

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Filologia greca e latina

Ciclo XXV

**IL MITO OVIDIANO DI FILOMELA:
RISCRITTURE INGLESI DAL MEDIOEVO
ALLA CONTEMPORANEITÀ**

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Giuseppe Gilberto Biondi

Tutor:

Chiar.ma Prof. Laura Bandiera

Dottoranda: Samanta Trivellini

In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance

T. S. Eliot, *Four Quartets* (1943)

And why should any man
remodel models?

A. L. Tennyson, *The Epic* (1842)

Ad Emanuela e Augusto

INDICE

Introduzione	1
PARTE I – Rinarrazioni pre-novecentesche della Filomela ovidiana	15
1. Chaucer e Gower: Filomela fra moralizzazione e realismo psicologico	17
2. La Filomela rinascimentale: Gascoigne, Pettie e Shakespeare	36
3. Ballate secentesche: Patrick Hannay e Martin Parker	78
4. Poeti vittoriani e rondini moderniste	89
PARTE II – La fortuna di Ovidio nella contemporaneità: contesti e percorsi critici	109
1. Postmodernismo e immaginario metamorfico: il <i>revival</i> ovidiano del tardo Novecento	111
2. Il genere della riscrittura e le “revisioni” teatrali	145
3. La figura di Filomela nella critica femminista	171
PARTE III – Quattro Filomele del nostro tempo	195
1. “Philomela” (1975) di Emma Tennant: mutismo e barbarie	197
2. <i>The Love of the Nightingale</i> (1988) di Timberlake Wertenbaker: dramma individuale e scenario metastorico	211

3. <i>The Three Birds</i> (2000) di Joanna Laurens: sovvertimento dei confini familiari e linguistici	229
4. “Antiquity’s Lust” (2000) di Maria J. Fitzgerald: soprannaturale e suggestioni shakespeariane	246
5. Altre Filomele: la letteratura anglofona	260
Conclusion	277
BIBLIOGRAFIA	279

Introduzione

Quella di Filomela è una storia drammatica, nella doppia accezione dell'aggettivo; è infatti una vicenda dal contenuto tragico e che si presta anche alla rappresentazione teatrale, sebbene la sua versione più nota sia quella poetica narrata da Ovidio nel sesto libro delle *Metamorfosi* (vv. 424-674). Tuttavia, la versione più antica del mito, che presenta la trama con i tre personaggi principali, il duplice delitto, l'espedito della tela, il pasto cannibalico e le metamorfosi è proprio un dramma, il *Tereus* di Sofocle (431-414 a.C.), di cui rimangono alcuni frammenti¹. Nel secondo Novecento, il mito ovidiano di Filomela è stato letto come una "contro-storia" che narra di un'esperienza di

¹ Le fonti attestano anche versioni pre-sofoclee di questo mito che divergono però da quella, sia per le ambientazioni sia per l'assenza di eventi che sono poi diventati parte della vicenda (come il pasto cannibalico). Inoltre, nelle versioni più antiche – e da ciò si evince la derivazione della saga da un patrimonio fiabesco indoeuropeo – i nomi dei due personaggi femminili erano Aedon e Chelidon, chiaramente nomi parlanti (rispettivamente "usignolo" e "rondine"). In questa tradizione, così come in Sofocle e per lo più nelle fonti greche, le metamorfosi finali erano invertite (Filomela-rondine e Procne-usignolo), rispetto a quelle che si incontrano nei versi ovidiani e in genere nella tradizione successiva, compresa quella inglese. Su questo argomento e sul mito nella tradizione classica precedente e successiva ad Ovidio, si sono consultati: WILHELM HEINRICH ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* [1884-1937], Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1978, 11 voll., rispettivamente le voci "Aëdon" (vol. I.1, pp. 83-85), "Itys (Itylos)" (vol. II.1, pp. 569-573), "Philomela" (vol. III.2, pp. 2343-2348) e "Prokne" (vol. III.2, pp. 3017-3025); IGNAZIO CAZZANIGA, *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*, vol. I di *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, IEC, Varese-Milano, 1950-1951, 2 voll.; FRANÇOISE LÉTOUBLON, "Le rossignol, l'hirondelle et l'araignée. Comparaison, métaphore et métamorphose", *Europe*, 904-905, 2004, p.73-102, pp. 82-96; PAOLO MONELLA, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Patron Editore, Bologna, 2005; ANGELO CASANOVA, "Filomela da rondine a usignolo", in C. Santini, L. Zurli, L. Cardinali (a cura di), *Concentus ex Dissonis. Scritti in Onore di Aldo Setaioli*, 2 voll., vol. I, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006, pp. 165-178; TIZIANA PRIVITERA, *Terei Puellae: metamorfosi latine*, ETS, Pisa, 2007; DANIELA MILO, *Il Tereo di Sofocle*, M. D'Auria Editore, Napoli, 2008, pp. 7-13 e pp. 125-154. Per il *Tereus* di Sofocle si sono consultati: DAVID FITZPATRICK, "Sophocles' 'Tereus'", *The Classical Quarterly*, vol. 51, n. 1 (2001), pp. 90-101; P. MONELLA, *Procne e Filomela*, cit., pp. 79-125; SOPHOCLES, *Tereus*, in Id., *Selected Fragmentary Plays, with Introductions, Translations and Commentary* by A. H. Sommerstein, D. Fitzpatrick, T. Talbot, Oxbow Books, Oxford, 2006, pp. 141-195; D. MILO, *Il Tereo di Sofocle*, cit.; GREGORY DOBROV, "The Tragic and the Comic Tereus", *American Journal of Philology*, vol. 114 (1993), pp. 189-234. Per Ovidio, la versione consultata e a cui si farà riferimento in questa sede è OVIDIO, *Libri V-VI*, a cura di G. Rosati, 2009, comprensivo di testo latino, traduzione italiana (di G. Chiarini) e note (vol. III di *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 2005-2011, 4 voll.). Si rimanda inoltre a I. CAZZANIGA, *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, vol. II di *La saga di Itys*, cit., ad altri testi che verranno indicati nel corso della trattazione e alla bibliografia specifica riportata in fondo al lavoro, che comprende anche gli studi sulla fortuna del mito ovidiano. Per una panoramica del mito e dei suoi motivi principali si rimanda a PAUL M.C. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek Myths*, Clarendon Press, Oxford, 1990, pp. 99-107.

sofferenza e resistenza, ma è stato anche osservato come essa sia una storia fondativa della pratica poetica *per se*, un mito che testimonia della violenza alla radice dell'atto poetico. Il poeta americano Allen R. Grossman considera la figura di Filomela, al pari di quella di Orfeo, "always already there" nel momento del comporre poesia, poiché la sua voce che proviene dalla perdita e dalla violenza "arises punctually at the moment after loss has become inconsolable, and the destination of the self irretrievable by other means"². Si tratta, inoltre, di una figura non solo sempre presente nell'atto del dire poetico inteso come gesto individuale, ma anche di un mito che esprime, per metonimia, una logica fondamentale interna alla tradizione poetica occidentale, ovvero quella che presuppone una violenza e una perdita originarie. A questo proposito basterà pensare alla leggenda della cecità di Omero, e ai vari personaggi del mito classico in cui la privazione fisica si accompagna a straordinarie doti profetiche o poetiche, come ad esempio Tiresia e Orfeo.

Analogamente, Michael Edwards vede nella lingua tagliata di Filomela una potente metafora del poetare all'interno di tre grandi opere che hanno contribuito in modo essenziale alla tradizione europea, in quanto ognuna *summa* di quella stessa tradizione culturale nelle rispettive epoche: le *Metamorfosi*, la *Divina Commedia* e *The Waste Land*. Di conseguenza, Edwards identifica il racconto di Procne e Filomela tra "les sources troubles de cette unité [culturelle européenne]"³. Nel poema ovidiano l'arte occupa un posto di rilievo, ma le figure di artisti appaiono spesso in pericolo, soggetti a punizione divina o a una fine tragica: il caso più noto è senza dubbio quello di Aracne, la tessitrice trasformata in ragno da Atena per essersi ritenuta superiore alla dea nella tessitura (*met.* 6, 1-145); altri esempi sono rappresentati dal satiro Marsia, scuoiato da Apollo per avere osato competere con il dio in una gara di flauto (*met.* 6, 382-400), e da Orfeo, smembrato dalle menadi ma non prima di essere stato da loro colpito alla bocca (cfr. *met.* 11, 7-8); né va dimenticata, al proposito, l'immagine potente dell'*os mutum* (*met.* 6, 574) di Filomela, zittita da Tereo in modo ancora più cruento.

Il parallelismo tra Filomela e la figura di Orfeo istituito da Grossman ha a sua volta una tradizione: i due personaggi del mito erano stati accostati da Virgilio nelle

² ALLEN R. GROSSMAN, "Orpheus/Philomela: Subjection and Mastery in the Founding Stories of Poetic Production", in Id., *The Long Schoolroom: Lessons in the Bitter Logic of the Poetic Principle*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, pp. 18-39, pp. 31-32.

³ MICHAEL EDWARDS, "Philomèle, ou le discours européen de la langue coupée", in Id., *Terre de poésie*, Espaces 34, Montpellier, 2003, pp. 9-19, p. 9.

Georgiche (4, 511-515)⁴. Li si ritroveranno molto più tardi nel *Complaynt of Phylomene* (1576)⁵ del poeta elisabettiano George Gascoigne (ca. 1539 – 1577), di cui si dirà. Lo stesso paragone tra le due figure del mito compare anche in una scena della tragedia shakespeariana *Titus Andronicus* (1594), modellata sul racconto ovidiano di Filomela: tessitura, liuto e canto sono le arti che Lavinia è in grado di praticare prima di venire privata dai suoi aguzzini della lingua e delle mani. Si dice a un certo punto che, se questi avessero potuto ascoltare “the heavenly harmony” del canto di Lavinia, avrebbero rinunciato al loro criminoso proposito e ne sarebbero rimasti ammaliati “as Cerberus at the Thracian poet’s feet”⁶. Il motivo della musica è quindi un tratto ulteriore, oltre a quello del dolore, che accomuna Filomela a Orfeo. Sebbene Filomela sia un’abile tessitrice, il suo rapporto con l’arte della musica risale forse all’associazione tradizionale nella letteratura greca e latina fra la tessitura e il canto o la melodia: associazione attestata dalla metafora del “filare il canto” riferita sia alla donna che tesse sia all’usignolo, con cui una celebre tessitrice antica, Penelope, si identifica (*Od.* 19, 518-523)⁷.

⁴ È il passo in cui il poeta paragona il pianto straziante del cantore trace a quello dell’usignolo (*philomela*): *qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet* [“come all’ombra di un pioppo l’usignolo sofferente lamenta i suoi piccoli perduti, che il crudele aratore ha spiato e tolto ancora implumi dal nido: ma lui piange nella notte e posato sul ramo ripete il suo canto miserevole e per ampio tratto riempie quei luoghi di lamenti afflitti”] (VIRGILIO, *Georgiche*. Introduzione di G. B. Conte; testo, traduzione e note a cura di A. Barchiesi, Mondadori, Milano, 1989, p. 131).

⁵ Si vedano i seguenti versi: “Yet never hearde I such another note. / It was (thought me) so pleasant and so plaine, / *Orphaeus* harpe, was neuer halfe so sweete” (GEORGE GASCOIGNE, *The Complaynt of Phylomene*, in John W. Cunliffe (ed.), *The Complete Works of George Gascoigne* [1907-1910], Greenwood Press, New York, 1969, 2 voll., vol. II, pp. 175-207, pp. 179-180 (corsivo nell’originale).

⁶ WILLIAM SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, II, 4, 48 e 51 (si cita dalla seguente edizione a cura di A. Serpieri: W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Garzanti, Milano, 2010, p. 78, comprensiva di testo originale e traduzione).

⁷ Per l’uso di questa metafora nella letteratura greca, cfr. FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne. Arianna, Elena, Penelope...*, Colla Editore, Costabissara, 2010, pp. 113-115 [trad. it. di *Ouvrages de dames*, 2009]. Il passo dell’*Odissea* (19, 518-523) registra peraltro la prima comparsa dell’usignolo che piange il figlio ucciso e la sua associazione con il dolore femminile: qui Penelope, tormentata fra il proposito di rimanere fedele al suo sposo e la tentazione di cedere a uno dei suoi corteggiatori, si paragona, infatti, ad Aedon, “figlia di Pandareo”, che non è però da confondersi con il Pandione delle versioni più note: “Come la figlia di Pandareo, il bruno usignolo, / soave gorgheggia, al principio di primavera, / degli alberi stando tra il denso fogliame; / e ogni poco girandosi, versa voce armoniosa, / piangendo il figlio, Itilo amato, che un giorno col bronzo / uccise, pazza! Itilo, stirpe del sire Zeto” (OMERO, *Odissea*, trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1989, p. 553).

Tuttavia, diversamente dall'arte di Orfeo, la tela poetica di Filomela non è manifestazione di quella "consonanza cosmica"⁸ che conferisce al linguaggio del cantore tracce un potere ammaliatore e pacificatore della natura (cfr. *met.* 11, 1-2). Entrambe le loro voci sono sì condizioni immanenti del dire poetico, ma la tela di Filomela (o il canto dell'usignolo) è onnipresente in quanto dolore e ferita sempre aperta, generata da un'esperienza di privazione, e per questo fonte "altra" e non canonica della tradizione poetica della quale Orfeo è il nume tutelare. Se Orfeo è spesso considerato un eroe civilizzatore, pur nelle ambiguità che lo contraddistinguono⁹, non così Filomela, il cui canto la qualificherà, invece, come vittima o, più raramente, come vendicatrice. La melodia dell'usignolo, in particolare, è divenuta figurazione autonoma – svincolata cioè dalla storia della donna violata – di emozioni e stati d'animo già nella tradizione classica precedente a Ovidio (che non menziona mai il canto dell'uccello), e assurta dal tardo Medioevo a vero e proprio topos poetico, dapprima dal contenuto religioso-spirituale e poi laico e retorico¹⁰.

Merita attenzione il fatto che Filomela, nella storia che racconta la sua tragica vicenda, non sia affatto un'artista, come lo sono invece Orfeo, Aracne e altri personaggi del poema ovidiano e del mito classico. Nel suo caso, l'arte sorge dal dolore e

⁸ CHARLES SEGAL, *Orfeo: il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995, p. 13 [trad. it. di *Orpheus: The Myth of the Poet*, 1989].

⁹ Come mostra Segal, il personaggio di Orfeo segnala tanto il trionfo dell'arte sulle leggi della natura, quanto il ripiegamento della soggettività artistica e il suo scacco ad opera di quelle stesse leggi; inoltre, se Orfeo è l'espressione di una perfetta consonanza tra l'uomo e la natura, questa si attua solo apparentemente nella forma dell'apollineo che ordina e domina il mondo naturale, poiché è di Orfeo incarnare, invece, "la tendenza anti-razionale e anti-prometeica della nostra cultura" (*ibid.*, p. 14). Cfr. in particolare il primo capitolo, "La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio" (*ibid.*, pp. 3-49).

¹⁰ Tali figurazioni possono essere ricondotte a quelle del dolore materno e femminile nell'epica e nella tragedia greca; del pathos di Cristo e della redenzione del cristiano nella poesia medievale; della sofferenza degli amanti o del poeta in gran parte della tradizione posteriore. Nella tradizione tardo medievale e per tutto il Rinascimento e oltre, l'usignolo diventa anche figura di mediazione poetica che introduce all'atmosfera onirico-meditativa delle *dream visions*. Nel Romanticismo inglese, l'usignolo modifica decisamente il suo simbolismo, che oscilla fra l'essere il portavoce gioioso della primavera e una figura più spiritualizzata, così come in Keats. Per la tradizione greca, si rimanda a NICOLE LORAUX, *Le madri in lutto*, Laterza, Roma-Bari, 1991 [trad. it. di *Les mères en deuil*, 1990], capitolo 6, "Il lutto dell'usignolo" pp. 57-66; F. LÉTOUBLON, "Le rossignol, l'hirondelle et l'araignée", cit., pp. 88-97; D. MILO, *Il Tereo di Sofocle*, cit., pp. 129-137. Per la tradizione medievale, si veda JENI WILLIAMS, *Interpreting Nightingales: Gender, Class and Histories*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997. Per l'usignolo nel Rinascimento, si veda MARY ELLEN LAMB, *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, The University of Wisconsin Press, Madison, Washington, 1990, in particolare il capitolo "Singing with the (Tongue) of a Nightingale", pp. 194-228. Per un attento esame dell'usignolo nel Romanticismo inglese, si rimanda a JEAN-YVES MASSON, "Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes romantique anglais", in V. Gély, J.-L. Haquette, A. Tomiche (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 151-176.

dall'“ingegno [che] nella sventura si acuisce” (cfr. *met.* 6, 575). La scena della tessitura (*met.* 6, 574-579) porta però a vedere in Filomela una figura metapoetica, dal momento che la sua tela descrive un genere di crimine che ricorre in moltissime storie narrate nel poema ovidiano, ovvero le violenze commesse da dèi o uomini ai danni di ninfe e fanciulle mortali. La tela di Filomela viene a configurarsi, quindi, come *mise en abîme* del poema stesso, seppure in tono minore rispetto a quella di Aracne, senza dubbio più famosa (cfr. *met.* 6, 103-128). Il motivo per cui, a Filomela, viene attribuito il valore di figura *fondativa* del fare poesia, risiede nell'intrecciarsi dei due motivi della violenza e del linguaggio che la sua storia presenta. Essi sono sovrapposti nel particolare della lingua tagliata che, mutilata, ancora mormora alle profondità terrigne, come recita il memorabile verso ovidiano *terraeque tremens immurmurat atrae* (*met.* 6, 558; “tremando / mormora alla terra annerita”).

L'accostamento tra i motivi della violenza e del linguaggio compare anche in Dante ed Eliot, seppure con segno diverso. Dante menziona entrambe le sorelle del mito nella loro forma di uccelli, probabilmente scambiandole (Filomela-rondine; Procne-usignolo); in un caso accenna genericamente alle miserie sofferte dell'una, nel secondo allude chiaramente al delitto compiuto dall'altra. Nel canto IX del *Purgatorio* (vv. 13-15) troviamo la rondine Filomela:

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai [...].

Mentre nel canto XVII della stessa cantica, un'altra terzina (vv. 19-21) ci presenta la figura di Procne-usignolo:

De l'empiezza di lei che mutò forma
ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
ne l'immagine mia apparve l'orma [...].

Violenza e canto dunque; ma anche ispirazione poetica ed immaginazione. Entrambe le allusioni ai due personaggi del mito evocano, infatti, immagini legate alla fantasia e alla mente. Nel primo dei due passi danteschi, nell'ora che precede l'alba, ora in cui si odono i “lai” della rondine e in cui “la mente nostra, peregrina / più da la carne e men

da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina", il poeta cade addormentato e ha il primo dei tre sogni premonitori del Purgatorio.

Ma è soprattutto nel secondo passo che l'immagine dell'usignolo è immersa in una rete di riferimenti alla percezione immaginativa quale mezzo dell'ispirazione poetica. Dal campo semantico della visione fisica nei primi versi del canto (cfr. XVII, 1-12), l'enfasi si sposta sulla visione della mente, che ha origine divina (cfr. XVII, 13-18 e v. 25). In preciso contrasto con lo statuto divino dell'ispirazione del poeta Dante, sta, quindi, il canto dell'usignolo, che ha invece ben altra origine: "On dirait que Dante contemple, au cœur de son poème, le rapport le plus effroyable que l'on puisse concevoir entre la poésie et sa source humaine"¹¹. Dante in effetti "contempla" l'immagine di Procne-usignolo, essendo questa una delle tre visioni di ira punita che si susseguono nella sua mente all'uscita della terza cornice. E se colpisce il fatto che il poeta abbia scelto di collocare questa figura di madre infanticida nel Purgatorio anziché nell'Inferno (dove si trovano altre eroine classiche, ad esempio Elena e Didone), è affascinante pensare che sia il suo canto poetico a riscattarla, oltre al motivo implicito del pentimento già avvenuto in vita (come per tutte le anime del Purgatorio), e al fatto che, sempre in vita, già sia stata punita con la metamorfosi in uccello. D'altra parte, si vedrà come un altro autore medievale, Geoffrey Chaucer, deciderà di "epurare" il mito ovidiano della sua parte più atroce, quella della vendetta delle due sorelle, per inserire Filomela tra le *good women* di cui narra le vicende esemplari.

Quella che Eliot presenta nel suo poema è invece una duplice figura: una Filomela violata e al contempo un usignolo dalla voce "inviolabile":

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears. (*The Waste Land*, "A Game of Chess", vv. 97-103)

La sua è una delle molte voci che attraversano la *Waste Land*; essa è limpida ma grida quella violenza che è così profondamente inscritta nella sua storia. Molteplici sono anche i significati racchiusi in questi versi: innanzitutto, richiamano tanto gli eventi

¹¹ M. EDWARDS, "Philomèle, ou le discours européen de la langue coupée", cit., p. 13.

essenziali del mito (la violenza, la metamorfosi), quanto il topos del canto melodioso dell'usignolo, consueto già nella poesia dell'Antichità. Eliot segnala, però, anche lo scarto tra l'una e l'altra figura, attraverso la punteggiatura e la sintassi ("yet"): l'usignolo canta nonostante la violenza inflitta alla sua forma umana. Eliot, perciò, non fa della voce dell'usignolo un canto gioioso, simbolo di primavera, né lo equipara a un lamento poetico così come avviene prevalentemente nella tradizione rinascimentale. Il poeta americano, invece, attribuisce all'usignolo un grido di dolore e forse anche di accusa per il crimine subito, se assegniamo al "Jug Jug" non solo una valenza onomatopeica ma anche un'eco del "Iugulator" (uccisore, massacratore) dell'usignolo del *Complaynt of Phylomene* di George Gascoigne, che potrebbe aver fornito lo spunto per la Filomela eliotiana¹².

Particolare rilievo ha in questi versi l'aggettivo "inviolable", rafforzato dalla somiglianza fonica con "voice"; esso richiama l'attenzione sul fatto che la voce perduta di Filomela si sia trasformata in quella inviolabile dell'usignolo e, con ciò, sul nesso tra il corpo violato e la forza sublime del canto. Non si tratta del rapporto, caratteristico del soggettivismo lirico della tradizione elegiaca amorosa, tra il dolore dell'amante sofferente e l'espressione poetica del dolore, bensì di quello, più inquietante, tra violenza e poesia. La questione è posta in questi termini in uno studio che indaga l'uso e i significati dei miti nelle opere moderniste:

In the context of "A Game of Chess", however, there is an interesting ambiguity about the "inviolability" of Philomela's voice. Is it inviolable because it survives the

¹² Cfr. G. GASCOIGNE, *The Complaynt*, cit., pp. 201-202: "The next note to hir phy / is Iug, Iug, Iug, I gesse, / That might I leaue, to latynists, / By learning to expresse. // Some commentaries make / About it much adoe: / If it should onely Iugum meane / Or Iugulator too. // Some thinke that Iugum is / The Iug, she iugleth so, / But Iugulator is the word / That doubleth al hir woe." Eliot nelle sue note cita solo Ovidio ma, si sa, conosceva bene gli scrittori elisabettiani. B. C. Southam, indica come fonte del "Jug Jug" eliotiano John Lyly, nello specifico la canzone del personaggio Trico nella commedia *Campaspe* (1584), V, 1, 32-35: "What Bird so sings, yet so dos wayle? / O 'tis the rauish'd Nightingale. / Iug, Iug, Iug, Iug, tereu shee cryes, / And still her woes at Midnight rise" (cit. in BRIAN CHARLES SOUTHAM, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Faber and Faber, London-Boston, 1968, p. 98). Southam spiega anche che "jug, jug", oltre ad essere un modo convenzionale nella poesia elisabettiana per rappresentare il verso di un uccello, "was also, in contrast, a crude joking reference to sexual intercourse" (*ibid.*, p. 94). Nell'opera di Gascoigne, anteriore a quella di Lyly, si riscontra in due occorrenze il fatale "Tereu", gridato dall'usignolo di Eliot nell'altra sua comparsa (*The Waste Land*, "The Fire Sermon", vv. 203-206), e non è quindi da escludere che proprio *The Complaynt of Phylomene* di Gascoigne possa essere la fonte non citata di Eliot.

double crime of rape and violent silencing? Or is the violation of the voice its very condition for continuing to speak?¹³

Il brano è seguito da un'osservazione parentetica circa il fatto che, in una lunga tradizione poetica, l'usignolo sia rappresentato con una spina conficcata nel petto, simbolo delle sue sofferenze passate, ma anche di ciò che assicura il rinnovamento del suo canto¹⁴. Questa immagine, in effetti, visualizza concretamente quel nesso, perché in essa i due momenti – violenza e voce poetica – sono simultanei. La seconda delle due ipotesi (“Or is the violation of the voice its very condition for continuing to speak?”) insinua un dubbio che riporta alla riflessione iniziale, come era stata formulata da Edwards a proposito dei tre autori, Ovidio, Dante ed Eliot: “La voix de la poésie ne transcende la violence qu'à condition d'en parler, d'en reconnaître la persistance”¹⁵.

Va osservato che in questo passo della *Waste Land*, l'usignolo-Filomela canta all'interno di una “scena silvana” dipinta su un muro – la cui fonte è indicata da Eliot in *Paradise Lost*, IV, 140¹⁶ – e, in tal senso, può essere considerata doppiamente muta. D'altra parte, l'eco miltoniana rafforza il senso di innocenza violata e forse allude anche al ruolo dello sguardo, cruciale nel racconto ovidiano in cui quello insistente di Tereo anticipa di fatto la brutale conquista carnale di Filomela. La purezza di Filomela, il senso di inviolabilità che il personaggio trasmette e la stessa ambientazione silvana¹⁷

¹³ STEVEN CONNOR, “Echo's Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny”, in M. Bell, P. Poellner (eds.), *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1998, pp. 213-135, pp. 220-221.

¹⁴ Così appare l'usignolo in vari componimenti rinascimentali, dove ha prevalentemente la funzione di rispecchiare l'io lirico, nella persona dell'innamorato sofferente. Per l'immagine dell'usignolo con la spina nel petto nella poesia rinascimentale, si veda il capitolo “Singing with the (Tongue) of a Nightingale”, in M. E. LAMB, *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, cit., pp. 194-228, p. 222. Lamb parla di “cultural dislocations”, per cui il dolore e, soprattutto, la rabbia e la vendetta della Filomela ovidiana vengono convertiti nel lamento melodioso dell'usignolo rinascimentale.

¹⁵ M. EDWARDS, “Philomèle, ou le discours européen de la langue coupée”, cit., p. 16.

¹⁶ “[...] and overhead up grew / Insuperable highth of loftiest shade, / Cedar, and pine, and fir, and branching palm, / A sylvan scene, and as the ranks ascend / Shade above shade, a woodie theater / Of stateliest view” (JOHN MILTON, *Paradise Lost*, IV, 137-142).

¹⁷ L'interpretazione della “sylvan scene” potrebbe non essere così univoca, nel senso che nel racconto ovidiano lo stupro e la reclusione di Filomela avvengono in un ambiente silvestre, che tuttavia evoca orrore e barbarie, uno scenario che si potrebbe definire – in modo anacronistico – come gotico. A proposito, comunque, bisogna tener conto dell'esplicita allusione al passo del *Paradise Lost*, nel quale Satana osserva non visto il paradiso terrestre con la sua natura verdeggianti e bucolica. Nel testo di Ovidio l'altro significativo, seppur fugace, rimando a un paesaggio naturalistico, e precisamente “silvano”, è nel momento della prima comparsa di Filomela, dove la fanciulla viene paragonata per bellezza e incedere alle ninfe dei boschi, ma a queste superiore (cfr. *met.* 6, 451-454). In questi versi, Ovidio non solo fissa lo splendore della figura di Filomela ma anche i tratti di innocenza e pudore che caratterizzeranno la reazione di lei nei confronti di Tereo al momento della violenza. Scrive a questo proposito lo studioso Cazzaniga che “alla bellezza, [...] il poeta associa un elemento psicologico: il

contrastano poi nettamente anche con la scena di interno con la quale si apre la sezione “A Game of Chess”: una stanza dalle decorazioni elaborate, con i gioielli preziosi, i profumi e gli unguenti di una donna senza nome, che conferiscono all’atmosfera un lusso decadente. Questo contrasto, unitamente allo scontrarsi del grido di Filomela-usignolo con “l’udito volgare di una umanità materialistica [che lo] interpreta come il suono dell’atto sessuale”¹⁸ (cfr. “Jug Jug’ to dirty ears”), si somma alla definizione implicita di mito che troviamo nei versi immediatamente successivi a quelli citati: “And other withered stumps of time / Were told upon the walls”. Il mito di Filomela, insieme ad altri dipinti sul muro, è quindi uno dei “ceppi di tempo disseccati”¹⁹. Tale icastica (e suggestiva) descrizione genera l’immagine di un passato sbiadito, o inutile, se visto nell’ottica della civiltà presente, inconsapevole dei “frammenti di tempo” che l’hanno preceduta, nonché delle sue voci, fra cui quella di Filomela.

Anche nella seconda occorrenza della figura di Filomela, Eliot mette in rilievo il farsi voce del corpo violato:

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc’d.
Tereu. (*The Waste Land*, “The Fire Sermon”, vv. 203-206)

Che questa voce sia in grado di redimere, con la sua inviolabilità, la barbarie dell’età presente pare essere dubbio. La prima comparsa di Filomela, infatti, avviene in una sezione del testo il cui andamento è nettamente orientato all’“entropia comunicativa”²⁰,

carattere di inviolabilità, chiaramente desumibile dal paragone della bellezza di Filomela con le bellezze silvestri delle Naiadi: *divitior forma quales audire solemus Naidas et Dryadas mediis incedere silvis si modo des illis cultus similesque paratus*, nei quali versi [...] si riconosce il tipo delle «belle ritrose» ben note alla tecnica ovidiana.” (I. CAZZANIGA, *L’episodio di Procne*, cit., rispettivamente p. 26 e p. 28). Il paragone con le ninfe dei boschi, inoltre, lungi dall’essere un mero ornamento, ha anche un’altra importante funzione, ovvero quella di “anticipa[re] ominosamente lo scenario in cui lo stupro di Filomela avrà effettivamente luogo” (G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., p. 325). La “sylvan scene” eliotiana sembra dunque racchiudere queste ambivalenze: è paesaggio bucolico che è “violato” da uno sguardo predatore e, al contempo, richiama il *locus horridus* ovidiano.

¹⁸ Così suggerisce A. Serpieri nell’edizione da lui curata (ALESSANDRO SERPIERI, “Introduzione”, in T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, BUR, 2006, pp. 5-47, p. 30).

¹⁹ THOMAS STEARNS ELIOT, *The Waste Land*, cit., p. 109. Va segnalato, però, che il termine “stumps” può denotare anche gli arti mutilati, e in questo senso pare ricollegarsi direttamente alla vicenda di Filomela, ma soprattutto a quella di un’altra celebre “Filomela” della letteratura, ovvero il personaggio di Lavinia nella tragedia *Titus Andronicus* di W. Shakespeare, chiaramente modellata sul racconto ovidiano. In questo dramma Lavinia viene privata dai suoi aguzzini sia della lingua sia delle mani; si è tentati perciò di vedere nei versi di Eliot un’eco di entrambi i personaggi, la Filomela di Ovidio e la Lavinia di Shakespeare.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

e dove le citazioni intertestuali operano prevalentemente sul registro del contrasto ironico e straniante tra mito e storia. La seconda comparsa ripropone una Filomela violata e dal grido straziato, per nulla liberatorio; questo secondo passo, inoltre, precede di pochi versi l'ingresso nel poemetto della voce di Tiresia (v. 215), la cui "visione" consiste nel testimoniare il sordido incontro sessuale tra la dattilografa e l'impiegato. Ancora una volta il mito risulta fortemente straniato dal contatto con il presente volgare:

La funzione di Tiresia si ricollega a quella della vecchia Sibilla dell'epigrafe da Petronio (che non ha più niente da rivelare se non a se stessa, un incontenibile desiderio di morte) [...]. Il veggente mitico non ha più niente di eroico da spiare nel futuro, niente da divinare. [...] Ora Tiresia non «vede» l'eroico o il tragico, ma il tipico e il volgare²¹.

Mentre Tiresia non ha più nulla da divinare, si potrebbe affermare che Filomela-usignolo gridi inascoltata a un presente involgarito.

La voce e la vista, il canto dell'usignolo e l'immagine dipinta: i versi di Eliot condensano anche due diversi ordini di linguaggi. Questo fatto, in verità, non è nuovo ai testi che narrano la storia di Filomela: il racconto di Ovidio, accanto all'opposizione tra parola e mutismo, racchiude tutto un complesso universo segnico che va dalla retorica e le finte lacrime di Tereo, alle *notae* della tela di Filomela, ai suoi gesti e le sue espressioni, e che comprende persino il secondo crimine, con il suo svolgimento ritualizzato, quasi a superare il primo nell'arte del macabro. Analogamente, anche alcune delle riscritture combinano nello svolgimento degli eventi diversi mezzi di comunicazione²².

In relazione a quest'ultimo aspetto, il *Tereus* di Sofocle offre un altro importante spunto: negli studi sul mito ovidiano di Filomela è ormai nota, e ampiamente ripresa,

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² Si richiama l'attenzione su un importante precedente in cui la vicenda di Filomela appare dipinta, e dunque è descritta in forma di *ekphrasis*: si tratta del romanzo greco *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (seconda metà del II secolo d. C. ca.; cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, V, 8, 4-8). Qui, il lettore si trova di fronte alla descrizione di una raffigurazione a cornice (il dipinto e il peplo che Filomela tesse per denunciare la violenza), che mostra i vari momenti della storia. La competizione tra la parola poetica e l'immagine o la presenza simultanea di entrambe sono, quindi, motivi presenti in altre versioni del mito. Lo stile di Ovidio, tuttavia, si caratterizza proprio per la vividezza e l'efficacia descrittiva anche laddove non siano presenti scene ecfraistiche. Sia nella descrizione delle metamorfosi sia in altre situazioni, il poeta sa evocare "the intense somatic nature of his protagonists' narrative experience" (INGO GILDENHARD, ANDREW ZISSOS, "Somatic Economies": Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*", in P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and Its Reception*, The Cambridge Philological Society, Cambridge, 1999, pp. 162-181, p. 163).

l'espressione sofoclea "la voce della spola" (*kerkídos phonê*), che designa sia il mezzo (il telaio, la tessitura), sia il prodotto, ovvero la tela con cui Filomela riesce a raccontare la sua storia e a farsi salvare dalla sorella Procne²³. Espressione metonimica per designare un'attività propriamente femminile che Filomela usa per chiedere aiuto, "the voice of the shuttle" è diventata in vari studi critici, in particolare femministi, anche la voce vicaria di quella perduta di Filomela e una metafora della sua tenacia e del suo coraggio. Questa lettura, come si vedrà, ha reso Filomela una proto-eroina della millenaria resistenza silenziosa delle donne all'ordine patriarcale.

L'immagine sofoclea potrebbe rispecchiare, con un salto dell'immaginazione, una delle qualità che Calvino aveva individuato nella letteratura: la "leggerezza", in una storia che di per sé racconta di eventi perturbanti e violenze estreme. Proprio questa è una caratteristica che Calvino attribuiva alla scrittura di Ovidio, quella "leggerezza della pensosità"²⁴, ovvero della gravità, resa con immagini "lievi" e preziose. D'altro canto, nel trattamento ovidiano di questo mito prevalgono toni cupi, la narrazione è costellata fin dall'inizio di segni ominosi e, soprattutto nella seconda parte, è strutturata secondo moduli tragici²⁵. Se si volesse cercare la leggerezza dello stile, la si potrebbe forse trovare, anche in questo caso, nei "fili bianchi e rossi" intessuti da Filomela (*met.* 6, 577: *purpureas notas filis intexuit albis*), e nell'immagine improvvisa – come improvvisa è la trasformazione – delle due sorelle che "paion mettere le ali" (*met.* 6, 667: *corpora Cecropidum pennis pendere putares*).

Al centro del mito, oltre alla lingua mutilata, inquietante principio di poesia, si colloca un'altra violenza dai contorni non meno inquietanti: si tratta della vendetta di Procne. Fra i tre grandi poeti menzionati – Ovidio, Dante e T.S. Eliot – è il solo Ovidio

²³ L'espressione costituisce il frammento 595 del dramma di Sofocle ed è nota tramite Aristotele, che la cita in *Poetica*, 16, 1454b, 35, nella sezione sui vari tipi di "riconoscimento" (*anagnórisis*): "per secondi vengono <i riconoscimenti> inventati dal poeta, e perciò privi di tecnica, come ad esempio il riconoscimento che Oreste è Oreste nell'*Ifigenia*. [...] Poi anche «la voce della spola» nel *Tereo* di Sofocle" (ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Daniele Guastini, Carocci, Roma, 2010, p. 81). Come si evince dalle sue parole, Aristotele non sembra giudicare in termini positivi questo espediente in quanto lo ritiene troppo meccanico, cioè non scaturito dall'azione drammatica in modo naturale. Per "riconoscimento" Aristotele intende "una trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza in direzione della *philia* o dell'inimicizia" (*ibid.*, 11, 1552a, 30, pp. 69-71). Insieme alla *peripéteia* e al *pathos*, l' *anagnórisis* è uno dei tre momenti fondamentali della trama tragica. Per il commento sul frammento sofocleo, si vedano A. H. SOMMERSTEIN, D. FITZPATRICK in *Sophocles, Tereus*, cit., p. 165 e pp. 183-184 e D. MILO, *Il Tereo di Sofocle*, cit., p. 68.

²⁴ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Mondadori, Milano, 2009, p. 15.

²⁵ Cfr. I. CAZZANIGA, *L'episodio di Procne*, cit., pp. 54-67 e pp. 79-80.

a scendere nelle profondità disturbanti del secondo crimine, che comporta l'infanticidio e il pasto antropofago orchestrati dalle sorelle ateniesi ai danni del marito-tiranno. L'"empiezza" dell'usignolo dantesco lascia però trasparire l'enormità del gesto che si configura come rispecchiamento amplificato e perfino "artistico" della confusione dei legami familiari e tra *fas* e *nefas* che si è prodotta con lo stupro incestuoso (cfr. *met.* 6, 609-666)²⁶. La dimensione artistica, come si vedrà, pervade il mito ovidiano e le sue riscritture a più livelli: la bellezza di Filomela alla sua prima comparsa, lo sguardo perversamente raffinato di Tereo, la tela e la vendetta di Procne, sono tutti elementi intrinseci dello sguardo artistico che è di Ovidio e, con enfasi e ampliamenti diversi dell'uno o dell'altro motivo, anche degli autori che hanno riscritto i suoi versi.

Il titolo di questo lavoro fa riferimento a "riscritture": con questa denominazione si è intesa la rinarrazione o rielaborazione della storia tale da rendersi riconoscibile la fonte ovidiana, ovvero, innanzitutto, la storia così come è raccontata nei versi di Ovidio. Si sono prescelti, quindi, esempi di "letteratura al secondo grado" nel senso indicato da Gérard Genette, cioè opere che consciamente assumono il racconto ovidiano a loro testo di partenza o ipotesto, con poche eccezioni di cui si dirà nel corso del lavoro.

²⁶ Sarebbe da ricercarsi in tale confusione la chiave per comprendere il tipo di vendetta prescelta da Procne. L'incesto può essere considerato come una forma di *miasma*, cioè di contaminazione, sia per chi lo provoca sia per chi lo subisce, e tale contaminazione porta all'impurità dei soggetti coinvolti. Anche il cannibalismo, configurandosi come l'ingestione di un "cibo proibito" e per di più, in questo caso, di un consanguineo, ha gli stessi esiti e comporta, come l'incesto, un mescolamento di sangue. Nel suo studio sui vari tipi di contaminazione, Robert Parker osserva che: "The incestuous could be socially isolated without exile, by exclusion from sacrificial communities and marriage exchanges. [...] On an imaginative level, an analogy is clearly felt between incest (and other gross sexual offences) and the worst pollutions. In the myth of Oedipus, it is associated with parricide. A connection between sex and eating, and thus between forbidden sexual contact and forbidden food, is said to be found throughout the world, and becomes almost explicit in the myths of Thyestes [and] Tereus. [...] Incest [...] is one of the supreme horrors of the imagination that define by contrast the norms of ordered existence. It lies in a sense beyond pollution, because it is beyond purification" (ROBERT PARKER, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford, 1983, p. 98). L'incesto, inoltre, può essere visto come una variante dell'adulterio femminile e quest'ultimo è incluso da Parker fra le "metaphorical moral pollutions", ovvero "breaches of social rules [...] which are spoken of as pollutions because they derive from 'dirty' acts" (*ibid.*, p. 96). In sede mitica e tragica, inoltre, il cannibalismo è associato con l'empietà o la *hybris* dei mortali (Licaone, Eriscitone, Tantalo) e, in compresenza con l'incesto, al tiranno (Tereo stesso e Tieste, nipote di Tantalo). Ecco, allora, che Ovidio mette in risalto la perfetta simmetria dei due crimini e perfino l'"artisticità" della vendetta di Procne, che si compiace alla fine della riuscita del proprio gesto (cfr. *met.* 6, 653-655). Alla fine del racconto, le ateniesi Procne e Filomela hanno fatta propria la violenza del tiranno barbaro: in questo senso, la contaminazione prodotta dall'incesto ha portato a una "contaminazione" a livello morale tale per cui le due sorelle sono diventate esse stesse "barbare" (Sommerstein e Fitzpatrick avanzano però l'ipotesi che Procne potesse essere percepita positivamente dal pubblico ateniese del *Tereus* di Sofocle, in quanto donna che dimostra la sua lealtà alla casa paterna e, dunque, alla città: cfr. A. H. SOMMERSTEIN, D. FITZPATRICK in Sophocles, *Tereus*, cit., p. 153-157). Sul parallelismo fra incesto e cannibalismo, si veda anche P.M.C. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek Myths*, cit., pp. 103-105).

Nella Parte I di questo studio, vengono presi in esame i testi pre-novecenteschi che rinarrano il mito di Filomela. Con Geoffrey Chaucer e il coevo John Gower, si incontra una Filomela *moralisée*, conforme alla tradizione medievale che fa dei miti ovidiani *exempla* di virtù e comportamenti. Si rivelano interessanti a questo proposito, sia la scelta di Chaucer che, con voluta reticenza, ammicca al lettore colto e rinvia, senza nominarla, alla sua fonte, sia la tecnica introspettiva e il vivido realismo di Gower che cala la vicenda del mito nella cornice del percorso didattico-morale di Amante. L'analisi prosegue con tre autori rinascimentali, rispettivamente George Gascoigne, George Pettie e William Shakespeare, le cui riscritture, molto diverse fra loro, hanno però in comune il gusto per il macabro e il grottesco, gusto che conferisce alle loro opere una sorprendente qualità *pulp*, per nulla estranea allo stile del poeta latino. Il materiale ovidiano acquista grande vividezza con Gascoigne che lo incorpora nella sua poetica di autorappresentazione, mentre con Pettie si trasforma in narrazione di intrattenimento dall'intento comunque moraleggiante. Fra i drammi rinascimentali più sanguinari, il *Titus Andronicus* di Shakespeare esibisce il racconto ovidiano sulla scena, per ingaggiare una gara emulativa con la sua fonte e, al tempo stesso, farne l'oggetto di una riflessione sulla centralità e i paradossi del classicismo umanistico. La Parte I si sofferma poi su due ballate secentesche ad opera di autori minori, Patrick Hannay e Martin Parker, che nondimeno si sono rivelate d'interesse per questo lavoro, e tratta poi del miltoniano usignolo-Filomela "sing[ing] darkling", che sarà modello, per i tempi a venire, tanto di ispirazione quanto di travaglio poetico. È la malinconia dell'usignolo miltoniano, infatti, ad allungare la sua ombra sugli usignoli "musicali" dei vittoriani Arnold, Swinburne e Wilde, per i quali, inoltre, la memoria appare tratto ricorrente, come del resto lo è per l'usignolo e la rondine che compaiono nell'altrettanto "musicale" *Between the Acts*, ultimo romanzo di Virginia Woolf. Qui, i riferimenti al mito si danno come tracce sfuggenti e lontane, mentre è certa la presenza di "Itylus" di Swinburne, che compare fra i molti *refrains* ed echi intertestuali del tessuto narrativo.

La seconda Parte del presente lavoro si pone come premessa teorica e critica alle riscritture del Novecento, ma più in generale è intesa come contestualizzazione della fortuna delle *Metamorfosi* nell'ambito del postmoderno. Ci si sofferma quindi, dapprima, sul *revival* ovidiano nel secondo Novecento; in seguito, sulla riscrittura come genere proprio della letteratura postmodernista, riservando ampio spazio alla riscrittura

femminile dei miti. Si conclude questa seconda Parte con l'esame di un corpus di testi critici relativi al mito ovidiano di Filomela, prodotti per lo più nell'ambito del femminismo americano, testi che in questo lavoro sono stati considerati parte fondamentale della ricezione novecentesca del racconto latino. Essi permettono di cogliere un nuovo farsi voce di Filomela, liberatasi, per lo più, in questo contesto, non dalla sua forma umana bensì da quella trasformata: l'usignolo, infatti, che le studiose femministe lamentano essere stato appropriato dai narratori maschili della tradizione letteraria e mutilato della sua storia di violenza, viene soppiantato da uno spiccato interesse rivolto ora al personaggio Filomela, che diviene vera e propria proto-eroina della resistenza femminile all'oppressione patriarcale.

La terza Parte del lavoro è dedicata a quattro riscritture novecentesche ad opera di autrici diverse per notorietà e realizzazioni, ma tutte di grande interesse per l'argomento trattato: Emma Tennant, Timberlake Wertenbaker, Joanna Laurens e Maria J. Fitzgerald. Solo parzialmente rispondenti alle problematiche sollevate dalla riflessione femminista, i quattro testi – due teatrali e due narrativi – interagiscono con la fonte ovidiana a più livelli: da un lato, permettono di attivare un'esplicita riflessione sullo statuto e sulla ricezione del mito nell'orizzonte contemporaneo, mostrando inoltre come il materiale antico giunga alla coscienza postmoderna mediato e integrato da altri testi (antichi e moderni, traduzioni, sinossi mitografiche, adattamenti); d'altro lato, manifestano una comune conversione o accentuazione di motivi ovidiani, quali la causa che induce la Procne del mito all'infanticidio, la comunicazione fra le due sorelle, la simmetria fra il crimine dello stupro e quello dell'infanticidio con il pasto antropofago finale e la "contaminazione" etica che porta Procne e Filomela ad omologarsi a Tereo nella barbarie. La terza Parte si chiude con un capitolo dedicato ad "altre Filomele", ovvero alla presenza del mito nel panorama anglofono contemporaneo, con l'esame di due testi letterari e di alcuni testi critici che, analogamente agli studi femministi, mostrano quanto la figura di Filomela sia entrata fermamente a far parte di una tradizione critica volta a rintracciare nei miti figure paradigmatiche di storie e personaggi letterari moderni. In questo senso, verranno evidenziate anche le possibili obiezioni al ricorso di quello che si è definito il "paradigma" di Filomela, cioè alla figura del racconto classico intesa come strumento interpretativo di testi letterari.

PARTE I

Rinarrazioni pre-novecentesche della Filomela ovidiana

1.

Chaucer e Gower: Filomela fra moralizzazione e realismo psicologico

Per questa rassegna dei testi prenovocenteschi che ripropongono la storia di Filomela si intende iniziare da due autori canonici della letteratura inglese, Geoffrey Chaucer (n. tra il 1340 e il 1345 – 1400) e John Gower (n. tra il 1327 e il 1330 – 1408), non solo per esigenze cronologiche, bensì perché è con essi che il mito ovidiano viene rinarrato per la prima volta in lingua inglese. Le opere nelle quali i due scrittori raccontano la storia di Filomela sono rispettivamente *The Legend of Good Women* (1380-1387; vv. 2228-2393)¹ e *Confessio Amantis* (1390; V, 5551-6047)². Seppure di argomento e intenti molto diversi, in entrambi i casi le storie sono collocate entro cornici incentrate su questioni inerenti la natura dell'amore e permettono di esplorare questa tematica (anche) in relazione alla prospettiva femminile.

In *The Legend of Good Women*, Chaucer presenta una serie di leggende di donne illustri (tratte prevalentemente dalla mitologia classica) che hanno dimostrato la loro fedeltà nei confronti di uomini per la maggior parte traditori; mentre l'impianto dell'opera di John Gower, più articolato, si basa sul percorso spirituale di Amante che si configura anche come un itinerario verso l'acquisizione delle virtù necessarie per risanare una società moralmente corrotta. *Confessio Amantis* ha, inoltre, un'aspirazione marcatamente didattica: oltre ad essere penitente, infatti, Amante viene istruito da Genius, "sacerdote" di Venere ma anche figura del confessore³, circa i peccati da evitare nella condotta amorosa e la loro complessa natura, nonché circa la dottrina spirituale che sorregge l'etica dell'amore.

¹ L'edizione critica a cui si è fatto riferimento è: GEOFFREY CHAUCER, *The Legend of Good Women*, in *The Riverside Chaucer* [1988], L. D. Benson (General Editor), based on the works of G. Chaucer edited by F. N. Robinson, Oxford University Press, Oxford, 1991, pp. 587-630 (la "Legend of Philomela" è alle pp. 624-626). Per i problemi di datazione relativi a quest'opera si vedano le pp. 1059-1060.

² L'edizione critica a cui si è fatto riferimento è: JOHN GOWER, *Confessio Amantis*, in *The English Works of John Gower*, G. C. Macaulay (ed.), EETS, London, 1900-1901, 2 voll., vol II (libri V-VIII), pp. 98-112.

³ Cfr. nel libro I il "sermo Genii sacerdotis super confessione ad Amantem", nel quale Genius chiarisce il suo doppio ruolo (*ibid.*, vol. I, vv. 233-288, pp. 42-43). Si leggano in particolare i vv. 233-241: "Thi schrifte to oppose and hiere, / My Sone, I am assigned hiere / Be Venus the godesse above, / Whos Prest I am touchende of love. / Bot natheles for certein skile / I mot algate and nedes wile / Noght only make my spekynges / Of love, bot of other things, / That touchen to the cause of vice".

Entrambe le opere si servono del genere letterario della *dream vision*, o della sua variante, la *philosophical vision*, generi che permettono di esplorare questioni astratte, quale è la natura dell'amore, e che richiedono al lettore di partecipare attivamente alla decodificazione del significato del sogno che fa da cornice e da pretesto alla narrazione⁴. In verità, mentre *The Legend of Good Women* è esplicitamente inscritta in una visione onirica, *Confessio Amantis* non è introdotta formalmente da un sogno; in aggiunta, la sua composizione e il suo contenuto si rifanno a numerosi altri generi medievali, quali la tradizione penitenziale, gli *exempla*, la satira nei confronti della società e dei suoi vizi. Tuttavia, come dimostra Kathryn L. Lynch, “none of these supplies the external structure of the poem that determines its true, overriding genre”⁵. Sono molti, invece, gli elementi che riconducono *Confessio Amantis* al genere della *dream vision*. Tra questi vi è il breve sogno di Nabucodonosor nel *Prologue* (vv. 585-662), che contiene il motivo tradizionale della corruzione della società e fornisce così la chiave alla questione morale del poema; e soprattutto l'ambientazione iniziale del primo libro, che presenta somiglianze con il *setting* del Prologo di *The Legend of Good Women*: siamo nel mese di maggio, il narratore-personaggio si addentra solitario nella natura e ode gli uccelli del bosco che con i loro cinguettii e i loro accoppiamenti “celebrano” la bella stagione, ma il suo stato d'animo è quello di colui che è afflitto dal dolore e che si rivolge al cielo per ricevere conforto. Altro elemento ricollegabile alla *dream vision* è lo svenimento di Amante (I, 117-121), seguito al risveglio dall'incontro con Genius; e la lunga visione del libro VIII (vv. 2377-2869), che precede di poco la conclusione effettiva del poema.

Le storie di Filomela raccontate dai due autori sono chiaramente influenzate da queste cornici narrative e dalle premesse poetiche e filosofiche esposte nei prologhi. Con l'ira del dio dell'Amore nei confronti di Chaucer e con le seguenti istruzioni di composizione poetica da parte di Alceste (“Prologue” F, 479-497) si spiega – da parte dell'autore – il cambiamento più evidente nella leggenda di Filomela, ovvero l'omissione di circa un terzo della storia. Il racconto, infatti, si arresta nel momento della riunificazione delle due sorelle: “In armes everych of hem other taketh, / And thus

⁴ Cfr. DEANNE WILLIAMS, “The Dream Visions” in S. Lerer (ed.), *The Yale Companion to Chaucer*, Yale University Press, New Haven-London, 2006, pp. 147-178, p. 147.

⁵ KATHRYN L. LYNCH, *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford (Calif.), 1988, p. 164.

I late hem in here sorwe dwelle.” (vv. 2381-2382) Non stupisce questa interruzione brusca se considerata alla luce dell'intento di tutto il poema, cioè quello di riabilitare la fama di alcune eroine del passato raccontandone le sofferenze d'amore. La terribile vendetta delle due sorelle ateniesi, con l'uccisione del bambino, il suo smembramento e il pasto cannibalico di Tereo nel banchetto finale del racconto ovidiano, per quanto simmetrica alla prima violenza sul piano della giustizia poetica, non sarebbe stata certamente materia appropriata per illustrare le virtù dell'amore femminile.

D'altra parte, questa omissione non doveva essere necessariamente percepita come una violazione della storia originaria, dal momento che la leggenda di Filomela era certamente conosciuta al lettore colto, non solo tramite le *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche grazie all'*Ovide moralisé* (inizio XIV sec.), entrambe opere estremamente popolari all'epoca di Chaucer. A questo proposito, un passo finale della “Legend” merita attenzione:

The remenaunt is no charge for to telle,
For this is al and som: thus was she served,
That nevere harm agilte ne deserved
Unto this crewel man, that she of wiste. (vv. 2383-2386, corsivo mio)

Citando l'esistenza di un “resto” della storia, Chaucer mostra di essere ben consapevole dell'incompletezza della propria narrazione, ma al contempo ricorda al lettore il motivo principale che l'ha spinto a narrare di Filomela e che sostiene tutto il progetto della raccolta. Analogamente, ma con un rimando ancora più esplicito, negli ultimi versi della “Legend of Dido”, Chaucer suggerisce al lettore di andare direttamente alla fonte per conoscere il seguito della lettera che Didone scrisse ad Enea dopo essere stata abbandonata dall'eroe e poco prima di suicidarsi: “But who wol al this letter have in mynde, / Rede Ovyde, and in hym he shal it fynde” (vv. 1366-1367). Queste omissioni di parti, o addirittura di intere “unità narrative”⁶ sono state discusse come un caso di non piena riuscita della *Legend of Good Women*, un'opera che, del resto, non ha mai goduto di grande fortuna critica⁷. Se da un lato tale selezione della fonte serve a Chaucer per

⁶ Facendo particolare riferimento alle *Heroides* e alle *Metamorfosi*, Holton esamina il modo con cui Chaucer seleziona delle “narrative units” dalle sue fonti e i motivi che eventualmente lo portano ad ometterne alcune (cfr. AMANDA HOLTON, *The Sources of Chaucer's Poetics*, Ashgate, Aldershot, 2008, pp. 9-15).

⁷ Cfr. JOHN M. FYLER, *Chaucer and Ovid*, Yale University Press, New Haven-London, 1979, in particolare il capitolo “The Legend of Good Women: Palinode and Procrustean Bed” (pp. 96-123),

creare un “preconceived pattern of sanctity”⁸, dall’altro induce a riflettere sul rapporto tra opera e *readership* e sulla circolazione del materiale letterario. Il fatto che Chaucer presupponga la pre-conoscenza da parte dei suoi lettori delle storie che sta raccontando o li rimandi alle fonti della sua materia narrativa fa apparire l’opera come un sistema aperto, il cui contenuto non è circoscritto ai suoi margini fisici e richiede la collaborazione del pubblico⁹.

Parallelamente, Chaucer mantiene inalterati gli eventi del mito e il loro ordine cronologico così come sono riportati dal testo ovidiano. Fino al momento in cui l’autore interrompe la narrazione, infatti, la storia segue fedelmente il racconto delle *Metamorfosi*, sua fonte principale (sebbene non l’unica)¹⁰, con l’eccezione dell’omissione della nascita di Iti, poiché non funzionale all’economia del racconto, dal momento che tutta la parte che lo riguarda viene espunta. Tuttavia, altri sottili

interamente dedicato alla *Legend* e ai suoi rapporti con le fonti ovidiane. Fyler mostra come, per conformare il suo materiale alle premesse narrative, Chaucer abbia dovuto forzarlo e ridurlo drasticamente, e ritiene che, per effetto di questo procedimento, i personaggi risultino appiattiti entro uno schema morale semplicistico, in cui le eroine perdono la loro individualità e appaiono vittime passive di uomini tutti indistintamente malvagi. D’altra parte, Fyler sottolinea anche che la *Legend* nasce essenzialmente come una palinodia di *Troilus and Criseyde*, e la parzialità dei suoi presupposti sia da intendersi, quindi, tanto come una risposta alla “pose of benevolent detachment” (p. 115) assunta dal narratore del *Troilus* (e forse alle critiche suscitate da quell’opera), quanto come un complesso gioco di ironia e autoironia metaletteraria. Circa il dibattito sul merito letterario della *Legend* e la sua eventuale prospettiva ironico-satirica si veda anche *The Riverside Chaucer*, cit., pp. 1059-1060.

⁸ J. M. FYLER, *Chaucer and Ovid*, cit., p. 107.

⁹ L’autoreferenzialità e la riflessione metaletteraria pervadono la *Legend*. Tutta la seconda parte del sogno presentato nel “Prologue” è infatti incentrata, da un lato, su una rassegna delle opere che Chaucer ha scritto fino a quel momento (a partire da F 320 / G 246), dall’altro, su quegli autori antichi e medievali che hanno “servito fedelmente” Amore, raccontando della condotta morale delle donne (questo secondo aspetto, il richiamo alla tradizione classica e medievale, è presente, per la verità, solo nel “Prologue” G 273-310). Il dio dell’Amore ritiene Chaucer inadatto a servirlo (“‘For thow,’ quod he, ‘art therto nothing able.’”, F 320) e lo definisce suo “foo” (F 322), a causa della sua traduzione del *Roman de la Rose* e del suo *Troilus and Criseyde*, opere nelle quali l’autore avrebbe messo in cattiva luce le donne; al contempo, gli ricorda che le fonti letterarie da lui conosciute, i “sixty bokes olde and newe” (G 273), avrebbero potuto fornirgli sufficiente materiale per scrivere di amori fedeli e donne virtuose. Tuttavia, Chaucer non vuole affatto denigrare se stesso e la sua produzione, al contrario è ben consapevole di essere un innovatore, poiché introduce nella lingua poetica inglese un genere, quello dei racconti di eroine letterarie, che aveva una tradizione illustre nella letteratura antica e recente in lingua latina (le *Heroides* di Ovidio; *De claris mulieribus* di Boccaccio; le raccolte agiografiche). Così vanno intesi i vv. 85-88 del “Prologue” G: “For myn entent is, or I fro yow fare, / The naked text in English to declare / Of many a story, or elles of many a geste, / As autours seyn; levehem if yow leste”. Si tenga conto, inoltre, delle specifiche caratteristiche della *dream vision* chauceriana: “An allegory of the processes of reading and writing, Chaucer’s dream visions [...] [raise] questions concerning inspiration and transmission, as well as interpretation and authority. [...] [They] explore the idea of English authorship. They move between imitation and innovation, carving out a space for Chaucer’s unique contribution to the genre as an English author and, together, confronting the revolutionary idea of using the English language as a medium for courtly poetry.” (D. WILLIAMS, “The Dream Visions”, cit., p. 149).

¹⁰ L’altra fonte è la *Philomena* di Chrétien de Troyes, una composizione in distici rimati (circa 1500 versi) risalente alla seconda metà del XII secolo. Al riguardo si veda *The Riverside Chaucer*, cit., p. 1072.

cambiamenti intervengono nella storia, e questi riguardano principalmente la caratterizzazione dei personaggi. Fin dai primi versi il narratore attribuisce al personaggio di Tereo una fisionomia decisamente più negativa rispetto al racconto ovidiano; inoltre, manifesta a più riprese il suo sdegno nei confronti delle sue azioni, intervenendo apertamente nella narrazione, e con ciò indirizzando la reazione del lettore. Basti leggere a questo proposito l'incipit della leggenda:

Thow yevere of the formes, that hast wrought
This fayre world and bar it in thy thought
eternaly er thow thy werk began,
why madest thow, unto the slaunder of man,
Or, al be that it was nat thy doing,
as for that fyn, to make swich a thyng,
whi sufferest thow that Tereus was bore,
That is in love *so fals and so forswore*,
That fro this world up to the firste hevne
Corrumpeth whan that folk his name nevene?
And, as to me, so grisely was his dede
That, whan that I his foule storye rede,
Myne eyen wexe foule and sore also. (vv. 2228-2240, p. 624, corsivo mio)

L'apertura¹¹ anticipa chiaramente la parabola tragica della vicenda e predispone il pubblico alla lettura di una "foule storye", il cui personaggio maschile è condannato senza appello. Simili anticipazioni negative sul carattere di un eroe si trovano negli incipit di altre leggende: "How Eneas to Dido was forsworn" ("The Legend of Dido", v. 927); "Thow rote of false lovers, Duc Jasoun, / Thow sly devourere and confusioun / Of gentil wemen, tendre creatures" ("The Legend of Hypsipyle and Medea", vv. 1369-1370)¹². Tereo dal canto suo è descritto come "[...] kyn to Marte, / The crewel god that stant with bloody darte" (vv. 2244-2245), con una specificazione che in Ovidio rimaneva implicita: [*Threicius Tereus*] *genus a magno* [...] *Gradiuo* (*met.* 6, 427).

Oltre ai commenti del narratore e all'aggettivazione negativa, un altro particolare opera nella stessa direzione: in uno dei pochissimi, e peraltro brevissimi, discorsi diretti riportati da Chaucer, Filomela chiede al suo aguzzino: "Where is my sister, brother Tereus?" (v. 2315). Si leggano i seguenti versi di Ovidio:

¹¹ Per l'iniziale invocazione al creatore e il tono di riflessione filosofica, con particolare riferimento al neoplatonismo, cfr. *ivi*.

¹² A. HOLTON, *The Sources of Chaucer's Poetics*, cit., dedica una sezione al *commentary* in Chaucer (pp. 30-44). Tuttavia, nel caso di Enea e Giasone, Chaucer interviene in modo più visibile per alterare l'immagine dei due eroi e farli apparire dei *villains*. Si veda anche J. M. FYLER, *Chaucer and Ovid*, cit., p. 106.

[...] *o diris barbare factis,
o crudelis*" ait, "*nec te mandata parentis
cum lacrimis mouere piis nec cura sororis
nec mea uirginitas nec coniugalia iura?
omnia turbasti; paelex ego facta sororis,
tu geminus coniunx, mors est mihi debita poena.*

(*met.* 6, 533-538)

Mentre la Filomela ovidiana invocava i membri della famiglia ed enumerava lo sconvolgimento dei rapporti (*coniugalia iura; paelex [...] sororis; geminus coniunx*), Chaucer condensa con grande efficacia in quell'unico verso, pronunciato ancora prima dello stupro, l'incombere della tragedia dei legami familiari. Grazie all'accostamento tra *sister e brother*, la domanda che la Filomela di Chaucer rivolge a Tereo pone l'accento sui vincoli familiari e sul ruolo fraterno che il cognato dovrebbe svolgere nei suoi confronti, con l'effetto di rendere ancora più turpe la violenza che di lì a poco verrà consumata. Pochi versi prima osserviamo la stessa strategia, quando re Pandione acconsentendo alla partenza della figlia, la affida a Tereo con queste parole: "Now, sone," quod he, "that art to me so dere [...]" (v. 2296), mentre Ovidio usava *care gener* (*met.* 6, 496).

Per quanto riguarda i personaggi di Procne e Filomela, il cambiamento più evidente che Chaucer effettua rispetto alla fonte ovidiana è la drastica riduzione dei discorsi diretti a poche esili battute. Ciò è dovuto, in gran parte, al troncamento della storia che non consente di riportare le parole di vendetta di Procne (*met.* 6, 611-619; e 631-635). Tuttavia, anche le poche frasi della prima parte del racconto di Ovidio vengono riferite dal narratore della "Legend of Philomela" in discorso indiretto. Questo silenzio ostinato si presenta, stranamente, anche nel momento in cui Procne è più desiderosa di rivedere la sorella, quando, cioè, prega il marito di andare a prendere Filomela ad Atene: "That for desyr she nyste what to seye" (v. 2262). Il mutismo di Procne nel corso di tutta la storia può essere interpretato come il risultato della generale riduzione dei dialoghi, ma appare anche un'anticipazione del silenzio che di lì a poco verrà imposto a Filomela. Ugualmente evidente è la sostituzione del discorso di Filomela dopo lo stupro con sole tre invocazioni, alla sorella, al padre e a dio (cfr. vv. 2328-2329). A rafforzare l'immagine di passività ed innocenza di Filomela contribuiscono le due similitudini animali mutuate da Ovidio – "as the lamb that of the

wolf is biten; / Or as the culver that of the eagle is smiten” (vv. 2318-2319) –, da Chaucer utilizzate, però, nella scena che precede lo stupro e non subito dopo, come avviene nel racconto latino. Entrambe le eroine sono costantemente associate a termini come *teres/terys*, *weptel/wepyng*, *sely*, *wo* e *woful*, *sorwe* e *sorweful*, che le qualificano esclusivamente come donne sofferenti e deboli; Procne, in particolare, rimane quasi sullo sfondo degli eventi, come prova la quasi totale assenza di verbi di azione a lei riferiti.

Dal canto suo, Filomela conserva un margine di azione che coincide con l’espedito della tela e che compensa parzialmente il suo precoce silenzio. Ai vv. 2350-2370 il narratore descrive come Filomela riesca a ricamare su un pezzo di stoffa le sue circostanze e a farlo pervenire alla sorella. L’enfasi in questi versi non è tanto sull’“ingegno [che] nella sventura si acuisce” (cfr. *met.* 6, 574-575: *grande doloris / ingenium est, miserisque venit sollertia rebus*), quanto sulle abilità muliebri di Filomela e sui dettagli dell’oggetto¹³. Seppure prigioniera, Filomela non si trova in condizioni disagiate, poiché ha a disposizione “mete and drynk, and clothyng at hire wille” (v. 2355), e probabilmente ha anche la possibilità di tessere, dal momento che nessun cenno è fatto alla costruzione di un “rozzo telaio” (*met.* 6, 576: *barbarica...tela*). Filomela è, soprattutto, una donna colta: “She coude eek rede and wel ynow endyte, / But with a penne coude she nat wryte. / But letters can she weve to and fro” (vv. 2356-2358). *Letters*, dunque, sono quelle che la fanciulla ricama su uno “stamyn large” (v. 2360) e che descrivono piuttosto dettagliatamente ciò che le è accaduto:

How she was brought from Athenes in a barge,
And in a cave how that she was brought;
And al the thyng that Tereus hath wrought,
She waf it wel, and wrot the storye above,
How she was served for hire systers love. (vv. 2361-2365)

Di particolare interesse è l’ultimo verso, un commento che può essere attribuito tanto al narratore quanto a Filomela e che, in questo secondo caso, si configurerebbe come una continuazione naturale in forma di pensiero (indiretto libero) del racconto da lei intessuto. Se, invece, si trattasse del narratore, sarebbe comunque del tutto coerente con la sua costante presenza nella storia e con la pratica – molto più evidente nelle altre

¹³ Entrambi questi elementi sono presenti anche nella *Philomena* di Chrétien de Troyes serbata nell’*Ovide Moralisé*. Si vedano le note ai versi rilevanti in *The Riverside Chaucer*, cit., p. 1073.

leggende, per la maggior parte tratte dalle *Heroides* ovidiane – di trasformare il racconto autodiegetico delle protagoniste in narrazione in terza persona e discorso indiretto¹⁴. In entrambi i casi, Chaucer pone di nuovo l'accento sui legami familiari, e non casualmente sull'amore tra le due sorelle: il sentimento che le ha spinte a rivedersi ha prodotto una tragedia. Questo aspetto, in verità, presenta risvolti più torbidi nel racconto ovidiano, dove Filomela è diventata, suo malgrado, *paelex sororis* (cfr. *met.* 6, 537: “rivale della sorella”, o “concubina” o “adultera”) e dove quello compiuto da Tereo si configura come un incesto¹⁵.

I versi immediatamente successivi a quelli citati richiamano la nostra attenzione su un aspetto evidenziato da John M. Fyler nel suo *Chaucer and Ovid*. Fyler sostiene che nella *Legend of Good Women*, pur riducendo e manipolando il materiale per adattarlo alla sua cornice, Chaucer non riesce a celare completamente il seguito delle vicende. Lo studioso riporta tra i suoi casi due esempi provenienti dalla leggenda di Filomela. Si tratta rispettivamente dei vv. 2339-2341 (“O sely Philomene, wo is thyn herte! / God wreke thee, and sende the thy bone! / Now it is tyme I make an ende sone”) e dei già citati vv. 2383-2386 (“The remenaunt is no charge for to telle...”). Così commenta Fyler:

¹⁴ La soppressione delle voci delle eroine può essere vista, tuttavia, anche come una strategia del narratore per conferire oggettività ai fatti narrati; di questo avviso è H. Cooper: “The heroines are allowed brief laments, but the rest of their stories is presented as fact, in a remarkable break from Chaucer’s normal practice of mediating his narratives through unreliable voices or the uncertainties of dream. The women are *trew*, and that moral stability is converted into acceptance of their words as *soth*. It is the men who are false, and whose words cannot be trusted” (HELEN COOPER, “Chaucer and Ovid”, in C. Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 71-81, p. 80).

¹⁵ La violenza di Tereo è di fatto percepita come tale, e probabilmente non tanto nella mentalità di Ovidio e del suo tempo, ma come caratteristica del mito. Secondo l'antropologa Françoise Héritier si tratterebbe più precisamente di un “incesto di secondo tipo” cioè della condivisione dello stesso partner sessuale da parte di due consanguinei che porta, perciò, per via indiretta, a una impropria confusione di sangue (FRANÇOISE HÉRITIER, *Les deux sœurs et leur mère: anthropologie de l'inceste*, Odile Jacob, Paris, 1994. Si vedano in particolare i riferimenti al mito di Procne e Filomela alle pp. 63-64). Alcuni studi hanno ripreso la teoria di Héritier per interpretare il forte legame tra le sorelle, che le spinge a volersi rivedere dopo anni di lontananza, come un rapporto omoerotico (SARAH ANNES BROWN, *Ovid: Myth and Metamorphosis*, Bristol Classical Press, Bristol, 2005, pp. 85-104; F. FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne*, cit., pp. 119-120; SYLVIE BALLESTRA-PUECH e VÉRONIQUE GÉLY, “Philomèle (Procne)”, in P. Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Editions du Rocher, Monaco, 2002, p. 1563). Sebbene il testo ovidiano non autorizzi questo tipo di allusione, la presenza delle cerimonie bacchiche, con il suo rimando implicito alle *Baccanti* euripidee, iscrive e riverbera questa suggestione sui testi posteriori: S. A. Brown, ad esempio, ritiene che la storia di Filomela narrata da Chaucer (precisamente il “systers love” del v. 2365) e il *Complaynt of Phylomene* (1576) di George Gascoigne, di cui si dirà più avanti, alludano ad un possibile legame omoerotico tra Procne e Filomela. Per la qualificazione di Filomela come *paelex*, si veda BARBARA PAVLOCK “The Tyrant and Boundary Violations in Ovid’s Tereus Episode”, *Helios*, vol. 18, n. 1, 1991, pp. 34-48, pp. 38-39.

The narrator, gripped by his own story, censors it slightly too late to keep us from remembering what happened. [...] Once alluded to, the grisly stew the two sisters make of Procne's son Itys is impossible to forget [...]. His retreat into bland piousness barely covers over the horror of Ovid's account¹⁶.

I due passaggi alludono simultaneamente alla strategia adottata dal narratore nella selezione del suo materiale e a un seguito della storia che rimane in ombra, ma che nondimeno viene evocato.

Una simile ambiguità – che a questo punto non si configura tanto come “the narrator's awkwardness in suppressing the end of his story”¹⁷, quanto come un consapevole gioco con i suoi lettori – sembra possa trapelare anche da altri due particolari. Ricevuta la tela inviata dalla sorella, Procne reagisce, come in Ovidio, col mutismo, e subito dopo si reca con un pretesto al tempio di Bacco per cercare Filomela: “No word she spak, for sorwe *and ek for rage*, / But *feynede* hire to gon on pilgrymage / To *Bacus temple*; and in a litel stounde / Hire dombe sister sittynge hath she founde” (vv. 2374-2377, corsivo mio). In questi pochi versi, alla soglia della conclusione della sua storia, Chaucer condensa una serie di elementi che nella narrazione ovidiana trovano sviluppo nella seconda parte. Stupisce di vedere attribuita alla mite e passiva Procne di Chaucer la *rage* improvvisa, un sentimento che nella storia ovidiana ispira tutte le sue azioni da questo momento in poi, trasformandola in una Erinni vendicatrice; altrettanto sorprendente è la sua subitanea risolutezza, che la porta per la prima volta nel racconto a essere soggetto d'azione. Nei versi di Ovidio, le feste bacchiche si svolgono di notte e fanno da sfondo alla liberazione di Filomela e all'uccisione del bambino (cfr. *met.* 6, 687 sgg.); esse non sono affatto motivo ornamentale poiché, oltre a rappresentare la dimensione temporale e psicologica adatta al terribile delitto, evocano un culto arcaico che ha come protagoniste donne e che sfocia nella manifestazione di pulsioni irrazionali e potenzialmente distruttive¹⁸. È dunque singolare che Chaucer abbia conservato questo dettaglio, il quale non trova ulteriori sviluppi nella sua versione. E ugualmente significativo è il verbo “*feynede*” che ben traduce la simulata partecipazione di Procne alla cerimonia (cfr. *Ov. met.* 6, 595-596: *terribilis Procne*

¹⁶ J. M. FYLER, *Chaucer and Ovid*, cit., pp. 104-105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ Cfr. la voce “maenads” in S. HORNBLLOWER, A. SPAWFORTH (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, cit., p. 908; con riferimento allo specifico passaggio in Ovidio, si veda G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., pp. 341-432.

furiisque agitata doloris, / Bacche, tuas simulat [enfasi mia]); questa, in Chaucer, prende però la forma di un più rassicurante “pilgrimage”. Il verbo rivela, comunque, un aspetto nuovo del carattere di Procne – l’inganno suscitato dalla disperazione – che nel racconto ovidiano ricompare anche in seguito, ovvero nella scena del banchetto cannibalico allestito a Tereo “mentendo si tratti di un rito del paese natio” (*met.* 6, 648: *et patrii moris sacrum mentita*).

Questi particolari confermano, perciò, le osservazioni di Fyler circa l’ambiguità del narratore della *Legend of Good Women*. La terribile vendetta delle due sorelle atenesi “is a nearly inescapable absent presence”¹⁹, un’ombra troppo ingombrante per poter essere ignorata e che viene, di fatto, evocata con sottilissime allusioni. Queste si concentrano attorno alla figura di Procne, la più stilizzata delle due nel racconto di Chaucer e quella dai tratti più tragici nella versione di Ovidio.

Per conformare la storia alla sua cornice narrativa, Chaucer apporta, quindi, dei cambiamenti volti a creare fin dal principio una netta caratterizzazione che distingue le vittime – innocenti, perfino ingenuae, devote alla pietà familiare – dal carnefice, infido e crudele. Il narratore si arresta proprio nel momento in cui la ferocia delle due sorelle avrebbe preso il posto della loro pietà, ma, pur formalmente ritagliando un ritratto ineccepibile delle due eroine, dà luogo ad un gioco allusivo con la sua fonte, nel quale il lettore colto saprà riconoscere tanto il seguito della storia, quanto l’autoironia di Chaucer stesso nei confronti della propria strategia e del rapporto con il testo antico.

In *Confessio Amantis* di John Gower, la storia di Filomela è narrata nel libro V, dedicato al peccato capitale dell’avarizia (*Avarice, Auaricia*)²⁰. Rispetto all’accezione odierna, in *Middle English* questo termine copriva una gamma di significati e sfumature più ampia, come emerge dalla meticolosa suddivisione che Genius espone ad Amante. Tra questi significati vi è *Ravine*, che è il vizio di cui si macchia Tereo. Nella sua valenza più generale la parola indica il furto (cfr. V, 5507-5522), mentre nella sfera della passione denota chiaramente l’atto di usare violenza a una donna: “So ben there in the same wise / Lovers, as I thee schal devise, / That whan noight elles mai availe, / Anon with strengthe thei assaile / and gete of love the sesine, / Whan thei se time, be

¹⁹ CAROLYN P. COLLETTE (ed.), *The Legend of Good Women: Context and Reception*, D.S. Brewer, Woodbridge, 2006, p. 86.

²⁰ Questo libro, il più lungo di tutto il poema (quasi ottomila versi), è stato discusso approfonditamente in un lavoro recente: PETER NICHOLSON, *Love & Ethics in Gower’s ‘Confessio Amantis’*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.), 2005, pp. 254-309.

Ravine.” (V, 5523-5528). Tuttavia, esaminando le successive distinzioni tracciate da Genius, si può dedurre che *ravine* implichi anche il rapimento, o per lo meno la sottrazione della donna da un luogo. Non così i peccati di *robberie* e *stelthe*, trattati nello stesso libro, i quali, pur designando la violenza sessuale, si differenziano da *ravine* per sottili sfumature: il primo consisterebbe in uno stupro senza rapimento, consumato in un luogo selvaggio o remoto (v. 6110, p. 113: “In wylde stedes”), mentre il secondo denota soprattutto la segretezza dell’azione (cfr. V, 6507-6510; 6517-6521; 6551-6554).

Queste sottigliezze, che possono apparirci irrilevanti al fine di determinare l’azione commessa (in tutti i casi la violenza sessuale), hanno invece grande peso nello stabilire il tipo di colpa di cui Amante si è eventualmente macchiato, poiché coinvolgono dimensioni psicologiche e intenzioni diverse. Se infatti si esaminano le risposte di Amante, si notano delle leggere differenze al riguardo. Alla domanda di Genius se si sia mai reso colpevole del peccato di *ravine*, Amante nega con decisione (cfr. V, 6053-6068); quando poco più avanti gli viene chiesto di rendere conto di eventuali atti di *stelthe*, la sua risposta è, però, più ambigua. Non ha commesso un simile peccato, ma, sembra, più per la presenza di un guardiano (*Danger*) che rende la stanza della sua amata inavvicinabile, che per intima convinzione; e, infatti, ammette di desiderarlo (V, 6563-6564: “Mi fader, nay, and that is routhe / For be mi will I am a thief”; vv. 6653 sgg.: “Bot, fader, as ye tolde above,...”). Amante dichiara di svegliarsi di notte per osservare da lontano la finestra della sua amata, e di immaginarsi nella forma di qualche antico negromante che con l’uso della magia riuscì a possedere una donna. Dai suoi esempi si deduce chiaramente che l’immagine che ha in mente è quella di una violenza sessuale. Amante, quindi, sa di essere colpevole nelle intenzioni, come emerge anche in altri momenti della sua confessione, e si rimette, infatti, alla decisione del suo sacerdote. Le differenze tra peccati apparentemente simili si misurano, quindi, oltre che in base alle peculiari circostanze della loro attuazione, anche nella diversa coscienza del peccato che il personaggio ne ha. È possibile ipotizzare, allora, che nella complessa casistica esposta in questa sezione del libro V, la storia di Tereo sia volta ad illustrare specificatamente uno stupro che comporta anche il ratto della donna, un’azione, quest’ultima, che costituisce il vero discrimine per stabilire con esattezza il peccato commesso.

In aggiunta, bisogna considerare che quello che per la mentalità – e il diritto – moderni rappresenta un reato contro la persona, nel contesto moraleggiante di Gower è concepito, invece, come un'azione “*ayein love and his lawe*” (V, 6056, p. 112); è vero anche che l'atmosfera cortese della narrazione rende *ravine*, *robberie* e *stelthe* gesti contrari al “*ladi wille*” (V, 6058, p. 112), ma lo stupro resta primariamente un peccato contro un'etica del “*fine loving*”²¹. A riprova di ciò, questi tre “vizi” vengono tutti classificati (nelle glosse latine a lato) sotto il nome di *cupiditas*. A tal proposito, Nicholson fa un'osservazione che appare cruciale per comprendere la concezione di *Avarice* e il suo rapporto con chi ne è vittima: al centro delle storie che illustrano i diversi aspetti di questo peccato troviamo “the moral and emotional void that results from equating either virginity or the woman herself with a “treasure”, an item of commerce, something that can be stolen or exchanged”²².

Contrariamente a quanto porterebbero a pensare la classificazione dei peccati e l'accento sull'etica amorosa dell'amante, nonché le ultime considerazioni esposte, la storia di Filomela narrata da Gower, tuttavia, dimostra una certa attenzione per la prospettiva delle due donne; mentre, viceversa, il personaggio di Tereo appare decisamente più stilizzato, nulla più che il “*tirant raviner*” (V, 5627) che violenta la cognata. Il racconto è nel complesso molto ben riuscito, come ha evidenziato la critica, anche alla luce del confronto con “*The Legend of Philomela*” di Chaucer²³.

²¹ DEREK PEARSALL, “Gower's Narrative Art”, *PMLA*, vol. 81, n. 7 (Dec., 1966), pp. 475-484, p. 476.

²² P. NICHOLSON, *Love & Ethics*, cit., p. 284. Un'indagine sul *Middle English Dictionary* accessibile sul sito della University of Michigan (<quod.lib.umich.edu/m/med/ >) conferma questa osservazione e porta a ulteriori considerazioni. *Ravine*, infatti, può designare in senso generico “robbery” o in modo specifico “an act of robbery”; legato a questo significato troviamo quello di “beni rubati” (ad es. le spoglie di guerra, ivi compresi i prigionieri). Un'altra accezione indicata dal dizionario è quella di “greed, covetousness, rapacity” che aggiunge una sfumatura moralistico-religiosa pertinente all'opera di Gower; infine, *ravine* può indicare anche “[the] forcible seizing of a woman, rape”. Altri due significati elencati nel dizionario sono comunque riconducibili a quelli già citati: in un caso, il termine denota la preda di un animale o la sua “predatoriness” e “voracity”; nell'altro, *ravine* ha il significato astratto di “force, violence”. La parola, perciò, presenta un'oscillazione tra l'astratto e il concreto: nel primo caso sarà un'inclinazione o un vizio, e dunque una caratteristica dell'agente (cupidigia, forza, violenza); nel secondo caso si riferirà ad un “bene” ottenuto con il furto, il saccheggio o lo stupro (che siano oggetti o persone, ad esempio schiavi e donne), o, se riferito ad animali, una preda. In entrambi i casi si osservi come *ravine* non denoti un'offesa contro la donna bensì contro una concezione dell'amore o della virtù.

²³ Si veda ad esempio il rapido commento di G. C. Macaulay: “Chaucer [...] was weary of it even from the beginning” (in J. GOWER, *Confessio Amantis*, cit., p. 504); D. PEARSALL, “Gower's Narrative Art”, cit., p. 479; *The Riverside Chaucer*, cit., p. 1072; C. S. Lewis in una pionieristica rivalutazione di inizio '900 del poema di Gower, accenna al racconto di Filomela e Tereo usando le parole “bittersweet beauty” (CLIVE STAPLES LEWIS, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* [1936], Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1958, p. 210).

La narrazione è estremamente vivida, e diversi sono i particolari di colore domestico o realistico che avvicinano la storia al pubblico inglese dell'epoca di Gower²⁴. Inoltre, l'autore omette *tout court* due riferimenti "esotici": il paragone tra Filomela e le Driadi e Naiadi dei boschi (*met.* 6, 452-455) al momento del primo incontro tra Tereo e la fanciulla; e le cerimonie bacchiche durante le quali si consuma l'uccisione del bambino (*met.* 6, 687 sgg.). Nei due casi, tuttavia, non si tratta tanto di evitare riferimenti ignoti, quanto piuttosto di accentuare la dimensione umana entro la quale si sviluppano le passioni dei personaggi, evitando qualsiasi possibile giustificazione esterna e anche solo vagamente soprannaturale. Ma i cambiamenti più importanti apportati da Gower riguardano i caratteri dei due personaggi femminili e la rappresentazione della violenza. La riuscita dell'intera *Confessio Amantis* risiede nella capacità di Gower di "sostanziare" il rigido e articolato schema di principi teorici con esempi e indicazioni di vita; le storie e i miti usati da Genius per illustrare i peccati e le loro sfumature, moltissimi dei quali tratti da Ovidio, spesso acquistano un nuovo realismo psicologico e vengono completati su questo piano dal personaggio di Amante, soggetto a tentazioni e debolezze. In questa attenzione di Gower per la dimensione umana e per la coscienza individuale si inscrivono i discorsi delle due sorelle.

Gower fa pronunciare a Filomela un discorso e due monologhi. Nel primo, subito dopo lo stupro (V, 5655-5683, p. 101), ritroviamo la minaccia di raccontare la violenza subita che era nel racconto ovidiano, ma con un'insistenza maggiore sull'aspetto della divulgazione, e quindi della voce: "That I schal telle out al mi fille, / And with mi speche I schal fulfille / The wyde world in brede and lengthe"; "Unto the people I schal it telle"; "[...] I schal / unto the Stones clepe and crie, / and tellen hem thi felonie"; "Ther schal I tellen tale and ende, / And crie it to the briddes oute"; "For I so loude it schal reherce, / That my vois schal the hevene perce". Nelle parole di Filomela non v'è traccia di riferimenti alla pietà divina; Tereo è il traditore che ha osato infrangere il vincolo coniugale e, come minaccia Filomela, la sua azione verrà rivelata e resa nota (*reherce*) a chiunque tramite il ricorso alla parola. Il secondo discorso di Filomela (V,

²⁴ Tra questi: la richiesta di Procne a Tereo di poter rivedere la sorella "as sche lay him besyde" (v. 5574); il gesto di Tereo per immobilizzare Filomela ("Hire cauhte be the tresses longe, / With whiche he bond ther bothe hire armes", vv. 5686-5687); la reclusione di Filomela in una prigione anziché in una *stabula alta* sperduta nei boschi; la metamorfosi di Tereo in una pavoncella ("lappewincke"), anziché nella più esotica upupa. In merito a quest'ultima metamorfosi cfr. HERBERT BRUCE, "The Myth of Tereus in Ovid and Gower", *Medium aevum*, 41, 1972, pp. 208-214, p. 213.

5741-5752) è in realtà una preghiera a Giove pronunciata intimamente, poiché a questo punto la fanciulla è già stata privata della lingua, ed è invenzione originale di Gower. In questi versi Filomela esprime un desiderio condiviso dalle eroine che hanno subito un destino simile al suo, quello di non essere mai nata. Qui la fanciulla non potrebbe essere più conscia della sua situazione: “For thanne I hadde nocht forlore / Mi speche and mi virginite”. Al dio Filomela chiede esplicitamente vendetta: “Whan thou thereof wolt do vengeance / And schape mi deliverance”. Nel suo terzo “discorso” (V, 5759-5768) Filomela rivolge interiormente alla sorella Procne lo stesso auspicio che poco prima aveva indirizzato a Giove: “Ha, Soster, if ye knewe / Of myn astat, ye wolde rewe, / I trowe, and my deliverance / ye wolde schape, and do vengeance / On him that is so fals a man”. In aggiunta, dichiara la sua intenzione di farle pervenire un segno della sua presenza e dell’oltraggio subito.

Nel suo primo lungo discorso (V, 5821-5860, versi comprensivi di un breve intervento del narratore), Procne rivolge una preghiera a Cupido, Venere e Apollo per chiedere aiuto. Nessuna traccia, in Gower, della Procne vendicativa e ferina di Ovidio; la donna, qui, lamenta la sua sventura, ricordando la sua devozione al marito, quanto questi si sia rivelato falso, e il dolore arrecato alla sorella. Non va dimenticato che Cupido e Venere sono i numi tutelari dell’intero poema di Gower, gli dei a cui Amante confessa i suoi peccati per intercessione del loro sacerdote Genius, e che incontrerà di persona alla fine del suo percorso. Essi sono anche le divinità che presiedono all’unione di Procne con Tereo (“Sith ferst ye schopen me to wedde”) e, per questa ragione, vengono invocati dalla sposa ateniese per fare da testimoni alla sua disgrazia. Ma è al dio Apollo che Procne chiede, infine, vendetta. Il secondo discorso di Procne (V, 5915-5927) è rivolto a Tereo dopo che questi si è cibato inconsapevolmente del proprio figlio. Rispetto all’icastica frase del personaggio ovidiano (*met.* 6, 655: *intus habes quem poscis*), Gower fa pronunciare a Procne un discorso ben più lungo, nel quale, stranamente, non viene fatto alcun cenno né al bambino né al pasto antropofago, di cui leggiamo solo pochi versi prima; si tratta, invece, di una accusa di falsità e tradimento. Degni di nota sono soprattutto i versi che riprendono il motivo della divulgazione della violenza compiuta da Tereo, quasi a voler indicare che sarà la diffamazione la sua vera punizione: “for of thi dede / The world schal evere singe and rede / In remembrance of thi defame” (V, 5923-5925).

Per quanto riguarda i crimini commessi dai vari personaggi, Gower, pur non omettendone nessuno, come invece fa Chaucer, tende a smorzarne gli aspetti più raccapriccianti. Ecco che allora non vengono menzionati la lingua tagliata che ancora si muove (*met.* 6, 558-560); il sospetto di ripetuta violenza da parte di Tereo su Filomela anche dopo la mutilazione (*met.* 6, 561-562); e le fantasie di vendetta di Procne prima di concepire l'uccisione del figlio (*met.* 6, 614-618). Per contro, l'assalto di Tereo alla cognata, come in Ovidio, è motivato dalla passione improvvisa per la sua bellezza ed è descritto con l'uso di metafore animali (cfr. V, 5633 e 5644-5645). L'autore inglese, però, aggiunge due elementi nuovi: "Foryat he was a wedded man" (V, 5631) e "whanne he was so wod / That he no reson understod" (V, 5639-5640). Si tratta, dunque, di una perdita della ragione che fa dimenticare a Tereo il suo legame coniugale, e in generale la sua virtù di cavaliere: non è un caso che all'inizio fosse detto "A worthi king" e "A noble kniht" (V, 5566 e 5567), mentre ora è "so ruide a knyht" (V, 5638). Questi non sono commenti convenzionali, poiché, al contrario, ben si inquadrano nella dimensione didattico-morale del poema. Nel percorso verso cui Genius intende condurre Amante, i principi di Amore e Ragione operano in completa armonia, e questa conciliazione è, infatti, diametralmente opposta alla *Divisioun* che nel Prologo del poema era additata come principio dei mali dell'uomo e della società (cfr. vv. 782, 799, 851 sgg.). Scrive Pearsall: "From his [Genius'] discourse there emerges a pattern by which restraint, discrimination, and "gentillesse" in love become the example and analogue of virtuous behaviour generally, so that sin is exposed as base, unreasonable and stupid rather than condemned as deadly"²⁵. L'enfasi sul comportamento di Tereo, ravvisabile nei commenti del narratore e nelle accuse delle due sorelle, rappresenta, evidentemente, un monito per Amante a non agire nello stesso modo. Tereo è prima di tutto un traditore del vincolo matrimoniale; la naturalizzazione operata da Gower nei confronti del *setting* agisce anche sull'universo morale del racconto: "Gower takes special care to keep in our minds the idea of happy married love against which Tereus offends"²⁶.

Nel racconto dei crimini commessi dalle due sorelle, Gower opera in due direzioni. In primo luogo, la vendetta di Procne, sebbene non giustificata, viene in parte attenuata dalla motivazione dell'insanità causata dal dolore:

²⁵ D. PEARSALL, "Gower's Narrative Art", cit., p. 476.

²⁶ H. BRUCE, "The Myth of Tereus in Ovid and Gower", cit., p. 209.

Thus sche, that was, as who seith, *mad*
Of wo, which hath hir overlad,
Withoute insihte of moderhede
Foryat pite and lost drede,
And in hir chambre prively
This childe withouten noise or cry
Sche slou [...]. (V, 5891-5897, corsivo mio)

Si noti, inoltre, che lo stesso verbo era stato usato in riferimento a Tereo (cfr. V, 5631: “Foryat he was a wedded man”). Entrambi i personaggi, per una temporanea perdita di lucidità, sono venuti meno ai loro ruoli, rispettivamente di marito e di madre, e con ciò agli obblighi morali che questi comportano. In misura minore, contribuisce alla mitigazione della violenza il fatto che l’infanticidio si svolga “prively” e “withouten noise or cry”, mentre in Ovidio udiamo il piccolo Iti chiamare la madre e cercare di abbracciarla mentre si compie il delitto (cfr. *met.* 6, 639-640). D’altro canto, Gower non risparmia i particolari dello smembramento e della preparazione delle carni del figlio (cfr. V, 5897-5902).

In secondo luogo, il ruolo giocato da Filomela nella vendetta viene ridotto, poiché la fanciulla non partecipa all’uccisione del bambino, che spetta alla sola Procne, ma compare nella scena del banchetto recando la sua testa mozzata “betwen tuo disshes”, (V, 5911). Si può certamente concordare, perciò, con le affermazioni di Bruce secondo cui “Procne in Gower is a less blameworthy character than she is in Ovid”²⁷ e “Philomela [...] is a weaker character”²⁸. Tuttavia, per quanto “più debole” nelle azioni, e descritta come un animale impaurito e tremante, Filomela non appare affatto una vittima passiva, come invece è in Chaucer; è bensì un’eroina dall’indole risoluta ed estremamente lucida nel valutare la gravità del torto subito, tanto da non esitare a minacciare Tereo e a chiedere vendetta al dio.

Il personaggio di Filomela si caratterizza nel racconto di Gower non solo per il suo ripetuto ricorso alla parola, ma anche per essere “more than [in] Ovid, [...] a writing woman”²⁹. Due volte, infatti, l’autore inglese ricorre alla stessa espressione per descrivere la tela di Filomela: la prima nel momento in cui viene tessuta (V, 5770-5771: “Sche waf a cloth of Selk al whyt / With lettres and ymagerie”); la seconda quando

²⁷ *Ivi.*

²⁸ *Ibid.*, p. 210.

²⁹ AMANDA LEFF, “Writing, Gender, Power in Gower’s *Confessio Amantis*”, *Exemplaria*, vol. 20, n. 1, 2008, pp. 28-47, p. 35.

Procne la riceve (V, 5790-5791 “And eft sche takth the cloth on honde, / Behield the lettres and thymages”). Gower, quindi, sembra risolvere l’ambiguità delle *purpureas notas* ovidiane esplicitandone entrambe le valenze possibili, quella di segni alfabetici e pittorici. La tela si riconferma nella sua funzione vicaria di voce perduta di Filomela e, come nel racconto ovidiano, mette in moto tutta la seconda parte della storia.

Nei versi di Gower questa parte presenta una grande compattezza interna ed efficacia sul piano della psicologia delle azioni. Essa si compone di vari momenti, strettamente collegati l’uno all’altro: alla fine del suo secondo discorso (la preghiera a Giove) Filomela esprime il proposito di mandare un “tokninge” (V, 5765) alla sorella; nei versi immediatamente successivi, il narratore la descrive intenta a ricamare la tela (V, 5769-5773); dopo aver apposto “hir signet thereupon” (V, 5775), ecco Filomela consegnare la tela a un “messenger” (V, 5776-5778), tela che ricevuta e “letta” farà svenire per il dolore Procne, la quale decide però di bandire le lacrime (V, 5779-5793). La chiusa di questa sequenza di azioni e di “focalizzazioni interne” sui due personaggi è molto meno cruenta di quella ovidiana, dove Procne immagina di infliggere pene feroci al marito, ma di non minore effetto: “It schal be venged otherwise” (V, 5795), frase che crea una *suspense* nella narrazione in quanto il crimine viene postposto di molti versi rispetto al racconto latino, dove al proposito di vendetta di Procne segue immediatamente il *triste...facinus* (*met.* 6, 623). Ciò comporta il sottrarre Procne all’irrazionalità delle sue passioni, e ne è riprova il fatto che Gower sopprime la terribile esclamazione *a! quam / es similis patri* (*met.* 6, 621-622). Seguono a questo punto la preparazione del piano per liberare Filomela e l’incontro carico di pathos tra le due sorelle. Notiamo uno schema narrativo ripetuto, che vede i propositi delle due sorelle (espressi in discorso diretto) seguiti immediatamente dall’azione. Ciò rafforza l’impressione della risolutezza di entrambi i personaggi e della coerenza strutturale dei procedimenti del racconto di Gower.

La tendenza ad arricchire le motivazioni delle due donne continua nelle spiegazioni che Gower dedica alle singole metamorfosi³⁰. Alla trasformazione di

³⁰ Si noti che Ovidio non specifica quale delle due divenga rondine e quale usignolo ma dice soltanto che *quarum petit altera siluas, / altera tecta subit* (*met.* 6, 668-669: “una vola verso i boschi, l’altra / alla casa si accosta”); tuttavia, si tende a interpretare l’usignolo con Filomela dal momento che, nella sua accusa a Tereo, essa aveva preannunciato la propria reclusione nei boschi (cfr. *met.* 6, 546-547), mentre con Procne s’identifica la rondine che vola al riparo dei tetti, scorgendo in questo uccello l’emblema della casa violata negli affetti. Così ad esempio ritiene Rosati nel suo commento al testo (cfr. G. ROSATI, *Libri*

Filomela, in particolare, sono riservati ben sessanta versi, nei quali, accanto ai motivi convenzionali della primavera e del canto dell'usignolo, emerge una grande delicatezza nella descrizione di come la fanciulla, pur nella sua nuova forma, pianga la perdita verginità e preferisca non mostrarsi d'inverno, quando i rami sono spogli e non possono celarla, per non esibire la sua vergogna; mentre solo allo sbocciare della primavera l'usignolo può uscire dal suo nascondiglio e cantare la sua melodia. Abbiamo qui un arricchimento del motivo eziologico che è all'origine del mito ovidiano – sebbene non sia consustanziale alla vicenda come lo è in altri racconti del poema latino – e che riflette una maggiore attenzione da parte di Gower verso la “soggettività” del personaggio.

In aggiunta, come ha osservato Nicholson³¹, pur essendo volute dagli dei, le metamorfosi non hanno né una funzione risolutiva né catartica (lo stesso valeva per lo scrittore latino), e nemmeno immortalano i due personaggi femminili nel loro stato “ferino”, di Erinni vendicatrici, come invece avviene nel racconto di Ovidio. Filomela e Procne vengono fissate da Gower nella loro condizione precedente l'uccisione di Iti, rispettivamente quella di fanciulla violata e di moglie tradita. Anche nella loro nuova forma, quindi, le due sorelle mostrano le conseguenze più immediate della *ravine* in amore, ovvero la vergogna causata all'una (cfr. nei vv. 5943-5988 l'enfasi su questo sentimento) e l'onta di falsità che ricade sul marito (si veda ai vv. 6008-6022 la rondine che con il suo “langage” mette in guardia le mogli verso i loro mariti). D'altra parte, Gower dimostra anche di non abbandonare affatto la visione sublimata del canto dell'usignolo: la sua melodia parla dell'amore come di una “maladie”, un “wofull blisse”, una “lusti fievere” e una “wounde softe”, tutte espressioni ossimoriche che “purificano” la brutalità inflitta a Filomela.

L'attenuazione nella rappresentazione della violenza e l'ampliamento delle prospettive femminili riflettono un diverso approccio alla questione della trasgressione. Il peccato di Tereo è un peccato contro un'etica dell'amore che in Gower fa tutt'uno con

V-VI, cit., p. 351). Sebbene globalmente si attribuisca a Ovidio, e in generale alla tradizione latina, l'associazione Procne-rondine e Filomela-usignolo, dal raffronto con altri passi dalle sue opere gli studiosi hanno dimostrato che Ovidio non preferisce in assoluto una versione sull'altra e che, di fatto, come già Virgilio prima di lui, lasci spesso le due metamorfosi nell'ambiguità (cfr. P. MONELLA, *Procne e Filomela*, cit., pp. 205-214; T. PRIVITERA, *Terei puellae*, cit., pp. 41-50 e A. CASANOVA, “Filomela da rondine a usignolo”, cit., pp. 171-173). Ciò attesta, secondo Privitera, o “una gestione disinvolta delle strutture narratologiche secondo le esigenze del momento poetico, [...] [o] un *divertissement* deliberato, un ammiccamento al lettore avveduto” (T. PRIVITERA, *Terei puellae*, cit., p. 45).

³¹ P. NICHOLSON, *Love & Ethics*, cit., pp. 290-291.

la legge morale di matrice religiosa, e ciò comporta non solo, o non tanto, una censura delle passioni, bensì un'indagine della loro natura e un'illustrazione delle loro conseguenze. Pur non perdendo mai di vista la singolarità dei suoi personaggi – incluso quello di Amante, il quale presenta una originale individualità – Gower li iscrive in un ordine a loro superiore. Così riassume Pearsall: “At every point [...] Gower invests his actors with a sense of being involved in an action larger than themselves, as if they operate as morally responsible creatures in a known and received environment, not as the victims of inhuman lusts and passions”³².

³² D. PEARSALL, “Gower’s Narrative Art”, cit., p. 479.

2.

La Filomela rinascimentale: Gascoigne, Pettie e Shakespeare

George Gascoigne (ca. 1539-1577) fece parte della prima generazione di scrittori elisabettiani e fu omaggiato da Spenser come “the very chefe of our late rymers”¹. Pur se presto superata nei contenuti e nello stile, la sua opera godette di grande reputazione durante tutta l’età elisabettiana, mentre in seguito, a riscuotere successo furono soprattutto quegli scritti in cui Gascoigne si presentava ai suoi dedicatari come prodigo ravveduto (*Reformed Prodigal*)². Poeta versatile ed estremamente attento a costruirsi una credibilità letteraria, cercò attraverso l’invenzione di numerose *personae* poetiche di accattivarsi le simpatie e i favori di nobili vicini alla corte e della stessa regina. Questi ruoli fittizi – vere e proprie identità performative – vengono utilizzati soprattutto nei materiali paratestuali, ma non solo, e in due casi coincidono con il personaggio di Filomela: *The Steele Glas* (1576) e *The Complaynt of Phylomene* (1576). Molto diversi per argomento e tono, entrambi i componimenti sono dedicati a Lord Grey of Wilton, un aristocratico che è più noto come patrono di Spenser.

La prima opera in esame, *The Steele Glas*, si compone di 1131 versi seguiti da un epilogo, ed è preceduta da una lettera in prosa rivolta a Lord Wilton e da quattro componimenti; tre di questi sono “in commendation” del poema e del suo autore³, mentre il quarto è intitolato “The Author to the Reader”. Questa struttura paratestuale rispecchia le relazioni tipiche del sistema del patronato, caratteristico della cultura che ruotava attorno alla corte, fatto di una rete di rapporti personali e socio-economici che influenzavano i generi e le pratiche testuali. Le modalità di produzione e fruizione letteraria del patronato rimasero pressoché intatte durante la prima fase della storia della

¹ EDMUND SPENSER, *The Shepheardes Calender*, “November. Ægloga undecima” (cfr. la glossa di E. K. al nome “Philomele the Nightingale”).

² Per la reputazione letteraria di Gascoigne, si veda il recente studio di GILLIAN AUSTEN, *George Gascoigne*, D. S. Brewer, Cambridge, 2008, pp. 6-14. Secondo Austen, l’immagine del prodigo ravveduto, insieme all’importanza accordata dal biografo novecentesco Charles T. Prouty alla conversione morale di Gascoigne, è probabilmente la ragione principale che lo ha fatto considerare nel Novecento “as a dull moralist who turned his back on his literary experimentation” (*ibid.*, p. 7). Cfr. anche p. 14: “It was ultimately to Gascoigne’s disadvantage that Prouty found the Reformed Prodigal persona so persuasive, since it has distorted his modern literary profile”. È da osservare che Gascoigne adottò a propria auto-presentazione la *persona* del prodigo ravveduto solo nelle opere pubblicate a suo nome, non in quelle pubblicate in forma anonima. Si veda l’elenco completo delle sue opere, che comprende anche quelle rimaste manoscritte, in *ibid.*, pp. xiii-xiv.

³ Scritti rispettivamente da N. R., Walter Raleigh e Nicholas Bowyer.

stampa, tanto che per molti autori, incluso Gascoigne, e per gli stessi editori, la pubblicazione non fu che un altro mezzo, insieme al manoscritto e alla *performance*, per cercare la protezione di nobili potenti⁴.

La lettera a Lord Wilton e i primi 160 versi di *The Steele Glas* – i soli che qui interessano – meritano particolare attenzione, poiché Gascoigne vi ripropone il motivo del *Reformed Prodigal* con un senso di urgenza e gravità; proprio su di esso, si innesteranno le altre due *personae* poetiche, *Satyra* e Filomela, la prima una versione stilizzata della seconda, in un gioco di complesse sovrapposizioni tra elementi autobiografici e maschere letterarie. Nella lettera a Lord Wilton, Gascoigne riconduce le ragioni che l'hanno spinto a comporre *The Steele Glas* alla propria conversione morale, mentre all'inizio del componimento esse sono sussunte nella storia di Filomela, ovvero rielaborate nella finzione e travestite da racconto allegorico.

Gascoigne aveva iniziato a delineare il modello del *Reformed Prodigal* una decina d'anni prima, adottandolo poi a partire da *The Posies* (1575) a sua auto-rappresentazione più frequente. Questo modello, risalente alla tarda Antichità⁵, aveva assunto un nuovo significato con la pedagogia umanistica: il *Reformed Prodigal* era colui che, giunto all'età matura, si dedicava allo studio e all'edificazione morale, dispensando insegnamenti a giovani inclini alla dissolutezza. Tale si presenta Gascoigne in *The Posies*, ma se lì l'intento moraleggiante del narratore ammette argomenti licenziosi dietro il pretesto dell'insegnamento, in *The Steele Glas*, invece, il modello del prodigo ravveduto si fa più rigido, dal momento che l'autore se ne serve con la speranza di ricucire i rapporti con Lord Wilton⁶. Gascoigne cercava di riscattarsi da una

⁴ D'altro canto, gli autori già sentivano di doversi relazionare con un pubblico se non più vasto, più eterogeneo, e per questo motivo, accanto a dediche e prefazioni rivolte ai patroni, si trovano scritti di altri poeti o di personalità in vista (talora fittizi) che elogiano l'opera in questione a garanzia della sua qualità; frequente è anche la "Lettera al Lettore", al quale l'autore presenta il suo lavoro in modo da attrarne l'interesse, e ciò si riscontra, infatti, nella lettera "The Author to the Reader" che precede *The Steele Glas*. Sul sistema del patronato e sul ruolo della stampa nella letteratura elisabettiana si veda ARTHUR F. MAROTTI, "Patronage, Poetry and Print", in C. C. Brown (ed.), *Patronage, Politics, and Literary Tradition in England, 1558-1658*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 21-46. Il capitolo dedica ampio spazio a Gascoigne. Sul rapporto tra Gascoigne e la stampa si veda anche G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., pp. 5-6.

⁵ Il modello è esaminato da E. R. Curtius in *Letteratura europea e medioevo latino* (cfr. *ibid.*, p. 15).

⁶ L'immagine del prodigo, inoltre, era già entrata in contatto con due rielaborazioni ovidiane di poco precedenti alle opere di Gascoigne ed interpretavano in chiave apertamente moraleggiante il mito di Narciso e quello di Ermafrodito. Si tratta dell'anonima *Fable of Ovid treting of Narcissus* (1560) e della *Pleasant Fable of Hermaphroditus and Salmacis* (1565) di Thomas Peend. Per quanto divergenti possano sembrare a un pubblico odierno il paradigma del prodigo ravveduto e i miti ovidiani, la loro sovrapposizione avveniva nel solco della tradizione di allegorizzazione e dell'*integumentum* cui le

reputazione negativa, dovuta soprattutto ai suoi problemi finanziari: membro di una famiglia tra le più importanti della *gentry* ed erede di una cospicua fortuna, dissipò gran parte delle sue ricchezze e nel 1570 fu persino imprigionato per debiti⁷; aveva poi cercato fortuna nel servizio militare; gli era stato negato un seggio in Parlamento dopo averne già fatto parte; e la sua prima raccolta, *A Hundreth Sundrie Flowres* (1572-73), era stata ritirata dalla stampa. L'immagine penitenziale che Gascoigne delinea nella lettera a Lord Wilton e il contenuto moralistico di *The Steele Glas* si spiegano, perciò, sullo sfondo delle sue vicende private e della sua conversione morale. Gascoigne vi appare, infatti, desideroso di dimostrare a Lord Wilton la profondità del suo cambiamento; a tal fine si mostra estremamente severo con se stesso, e affianca al pentimento per la sua condotta giovanile una più matura consapevolezza. In realtà, Gascoigne sfruttò abilmente il modello culturale del *Reformed Prodigal* per suscitare i favori di un patrono che sapeva essere un fervente Protestante e un convinto sostenitore del servizio militare come dovere civile. Negli stessi termini autobiografici e pragmatico-opportunistici sono da intendersi la “defensive nature of the volume as a whole”⁸ e la strategia di vittimizzazione adottata: se da un lato Gascoigne riconosce i suoi errori passati, dall'altro, infatti, si presenta come vittima di calunnie e circondato

Metamorfosi erano state sottoposte nei secoli precedenti. In età umanistica, questa tradizione si era trasformata in una pratica di lettura – consolidata nelle scuole e propedeutica allo studio del latino e delle tecniche retoriche – volta al disvelamento di significati nascosti nei racconti ovidiani e alla loro moralizzazione. Questo approccio ermeneutico è chiaramente riscontrabile anche nella “Preface” di Arthur Golding alla sua influentissima traduzione delle *Metamorfosi* (1565), in cui il traduttore si preoccupa di motivare il procedimento della metamorfosi attraverso la lente moralizzante. E tuttavia la tradizione di moralizzazione cristiana dei miti entrava talora in conflitto con l'interesse prettamente umanistico all'indagine dei testi antichi e questo è ravvisabile nelle traduzioni stesse. Sulla questione, si rimanda a RAPHAEL LYNE, “Ovid in English Translation”, in P. Hardie, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 249-261, pp. 251-253. Per l'interpretazione medievale e rinascimentale di Ovidio si veda LEONARD BARKAN, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven-London, 1986, pp. 103-125; per l'Ovidio elisabettiano pre-shakespeariano si veda ROBERT W. MASLEN, “Myths exploited: the metamorphoses of Ovid in early Elizabethan England”, in A. B. Taylor (ed.), *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 15-30.

⁷ Nell'introduzione alla sua edizione critica di *The Steele Glas* e *The Complaynt of Phylomene*, W. L. Wallace traccia dettagliatamente la genealogia familiare di Gascoigne ed esamina le vicende economiche del giovane scrittore alla luce dei cambiamenti dell'età Tudor, età che vede la vita sociale e culturale della nazione sempre più convergere verso la capitale e la corte. Anche i membri della nobiltà terriera erano attratti a Londra dalle possibilità di avanzamento della loro posizione, e ciò portava molti di loro, specie se giovani, al dispendio di grandi somme di denaro (cfr. WILLIAM L. WALLACE, “Introduction”, in *George Gascoigne's The Steele Glas and The Complaynt of Phylomene: A Critical Edition with An Introduction*, Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg, 1975, pp. 4-59, pp. 9-19).

⁸ G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 160.

da nemici. A queste persone, i cui nomi vengono taciuti, il poeta si propone di rispondere non con la vendetta bensì “by honest dealing”.

Definito un “neo-medieval poem”⁹ e “more closely related to *Piers Plowman* than to the hispid voices of the 1590’s [satirists]”¹⁰, *The Steele Glas* passa in rassegna e fustiga i vizi dei vari ordini sociali, ispirandosi sia alla tradizione nativa, rappresentata da William Langland, sia a quella latina, che a Gascoigne fornisce un modello di critica, oltre che *exempla* e aneddoti¹¹. Nella forma, però, *The Steele Glas* – “this Satyre written without rime”¹² – è assolutamente moderno: esso rappresenta, infatti, “the earliest original, nondramatic experiment in English blank verse”¹³.

Il componimento si apre con la figura dell’usignolo. Fin dai primissimi versi, l’elemento autobiografico e quello metapoetico sono così strettamente intrecciati:

The Nightingale, whose happy noble hart,
No dole can daunt, nor fearful force affright,
Whose chereful voice, doth comfort saddest wights,
When she hir self, hath little cause to sing,
Whom lovers love, bicause she plaines their greves,
She wraies their woes, and yet relieves their payne,
Whom worthy mindes, alwayes esteemed much,
And gravest yeares, have not disdainde hir notes:
(Only that king proud *Tereus* by his name
With murdring knife, did carve hir pleasant tong,
To cover so, his owne foule filthy fault)
This worthy bird, hath taught my weary Muze,
To sing a song, in spight of their despight,
Which worke my woe, withouten cause or crime,
[...]
O *Phylomene*, then helpe me now to chaunt:
[...]
Then helpe me now, O byrd of gentle bloud,

⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰ W. L. WALLACE, “Introduction”, cit., p. 7.

¹¹ Wallace tratta estesamente dell’uso dei modelli latini in *The Steele Glas* (cfr. *ibid.*, pp. 34-41).

¹² GEORGE GASCOIGNE, *The Steele Glas*, in J. W. Cunliffe (ed.), *The Complete Works of George Gascoigne* [1907], Greenwood Press, New York, 1969, 2 voll., vol. II, pp. 133-174, p. 137. Le indicazioni di pagina date nel testo faranno riferimento a questa edizione di cui ci si è avvalsi anche per il testo del *Complaynt of Phylomene* (*ibid.* pp. 175-207). Per maggiore chiarezza, poiché l’edizione seguita non presenta la numerazione dei versi, questa è stata da me aggiunta per entrambi i componimenti.

¹³ G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 164. Gascoigne, consapevole dell’originalità della sua impresa, ne dichiara il valore nella lettera al lettore: “The walles thereof [of fame] are wondrous hard to clyme: // And much to high, for ladders made of ryme. / Then since I see, that rimes can seldome reache, / Unto the toppe, of such a stately Towre, / By reasons force, I meane to make some breache [...]” (p. 140). Gascoigne aveva già usato il *blank verse* in *Jocasta* (1566), una delle prime versioni inglesi – o, secondo alcuni, la prima – di una tragedia greca (tratta in realtà da una versione italiana, a sua volta tradotta dal latino, delle *Fenicie* di Euripide) e certamente la seconda tragedia a usare il *blank verse*, dopo *Gorboduc*. Cfr. *ibid.*, p. 49; e J. MICHAEL WALTON, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 27.

In barrayne verse, to tell a frutefull tale,
A tale (I meane) which may content the mindes
Of learned men, and grave Philosophers. (vv. 1-25, p. 143)

Filomela appare qui in una triplice versione: è l'usignolo che con il canto allietta le pene degli innamorati, la fanciulla violata, e una Musa che ispira i versi del poeta. Il rapporto tra la figura del mito e l'autore emerge dal tono sofferente e amareggiato del narratore e dal particolare della lingua tagliata, elementi che ritornano nella sezione successiva (vv. 26-43), nella quale il poeta auspica che Lord Wilton voglia accogliere con favore i suoi versi "which flowes frō troubled mind" (v. 33, p. 143), e dove è di nuovo menzionata la mutilazione. Infine, si apprende che il poeta è perseguitato da persone tanto crudeli quanto lo era stato il terribile re trace, poiché la loro "greedy lust" ha potuto trovare in lui una preda innocente: "And me they found, (O wofull tale to tell) / Whose harmlesse hart, perceivde not their deceit" (vv. 42-43, p. 144).

Gascoigne continua a coltivare l'immagine del *Reformed Prodigal* (si veda l'accento ai "faults of youth", v. 29, p. 143), rappresentandosi però principalmente come vittima di gravi ingiustizie, fra cui gli attacchi contro la sua reputazione, ma anche l'essere stato scavalcato da altri nei favori del suo primo patrono. Si delinea, perciò, in modo più esplicito, l'identificazione tra la voce del poeta e quella di Filomela-usignolo, vittime entrambi di soprusi che hanno comportato la perdita della facoltà della parola, da intendersi nel caso di Gascoigne, la cui prima raccolta era stata censurata, anche come difficoltà di controbattere ai suoi nemici a causa della mancanza di appoggi letterari. Nei versi successivi (vv. 44-50, p. 144), inoltre, Gascoigne chiarisce a Lord Wilton di non essere l'uomo descritto dai suoi detrattori, ovvero colui che seduce le donne con false parole¹⁴.

Fino a qui, la vicenda autobiografica, per quanto rielaborata tramite la strategia di vittimizzazione e allusivamente sovrapposta a quella di Filomela, è presentata in termini realistici. Da questo momento per circa 80 versi, Gascoigne riporta un breve racconto allegorico, assumendo una dopo l'altra due nuove identità poetiche. Si leggano i seguenti versi:

¹⁴ Cfr. i versi di *The Steele Glas*: "But that my Lord, may playnely understand, / The mysteries, of all that I do meane, / I am not he whom slaunderous tongues have tolde, / (False tongues in dede, & craftie subtile braines) / To be the man, which ment a common spoyle / Of loving dames, whose eares wold heare my words / Or trust the tales devised by my pen." (vv. 44-50, p. 144). Dalla stessa accusa Gascoigne si era difeso, in modo più indiretto, nell'epistola "To the reverende Divines" in *The Posies* (G. GASCOIGNE, *The Posies*, vol. I di *The Complete Works*, cit., p. 4).

I n'am a man, as some do thinke I am,
(Laugh not good Lord) I am in dede a dame,
Or at the least, a right *Hermaphrodite*:
And who desires, at large to knowe my name,
My birth, my line, and every circumstance,
Lo reade it here, *Playne dealyng* was my Syre,
And he begat me by *Simplicitye*,
A paire of twinnes at one selfe burden borne,
My sistr' and I, into this world were sent,
My Systers name, was pleasant *Poesys*,
And I my selfe had *Satyra* to name,
[...]

(vv. 50-61, p. 144)

Il cambiamento di tono, dal serio al leggero (“Laugh not good Lord”) segna il passaggio dal racconto realistico alla finzione fantastica. Con l’inizio del racconto allegorico, tuttavia, il poeta ritorna ad accenti gravi, conformi agli argomenti della satira. Il primo travestimento allegorico è quindi quello di un ermafrodito, subito seguito da quello di *Satyra*.

La narrazione che vede protagonista quest’ultimo personaggio è modellata su quella ovidiana di Filomela: *Poesys*, figlia di *Playne dealyng* e *Simplicitye*, sposa *vayne Delight*, che giunge alla reggia di lei accompagnato da tutto un corteo di figure di ascendenza medievale: *False semblant*, *Flearing flattery*, *Detraction*, *Deceite*, *Sym Swash* e *False witnessse*. Desiderando *Poesys* rivedere la sorella *Satyra*, *vayne Delight* si reca a prenderla e la violenta durante il viaggio. Gascoigne inserisce qui un elemento nuovo: ad accendere il desiderio di questo singolare Tereo è il canto di *Satyra*:

A sparke of lust, did kindle in his brest,
And bad him harke, to songs of *Satyra*.
I selly soule (which thought no body harme)
Gan cleere my throte, and strave to sing my best,
Which pleasde him so, and so emnflamde his hart,
That he forgot my sister *Poesys*,
And ravisht me, to please his wanton minde. (vv. 105-111, p. 145)

Per impedire a *Satyra* di rivelare l’atto di violenza (esplicitamente detto “incest”), *vayne Delight* chiede l’aiuto dei suoi compagni; tra questi, *Slander* che cerca di convincere *Satyra* della sua colpevolezza, ovvero d’aver sedotto *vayne Delight* (“Came Slander then, accusing me, and sayde, / That I entist *Delyght*, to love and lust”, vv. 120-121, p. 146); fallita l’impresa, *vayne Delight* le taglia la lingua con il “*Raysor of Restraynte*”.

Qui termina il racconto degli eventi, ma *Satyra* continua con la seguente spiegazione:

And thus (my Lord) I live a weary life,
Not as I seemd, a man sometimes of might,
But womãlike, whose teares must venge hir harms.
And yet, even as the mighty gods did daine
For *Philomele*, that thoughe hir tong were cutte,
yet should she sing a pleasant note sometimes:
So have they deignd, by their divine decrees,
That with the stumps of my reprovèd tong,
I may sometimes, *Reprovers* deedes reprove,
And sing a verse, to make them see themselves. (vv. 129-138, p. 146)

Come Filomela, anche *Satyra* ha ritrovato la voce per dono divino e sarà spinta a denunciare i mali della società dal dolore provocatole sia dalla violenza subita, sia dalle ingiustizie che osserva nel mondo. Gascoigne converte, quindi, il mito ovidiano in una favola allegorica sull'origine della satira (si veda anche la glossa a margine: “note now and compare this allegory to the story of Progne and Philomele”, p. 146). Ma l'allegoria rinvia anche alla carriera letteraria di Gascoigne. Così, per lo meno, suggerisce Wallace, secondo il quale “the exordium allegorically separates Gascoigne’s life into two periods represented by two sisters”¹⁵. La sorella più giovane, *Poesys*, rappresenta i versi leggiadri del giovane Gascoigne, come lei presumibilmente sedotto per troppa ingenuità da piaceri, svaghi e lussi (“Entyyst percuse, with glosse of gorgeous shewe”, v. 85, p. 145). La figura di *vayne Delight* ha, invece, una duplice valenza: da un lato rappresenta la seduzione mondana, dall'altro è responsabile del taglio della lingua, richiamando con ciò l'atto di censura suscitato dalla presunta natura scandalosa della prima raccolta. Con le figure di *Poesys* e *Satyra* (la poesia più matura), Gascoigne consolida quell'immagine di vittima che aveva dato di sé nella lettera a Lord Wilton e nei versi iniziali del poema. Ritorna negli ultimi versi citati, più velato, il motivo dell'identità ibrida dell'io lirico. Definitosi in precedenza un ermafrodito, Gascoigne allude qui a un'immagine di castrazione, implicitamente affine alla mutilazione di Filomela (“Not as I seemd, a man sometimes of might, / But womãlike”), il cui significato può essere rintracciato ancora

¹⁵ W. L. WALLACE, “Introduction”, cit., p. 43.

una volta nelle sue vicende personali, ovvero nella revisione imposta dalla censura alla sua prima raccolta¹⁶, o in una più generica restrizione della sua autonomia creativa¹⁷.

Le successive cinque brevi strofe (vv. 139-156, pp. 146-147) rafforzano l'identificazione tra *Satyra* e Filomela-usignolo, e dunque, risalendo attraverso i vari travestimenti poetici, tra Gascoigne e Filomela, grazie alla ripetizione del medesimo incipit ("And thus I sing ... / Like *Philomene*..."). Le tre voci sono qui sovrapposte, poiché *Satyra* assume sia le caratteristiche dell'usignolo sia quelle del poeta nella consueta veste del *Reformed Prodigal*¹⁸. Il gioco delle identità e dell'autofinzione è diventato a questo punto caleidoscopico. Nella strofa che segna l'inizio della satira vera e propria tutti i travestimenti di Gascoigne sembrano confluire nell'io lirico: "And thus I meane, in mornfull wise to sing, / A rare conceit, (God grant it like my Lorde) / A trustie tune, from ancient clyffes conveyed, / A playne song note, which cannot warble well" (vv. 157-160, p. 147). Nonostante la parentetica preghiera, la voce dell'autore non prevale ancora sulle altre *personae*, poiché Gascoigne non compare in modo esplicito nel testo fino al passaggio in cui afferma di rivolgere lo specchio che dà il titolo all'opera verso se stesso: "Since I desire, to see my selfe in deed, / Not what I would, but what I am or should, / Therefore I like this trustie glasse of Steele" (vv. 230-233, p. 149). Lo specchio, che costituisce il filo conduttore di tutto il componimento, è il mezzo con il quale Gascoigne scruta la corruzione della società, oltre che, tradizionalmente,

¹⁶ Cfr. le parole di Maslen: "Gascoigne's characterization of the poet as rape-victim – whether male or female, dame or hermaphrodite – suggests that his poems have been subjected to a shocking act of violence on the part of his enemies, systematically 'forced' in an effort to make them accommodate slanderous meanings. The Tereus figure Vain Delight chooses to 'ravish' Philomene-Satire-Gascoigne as a censor could be said to have 'ravished' Gascoigne's two collections, by forcibly imposing his own sexual obsessions on an innocent or 'simple' text." (R. W. MASLEN, "Myths exploited", cit., p. 25). Come precisa Austen, tuttavia, la raccolta *The Posies* fu ritirata dalle stampe solo nell'agosto del 1576, ovvero dopo la pubblicazione di *The Steele Glas* (cfr. G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 162, n. 113): il presunto intervento da parte del censore-vayne *Delight* non può, perciò, riferirsi alla seconda raccolta. Da osservare, però, che proprio nella prefazione a *The Posies*, revisione di *A Hundreth Sundrie Flowres*, Gascoigne definiva le sue poesie "Poëmata castrata".

¹⁷ Così sostiene Richard McCoy: "Gascoigne's portrait [in the frontispiece illustration for *The Tale of Hemetes the Heremyte*] reflects the sexual and professional anxieties discernible in his poetry, fears that authorial subservience will reduce his work to 'Poëmata castrata.' [...] After *The Tale of Hemetes the Heremyte*, Gascoigne succeeded in repressing almost every trace of creative autonomy and originality from his work. [...] As these ghastly metamorphoses indicate, the poet's innocence is achieved at the expense of his virility and poetic autonomy" (RICHARD C. MCCOY, "Gascoigne's 'Poëmata castrata': The Wages of Courtly Success", *Criticism*, vol. 27, n. 1 (Winter 1985), pp. 29-55, rispettivamente p. 47 e p. 49).

¹⁸ Cfr. ad esempio i seguenti versi: "And thus I sing with pricke against my brest, / Like *Philomene*, since that the privy worme, / Which makes me see my reckles youth mispent, / May well suffise, to keepe me waking still" (vv. 145-148, p. 146).

una “dominant metaphor in moralistic writing”¹⁹, ma è, inizialmente, anche lo strumento che egli utilizza a riprova della sua sincerità, così come d'altronde enfatizza anche la glossa a margine che identifica “[t]he auctor himselfe” (p. 149) nell'io poetico.

In *The Steele Glas*, grazie a Filomela, Gascoigne elabora una personale “fiction of failure”²⁰, selezionando quegli elementi del mito che concorrono a rafforzare l'autoritratto delineato nella lettera a Lord Wilton: innocenza e vittimizzazione, ma anche coraggio e spregio di chi vorrebbe metterlo a tacere. In quest'opera, Filomela rimane, però, una figura stilizzata, del tutto al servizio del poeta. Non così nel *Complaynt of Phylomene*, nel quale conserva un'autonomia e una forza poetiche maggiori, ma, come si vedrà, partecipa ugualmente al complesso gioco dell'autofinzione elaborato da Gascoigne.

Indicata sul frontespizio sia come “Complaynt” sia come “Elegye”, l'opera doveva essere stata concepita in origine come “fable”, così come si deduce dal titolo della narrazione centrale, “The Fable of Philomela” (vv. 145-1042), e dal resoconto delle fasi della sua composizione fornite da Gascoigne. Nella breve dedica a Lord Wilton e nella nota di chiusura al testo, il poeta riferisce, infatti, che l'inizio del *Complaynt* risale al mese di aprile del 1562, e che la ripresa del lavoro si era data nell'aprile del 1575, in coincidenza con la stesura di *The Steele Glas* il quale, per via del motivo dell'usignolo, aveva riportato alla mente la poesia lasciata interrotta, e poi ultimata nell'anno della sua stampa (“and now thus finished this thirde day of Aprill. 1576”, p. 207). Nella lettera al suo signore, Gascoigne lo invita a indovinare dove cominciano le diverse sezioni. È probabile che non si tratti solo di un gioco; alle fasi della composizione della poesia corrispondono, infatti, due momenti della vita del poeta, uno dedito alle frivolezze, l'altro all'edificazione morale. Tenendo presente con quanta enfasi Gascoigne avesse elaborato la narrazione del suo pentimento e della sua maturazione in *The Steele Glas*, si può concludere che l'autore volesse anche in questo caso attirare l'attenzione di Lord Wilton sul segno lasciato nelle sue opere dal suo cambiamento, questa volta in modo più sottaciuto e allusivo. L'intento moraleggiante e

¹⁹ G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 163.

²⁰ Cfr. R. W. MASLEN, “George Gascoigne and the Fiction of Failure”, in Id., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose*, Clarendon Press, Oxford, 1997, pp. 114-157.

persino satirico del *Complaynt* era stato anticipato in uno dei tre componimenti elogiativi che precedono *The Steele Glas* (presentato con il *Complaynt* in un volume unico): “So now he seekes, the gravest to delight, / With workes of worth, [...] / This Glasse of Steele [...] / And *Philomelaes* fourefolde just complaynte, / In sugred sounde, doth shrowde a solempne sence, / Gainst those whome lust, or murder doth atteynte” (p. 139). Il tono con il quale ora il poeta si rivolge al suo signore è, però, ben diverso da quello affranto dell’opera precedente. La “morale” del *Complaynt*, infatti, è ora esposta “in sugred sounde”, cioè in versi rimati, che si suppongono più piacevoli rispetto ai versi “barrayne” e “rimles” della satira.

I versi d’esordio del *Complaynt* riprendono in modo allusivo il famoso incipit dei *Canterbury Tales*:

In sweet April, the messēger to May,
When hoonie drops, do melt in golden showres,
When every byrde, records hir lovers lay,
And westerne windes, do foster forth our floures,
Late in an even, I walked out alone,
to heare the descant of the Nightingale,
And as I stoode, I heard hir make great moane,
Waymenting much, And thus she tolde hir tale. (vv. 1-8, p. 178)

Questa apertura mette sotto una nuova luce l’enfasi sul mese di aprile come momento privilegiato dall’autore per la composizione del *Complaynt* nelle sue tre fasi temporali. La scelta di questo mese, infatti, consente a Gascoigne di porsi, implicitamente, come erede della grande tradizione nativa, ma gli permette anche di introdurre una *dream vision*, che si dà, tradizionalmente, in maggio (“messēger to May”). Infine, la doppia allusione ai due mesi, che ritorna nella nota di chiusura rivolta a Lord Wilton, rappresenta, più in generale, la timida speranza di Gascoigne in un possibile rinnovo dei rapporti con l’antico patrono²¹, e dimostra, quindi, come il poeta non perda mai di vista il suo obiettivo, ovvero la *quest* di un incarico. Come nella parte iniziale di *The Steele Glas*, anche nei versi che precedono la “Fable of Philomela”, Gascoigne si serve di diversi narratori: l’anonimo narratore dell’incipit, che coincide presumibilmente con lo “squire” menzionato poco più avanti; l’usignolo; e, infine, “a stately Nymph” (v. 110, p. 181), che verrà identificata più tardi con Némesis, invocata dall’usignolo-Filomela nel

²¹ “Al which mine April showers are humbly sent unto your Lordship, for that I hope very shortly to see the May flowers of your favours, which I desire, more than I can deserve” (p. 207).

suo lamento (quel “fourfolde complaynte” che consiste, infatti, in quattro “note”: *Tereu, fy, Iug e Némesis*).

Con l’inizio del *Complaynt* siamo quindi calati in un’atmosfera serotina e in una natura gioiosa, che cedono a poco a poco il posto a una *Stimmung* più meditativa e quasi elegiaca e che predispongono il narratore al sogno. L’usignolo racconta in questi primi versi di disdegnare gli uccelli diurni e di cantare di notte per gli innamorati; tra questi condanna coloro “which falshood meane” e ha cari, invece, i “true, and steadfaste lovers” (vv. 60-62, p. 179), tra cui uno “squire, with pangs of sorrow prest” (v. 65, p. 179), per il quale desidera cantare una melodia. Ascoltandola, il narratore si addormenta appoggiato al suo bastone e sogna una dama celestiale (Némesis), che mostra, però, “a grievous frowning glance” come a voler dire: “[t]hat *Iust revenge, is Prest for every chance*” (v. 118, p. 181). La dama dichiara di essere stata inviata dagli dei per illustrare allo *squire* il contenuto delle note dell’usignolo. Con la revisione del 1575-76, la “Fable of Philomela”, quindi, risulta inserita in una duplice cornice: il racconto di Némesis, a sua volta collocato all’interno del sogno del narratore-*squire*. Così la dama gli si rivolge:

They granted have, the thing thou didst require,
And lovingly, have sent me here bylowe,
To paraphrase, the piteous pleasant notes,
Which *Phylomene*, doth darkely spend in spring,
For he that wel, *Dan Nasoes* verses notes,
Shall finde me words to be no fained thing. (vv. 137-142, p. 181)

Questo passo possiede una dimensione ermeneutica: la dama intende “paraphrase” la melodia dell’usignolo; a fine verso è posizionata la *figura etymologica* con “notes” in funzione di sostantivo (v. 139) e di verbo (v. 141); infine Némesis rimanda direttamente alla fonte, “Dan Nasoes”, implicitamente invitando il lettore a paragonare i due racconti.

Tutta la narrazione a cornice della *fable* è caratterizzata, in realtà, da una ricercata letterarietà, con l’allusione a Chaucer nell’incipit, e con il ricorso alla tradizione della *dream vision*, la quale, come si è visto, richiama l’attenzione sul significato nascosto del sogno e ne nobilita il messaggio. Il precedente di Gascoigne può essere rintracciato precisamente nella versione chauceriana del mito, che era inscritta in una visione onirica, e in cui era altresì presente una figura femminile carismatica, Alceste (cfr. il “Prologue” di *The Legend of Good Women*). Più affine allo spirito del racconto di

Gascoigne è, però, un'opera del XV secolo, *A Sayenge of the Nyghtyngale* (ca. 1446), attribuita in passato a John Lydgate, monaco benedettino e prolifico scrittore, autore del più famoso *Troy Book*, in realtà di paternità incerta. Il poema non è di argomento ovidiano e attinge, invece, alla tradizione cristiana, per la quale il canto sofferente dell'usignolo è simbolo della passione di Cristo, e possiede, inoltre, una funzione sia redentrice sia didattica. Diverse sono le affinità tra le cornici narrative dei due componimenti: la natura che allietta e predispone alla riflessione; il motivo della *dream vision*; il comune riferimento agli amanti falsi e fedeli; e, soprattutto, la presenza di una figura divina di "mediazione ermeneutica" fra il narratore e il canto dell'usignolo, un angelo in un caso, Némesis nell'altro. Del tutto diverso è, invece, il contenuto della melodia: pur moralizzando la "Fable of Philomela", Gascoigne, infatti, non spiritualizza l'usignolo, come avviene, invece, nella poesia quattrocentesca, dove il suo struggimento è figura dell'anima del cristiano e dell'agonia di Cristo stesso.²²

La sezione centrale del *Complaynt* intitolata "The Fable of Philomela" si presenta come "a ballad-like paraphrase of Ovid's epyllion"²³ in 202 quartine di trimetri e tetrametri giambici²⁴ (di cui 150 effettivamente dedicate alla storia e le rimanenti alla spiegazione delle metamorfosi e del canto dell'usignolo). Di fatto, si tratta in gran parte di una traduzione del testo ovidiano, sebbene Gascoigne semplifichi o elimini certi passaggi e pieghi lo stile a una forma e a un linguaggio meno ricercati. La *fable*, tuttavia, conserva il crescendo di violenza e il macabro di alcuni episodi e si presenta altrettanto vivida ed efficace sul piano della resa emotiva e della delineazione dei personaggi.

²² Per la figura dell'usignolo nella tradizione cristiana si veda il capitolo "Christian Nightingales: Transforming the Classical to the Christian; the Sacred to the Erotic" in J. WILLIAMS, *Interpreting Nightingales*, cit., pp. 34-74 (cfr. in particolare le pp. 69-74 per un esame ravvicinato delle due poesie attribuite a Lydgate). Per il testo del poema si veda JOHN LYDGATE, *A Sayenge of the Nyghtyngale*, nota a margine della strofa 11 (in O. Glauning (ed.), *Lydgate's Minor Poems. The Two Nightingale Poems*, EETS, London, 1900, pp. 16-28, p. 18). Da notare che la *dream vision* di questo poemetto ha luogo nel mese di giugno (cfr. v. 1); l'altra poesia contenuta nel volume edito da O. Glauning, di argomento del tutto simile e intitolata semplicemente *The Nightingale*, si apre, invece, con il doppio riferimento ai mesi di aprile e maggio, e vede il poeta-narratore in uno stato pensieroso e afflitto, come il narratore di Gascoigne. Cfr. *The Nightingale*, vv. 43-49 (*ibid.*, pp. 1-15, p. 3). Anche l'attribuzione di questa poesia non è sicura.

²³ GÖTZ SCHMITZ, *The Fall of Women in Early English Narrative Verse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 52.

²⁴ Ogni quartina è composta, per l'esattezza, da due trimetri, un tetrametro e un trimetro con rima tra il secondo e il quarto verso.

Alcuni particolari vengono riportati all'esperienza e alla cultura inglesi. Tra questi, la similitudine ovidiana nella quale Tereo-aquila osserva con sguardo rapace Filomela-lepre (*met.* 6, 516-517), che si trasforma nella più umile immagine seguente: “Ne could he loke aside, / But like the cruel catte / Which gloating casteth many a glance / Upon the selly ratte” (vv. 325-328, p. 187); gli *stabula alta* dove è rinchiusa Filomela, che diventano in Gascoigne uno “sheepcote” (v. 334, p. 187)²⁵; o, ancora, Tereo che, come già in Gower, non è trasformato in upupa ma in pavoncella (“lapwing”). Schmitz osserva che, parallelamente a questo procedimento, vengono introdotti “simple concern[s] and homely maxims”²⁶, quali “The foe in friendly wise, / Is many time embraste” (vv. 217-218, p. 184), riferito a Tereo, e “What could the virgine doe? [...] // Ahlas what should she fight? / Fewe women win by fight” (vv. 353-358, pp. 187-188). Hanno la funzione di “popularise a classical subject”²⁷ anche i motivi della fortuna avversa e del *contemptus mundi*. Si vedano, ad esempio, i seguenti versi, che ampliano i commenti ovidiani sulla cecità umana:

*See: see: how highest harmes,
Do lurke in ripest Joyes,
How covertly doth sorow shrowde,
In trymmest wordely toyes.*

These iewels of his joy,
Became his cause of care,
And bewtie was the guileful bayte,
Which caught their lives in Snare. (vv. 165-172, p. 182)

E ancora: “(So weddings made for wordly welth / Do seme triumphant things)” (vv. 175-176, p. 182), un'osservazione parentetica che fa presagire un rovescio della sorte, lontana dallo spirito ovidiano.

La “wordly welth”, che porta a combinare un matrimonio d'interesse, e la bellezza delle due principesse – la “guileful bayte, / Which caught their lives in Snare” – sembrano essere sottilmente biasimate dal narratore che, ignorando le ragioni politiche che in Ovidio introducevano la vicenda²⁸, pare incline a vedervi le cause all'origine dei

²⁵ In Gower era una “prison” (V, 5704), mentre Chaucer optava inizialmente per una “derke cave” (v. 2312) e, dopo il taglio della lingua, “a castel” (v. 2335).

²⁶ G. SCHMITZ, *The Fall of Women*, cit., p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁸ Tereo era andato in soccorso di Atene minacciata da nemici stranieri, e per questo aiuto Pandione gli aveva concesso Procne in sposa (cfr. *met.* 6, 422-428).

fatti tragici. Il narratore si sofferma in particolare su Filomela e, alla sua prima comparsa, mette in risalto anche l'orgoglio della fanciulla per la propria bellezza e, dunque, la sua vanità:

Faire *Phylomene* came forth
In comely garments cladde,
As one whom newes of sisters helth
Had moved to be gladde,

Or womans wil (perhappes)
Enflamde hir haughtie harte,
To get more grace by crummes of cost,
And princke it out hir parte. (vv. 221-228, p. 184)

Altro riferimento alla bellezza si trova nell'episodio della tela: "Wherein she wrote what bale she bode, / And al for bewties sake" (vv. 515-516, p. 192). L'espressione causale "for bewties sake" si rivela essere ambigua: è la bellezza la causa oggettiva della tragedia, oppure è percepita soggettivamente da Filomela come una sfortuna, o, alternativamente come una responsabilità personale? Dietro questi interrogativi è possibile rintracciare, in realtà, una lunga tradizione risalente al personaggio che incarna la bellezza archetipica, Elena di Troia. Le storie di Elena e Filomela sono, invero, diverse, ma non così distanti se considerate accanto ai molti personaggi femminili della mitologia che subiscono un "ratto" e la cui *agency* ricade sempre in una zona d'ombra. Elena, per secoli nella letteratura occidentale, ha costituito il paragone per le vicende di altre eroine, la cui parte nelle rispettive situazioni tragiche è stata valutata di volta in volta come più o meno colpevole o assolvibile: Criseide, Lucrezia, persino Penelope²⁹. Avendo osservato che Gascoigne sopprime anche il riferimento alla lussuria come vizio proprio della gente tracia (cfr. *met.* 6, 460: *flagrat vitio gentisque suoque*), Wallace arriva così a concludere che "in Gascoigne's account, Philomela's own character and actions are responsible for her tragedy. Her vanity and

²⁹ La letteratura al riguardo è molto ampia. Uno studio fondamentale che indaga il personaggio di Elena nelle opere antiche greche e latine (con una breve appendice su testi moderni) è MAURIZIO BETTINI, CARLO BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2002 (si vedano in particolare i capitoli "La sposa infedele", pp. 76-106, e "L'adultera", pp. 107-131). Due studi che si soffermano tanto sulla tradizione antica quanto su opere moderne (epiche e non solo) sono LAURIE MAGUIRE, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009 (in particolare i capitoli "Abducting Helen", pp. 84-108, e "Blame", pp. 109-141), e MIHOKO SUZUKI, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference and the Epic*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 1989.

willful pride in her beauty are important causes of her misfortune”³⁰. Questo aspetto non è secondario, poiché testimonia una radicata propensione culturale a considerare la donna complice della violenza inflittale. Si ricorderà che in *The Steele Glas*, *Slander* aveva cercato di persuadere *Satyra* della sua colpevolezza (“[...] That I entist *Delyght*, to love and lust”, v. 121, p. 146). Va, tuttavia, tenuto presente che la Filomela di Gascoigne sia nel *Complaynt* sia nella persona di *Satyra* in *The Steele Glas*, non risparmia le accuse a Tereo; il suo canto, come si vedrà, non ha la funzione di sublimare la violenza, come faranno altri usignoli rinascimentali: al contrario, esprime dolore e perfino disgusto verso l’aguzzino, e si configura, quindi, come una articolata “aesthetic answer to the question of how to cope with unwarranted love”³¹.

Nella parte iniziale del racconto, i personaggi e il narratore usano ripetutamente termini che indicano la parentela. Non diversamente da Chaucer, che si era servito della stessa strategia con l’effetto di attirare l’attenzione sui legami familiari e di rendere più inaspettato il loro sconvolgimento (cfr. “The Legend of Philomela”, v. 2315 e v. 2296), il Tereo del *Complaynt* viene abbracciato dal “padre” e dalla “sorella” al suo arrivo ad Atene³²; e quando, guardando Filomela abbracciare Pandione, vorrebbe sostituirsi a quello, il narratore commenta “For neither kith nor kin could then / Have made his meaning chast” (vv. 267-268, p. 185); al momento della sua partenza, poi, Pandione gli si rivolge chiamandolo “figlio” (v. 293, p. 186); infine, durante la violenza, Filomela invoca pietà “upon hir sisters name, / Hir fathers, and *hir brothers* (oh) / Whose facte did foyle hir fame” (vv. 366-368, p. 188, corsivo mio).

La *fable* si caratterizza per la qualità drammatica di alcune scene, tra cui quelle dialogiche, spesso accompagnate dalla gestualità dei personaggi. Un passo in cui spicca particolarmente l’elemento drammatico è la liberazione di Filomela e l’incontro con Procne. Già in Ovidio la gestualità rivestiva un ruolo fondamentale, sostituendosi al linguaggio parlato (cfr. *met.* 6, 594-609). Gascoigne, con grande perizia, segue fedelmente la narrazione ovidiana ma imprime più movimento alle azioni, distinguendo nettamente uno spazio esterno dove Procne-Baccante, urlante e “violenta”, porta in

³⁰ W. L. WALLACE, “Introduction”, cit., p. 55.

³¹ G. SCHMITZ, *The Fall of Women*, cit., p. 54.

³² Qui, tuttavia, il riferimento alla “sister”, ovvero Filomela, appare incongruente, poiché la sua entrata in scena avviene solo dopo alcune quartine.

salvo la sorella, da uno spazio interno di gesti silenziosi ma ugualmente “teatrali”³³. L’autore inglese riproduce in parte anche il parallelismo del racconto latino tra l’imprigionamento e la liberazione di Filomela: nel primo caso, la principessa è descritta come “feareful” e “with trimbling voice”, nel secondo, “she trembled oft for dread”; il *furor* sessuale di Tereo e quello bacchico di Procne sono descritti, inoltre, con l’uso degli stessi suoni allitteranti (“And forth he floong the raines”; “And forth in furie flings”)³⁴.

Come accennato, nella *fable* gli episodi violenti non sono in alcun modo mitigati; al contrario, Gascoigne riproduce la vividezza macabra del racconto ovidiano. In due casi aggiunge perfino dei particolari che accrescono l’orrore dell’atmosfera e dei fatti: anzitutto c’è il luogo in cui Tereo violenta Filomela, presentato come un ovile sperduto nei boschi “dove molti agnelli hanno versato il loro innocente sangue”, un’immagine, questa, collocata strategicamente da Gascoigne prima della similitudine tra Filomela e l’agnella e prima della violenza, e perciò investita di implicazioni inquietanti:

They now are come on lande,
And forth of ship the feareful wenche
He leadeth by the hande

Unto a selly shrowde,
A sheepcote closely builte
Amid the woodds, where many a lāb
Their guiltlesse blood had spilte,

There (like a lambe,) she stoode,
And askte with trimbling voice,
Where *Progne* was [...] (vv. 330-339, p. 187)

³³ Si leggano i versi rilevanti: “And forth in furie flings, / Hir handmaidens following fast, / Until with hastie stepes she founde / The shepecote at the last. // There howling out aloud, / As Bacchus priests do crie, / She brake the dores, and found the place / Where *Philomene* did lye. // And toke her out by force, [...] // And brough hir to hir house, [...] // She trembled oft for dread, / And lookt like ashes pale. / But *Progne* (now in privie place) / Set silence al to sale, // And tooke the garments off, / Discovering first hir face, / And sister like did lovingly / Faire *Phylomene* embrace. // There she (by shame abasht) / Held downe hir weeping eyes, [...] // And down on the ground she falles, / Which ground she kist hir fill, / As witnesse that the filthie facte / Was done against her wil. // And cast hir hands to heaven, / In steede of tong to tell, / What violence the lecher usde, / And how hee did her quell” (vv. 545-580, pp. 193-194).

³⁴ La raffinatissima tecnica ovidiana si avvale, infatti, di ripetizioni lessicali e sintattiche per dare rilievo all’organizzazione simmetrica della storia; tale costruzione fa sì che i moti dell’animo (rispettivamente di Tereo e di Procne) e gli eventi (imprigionamento e stupro di Filomela; liberazione di Filomela e uccisione del figlio) si presentino duplicati e, nella duplicazione, resi ancor più abominevoli. Cfr. G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., pp. 319-320 e p. 346.

Il secondo particolare di invenzione di Gascoigne è strettamente connesso al primo e compare nei versi che seguono la descrizione della glossotomia di Filomela. Si confrontino i versi inglesi con quelli ovidiani:

*hoc quoque post facinus (vix ausim credere) fertur
saepe sua lacerum repetisse libidine corpus. (met. 6, 561-562)*

I blush to tell this tale,
But sure best books say this:
That yet the butcher did not blush
Hir bloody mouth to kisse. (vv. 465-468, p. 191)

Appare ironico che Gascoigne rinvii ad altre fonti su un dettaglio che non troviamo né in Ovidio né nelle rielaborazioni inglesi precedenti e nemmeno nella *Philomena* dell'*Ovide moralisé*, probabilmente conosciuta dall'autore³⁵. In questo passo, Gascoigne espande e presenta come certo ciò che Ovidio riporta in modo allusivo e impersonale (*fertur*). Ma l'aspetto saliente è l'identificazione di Tereo come "butcher" (un'anticipazione, forse, dello *Iugulator* a cui la narratrice Némesis si rifà per spiegare il verso "*Iug Iug*" dell'usignolo). Il Tereo di Gascoigne è, insomma, molto più di un lupo, così come vuole Ovidio (cfr. *met.* 6, 527-528) e lo scenario evocato nella *fable* potrebbe anacronisticamente essere descritto come gotico; gli elementi topici, infatti, sono quelli dell'eroina innocente ed impaurita, di un luogo sperduto e dell'aguzzino crudele che si rivela tale solo a poco a poco (ma un commentatore moderno ha riscontrato nella narrazione ovidiana perfino gli elementi del *thriller*)³⁶. Nel racconto di Ovidio sono presenti entrambe le valenze associate al topos letterario del bosco, quella positivo-pastorale (Filomela paragonata alle ninfe dei boschi, *met.* 6, 453-454) e quella negativo-"gotica"³⁷. Gli stessi *stabula alta* ovidiani possiedono una connotazione ambigua: il luogo è isolato (*silvis obscura vetustis*, *met.* 6, 521; *stabula avia*, v. 596) e le solide *moenia* che lo circondano (*structa rigent solido stabulorum moenia saxo*, *met.* 6, 573) e

³⁵ Cfr. MIKE PINCOMBE, "Gascoigne's *Phylomene*: A Late Medieval Paraphrase of Ovid's *Metamorphoses*", in S. Coelsch-Foisner (ed.), *Elizabethan Literature and Transformation*, Stauffenberg Verlag, Tübingen, 1999, pp. 71-81, p. 77.

³⁶ Cfr. LANCELOT PATRICK WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 237.

³⁷ Si è già accennato in precedenza a questa duplice valenza del bosco nel racconto ovidiano (cfr. nel presente lavoro p. 8, n. 17). In Ovidio, il luogo, seppure non descritto estesamente, potrebbe configurarsi come *locus horridus*, dagli attributi rovesciati rispetto al *locus amoenus*. Su questo tema nella letteratura latina si vedano ROSSANA MUGELLES, *Paesaggi latini*, Sansoni, Firenze, 1975, pp. 12-16; GIANNA PETRONE, "Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare il bosco", *Aufidus* 5 (1988), pp. 3-18, ERMANN MALASPINA, "Tipologie dell'inameno nella letteratura latina", *Aufidus* 23 (1994), pp. 7-22.

che potrebbero renderlo un riparo, lo trasformano, invece, in una prigione³⁸. Secondo Pincombe, questa ambiguità, avvalorata dal fatto, incongruente, che una stalla o un ovile si trovino isolati in un bosco, rendono il luogo *unheimlich*³⁹. Lo studioso conclude che tanto Ovidio quanto Gascoigne creano “a fleeting but genuine sense of Gothic horror in their sinisterly vague depictions of a place of shelter revealed as a place of torment”⁴⁰, ma, bisogna riconoscere, Gascoigne, ben più che Ovidio, privilegia la polarità negativa della figurazione.

Va detto che Gascoigne si servì molto probabilmente anche della traduzione delle *Metamorfosi* di Arthur Golding (1565-67), così come provano somiglianze occasionali nell’uso di alcune espressioni⁴¹. Un’altra fonte meno influente è stata individuata dalla critica non in un testo letterario bensì nel *Thesaurus Linguae Latinae et Britannicae* di Thomas Cooper (1565), che oltre a singoli lemmi riporta anche brevi sinossi di miti

³⁸ La stessa ambiguità relativa alle *moenia* della stalla si ritrova, in modo speculare, nelle *moenia* della reggia all’interno delle quali è condotta Filomela (*met.* 6, 600: *attonitamque trahens intra sua moenia ducit*). Queste mura, infatti, si riveleranno una protezione per Filomela, ma saranno luogo di nuovi orrori, ovvero l’uccisione del figlio e il pasto cannibalico di Tereo.

³⁹ M. PINCOMBE, “Gascoigne’s *Phylomene*”, cit., p. 75. Lo studioso osserva anche che la combinazione di *stabula*, *agna* e *lupus* compare altre due volte in Ovidio sempre legata a episodi di stupro (*met.* 5, 626-627; *fast.* 2, 799-800), conferendo alla parola un’ulteriore valenza, o almeno una potenzialità, negativa. Si tratta rispettivamente della ninfa Aretusa inseguita dal dio del fiume Alfeo, e della storia di Lucrezia, la virtuosa matrona romana violentata da Tarquinio, storia che la critica ha evidenziato avere molte somiglianze con quella di Filomela.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁴¹ La traduzione delle *Metamorfosi* di Golding è del 1565-1567, posteriore quindi al primo nucleo del *Complaynt* che risale al 1562, ma, come si è detto, Gascoigne pubblicò l’opera nel 1576 dopo almeno due revisioni. L’influenza di Golding su Gascoigne si può osservare, ad esempio, confrontando il passo già citato che narra l’arrivo in Tracia e l’imprigionamento di Filomela con la traduzione: “They now are come on lande, / And forth of ship the feareful wenche / He leadeth by the hande // Unto a selly shrowde, / A sheepecote closely builte”; “Now was their journey come to ende: now were they gone aland / In Thracia, when that Tereus tooke the Ladie by the hand, / And led hir to a pelting graunge that peakishly did stand / In woods forgrowen. [...]” (ARTHUR GOLDING, *Ovid’s Metamorphoses: The Arthur Golding’s Translation*, J. F. Nims (ed.), Paul Dry Books, Philadelphia, 2000, 6, 661-664, pp. 163-164). La scelta delle parole appare simile e, soprattutto, in entrambi i casi, l’immagine di un Tereo falsamente civile che *prende per mano e conduce* Filomela crea un singolare contrasto con l’orrore del luogo descritto nei versi successivi (“Tereus tooke the Ladie *by the hande* / And led hir [...]” – “the feareful wenche / He *leadeth by the hande*” (vv. 331-332, p. 187), corsivi miei). Si noti che Golding, curiosamente, traduce *stabula alta* con “pelting graunge”, dove “pelting” (“paltry, petty, insignificant, worthless”) potrebbe rimandare anche a “pelt”, ovvero la pelle di animale, specialmente di pecora o capra, e a “to pelt”, con significato arcaico di “to strip the pelt from (an animal); to skin; to fleece” (cfr. le voci “grange”, “pelting” e “pelt” in *Oxford English Dictionary online*, all’indirizzo <www.oed.com>). Si tratta forse di un capanno o, diremmo oggi, un magazzino, dove vengono scuoiati gli ovini o conservate le loro pelli? Se così fosse, anche la traduzione di Golding rivelerebbe un’inedita colorazione sinistra e potrebbe, quindi, avere influenzato la versione di Gascoigne. A. B. Taylor assegna a “pelting” il primo e più neutro significato: “Golding clearly means by ‘grauge’ here some kind of poor, outlying farm-building, describing it as *pelting* (6, 663) and then as ‘*outset*’”. (ALBERT BOOTH TAYLOR, “George Pettie and Arthur Golding”, *Notes and Queries*, vol. 48, n. 3, September 2001, pp. 237-239, p. 239). “Pelting graunge”, quindi, denota primariamente una costruzione isolata e rozza e, in virtù del significato del verbo arcaico “to pelt”, potrebbe contenere anche sfumature più cupe.

classici: tra queste, la storia di Procne e Filomela⁴², che probabilmente “presta” a Gascoigne alcuni termini, oltre a fornirgli il motivo della metamorfosi di Iti in fagiano (cfr. v. 741, p. 198), assente nelle altre fonti inglesi, così come nelle principali fonti antiche. E ciò a dimostrare che l’Ovidio rinascimentale “is an extremely complicated web of textual materials”⁴³ e che la *fable* di Gascoigne non può essere letta solo in relazione al testo latino.

Una volta narrati gli eventi, Gascoigne dedica ampio spazio non alle metamorfosi bensì alla spiegazione del canto dell’usignolo (scandito, come si ricorderà, in quattro battute o “note”: *Tereu, fy, Iug e Némesis*). La storia, così, appare retrospettivamente moralizzata, ma è da osservare che l’interesse dell’autore è rivolto anche all’introspezione psicologica di Filomela-usignolo (in modo non dissimile da Gower), oltre che alla qualità estetica del suo canto originato dal dolore. Quest’ultimo elemento si ricollega all’aspetto ermeneutico già introdotto dalla presenza di Némesis quale narratrice ed “interprete” del canto. Le tre caratteristiche – moralizzazione, attenzione al personaggio di Filomela e spiegazione estetico-ermeneutica – sono comunque interconnesse. Ad esempio, Némesis motiva il canto notturno dell’usignolo affermando che l’uccello teme di essere nuovamente violato (“And *Nightingale* now namde [...] / Delights for (feare of force again) / To sing alwayes by night”, vv. 749-752, p. 198) e insiste poi sul ricordo del dolore passato che non lo abbandona mai (“Even so this selly byrde, / Though now transformde in kinde, / Yet evermore hir pangs forepast, / She beareth stil in minde”, vv. 781-784, p. 199). La paura e il ricordo della violenza subita si esprimono così nella prima nota del suo canto, “*Tereus, Tereus*”. Analogamente, la seconda nota, “*fy*” – che Némesis si premura di spiegare essere “*phy*” in greco e latino e “*fy*” in inglese “and every tong / That ever yet read I” (vv. 791-792, p. 200) – è un verso di disgusto nei confronti dell’aguzzino, ma anche del crimine suo e della sorella: “These phyces, and many moe, / Pore *Philomene* may meane, / And in hir selfe she

⁴² Austen, Pincombe e Wallace includono il *Thesaurus* di Cooper tra le fonti di Gascoigne (rispettivamente G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 156; M. PINCOMBE, “Gascoigne’s *Phylomene*”, cit., p. 72; W. L. WALLACE, “Introduction”, cit., p. 51). Cfr. anche DEWITT T. STARNES, “Literary Features of Renaissance Dictionaries”, *Studies in Philology*, 37 (1940), pp. 26-50, pp. 43-44. Starnes, tuttavia, sovrastima l’importanza di Cooper (e di Golding) nel *Complaynt*, non menzionando nessuno dei poeti medievali. In Cooper, il breve riassunto del mito si trova sotto la voce ampliata “*Philomela*” nella sezione finale del *Thesaurus*, intitolata “*Dictionarium Historicum & Poeticum Propria Locorum & Personarum Vocabula Breviter Complectens*”, p. O1.

⁴³ M. PINCOMBE, “Gascoigne’s *Phylomene*”, cit., p. 79.

findes percase, / Some *phy* that was uncleane. // [...] *Phy* on us both saith she” (cfr. vv. 825-849, p. 201). Il significato della terza nota, “*Iug, Iug, Iug*” è lasciato volutamente nell’incertezza: Némesis spiega che potrebbe derivare da *Iugum*, oppure da *Iugulatur*, con implicito riferimento a Tereo, ma la decifrazione è lasciata “to latynists” (cfr. vv. 853-860, p. 201). Infine, con la quarta nota (Némesis), l’usignolo invoca il nome della dea della giusta vendetta. Anche Filomela deve piegarsi alle sue leggi ed è infatti punita per il suo crimine, “[c]onstrained to use the day for night, / And makes the moone hir sunne” (vv. 903-904, p. 203). Sia Filomela che Procne, perciò, vengono condannate per la loro trasgressione, ma non con la stessa severità di Tereo, la cui azione “came by deserte, / Their deedes grewe by disdain” (vv. 833-834, p. 201): trasformato in pavoncella, è condannato, infatti, a non rivedere più i suoi piccoli. La lezione morale della dea è quindi la seguente: “men must leave revenge to Gods” (v. 835, p. 201); e si ricorderà come il Gascoigne di *The Steele Glas* si rifiuti di cedere a questo impulso per rispondere ai suoi nemici con una condotta onesta.

Le parole conclusive di Némesis, tuttavia, lasciano intendere che vi sia una lezione più specifica indirizzata al narratore: “Remember al my words, / And beare them wel in minde, / And make thereof a metaphore, / So shalt thou quickly finde” (vv. 1035-1038, p. 204). Così come in *The Steele Glas* la storia di *Satyra* e *Poesys* era da leggersi sotto forma di allegoria, anche in questo caso si dà una precisa indicazione di lettura. La “metaphore” è esplicitata dal narratore al suo risveglio, che avviene quando il bastone sul quale era appoggiato scivola improvvisamente e che coincide con la fine della *fable*. Il dettaglio farsesco fa vacillare la serietà del tono e anticipa l’ironia delle sue ultime parole: dopo un passo di circa 80 versi a rima alternata in cui il narratore condanna la lussuria ed elogia il matrimonio con massime e immagini di carattere per lo più proverbiale e popolare, egli, infine, così conclude:

Beare with me (Lord) my lusting dayes are done,
Fayre *Phylomene* forbad me fayre and flat
To like such love, as is with lust begonne.
The lawful love is best, and I like that.
Then if you see, that (Lapwinglike) I chaunce,
To leape againe, beyond my lawful reache,
(I take hard taske) or but to give a glaunce,
At bewties blase: for such a wilful breache,
Of promise made, my Lord shal do no wrong,
To say (*George*) thinke on *Philomelâes* song. (vv. 1123-1132, p. 206)

Nei versi finali, quindi, Gascoigne ritorna all'immagine del prodigo ravveduto, ma lo fa con un tono molto diverso da quello contrito che aveva adottato in *The Steele Glas*. Il narratore non si identifica più con Filomela, bensì, sorprendentemente, con Tereo ("Lapwinglike"), sebbene solo per un istante. Ecco, quindi, che nei versi confidenziali e quasi giocosi rivolti a Lord Wilton lo stesso ritratto del *Reformed Prodigal* scivola via, rivelando la possibilità di nuove trasgressioni.

Nel complesso, per le due rielaborazioni del mito di Filomela offerte da *The Steele Glas* e *The Complaynt of Phylomene*, Gascoigne si avvale della tradizione ermeneutica umanistica che leggeva le *Metamorfosi* sia "as a powerful incitement to follow Reason and abstain from Lust"⁴⁴ sia "as disguised commentaries on controversial topics"⁴⁵. Dai miti potevano essere tratte lezioni morali in merito ai vizi pubblici e a quelli privati e, in questo senso, le due opere sono complementari. L'aspetto metapoetico ed autoreferenziale resta, però, primario in entrambe. Insieme ai materiali paratestuali e narrativi che fanno da cornice ai racconti, le rinarrazioni di Gascoigne restituiscono "[a] self-presentation as victim [which] is complicated by his own transgressiveness"⁴⁶. L'autore si serve del mito ovidiano per delineare il suo ritratto di poeta censurato e vittima di una società ingannevole; tale ritratto è, però, complesso e a tratti sfuggente e, in tale gioco di specchi tra autobiografia e finzione letteraria, il personaggio di Filomela non appare mai una figurazione statica del dolore dell'autore.

D'altra parte, il canto di Filomela possiede uno statuto di indecidibilità legato alla questione del *gender*. Esso è visto come compensazione per la violenza subita ("That gift we gods hir gave, / To countervaile hir woe", vv. 999-1000, p. 203), e mescola sia note allegre e gradevoli per gli innamorati ("chereful voice"; "to please the Lovers minde"), sia note di sdegno e rabbia verso l'aguzzino, così come verso le azioni da lei commesse. Pur conservando l'origine violenta del canto, non facilmente sopprimibile, Gascoigne si serve di una figura già estetizzata al punto che il narratore di *The Steele Glas* può paragonare la sua mutilazione metaforica con quella fisica del personaggio del mito e ispirarsi al suo lamento come modello di "vendetta virtuosa" allo scopo di sublimare le ingiustizie subite e denunciare i vizi della società. A riprova del fatto che il *gender* non è specificatamente inscritto nella rielaborazione del mito è la figura stessa di

⁴⁴ R. W. MASLEN, "Myths exploited", cit., p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ G. AUSTEN, *George Gascoigne*, cit., p. 161.

Némesis, la quale, da portavoce della storia di Filomela, non marca mai il suo sesso: la Némesis di *The Complaynt of Phylomene* è, infatti, un altro travestimento dell'autore. Nonostante essa interpreti i sentimenti di dolore e odio di Filomela, arrivando perfino ad attenuare la colpa delle sorelle rispetto a quella del trace, l'unico suo intervento nel corso della *fable* avviene "per parlare contro il suo sesso", appena prima di narrare la vendetta concepita da Procne e Filomela: "I speake against my sex, / [...] But truth is truth, and muste be tolde" (vv. 533-535, p. 192).

Risalente allo stesso anno della pubblicazione di *The Steele Glas* e *The Complaynt of Phylomene* di Gascoigne, è la raccolta *A Petite Pallace of Pettie His Pleasure* (1576) di George Pettie (ca. 1548-1589), comprendente dodici racconti in prosa, tutti eccetto uno di origine classica. L'opera appartiene a un genere di riscrittura novellistica di storie di amori e passioni criminose molto popolari all'epoca ma sgradite ai censori più puritani. Essa è considerata, inoltre, all'origine dello stile cosiddetto eufuistico elaborato solo pochi anni più tardi da John Lyly. Pur ancora lontano dalla verbosità dell'eufuismo, Pettie si avvale, infatti, di uno stile retorico improntato alla ridondanza espressiva; e si prende anche alcune libertà rispetto al contenuto, per adattarlo al genere e al pubblico di "Gentlewomen Readers" che l'autore, presumibilmente celato dietro le iniziali R. B., privilegia nella lettera ai lettori in apertura del volume così come nella conclusione stessa del racconto "Tereus and Progne"⁴⁷. Il trattamento delle storie è ben descritto dal titolo e dal motto oraziano stampato sul frontespizio: le "pretie Hystories" sono raccontate "in comely colours, and most delightfully discoursed", ma allo stesso tempo uniscono al dilettevole l'utile (*Omen tulit punctum, qui miscuit utile dulci*).

Queste caratteristiche sono riscontrabili anche nel racconto di Filomela, che è preceduto da una lunga considerazione sulla fragilità della condizione umana, soggetta a ogni tipo di infermità e dolori. Si ricorderà che anche Gascoigne aveva toccato il motivo del rovescio della fortuna. Entrambi gli scrittori, infatti, inseriscono la storia in un contesto moraleggiante, e il suo contenuto, quindi, risulta esplicativo sia di un comportamento immorale sia della possibilità di un cambiamento delle sorti umane: anche nelle "ripest Ioyes", secondo il narratore di Gascoigne, si nascondono, infatti, "highest harmes" (cfr. *The Complaynt*, p. 182). Analogamente, per Pettie, "man is made

⁴⁷ Cfr. i riferimenti alle lettrici in GEORGE PETTIE, *A Petite Pallace of Pettie His Pleasure*, I. Gollancz (ed.), 2 voll., Chatto and Windus, London, 1908, vol. I, rispettivamente p. 1 e p. 70. Il racconto "Tereus and Progne" è alle pp. 49-70. Le indicazioni di pagina date nel testo si riferiscono a questa edizione.

apt to be transformed into any misfortune, and to receive any evil” (p. 50). Pettie specifica, inoltre, che la storia di Filomela è adatta a illustrare “the gravity of our felicity” (p. 52), ritornando nuovamente su questo aspetto all’interno del racconto.

Pettie apporta un primo sostanziale cambiamento nell’apertura, facendo uso del procedimento che Genette, in rapporto alle riscritture postmoderniste, ha denominato “transmotivazione”⁴⁸. Come Gascoigne e come gli autori inglesi finora esaminati, lo scrittore sopprime l’originale ragione che aveva portato Tereo a incontrare Procne ma, diversamente da quelli, introduce l’elemento novellistico di un sogno nel quale il trace, “a young lusty gallant” (p. 53), vede la bellissima fanciulla Procne; sicché, desideroso di incontrarla, si reca ad Atene. Il personaggio è caratterizzato da una spiccata eloquenza grazie alla quale riesce a conquistare la principessa ateniese, che rimane colpita dalle sue parole (“if your love be as loyal as your words seem wonderful in shewing the original thereof, you shall not find me either so discourteous as to condemn your good-will”, p. 57). Questo motivo non è estraneo al racconto di Ovidio, ma là non si manifestava fino all’incontro di Tereo con Filomela e Pandione (*facundum faciebat amor, met. 6, 469*)⁴⁹.

Un altro cambiamento riguarda l’origine del crimine di Tereo. Dopo alcuni anni dal matrimonio, Procne “lay very importunately upon her husband to go to Athens and request her father Pandion to let [Philomela] come unto her” (p. 59, corsivo mio). Gli avvenimenti seguenti – spedizione di Tereo ad Atene, richiesta a Pandione e ritorno in Tracia con Filomela – vengono da Pettie notevolmente condensati, con la completa soppressione della descrizione dell’entrata di Filomela e dell’effetto che questa ha su Tereo. L’insorgere del desiderio del re trace viene così posticipato a un momento successivo, da cui poi l’impressione che se ne ricava e che fa scorgere a capo della tragedia il desiderio “inopportuno” di Procne.

⁴⁸ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 457-458.

⁴⁹ La situazione dell’eroe straniero che inganna la donna con le parole è un topos classico ben noto, e viene sviluppato da Ovidio nelle *Heroides* (15 a.C. - 8 d.C.), raccolta di lettere che l’autore immagina scritte da eroine del mito ai loro amanti da cui, per lo più, sono state abbandonate o tradite. In misura minore rispetto alle *Metamorfosi* ma in modo altrettanto duraturo, le *Heroides* hanno ispirato la letteratura rinascimentale, soprattutto per gli aspetti romanzeschi di alcune vicende e per l’interesse verso la psicologia femminile. Anche Pettie ne fu influenzato e, sebbene il mito di Filomela non sia presente nelle *Heroides*, si può riscontrare nell’iniziale rapporto tra Tereo e Procne così come delineato da Pettie nel suo racconto, lo schema dell’eroe che seduce la fanciulla innocente. Per l’influenza delle *Heroides* ovidiane sulla prosa elisabettiana cfr. HELEN MOORE, “Elizabethan Fiction and Ovid’s *Heroides*”, *Translation and Literature*, vol. 9, n.1 (2000), pp. 40-64.

Contrasta con il gusto novellistico della prima parte in cui “Ovid is [...] prettified almost beyond recognition”⁵⁰ (si vedano il sogno di Tereo, il corteggiamento di Procne e il loro incontro), l’indugio sulle immagini cruento nella seconda. Pettie si sofferma, ad esempio, sullo stupro, laddove le altre riscritture avevano narrato l’episodio con innuendo: “and there by force filthily deflowered her” (p. 61). Analogamente, l’autore enfatizza anche altri episodi violenti della storia. Il taglio della lingua viene così descritto: “[Tereus] took his knife, and like a bloody butcher, cut her tongue forth of her head” (p. 62). Anche Gascoigne descrive Tereo come “butcher” e, in modo speculare, nel racconto di Pettie le sorelle agiscono come tali nell’episodio dell’uccisione di Iti, che rivaleggia nei macabri particolari sia con quello di Ovidio sia con quello di Gascoigne:

But (o dreadful deed, and lamentable case) she took her pretty babe by the hair of the head, and drew him into a privy corner provided for the purpose, and first cruelly cut off his harmless head, then butcherly quartered his comely carcase, and between her sister and her dressed it in order of meat [...]. (p. 69)

Pettie si sofferma poi sul pasto cannibalico, reiterando l’immagine del padre che si ciba del proprio figlio: “Who after he had fiercely fed on his own flesh, and filled his belly with his own bowles [...]” (p. 69). Un’altra cruenta immagine ovidiana è quella delle fantasie di vendetta di Procne, prima che questa concepisca l’uccisione del figlio, fra cui quella di strappare gli occhi a Tereo (v. 614). Pettie conserva questo elemento ma lo attribuisce a Filomela, inserendolo nel discorso di accusa a Tereo (“O that my hands had strength to tear these staring eyes out of thy hateful head”, p. 61) ristabilendo, così, la simmetria tra la punizione immaginata e lo sguardo predatore di lui (“*staring eyes*”).

Un altro aspetto interessante del racconto di Pettie riguarda i discorsi dei personaggi. Non meno eloquenti di Tereo sono le due sorelle. Nelle parole di Filomela, però, non vi è traccia della consueta invocazione agli dei, alla pietà e ai legami familiari; non solo ella riecheggia i tratti della furia che caratterizzano il comportamento della Procne ovidiana, ma le sue parole sembrano anche richiamare l’incipit della “Legend of Philomela” di Chaucer. Tuttavia, là vi si leggeva una domanda retorica, qui una blasfema maledizione al creatore: “O cursed be the cause of thy conception, and the

⁵⁰ M. TEMPERA, “‘Worse than Progne’: The Sister as Avenger in the English Renaissance”, in M. Marrapodi (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, Associated University Presses, London, 1998, pp. 71-88, p. 81.

Father that begat thee, who if he never otherwise in his life offended, yet doth he deserve to be plunged in the most painful pit of Hell only for begetting so wickerd a son!” (p. 61; cfr. “The Legend of Philomela”, vv. 2228-2237). Il lungo discorso di Procne dopo la scoperta dell’imprigionamento della sorella appare, invece, simile a un repertorio mitologico, poiché Tereo viene paragonato ad una serie di eroi che tradirono le loro compagne:

He sheweth his cursed careless kind, he plainly proves himself to proceed of the progeny of that traitor Aeneas, who wrought the confusion of the good Queen Dido, who soccoured him in his distress. It is evident he is engendered of Jason’s race, who disloyally forsook Medea that made him win the golden fleece! He is descended of the stock of Demophon, who through his faithless dealing forced Phyllis to hang herself! He seems of the seed of Theseus, who left Ariadne in the deserts to be devoured, through whose help he subdued the monster Minotaur and escaped out of the intricate labyrinth! He cometh of Nero his cruel kind, who carnally abused his own mother Agrippina, and then caused her to be slain and ripped open, that he might see the place wherein he lay being an infant in her belly! (pp. 65-66)

Tutti questi esempi, eccetto l’ultimo, compaiono tanto nelle *Heroides* quanto nella *Legend of Good Women*, a sua volta ispirata alla raccolta ovidiana. L’ultimo terribile esempio, che risponde al particolare gusto di Pettie per l’orrido, anticipa il banchetto cannibalico finale, a sua volta una macabra parodia della maternità con il ritorno del figlio al ventre, sia pure quello paterno. Prima di descrivere la vendetta delle due sorelle, il narratore – in questo caso intervenendo in prima persona – offre due celebri esempi di madri infanticide: Altea, che causò la morte del figlio Meleagro, e Agave, che in preda al furore bacchico squarciò le carni del figlio Penteo. Con questi esempi il narratore introduce il delitto di Procne ma soprattutto ne anticipa il biasimo. Già in precedenza si era rivolto al lettore prescrivendo sottilmente la condanna nei suoi confronti: “all the devils in hell could not so have tormented Tereus as they did, so that I think yourselves will say her fury exceeded his folly, and her severity in punishing, his cruelty in offending” (p. 67). Tuttavia, nel paragrafo conclusivo, il narratore si rivolge nuovamente al lettore (“Gentlewoman”) per bilanciare le colpe di Procne e Tereo, i quali meritano entrambi “to be condemned to the most bottomless pit in hell” (p. 70).

Il racconto di Pettie condivide con il *Complaynt* di Gascoigne alcuni elementi, quali il gusto per i particolari macabri, il motivo del rovescio della fortuna e dei destini umani e, in generale, il tono moraleggiante, che depreca le vanità umane, prime fra tutte

l'amore lussurioso. Entrambi, inoltre, ascrivono implicitamente la causa degli avvenimenti ai personaggi femminili (la "guileful bayte" della bellezza in Gascoigne, il "desiderio inopportuno" di Procne in Pettie); tuttavia, mentre Gascoigne era stato più clemente nei confronti del crimine delle sorelle ateniesi, Pettie sembra condannarle aspramente. Come Gascoigne anche Pettie, infine, si avvale non solo della fonte latina, ma anche della traduzione di Golding, come prova la coincidenza di alcune espressioni⁵¹.

L'opera rinascimentale che più si distingue per essere, in senso lato, una rielaborazione del mito di Filomela è la tragedia *Titus Andronicus* (1592) di William Shakespeare. Questo dramma ha in comune con le opere di Gascoigne e Pettie la tendenza a dilatare gli aspetti macabri del racconto ovidiano, ma esasperandoli radicalmente fino al grottesco. Inoltre, condivide con *The Steele Glas* e *The Complaynt of Phylomene* la dimensione metaletteraria, che viene però ripresa in modo più sofisticato e a un livello strutturale. In aggiunta, la tragedia shakespeariana, come i due poemi di Gascoigne, presenta un elemento cruciale di chiara ascendenza medievale, quello delle personificazioni allegoriche. In questo senso, *Titus* è definito da Serpieri un "compendio di un sentimento del tragico di impianto medievale-rinascimentale"⁵². Il dramma, tuttavia, si distacca anche profondamente dalle rielaborazioni del mito precedenti o di poco posteriori per la diversa modalità di appropriazione del racconto ovidiano. Attraverso il mito di Filomela, infatti, Shakespeare crea un testo completamente nuovo e, in secondo luogo, la questione morale che il racconto solleva è affrontata con grande originalità, essendo drammatizzata all'interno dell'opera.

Le fonti e gli influssi principali di *Titus Andronicus*, oltre al mito di Filomela che viene più volte menzionato nel dramma, sono il *Tieste* di Seneca, la *revenge tragedy* elisabettiana, in particolare *The Spanish Tragedy* (1585) di Thomas Kyd, e *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe (1589-90)⁵³. È possibile esaminare la tragedia shakespeariana e la presenza del racconto ovidiano al suo interno da varie angolature, soffermandosi inizialmente su una lettura etico-politica, su una antropologica e infine su una di ordine prevalentemente estetico e metaletterario.

⁵¹ Cfr. A. B. TAYLOR, "George Pettie and Arthur Golding", cit., p. 239.

⁵² A. SERPIERI, "Prefazione", in *Tito Andronico*, cit., p. xlvii.

⁵³ Per un esame di queste fonti si rimanda a *ibid.*, p. xxxvii e p. xlv.

A un primo livello di lettura, la tragedia mette in scena un conflitto tra due comunità, i romani e i goti, conflitto che è anche tra due sistemi di valori. Questo motivo risale all'opposizione ovidiana tra Atene, tradizionale vessillo di civiltà, e la Tracia, luogo associato con la barbarie e l'oscuro culto di Dioniso⁵⁴. Se Atene si era lasciata metaforicamente invadere dai barbari (prima chiedendo soccorso militare a Tereo, poi dando in sposa Procne al re trace), in *Titus* Roma appare compromessa sul piano dei valori già dal primo atto, dove Tito rifiuta di risparmiare la vita al primogenito di Tamora, regina dei goti fatta prigioniera dai romani; la città viene poi "contaminata" a livello politico con il matrimonio fra Tamora e Saturnino, erede al trono di imperatore⁵⁵. A nulla serve il monito di Marcus al fratello Tito: "Thou art a Roman, be not barbarous" (I, 1, 378), poiché il generale romano ha già innescato una catena di uccisioni, tra cui quella di suo figlio Muzio, che porterà al banchetto del quinto atto. La contaminazione etica si riflette anche sugli spazi nelle loro dimensioni simboliche: "Roma si è trasformata [...] da luogo di civiltà (assediato dalla barbarie gota) in luogo di violenza animalesca"⁵⁶, nelle parole di Tito "a wilderness of tigers" (III, 1, 54).

Eugene Waith, in un articolo del 1957, interpretava lo stupro di Lavinia da parte dei due goti nel ruolo di "craftier Tereus[es]" (II, 4, 41) alla luce di questo scenario di decadenza, indicandovi "the central symbol of disorder, both moral and political"⁵⁷ di Roma. Secondo la stessa valenza simbolica, si deve considerare anche il banchetto cannibalico (l'altro terribile *nefas* nel racconto ovidiano), che rappresenta l'apice dell'avvenuta contaminazione tra civiltà e barbarie. Chirone e Demetrio, figli di Tamora, assumono qui, inconsapevolmente, il ruolo di Iti. A metà della scena, poi, si assiste all'uccisione di Lavinia da parte del padre, un atto, questo, che porta Tito ad essere giudicato "unnatural e unkind" (V, 1, 48). Lavinia stessa, d'altra parte, segue la sua controparte ovidiana nell'imbarbarimento: come Filomela, ella assiste il padre nell'uccisione e nella preparazione del pasto cannibalico ("Lavinia 'tween her two

⁵⁴ Nel racconto ovidiano il re trace è definito *barbarus* (v. 514 e v. 533), *tyrannus* (v. 436), *impius* (v. 482), *Threicius/Thracius* (v. 424 e v. 661) e *Odrysius* (v. 490); questi ultimi due etnonimi non designano solo la sua provenienza geografica ma creano associazioni con la natura selvaggia degli abitanti di quella regione. Cfr. a questo riguardo G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., note *ad loc.*, p. 322 e p. 330.

⁵⁵ Cfr. I, 1, 315-329 e l'affermazione di Tamora diventata regina ai vv. 462-463: "Titus, I am incorporate in Rome, / A Roman now adopted happily" (corsivo mio).

⁵⁶ A. SERPIERI, *Tito Andronico*, cit., p. 208 n. 3.

⁵⁷ EUGENE WAITH, "The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey* vol. 10 (1957), pp. 39-49, p. 44. Per la dimensione politica della tragedia cfr. anche ANN THOMPSON, "Philomel in *Titus Andronicus* and *Cymbeline*", *Shakespeare Survey*, n. 31 (1978), pp. 23-32.

stumps doth hold / The basin that receives your guilty blood”, V, 2, 182-183).⁵⁸ Se la violenza è un chiaro segno di rovesciamento della civiltà, le mutilazioni (di mani, teste, lingua) che percorrono tutto il dramma rispecchiano, a livello del corpo individuale, la progressiva dissoluzione del “corpo politico” di Roma dei suoi valori civili⁵⁹. A un altro livello, i riferimenti politici, in particolare quelli relativi alla successione imperiale e il timore di un’invasione straniera, potrebbero anche riflettere le preoccupazioni storiche circa l’erede di Elisabetta⁶⁰.

La dimensione politica ed etica della tragedia rivela, tuttavia, un conflitto più profondo che, secondo Serpieri, “viene giocato tutto a livello dei rapporti di sangue [...] in una essenzialità antropologica che trova il suo paradigma nella *coesione* familiare e nel suo opposto, la *mutilazione*”⁶¹. Le uccisioni e i tagli di parti del corpo, infatti, non rispecchiano solo il progressivo imbarbarimento e la dissoluzione dell’organismo politico, ma sono indizio di una concezione tribale dei rapporti e, al contempo, di una concezione organicistica del cosmo. Ne è una prova il fatto che l’azione si sposti nel secondo atto dalla città alla natura, luogo ingannevole tra l’ameno e l’orrido⁶².

⁵⁸ Su questa scena, cfr. A. B. Taylor: “Lavinia does not go to such lengths [butchering a child and hurling its head into its father’s face] but her barbarity [...] is incontestable. Like the Athenians sisters, Lavinia and her father are now oblivious of right and wrong (*fas* and *nefas*), and totally possessed by savagery” (A. B. TAYLOR, “Animals in ‘manly shapes as too the outward show’: moralizing and metamorphosis in *Titus Andronicus*”, in A. B. Taylor (ed.), *Shakespeare’s Ovid*, cit., pp. 66-80, p. 76).

⁵⁹ Tutto il dramma è percorso dalla simbologia del corpo e dalla presenza effettiva in scena di arti o parti mutilate. Nel primo atto, in particolare, i riferimenti al corpo sono usati per significare la forza militare e il potere politico (cfr. I, 1, 163-164; vv.185-188; vv. 305-307). Frequentissimi sono i riferimenti alle mani: ad esempio, la “victorious hand” di Tito (I, 1, 163-164) diventerà in seguito “effectless” (III, 1, 76) e verrà poi offerta ad Aaron per essere tagliata in cambio della restituzione dei due figli ingiustamente accusati della morte di Bassiano; anche Lavinia verrà privata delle mani dai suoi stupratori. Per la particolare valenza delle mani nel dramma si veda KATHERINE A. ROWE, “Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 45, n. 3 (Autumn, 1994), pp. 279-303.

⁶⁰ Scrive al riguardo J. Bate: “The most urgent question facing England in the 1590s was the succession to the unmarried and childless Elizabeth, and in particular the preservation of the Protestant nation against the possibility of another counter-Reformation, like that of Mary, which, it was thought, would inevitably lead to subjugation to the Catholic power of Spain. Arguments about the basis on which the succession should be decided – heredity, election, desert – were widespread, as was fear of tyranny and foreign invasion. All this suggests that the issue of succession and the mixed nature of Roman government explored in the first act of the play would have had strong contemporary overtones. (JONATHAN BATE, “Introduction”, in William Shakespeare, *Titus Andronicus*, Thomson, London, 2002, pp. 20-21).

⁶¹ A. SERPIERI, “Prefazione” in *Tito Andronico*, cit., p. xlv.

⁶² Per la definizione di *locus horridus* e relativi riferimenti bibliografici si rimanda a p. 52, n. 37 del presente lavoro. La foresta del secondo atto presenta tratti inquietanti non solo per il ricorrere ossessivo di riferimenti alla misteriosa buca, ma anche perché a seconda dei personaggi è definita in modi differenti: per Aaron, che ordisce le sue trame delittuose, “the forest walks are wide and spacious, / And many unfrequented plots there are / Fitted by kind for rape and villainy” (II, 1, 114-116); per Tito, che dà inizio alla giornata di caccia in qualità di vassallo dell’imperatore, è uno scenario pastorale: “The fields are fragrant, and the woods are green” (II, 2, 2); Tamora la descrive come un ambiente lussureggiante, pronto ad accogliere il suo incontro sessuale con Aaron, ma le sue parole rivelano come il luogo celi dei pericoli

Parallelamente, acquistano rilievo non le relazioni politiche bensì quelle di sangue, specialmente tra genitori e figli. Infine, emerge a poco a poco come le vere forze che muovono il dramma non siano quelle legate al potere ma quelle primordiali di odio, amore e vendetta, tanto che il dolore di una fazione (che coincide con la famiglia) è vittoria per l'altra (cfr. II, 3, 167: “[TAMORA] The worse to her [Lavinia], the better loved of me”). L'orizzonte umano appare contiguo a uno infero che trova la sua figurazione più pregnante nell'oscura foresta del secondo atto in cui Lavinia viene stuprata e, in particolare, nella buca dove viene precipitato Bassiano: buca definita “hateful as Cocytus' misty mouth” (II, 3, 236) e dai connotati ibridi tra antropomorfismo e animalizzazione (è detta, ad esempio, “blood-stained hole”, “den”, “blood-drinking pit”, “devouring receptacle”, “swallowing womb”); e, nondimeno, lo spazio del dramma si estende iperbolicamente, tramite la parola, a toccare tutto l'universo, divino (cfr. IV, 3, 1-24 e vv. 42-60) e naturale, verso il quale i personaggi proiettano il loro incommensurabile dolore (cfr. III, 1, 93-97; vv. 210-213; vv. 219-233).

In questo quadro, lo stupro di Lavinia si configura come parte di un ciclo di violenza, vendetta e contro-vendetta, nel quale a ogni azione – a ogni recisione di un “ramo” del “tronco” familiare⁶³ – deve corrisponderne un'altra di crudeltà maggiore. Tamora, infatti, per vendicarsi dell'uccisione del suo primogenito istiga i figli Chirone e Demetrio a uccidere Bassiano e a sfogare su Lavinia la loro lussuria; i due goti aggiungono allo stupro il taglio della lingua e, da buoni lettori del mito ovidiano, le mani, per impedirle in qualunque modo di rivelare la loro identità. L'ironia macabra dei due aguzzini completa poi l'umiliazione di Lavinia (cfr. II, 4). A questo seguono altri omicidi e violenze per arrivare, infine, al banchetto del quinto atto, che supera in orrore tutti gli altri delitti così come il suo precedente letterario nell'episodio ovidiano (cfr. V,

per le vittime designate (II, 3, 12-29); la stessa regina, con il solo fine di istigare i propri figli a vendicarla, finge di essere stata minacciata di morte da Bassiano e Lavinia in quello stesso bosco, che ora descrive come un luogo infernale, spoglio e popolato da orride creature (II, 3, 91-108); nel resto della terza scena prevale la polarità negativa e orrificata del topos del bosco, con la sola eccezione del commento di Saturnino che lo definisce un “pleasant chase” (v. 255). A questo punto, tuttavia, i delitti sono già stati compiuti e la foresta si è chiaramente rivelata non statico sfondo ornamentale ma teatro mostruoso e animato, decisivo per lo sviluppo delle azioni successive.

⁶³ Non solo il dolore psicologico, ma anche le mutilazioni del corpo sono occasionalmente descritte in termini naturalistici: le mani tagliate di Lavinia sono definite da Marcus “branches” e le sue dita “aspen leaves” (II, 4, 18 e v. 45); i corpi di Bassiano e di Tito sono detti “trunk” (rispettivamente II, 3, 130 e V, 3, 152).

2, 195: “[TITUS] For worse than Philomel you used my daughter, / And worse than Progne I will be revenged”).

Se i personaggi non possono subire alcuna reale metamorfosi come avveniva nel racconto di Ovidio, a un certo punto essi subiscono, nondimeno, una “riduzione” che si direbbe metonimica, ovvero vengono a coincidere attraverso il linguaggio o per mezzo di travestimenti con il sentimento che più li definisce. Lavinia diventa così una “map of woe” (III, 2, 12): il dolore, infatti, è iscritto sul suo corpo al punto da renderla irriconoscibile e costringere Marcus a dire a Tito: “This was thy daughter” (III, 1, 63, corsivo mio). La trasformazione di Tamora avviene nella seconda scena del quinto atto. Qui la regina e i due figli, decisi a sterminare tutti gli Andronici, credendolo pazzo si presentano a Tito travestiti da Vendetta, Stupro e Assassinio, e fingono di volerlo aiutare a vendicarsi sui suoi nemici. Si tratta chiaramente di residui dei *Morality Plays* pre-rinascimentali, spesso giudicati goffi e macchinosi dalla critica, ma, rispetto a quelle forme teatrali, queste maschere in *Titus* sono “indossate” consapevolmente dai personaggi per la loro pantomima ingannatrice. A tale proposito, Serpieri osserva che “è nel finto stare al gioco ingenuo-grottesco da parte di Tito che si può trovare il rilievo drammaticamente più interessante della scena”⁶⁴. La simulata pazzia di Tito determina, infatti, lo sviluppo dell’azione, poiché il generale romano rovescerà astutamente il travestimento ai danni di Tamora. Se la regina era definita fin dall’inizio dal sentimento della vendetta, Tito, in seguito allo stupro di Lavinia e all’uccisione dei suoi figli, decide, come la Procne ovidiana, di convertire il suo dolore in desiderio di rivalsa (cfr. III, 1, 266-274; e *met.* 6, 611-619). Orchestra, quindi, un piano per vendicarsi assumendo egli stesso un travestimento, che si rivela, però, ben più creativo di quello adottato da Tamora: “I’ll play the cook” (V, 2, 204) dichiara con macabro compiacimento preparandosi ad imbandire il pasto cannibalico alla regina dei goti.

C’è anche un aspetto ritualistico nella vendetta di Tito che risale all’ipotesto ovidiano. L’uccisione di Iti da parte di Procne, sebbene motivata dal desiderio di colpire Tereo e innescata dalla somiglianza fisica con il padre (*a! quam / es similis patri*, vv. 621-622), reca tracce di un’antica uccisione sacrificale di esseri umani praticata nel culto dionisiaco⁶⁵ (si ricordi che la liberazione di Filomela e l’infanticidio avvengono

⁶⁴ A. SERPIERI, *Titus Andronico*, cit., p. 221, n. 1.

⁶⁵ Cfr. la voce “Dionysus”, in S. HORNBLLOWER, A. SPAWFORTH (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, cit., pp. 476-477; cfr. inoltre G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., p. 347.

durante le feste trieteriche in onore di Bacco). Inoltre, lo smembramento del bambino e la cottura delle sue carni seguono le fasi del sacrificio rituale degli animali, fasi descritte più estesamente nell'altro grande precedente letterario del banchetto di Tito, ovvero l'episodio dell'uccisione dei figli di Tieste da parte del fratello Atreo nella tragedia di Seneca (*Tieste*, vv. 682-788)⁶⁶. Infine, il pasto servito a Tereo è presentato da Procne con il pretesto di un rito ateniese. Il sacro e il bestiale, quindi, si fondono nei banchetti dei due miti; la dimensione ritualistica del banchetto di Tito appare, però, svuotata dell'aura sacrale dei suoi precedenti letterari – ovvero della connessione, esplicita o implicita, con la sfera divina tramite l'*ordo sacri* del rito – e che ancora in parte conserva l'uccisione del figlio di Tamora nel primo atto (cfr. I, 1, 96-101 e vv. 142-147). Il rito risiede, invece, nel fatto stesso di allestire un banchetto per mettere in atto la vendetta, in luogo della mera reiterazione cruenta di mutilazioni e uccisioni⁶⁷. Ma se viene a mancare la perversione insita nei due pasti cannibalici di Tereo e Tieste (perversione di un rito, appunto, consacrato alle divinità), nondimeno vi è una forma di perversione nel banchetto di Tito, in questo caso di carattere estetico, rintracciabile nel compiaciuto superamento del modello e tale da rendere la declamazione retorica, il grottesco e la “black comic theatricality”⁶⁸ le cifre dell'intera scena. Uccisione rituale è, infine, anche quella di Lavinia, la più amata tra suoi i figli, alla quale Tito vuole

⁶⁶ Tanto nel mito di Filomela quanto in quello di Tieste il pasto cannibalico della progenie e l'incesto sono connessi con la tirannia. Nonostante sia per Tereo che per Tieste il cibarsi dei propri figli sia una colpa passiva, ovvero un atto inconsapevole, ciò non diminuisce la loro empietà, e non fa che palesare la loro natura tirannica. (cfr. FRANCESCA NENCI, “Dolore e follia nel teatro degli Inferi”, in Seneca, *Tieste*, BUR, Milano, 2002, pp. 9-74, pp. 60-74. Sulle somiglianze tra i due miti si veda anche P.M.C. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek Myths*, cit., pp. 103-105). Si noti che anche Atreo invoca come modelli ispiratori del proprio crimine le due sorelle ateniesi, che chiama *Daulis* seguendo la tradizione che ambienta il mito nella città di Daulide (*vidit infandas domus / Odrysia mensas [...] / animum Daulis inspira parens / sororque; causa est similis; assiste et manum / impelle nostram*, vv. 272-277; per la tradizione di Daulide cfr. W.H. ROSCHER, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, cit., vol. III.2, “Philomela”, p. 2346; I. CAZZANIGA, *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, cit., pp. 33-36; T. PRIVITERA, *Terei puellae*, cit., p. 25). Prova delle affinità fra questi due miti è anche il fatto che nel libro sesto delle *Metamorfosi*, poco prima dell'inizio del racconto di Procne e Filomela, vengono evocati Tantalo e il figlio Pelope, capostipiti degli Atridi (vv. 403-411). Ovidio allude qui in pochi versi allo smembramento di Pelope da parte del padre e alla sua successiva ricomposizione per opera degli dei. Il banchetto cannibalico che Tantalo osò imbandire agli dei con le carni del figlio – crimine che si ripete, accresciuto, con Atreo e Tieste – non è menzionato, ma risuona implicitamente nei versi che narrano del pasto di Tereo. Il contrasto ricercato da Ovidio è, forse, quello tra la ricomposizione e quindi la rinascita di Pelope e l'impossibilità che tale evento si realizzi per Iti, definitivamente sepolto nello stomaco del padre e dalla cui vicenda gli dei sono drammaticamente assenti.

⁶⁷ Cfr. J. BATE, “Introduction”, in *Titus Andronicus*, cit., p. 23: “Titus’ banquet serves to render violence structured and ritualistic instead of arbitrary and chaotic.” Si leggano anche le considerazioni circa le modalità ritualistiche e “teatrali” delle pubbliche esecuzioni in età elisabettiana (*ibid.*, pp. 23-24).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

risparmiare una vita macchiata dalla vergogna, e impedirle di rinnovare con la sua presenza il proprio dolore di padre (cfr. V, 2, 41-48)⁶⁹.

La vendetta in questo dramma non rimane un fatto privato, poiché si sostituisce alle leggi dello Stato, il quale è disgregato dall'esterno ma soprattutto dal suo interno. È necessario a questo punto ritornare all'aspetto politico della tragedia, poiché in questo risiede una sostanziale differenza tra i miti di Filomela e Tieste e la vicenda di *Titus Andronicus*. Diversamente da Atreo, Tito non è considerato un tiranno, né i suoi atti cruenti sono condannati o sanzionati da un'autorità esterna (civile o divina): "His revenge takes place as part of a public performance which brings political change"⁷⁰. Tito, infatti, risana lo Stato e lo consegna al suo erede, Lucius, che nella conclusione assume il titolo di imperatore.

La terza e fondamentale dimensione di *Titus Andronicus* è quella metaletteraria. Scrive Bate che "when the characters are not revenging or raping, they spend their time reading – reading events, reading texts and citations, reading the book of Ovid in which the narrative of the drama is pre-written"⁷¹. Anche ad una lettura superficiale il lettore si avvede della massiccia presenza di citazioni e allusioni al mondo classico⁷². Il primo studioso a riconoscere l'importanza dell'ipotesto e dello stile ovidiano nella tragedia fu Eugene Waith nel 1957, inaugurando una stagione critica che tornava ad apprezzare quest'opera e a valorizzarne la letterarietà. Il nome di Filomela è evocato in tutto sei volte. Nel primo caso Aaron si richiama a Filomela, identificandola implicitamente con Lavinia, per dare inizio al suo piano delittuoso: "This is the day of doom for Bassianus; / His Philomel must lose her tongue to-day, / Thy sons make pillages of her chastity / And wash their hands in Bassianus' blood" (II, 3, 42-45); nell'ultimo, Tito evoca il nome di entrambe le sorelle ateniesi per manifestare i suoi terribili propositi di vendetta (cfr. V, 2, 194-195). Queste due occorrenze indicano che l'azione del dramma sarà strutturata sul modello del mito, rispettivamente sui due crimini centrali, lo stupro e il

⁶⁹ Serpieri osserva che al pari dell'uccisione nel primo atto dell'altro figlio, Muzio, anche questa è compiuta da Tito in nome dell'onore, ma a questo punto "il suo senso dell'onore si è spostato via via dal piano politico e cerimoniale a quello patriarcale e simbolico"; essa pertanto "è l'ultima, autoinflitta, mutilazione [del] Sé tribale" (A. SERPIERI, *Titus Andronico*, cit., pp. 222-223, n. 7).

⁷⁰ J. BATE, "Introduction", in *Titus Andronicus*, cit., p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 34-35.

⁷² Niall Rudd riporta tutte le fonti classiche del dramma cui è possibile risalire attraverso i discorsi dei personaggi e mostra, così, non solo "the writer's memory at work" ma anche che il *play* "is a brilliant display in creative reminiscence" (NIALL RUDD, "The Classical Presence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, vol. 55 (2002), pp. 95-111, p. 110).

banchetto, e che i personaggi non solo agiscono come quelli dell'ipotesto ma anche che, coscientemente, ne diventano imitatori. Ma, come si è visto, il dramma non si limita a riprodurre le azioni del racconto ovidiano, bensì gareggia con esse per superarle. Si tratta di emulazione, dunque, secondo il principio dell'estetica classica ripreso dai rinascimentali; in questo sta la quintessenza di *Titus Andronicus*, ovvero nel fatto che l'emulazione sia tale nell'orrore, sicché, una volta tradotto nella vita, l'apprendimento fondato sui classici si rovescia nella negazione dei valori ispirati alla classicità stessa. E tuttavia la tragedia consacra un'immagine potente, che pare irriducibile a categorie morali: quella del "revenger [as] surrogate artist" che mette in atto creativamente la vendetta compiacendosi della propria ingegnosità e spettacolarità. Questi tratti appartengono ad Aaron, Tamora, ma soprattutto a Tito. Solo quest'ultimo, infatti, supera consapevolmente nell'arte dell'orrore non solo i suoi nemici ma anche il suo dichiarato precedente letterario, la Procne di Ovidio⁷³.

A dare avvio alla trama criminosa fondata sul testo ovidiano non sono dei romani bensì dei "barbari": il moro Aaron e i due goti figli di Tamora. Questi ultimi, tuttavia, dimostrano di conoscere bene i classici: nella quarta scena del secondo atto, rientrati con Lavinia dopo lo stupro e le mutilazioni avvenuti *offstage*, le si rivolgono con macabra ironia: "Write down thy mind, bewray the meaning so, / And if thy stumps will let thee play the scribe" (vv. 3-4). Essi sanno che Filomela si era servita delle mani per rivelare l'identità del suo aguzzino; in realtà, in modo analogo al rovesciamento della vendetta di Tamora nel quinto atto, all'ironia si aggiunge ironia e la frase dei due goti si capovolgerà contro di loro, poiché Lavinia, grazie a Marcus e Tito – lettori altrettanto avveduti delle *Metamorfosi* –, riuscirà a denunciare il loro misfatto scrivendone i nomi con un bastone.

La presenza dell'ipotesto ovidiano si ripropone in una scena molto discussa per le sue particolari caratteristiche stilistiche, ovvero quella del primo incontro tra Marcus e la nipote stuprata e mutilata (II, 4, 11-57). Marcus è in grado di decifrare attraverso il

⁷³ Per l'espressione "surrogate artist", cfr. INGO GILDENHARD e ANDREW ZISSOS, "Barbarian Variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*met.* 6, 412-674) and Beyond", *Dictynna*, n. 4 (2007), pp. 2-19, p. 11. Si noti che Procne stessa è già una "surrogate artist" poiché il suo crimine si presenta perfettamente simmetrico a quello di Tereo ma duplicato. Cfr. *ibid.*, pp. 9-11. Per l'idea del superamento della fonte si rimanda anche al concetto di *scelus novum* che Mariangela Tempera, in riferimento alla tragedia elisabettiana, definisce come "a new way of inflicting pain or exacting revenge that would surprise even the best-read spectators". Concepire uno *scelus novum* per lo scrittore di teatro rappresentava quindi "a bravura performance, a new writer's homage to and competition with his predecessors" (MARIANGELA TEMPERA, *Feasting with Centaurs: Titus Andronicus from Stage to Text*, CLUEB, Bologna, 1999, p. 89).

corpo martoriato di Lavinia il modello mitico al quale i suoi aguzzini si sono ispirati per il loro crimine; in aggiunta, constata quanto questi abbiano superato in crudeltà il tiranno trace: “Fair Philomel, why, she but lost her tongue, / And in a tedious sampler sewed her mind; / But lovely niece, that mean is cut from thee. / A craftier Tereus, cousin, hast thou met, / And he hath cut those pretty fingers off, / That could have better sewed than Philomel.” (II, 4, 38-43).

L'altra occasione nella quale Shakespeare ricorre al mito ovidiano è quella della rivelazione della violenza e dei due responsabili: qui Lavinia si serve direttamente del libro delle *Metamorfosi* che compare in scena in uno straordinario momento di ostensione della fonte (cfr. IV, 1, 1-79). Dopo aver indicato faticosamente le pagine che raccontano il mito, Lavinia, istruita da Marcus, scrive sulla terra il nome degli stupratori reggendo un bastone tra bocca e moncherini (“*Stuprum. Chiron. Demetrius*”). L'intera scena sostituisce l'espedito ovidiano della tessitura di Filomela e della lettura della tela da parte di Procne (*met.* 6, 574-586). Bate osserva a questo proposito che “precisely because the ‘pattern’ of Philomela is available in the text, the recourse to sewing is foreclosed and a new method of revealing the rapists has to be introduced”⁷⁴. Secondo il critico, Shakespeare ricorre, allora, a un espedito che si trova in un altro mito narrato nelle *Metamorfosi*, ovvero quello della ninfa Io trasformata da Giove in una giovenca e, di qui, costretta a tracciare con la zampa nella sabbia le parole – *littera pro verbis* – che permetteranno al padre di identificarla e fargli conoscere la sua sventura (cfr. *met.* 1, 649-650).

Il racconto di Ovidio si manifesta in *Titus Andronicus* anche in modo più allusivo. Nel testo latino un'altra forma di linguaggio, ovvero quello gestuale e della mimica del volto, si sostituisce alla parola: *totoque expalluit ore, deiectoque in humum vultu*, e infine *pro voce manus fuit* (cfr. *met.* 6, 601-609). La muta presenza di Lavinia sulla scena è accompagnata dai tentativi dei suoi congiunti di comunicare con lei tramite altri mezzi. Nella seconda scena del terzo atto ricorrono termini che rimandano all'interpretazione e alla decifrazione. Lavinia è una “map of woe, that thus [doth] talk in signs” (III, 2, 12), uno “speechless complaint” (v. 39) e, la sua, è una “dumb action” (v. 40) che il padre Tito è deciso a comprendere: “I can *interpret* all her martyred signs / [...] I will *learn thy thought* / [...] I of these [signs] will *wrest an alphabet* / And by still

⁷⁴ J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 115.

practice *learn to know thy meaning*” (vv. 36-45, corsivo mio). Scrive Barkan che il mito ovidiano comprende “the competition amongst media of communication as Philomela becomes a walking representative of them”⁷⁵: la parola, la tessitura-scrittura e il linguaggio del corpo. Per Lavinia il libro delle *Metamorfosi* diventa esso stesso parte del suo alfabeto segnico e la scrittura il mezzo ultimo che le permette di identificare i due goti. Non bisogna dimenticare, però, che nella scena della rivelazione Shakespeare insiste sulla materialità della scrittura: compaiono un “sandy plot”, “[Marcus’] staff”, la chiarezza delle lettere (“Heaven guide thy pen to print thy sorrows plain”) e, infine, il corpo mutilato, il quale si fa veicolo di significazione (“*She takes the staff in her mouth, and guides it with her stumps and writes*”) (cfr. IV, 1, vv. 66-76). Lavinia, come Filomela, genera segni, diventando ella stessa un “corpo parlante”. Come Filomela, mette in moto gli avvenimenti successivi, “generando” la vendetta. Infine, analogamente alla tela, il libro delle *Metamorfosi* apre uno spazio di duplicazione autoreferenziale all’interno della storia, ma, a differenza di quella, il libro riveste anche un’altra funzione, ovvero induce a riflettere sull’uso che i diversi personaggi fanno del suo contenuto.

Oltre al lessico dell’interpretazione il dramma si serve del linguaggio dell’apprendimento e dell’insegnamento e Tito appare a tratti come uno *schoolmaster* nell’atto di esporre o spiegare ai suoi interlocutori⁷⁶. Come si è visto, anche i goti e il Moro – il vero *villain* della tragedia – sono in grado di citare e riconoscere passi tratti da autori antichi. La loro lettura, tuttavia, non ricava dai classici un modello di comportamento positivo o una “lezione” di civiltà, bensì un *exemplum* negativo. Lo stesso insegnamento nell’arte della crudeltà è desunto più tardi dal romano Tito, che ispira la sua vendetta a quella di Procne ed è anzi intenzionato a superarla. Non solo: Tito ricorre al modello di un’altra vicenda antica anche per compiere l’uccisione di sua figlia persistendo così, come scrive Jane Avner, “dans ce cercle textuel et vicieux de la vengeance”⁷⁷: “Was it well done of rash Virginius / To slay his daughter with his own right hand, / Because she was enforced, stained, and deflowered? // [...] A pattern, a precedent, and lively warrant / For me, most wretched, to perform the like” (V, 3, 36-

⁷⁵ L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., p. 245.

⁷⁶ Cfr. J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, cit., pp. 106-107.

⁷⁷ JANE AVNER, “«Antique fables»: le mythe de Philomèle dans *Titus Andronicus*”, in V. Gély, J.-L. Haquette, A. Tomiche (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol*, cit., pp. 103-117, p. 115.

45)⁷⁸. Accanto a queste modalità di lettura “criminose”, la tragedia, come si è visto, drammatizza anche un uso diverso del testo classico, quello che conduce alla verità di Lavinia. Bate ha così commentato l’uso dei classici in *Titus Andronicus*:

[Shakespeare] displays his own learning [...] [b]ut also implicitly offers a critique of the very humanism he is embodying. What kind of education by example is it, he seems to ask, that leads you to murder your daughter? [...] The process recurs throughout the play. What kind of exemplary pattern is it that fits a place for murder and rape? When Lavinia ‘quotes the leaves’ of the *Metamorphoses* in the reading scene, Titus finds in the text ‘such a place’ as the one in which Act II was located [cfr. IV, 1, 55-57]. It is as if the Ovidian text has licensed the violent action. Lavinia’s quotation at first seems to be a constructive use of the classical text, but it turns out to be another violent, destructive one, in that it patterns the bloody revenge. [...] What is the point of a humanist education if, instead of instilling in you *integer vitae* [a quotation from Horace in IV, 2], it makes you into a craftier Tereus? [...] It is one of Shakespeare’s darkest thought⁷⁹.

Secondo Bate, perciò, anche l’uso apparentemente positivo del testo ovidiano nella scena in cui compare il libro delle *Metamorfosi* (IV, 1) si rivela distruttivo. Entrambe le modalità di appropriazione del testo classico, infatti, sono potenzialmente rischiose poiché si ispirano allo stesso principio, ovvero quello di una lettura letterale che autorizza la trasposizione del testo nella vita. I testi classici, quindi, sono paradossalmente all’origine del collasso civile della Roma di *Titus Andronicus*: “civic virtue breaks down not because the classic texts are neglected, but for the very reason that they are studied and applied selectively. They are evacuated and become instead manuals for barbarians”⁸⁰.

La tragedia di Shakespeare riprende anche un tipico procedimento ovidiano, quello della reificazione del linguaggio figurato. Ovidio anticipa spesso, tramite similitudini o altri tropi, le metamorfosi dei suoi personaggi, le quali andranno a fissare i tratti psicologici (come la paura e il dolore paralizzanti) che caratterizzano il momento

⁷⁸ La fonte è nello storico Tito Livio, ma si presume che Shakespeare si sia servito di una rielaborazione inglese a causa di una discrepanza nei fatti. Cfr. A. SERPIERI, *Titus Andronicus*, cit., p. 222, n. 5.

⁷⁹ J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, cit., pp. 107-108.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 108-109. Si ricordi che il potenziale rischio insito nella lettura dei racconti ovidiani era stato evidenziato anche da Golding nella “Preface” alla sua traduzione, vv. 139-144: “And therefore whooso dooth attempt the Poets woorkes to reede, / Must bring with him a stayed head and judgement to proceede. / For as there bee most wholsome hestes and precepts to bee found, / So are theyr rockes and shallowe selve to ronne the ship aground. / Some naughtie persone seeing vyce shewd lyvely in his hew / [...] Dooth take occasion by and by like vice sto ensew” (A. GOLDING, *Ovid’s Metamorphoses*, cit., pp. 426-427).

fatale della trasformazione fisica⁸¹. *Titus Andronicus* manifesta una simile tendenza a concretizzare il linguaggio figurato nella realtà del dramma. Ad esempio, l'oscura buca del secondo atto è descritta con termini legati al divorare (“mouth”, “blood-drinking pit”, “devouring receptacle”) e a una sessualità femminile minacciosa (“swallowing womb”). Ma è Tamora stessa, esotica e lussuriosa, che, nella scena del banchetto, diventa il “devouring receptacle” e lo “swallowing womb” dei suoi figli: Tito afferma, infatti, che “like to the earth, [she will] swallow her own increase” (V, 2, 191).

Un altro esempio di questo procedimento chiama di nuovo in causa la storia di Filomela. Uno dei figli di Tamora ricorda alla madre l'esempio di Ecuba, la regina di Troia, in quanto vendicatrice crudele della morte del figlio Polidoro (cfr. I, 1, 135-141). Ecuba e il suo dolore, quindi, sono i veri precedenti mitici di Tamora, prima ancora che la regina dei goti assuma involontariamente l'eredità di Tieste. Ovidio usa la stessa espressione per descrivere Procne ed Ecuba consumate dal proposito della vendetta: *poenaque in imagine tota est* (rispettivamente *met.* 6, 586 e 13, 546); la frase per un momento le riduce totalmente alla loro immagine mentale, cioè alla vendetta che di lì a poco prende forma⁸². Anche Tamora, come si è detto, verrà ridotta come Ecuba all'immagine concreta della sua vendetta tramite il travestimento in “Revenge”⁸³.

⁸¹ Su questa tecnica ovidiana nelle *Metamorfosi* si vedano EMILIO PIANEZZOLA, “La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa”, in Id., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Pàtron Editore, Bologna, 1999, pp. 29-42; C. SEGAL, “Ovid’s Metamorphic Bodies”, cit., p. 12; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., pp. 20-27; e specificatamente in rapporto al racconto di Filomela SHELLEY D. KAUFHOLD, “Ovid’s Tereus: Fire, Birds, and the Reification of Figurative Language”, *Classical Philology*, vol. 92, n. 1 (January 1997), pp. 66-71.

⁸² Le due regine subiranno poi una reale riduzione metamorfica, rispettivamente in rondine e in cane. Su questa e su simili anticipazioni delle metamorfosi tramite il linguaggio figurato cfr. L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., pp. 20-21 e p. 23: “Here, as elsewhere, [this phrase] suggests an aesthetic reduction: [their] emotional state is on the verge of being so extreme that [they are] almost nothing but a poetic image of that state”; e pp. 62-63. Sulla valenza di questa espressione si veda anche PHILIP HARDIE, *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 268.

⁸³ Come Tamora, anche Tito pare associato obliquamente alla regina di Troia: paragonatosi nella sua prima battuta a Priamo, per la quantità di figli persi sul campo di battaglia (cfr. I, 1, 79-80), più avanti sembra recare altre affinità con Ecuba. Dice infatti il piccolo Lucio, spaventato da Lavinia che lo insegue: “[...] Unless some fit or frenzy do possess her; / For I have heard my grandsire say full oft, / Extremity of griefs would make men mad; / And I have read that Hecuba of Troy / Ran mad for sorrow” (IV, 1, 17-21). L'impazzire per il dolore, più che a Lavinia rimanda a Tito, in quanto genitore e in quanto pazzo – o finto tale – in alcuni momenti del dramma (cfr. anche E. WAITH, “The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*”, cit., p. 46: “So at the end it is Titus rather than Tamora who produces an effect like that of Ovid’s Hecuba for whom even the gods felt pity when revenge had dreadfully transformed her”). Specularmente, anche Tamora è allusivamente paragonata a Procne (il modello dichiarato di Tito) tramite l'attributo animalesco di “tiger” in tre occorrenze, con ripresa, forse, di *Gangetica [...] tigris* di Ovidio (vv. 636-637). Tamora, in effetti, condivide con Procne l'essere straniera in una terra non sua e il desiderio di vendicare uno stretto congiunto. Questo sottile intreccio di riferimenti rende ancora più simili

Infine, si può sostenere che lo stesso procedimento viene ripreso al livello strutturale del dramma: la *literalized metaphor*⁸⁴ per eccellenza si rivela essere proprio la traduzione del racconto di Filomela nella realtà dei personaggi.

Lo stile delle *Metamorfosi* è stato spesso notato per l'apparente incongruenza tra il pathos suscitato dai contenuti e il distacco del tono, che accentuerebbe la crudezza di alcune immagini. Un simile contrasto emerge in uno dei passi più lirici e considerati tra i più ovidiani del dramma: il lungo discorso di Marcus alla vista della nipote stuprata e mutilata (II, 4, 11-57). Marcus descrive il corpo di Lavinia come “lopped and hewed and made [...] bare / Of her two branches”; nota che sul viso “a crimson river of warm blood / Like to a bubbling fountain stirred with wind / Doth rise and fall between [her] rosèd lips”; poco dopo parla di “all this loss of blood, / As from a conduit with three issuing spouts”; e descrive le mani perdute, un tempo in grado di muoversi, come “aspen leaves upon a lute”. Infine, conducendola da Tito, Marcus non risparmia l'effetto che quella vista potrebbe suscitare in lui: “Come, let us go, and make thy father blind, / For such a sight will blind a father's eye”. Sotto molti aspetti questa descrizione assomiglia a simili passaggi in Ovidio nei quali il narratore anticipa o coglie la metamorfosi nel suo farsi (si confronti ad esempio Dafne mentre viene trasformata in alloro, *met.* 1, 548-556; o il sangue che fuoriesce dalla ferita di Piramo paragonata a un tubo rotto, *met.* 4, 122-124). Come molti personaggi ovidiani, infatti, Lavinia è sottoposta a “extremity of griefs” (IV, 1, 19), ma la metamorfosi è a lei preclusa. La questione sollevata da questa scena riguarda il rapporto tra la parola e l'immagine – o meglio, in questo caso, la visione reale.

In questa scena tanto la figura di Lavinia quanto il discorso di Marcus danno corpo, con mezzi diversi, alla mutilazione. Scrive Philip Hardie che “a key aspect of Renaissance Ovidianism is its responsiveness to Ovidian evocations of presence, and perhaps in particular to the force of desire in such evocations” (p. 27). Sul palco della tragedia shakespearina, per entrambi i personaggi si realizza una ‘presentificazione’ (e non una semplice rappresentazione) in forza, rispettivamente, di un linguaggio evocativo, carico di quella qualità che la retorica antica tanto stimava – l'*enargeia*, la vividezza – e della presenza di Lavinia. Il desiderio nei racconti ovidiani è spesso quello

i due avversari, Tamora e Tito, e relativizza l'apparente netta distinzione tra barbaro e civile, portando infine anche a riflettere sul rapporto tra *gender* e vendetta.

⁸⁴ J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, cit., p. 117.

erotico di personaggi come Tereo o come l'artista Pigmalione che presentificano le loro fantasie con la forza dell'immaginazione; anche nella storia di Lavinia, Marcus e Titus desiderano fortemente annullare la distanza tra l'immagine e la parola: Marcus lo fa sostanziando la scioccante visione della nipote e i propri sentimenti attraverso un linguaggio vivido, Tito lo farà con appassionati tentativi di catturare ogni gesto della figlia (cfr. III, 2, 35-45).

È interessante esaminare alcune risposte critiche per cercare di evidenziare la complessità e le possibili implicazioni di questa scena. Eugene Waith affermava che “the combination of crude violence with this sort of fanciful description [...] has troubled every critic”⁸⁵, inducendo alcuni a pensare che Shakespeare stesse parodiando (“burlesquing”) lo stile dei suoi contemporanei. Secondo lo studioso, Shakespeare segue Ovidio nel ricorso a similitudini “unexpected, fanciful, and yet exact” sovrapponendo all'orrore reale immagini piacevoli e familiari che, se da un lato cercano di dare forma all'orrore, dall'altro ne enfatizzano i contorni. L'effetto prodotto da questo stile per entrambi gli autori non sarebbe, però, la condivisione empatica di un'emozione bensì la meraviglia o l'“ammirazione” “at the extraordinary manifestations of familiar emotions raised to a most unfamiliar pitch”⁸⁶. Waith ritiene che, al pari del procedimento ovidiano che trasformava la sofferenza dei personaggi “into an object of interested but somewhat detached contemplation”⁸⁷, anche la descrizione di Marcus renda Lavinia “an object of contemplation”⁸⁸; ma in questo caso l'effetto sarebbe reso ancora più perturbante dalla presenza stessa di Lavinia sulla scena accanto a Marcus. Waith afferma che la figura di Lavinia blocca l'immaginazione dello spettatore, mentre per “funzionare”, ovvero per suscitare immedesimazione o compassione, oppure suggerire quella trasformazione che le parole evocano, ma conservando insieme all'orrore anche la dignità, lo *speech* di Marcus dovrebbe essere *in absentia*⁸⁹. La tecnica ovidiana,

⁸⁵ E. WAITH, “The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*”, cit., p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷ *Ivi.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹ Si tratterebbe, perciò, di una competizione tra diversi mezzi espressivi che si invalidano a vicenda. In particolare, scrive Waith: “We have the description which almost transforms Lavinia, but in the presence of live actors the poetry cannot perform the necessary magic [the imaginary transformation of the character]. The action frustrates, rather than re-enforces, the operation of the poetry” (*ibid.*, pp. 47-48). Le osservazioni di Waith riecheggiano una questione estetica sollevata dal filosofo tedesco G. E. Lessing in *Laocoonte* (1766): secondo Lessing la parola poetica è superiore all'immagine artistica poiché sfrutta la componente dell'*enargeia*, ovvero è in grado di lasciare immaginare, senza tuttavia fissare in immagini

perciò, non sarebbe pienamente realizzata nel mezzo teatrale; tuttavia, è probabile che i contemporanei di Shakespeare non rimanessero turbati da quello che nella nostra epoca è stato percepito come un contrasto inappropriato sia sul piano emozionale che tecnico, ma che apprezzassero, invece, quella mescolanza di orrore e pathos che si manifesta nella particolare “rhetoric of admiration”⁹⁰ di Marcus.

Bate suggerisce una diversa spiegazione. In linea con la critica dell’educazione umanistica che la tragedia drammatizza, il discorso di Marcus “could be said to show that having all the rhetorical tropes at your fingertips doesn’t actually help you to *do anything*”⁹¹. Le parole, tuttavia, servirebbero a Marcus (e con lui al pubblico) per formalizzare il dolore e la sua sarebbe, quindi, una risposta simpatetica alla vista di Lavinia, con il ricorso alla retorica classica per un fine positivo, in opposizione all’uso distruttivo che la maggior parte dei personaggi fa della lezione degli antichi⁹². Che la retorica classica sia importante per la scena è confermato anche da Mariangela Tempera che fa notare quanto incidano le diverse aspettative del pubblico sul giudizio dello *speech* di Marcus: “Our wish that Marcus would stop talking nonsense and rush his bleeding niece to a doctor stems from the way we are indifferent to the cult of imitating the classics and from the way we expect the victim to be a central concern – an empathy unshared by Shakespeare’s spectators”. Shakespeare, prosegue Tempera, “is interested in the Andronici’s reaction to Lavinia, not in her. [...] The silent boy actor is merely providing a prop for [Marcus’] verbal manifestations of grief [...]”⁹³. A questo tipo di letture “naturalizzanti”, Jane Avner oppone una riflessione molto diversa. La studiosa parla di descrizione ecfastica che trasforma Lavinia in un vero e proprio “*emblème vivant*”⁹⁴, precludendo qualsiasi forma di empatia e anzi generando distanza oltre che un contrasto ironico: l’accostamento tra “*sexualité, violence et rhétorique creuse davantage, et à dessein, la distance entre le spectateur et les personnages sur scène. [...] L’effet produit, cette fois au travers de l’imitation enjouée de l’ancienne rhétorique de l’image, n’est pas moins ironique*”.

definite; mentre la statua che rappresenta un soggetto deformato nei movimenti e nelle espressioni non avrebbe la stessa potenza, poiché circoscrive e limita la capacità immaginativa dello spettatore.

⁹⁰ E. WAITH, “The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*”, cit., p. 48.

⁹¹ J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, cit., p. 112.

⁹² *Ivi*.

⁹³ M. TEMPERA, *Feasting with Centaurs*, cit., pp. 157-158.

⁹⁴ J. AVNER, “«*Antique Fables*»”, cit., p. 111.

L'uso del mito ovidiano di Filomela in *Titus Andronicus* riprende alcuni aspetti esaminati nelle precedenti riscritture elisabettiane, e non solo (anche Chaucer, ad esempio, richiamava l'attenzione sul mezzo con il quale Filomela riusciva a rivelare le sue condizioni). Shakespeare, tuttavia, iscrive la violenza in una riflessione più complessa che concerne la questione dell'educazione umanistica o, più in generale, delle possibili letture del testo classico. Tra queste, a predominare nel dramma è certamente quella che si serve del testo come di una fonte problematica. Con un rovesciamento dei tradizionali rapporti mimetici – ma coerentemente con la poetica dell'illusione ovidiana⁹⁵ – nel dramma shakespeariano la realtà imita l'arte. Quella che Shakespeare mette in scena è, quindi, una poetica – si dovrebbe dire una metapoetica – dell'emulazione artistica. Lavinia è una figura a metà tra obliterazione e presenza. Ella non scompare dietro il topos dell'usignolo, mai menzionato nel dramma, bensì recupera una forma di *agency* nell'attivazione e nella partecipazione alla vendetta familiare. A questo proposito, Marguerite Tassi ha recentemente riscattato il personaggio di Lavinia da precedenti letture che mettevano in risalto esclusivamente la sua passività nel corso del dramma, relegandola a vittima della “narrazione” patriarcale orchestrata tanto dai suoi nemici quanto dal padre Tito. Tassi, al contrario, non solo rivaluta Lavinia in quanto colei che attiva la vendetta degli Andronici e che agisce da complice nell'allestimento del banchetto di Tito, bensì in quanto effettiva *performer* che riveste un ruolo centrale nel dramma e nella sua vicenda personale⁹⁶. Si è visto quanto la performatività e la teatralizzazione della violenza caratterizzino l'azione di *Titus Andronicus*. Se l'unica possibilità per Lavinia di comunicare è attraverso il suo

⁹⁵ Per l'espressione si veda P. HARDIE, “Introduction”, in *Ovid's Poetics of Illusion*, cit., pp. 1-29, dove l'autore si sofferma sul particolare uso del linguaggio da parte di Ovidio, in grado di creare l'illusione della presenza. In questo procedimento giocano un ruolo essenziale la vista e le arti ad essa legate (poetica, tessile, scultorea, tanto varia è la presenza artistica all'interno delle *Metamorfosi*). In Ovidio sono frequenti le situazioni che illustrano come la realtà imiti l'arte o sia “più artistica” – e più ingannevole – dell'arte. Si vedano ad esempio il ratto di Europa narrato nel libro secondo (vv. 833-875) e “ri-narrato” ecfrastricamente nella descrizione della tela di Aracne. L'illusione, in questo caso, è duplice, poiché Giove era riuscito a ingannare Europa proprio per la verosimiglianza della forma assunta, così come il toro intessuto sulla tela (*imagine tauri*) appare reale precisamente per la sua eccellente artisticità (cfr. i versi rilevanti in *met.* 6, 103-104). Lo stesso rapporto rovesciato tra immagine e realtà si ha nell'arte di Pigmalione, lo scultore che crea una statua di donna perfetta trasformandola poi, con la forza del suo desiderio (e con l'aiuto di Venere), in donna in carne ed ossa (cfr. *met.* 10, 250-252). Su questo tema cfr. anche L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., pp. 10-11.

⁹⁶ Cfr. MARGUERITE A. TASSI, *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, Genre, and Ethics*, Susquehanna University Press, Selinsgrove (Pa.), 2011, pp. 99-101.

precedente letterario, la altrettanto muta Filomela, la sua *eloquentia corporis*, che era anche dell'eroina ovidiana, la renderebbe, però, artefice-artista della sua vendetta.

3.

Ballate secentesche: Patrick Hannay e Martin Parker

Nella prima metà del Seicento si segnalano due lunghi componimenti in versi che hanno per oggetto il mito di Filomela. Si tratta di opere che non introducono alcun cambiamento sostanziale alla storia, scritte da autori di cui si hanno scarsissime notizie biografiche; e, tuttavia, meritano più di un fuggevole accenno, sia perché rispondono al criterio che fino a qui si è seguito, ovvero quello di includere testi che si confrontino con il mito nella sua integrità, sia perché dimostrano l'impatto che precedenti riscritture – in particolar modo quelle elisabettiane – hanno avuto. Non da ultimo, i due testi – e in questo, quello di Hannay con netta superiorità – hanno un merito artistico autonomo.

L'opera di Patrick Hannay (?1594-1665?), poeta scozzese presso o vicino alla corte di re Giacomo I, è intitolata *Philomela. The Nightingale*: è stata pubblicata nel 1622 insieme ad altri componimenti¹, preceduta da un testo musicale di accompagnamento. Le 105 strofe, ciascuna composta di ben sedici versi rimati di lunghezza diversa², consentono tanto l'elaborazione narrativa quanto il trattamento lirico dell'argomento. Pur avvalendosi della strofa della canzone e dell'accompagnamento musicale, per la sua ricercatezza – nel lessico e nella forma, così

¹ Per le notizie biografiche e bibliografiche relative a Hannay si sono consultati i seguenti volumi: *The Poetical Works of Patrick Hannay, A.M., MDCXXII, with a memoir of the author*, privately printed, Glasgow, 1875, pp. 7-50 (dove il *memoir* del titolo non è di Hannay, bensì comprende le ipotesi di ricostruzione biografica formulate dal curatore, David Laing); G. SAINTSBURY (ed.), *Minor Poets of the Caroline Period*, Clarendon Press, Oxford, 1905, p. 615; JAMES KINSLEY, *Scottish Poetry: A Critical Survey*, Cassell and Company, London, 1955, p. 62; HELENA MENNIE SHIRE, *Song, Dance and Poetry of the Court of Scotland under King James IV*, Cambridge University Press, 1969, pp. 172-173; SHIRLEE EMMONS, WILBUR WATKINS LEWIS, *Researching the Song: A Lexikon*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 209. Il titolo completo della raccolta del 1622 riportato sul frontespizio è: *The Nightingale. Sheretine and Mariana. A happy Husband. Elegies on the Death of Queene Anne. Songs and Sonnets*. L'edizione a cui si è fatto qui riferimento per le indicazioni dei versi e delle strofe è *Minor Poets of the Caroline Period*, cit., pp. 621-642. Si è preferito, però, mantenere lo *spelling* originale come riprodotto nell'edizione ottocentesca (*The Poetical Works of Patrick Hannay*, cit., pp. 1-85).

² L'elaborato schema metrico della strofa è AABCCBDEDEFFGHHG. Su questa strofa, cfr. H. M. SHIRE, *Song, Dance and Poetry*, cit., p. 172: "Patrick Hannay, Scots poet and would be courtier, wrote his long poem [...] in the *Cherrie stanza* which in the world of *Scottis Poesie* was still an accepted medium for extended narrative." La *Cherrie stanza* (di quattordici versi) è la strofa usata da Alexander Montgomerie, *makar* di corte della fine del XVI secolo, nella sua poesia più conosciuta, *The Cherrie and the Slae* (1597). Da notare che il componimento di Montgomerie, un'allegoria d'amore introdotta da una visione, presenta nei primi versi, insieme ad altri uccelli, "Progne and Philomene", ovvero la rondine e l'usignolo. Non solo l'usignolo, dunque, è qui associato alla visione d'amore e all'atmosfera gioiosa ma meditativa della primavera, bensì anche la rondine. Entrambi, tuttavia, sono privi di quei connotati che li rimandano al mito ovidiano.

come nei preziosi richiami mitologici – non si tratta di una ballata popolare; si tratta, piuttosto, di un *Complaint* (così è definito nel verso finale: “Thus her complaint to pen”, v. 1680), come era quello di Gascoigne, ma diversamente da quello il tono è prevalentemente elegiaco.

Hannay riprende l’atmosfera della *dream vision* con il narratore immerso nella bellezza ubertosa di un paesaggio primaverile, ma la usa solo come pretesto per introdurre il racconto dell’usignolo. In questa cornice, che non intende essere allegorica né preparatoria alla “visione”, si insinua invece, già nella prima strofa, un’immagine che complica la serenità della natura: “the quaking Aspine light and thinne / To th’ayre light passage gives: / Resembling still / The trembling ill / Of tongues of womankind, / Which never rest, / But still are prest / To wave with every wind” (p. 15). Duplice è la valenza di queste lingue di donna che “popolano” le chiome di un albero vibrando all’aria: secondo Mary Ellen Lamb, esse tradiscono l’apprensione rinascimentale cui dà origine la voce femminile in ambito pubblico, e in particolare l’espressione di un sentimento “disdicevole” come la rabbia, non a caso rimossa o sublimata dagli usignoli poetici in uno “sweet pathos”³; d’altro canto, rimandando alla mutilazione, l’immagine suggestiva di Hannay può fungere da anticipazione dell’argomento della narrazione e rimandare alla mutilazione e, con ciò, non eludere ma esprimere la rabbia.

Nella settima strofa inizia il racconto vero e proprio. Si registra un fatto saliente, finora estraneo alle riscritture di questo mito (se si eccettua il breve racconto allegorico di *Satyra* in *The Steele Glas*): la storia è narrata da Filomela in prima persona, secondo una strategia che conferisce un tono patetico e una maggiore urgenza al racconto. Compare il motivo del rovescio della fortuna, presente nelle rielaborazioni elisabettiane, ma anche l’originario contesto bellico con Atene assediata da barbari e soccorsa da un capo straniero che si rivelerà altrettanto barbaro (cfr. strofe xi-xvi).

Particolare rilievo ha la descrizione dell’incontro tra Tereo e Procne, che consente alla voce narrante di soffermarsi sulla bellezza di lei. L’azione risulta sospesa per la durata di cinque strofe e congelata nei particolari del volto e nella minuziosa esposizione dell’effetto suscitato su Tereo. Anche in quest’opera, come nel racconto di Pettie, si assiste a una dislocazione delle caratteristiche tra i personaggi principali. Tereo, infatti, indirizza il suo sguardo predatore non tanto verso Filomela, bensì verso

³ Cfr. M. E. LAMB, *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, cit., p. 214.

Procne. In questo passo, tuttavia, Hannay dimostra di seguire fedelmente il testo ovidiano, poiché associa al vedere l'importanza dell'immaginazione che si nutre del vedere e che, a sua volta, accresce il desiderio⁴. Come il Tereo di Ovidio e come quello di Pettie, inoltre, il personaggio fa mostra della sua abilità retorica, in questo caso per convincere Procne a concedergli la sua mano⁵.

L'altro momento in cui l'azione si interrompe per cedere il posto alla componente descrittiva è in corrispondenza della prima comparsa di Filomela; la descrizione del suo aspetto occupa ben undici strofe (xlix-lix) e rappresenta "a kind of bravura aria", con cui Hannay "tries to out-Ovid Ovid and his followers with highly sensuous detail"⁶. Lungi dall'essere una descrizione puramente ornamentale, la narrazione in prima persona accentua il motivo dell'orgoglio che era già comparso in Gascoigne e in Pettie, e ne dilata la sfumatura ominosa. Sebbene Hannay non assegni a Filomela la responsabilità di aver causato la propria tragedia, è evidente che il puro piacere con il quale la fanciulla descrive se stessa, compiacendosi della propria bellezza, contrasta con la sua innocenza, anche in quei passi dove ella si proclama tale. Filomela si paragona, ad esempio, a Venere desiderata da Adone, ma rispetto alla dea si dice più casta, più simile cioè a Diana, significativamente però quando è ammirata da Atteone (cfr. strofa lix). Un altro aspetto interessante risiede nel fatto che gran parte di questo lungo passo è occupata dalla descrizione ecfrastica dell'abito di Filomela, ricamato da Minerva che ne ha fatto "the master-peece / Of all her studious store" (v. 775). La dea è stata mossa da invidia per la bellezza della fanciulla e poiché la sua arte ha prodotto un abito che attira lo sguardo di Tereo, essa contribuirà alla fine tragica di Filomela. Il vestito di Filomela "racconta" storie di divinità e di mortali, tra cui quella di Apollo e Dafne, esempio di un amore predatorio al pari di quello di Tereo verso Filomela⁷. Come Schmitz fa notare, in

⁴ Cfr. i seguenti passi: "When that his fancy on her face / Doth feed [...]" (vv. 288-289); "What shame permits not to espie, / He with Imaginations eie / Doth see, and values most: he viewes it o're, and o're againe" (vv. 337-340); "Thus was he first enamoured, / And still his loving fancie fed, / While on her face he gaz'd" (vv. 353-355).

⁵ "His speeches had more pleasing sound, / With Rhetorick did more abound, / Unto my sisters sense, / Then theirs who by their skilfull Art, / With Sophistrie can truth pervert, / To cleare a foule offence" (vv. 417-422).

⁶ G. SCHMITZ, *The Fall of Women*, cit., p. 56.

⁷ È possibile scorgere qui un'eco della contesa tra Aracne e Minerva, raccontata da Ovidio all'inizio del sesto libro, e diventata emblematica sia della *hybris* umana che porta all'autodistruzione, sia del destino dell'artista costretto a piegarsi alla volontà di un potente. Secondo G. Schmitz, tuttavia, il motivo dell'orgoglio per la propria bellezza non sarebbe determinante, poiché "the exquisitely woven cloth that proves fatal to Arachne is of her proud doing, whereas Philomela is at worst guilty of a little vanity"; lo studioso conclude affermando che "this motif is ruled out by the essential innocence with which the

queste scene mitologiche, sono frequenti le allusioni alla musica, e ciò è in linea con il mito di Filomela che mescola diversi linguaggi: qui, a quello figurativo dell'abito si intreccia quello musicale⁸. La presenza di forme espressive diverse è accentuata da Hannay anche in altri episodi: la tela bianca reca lettere "dipinte" col sangue, un particolare nuovo rispetto alle precedenti riscritture inglesi ("A web I wrought of colour white, / Letters with bloud distaind / I interweav'd", vv. 1415-1417); il linguaggio si fa poi sinestetico nei versi che descrivono l'incontro tra le sorelle: "My eloquence did so prevaile, / Which in sad silence told my tale, / [...] She reades the story in my face / Of her wrong, and of my disgrace, / Pointed with pitties looke" (vv. 1537-1542).

Un ulteriore dettaglio interessante riguarda il luogo nel quale si consuma lo stupro. Hannay sembra qui aver seguito la lezione di *Titus Andronicus*, il cui Aaron sa che il luogo dove intende mettere in atto le sue trame deve essere "fitted by kind for rape and villainy" (II, 1, 116). Hannay, infatti, crea un vero e proprio *locus horridus* che rispecchia, e anzi anticipa, la violenza che lì verrà commessa: il luogo è descritto come "a winter-wasted aged wood", "spoiled [...] / of beautie", "sad desolations seat / Farre severd from resort", dove "no harmonie, / From tree or skie / The birds made", popolato da "obscure bushes" e, forse con eco shakespeariana, "a place most fit for such a fact, / For such a damn'd despight, / Where mischiefe meant his part to act"⁹. Nel narrare il crimine di Tereo e successivamente quello di Procne (a cui Filomela non prende parte) Hannay non indugia sui particolari cruenti – sorvola, ad esempio, sulle fantasie di vendetta di Procne (cfr. vv. 1457-1459) –, ma lascia che la tensione e l'orrore scaturiscano dal pathos della voce narrante. Rispetto alla prima parte, nella quale il

heroine views a beauty not of her own making" (*The Fall of Women*, cit., p. 59). Ritengo, però, che Hannay conferisca appositamente alla figura di Filomela un fascino ambiguo tra innocenza e sensualità (si vedano anche i vv. 763-768 e la strofa lvi) che accresce il desiderio di Tereo. In questo l'autore scozzese dimostra di conoscere bene la tecnica ovidiana che associa alla bellezza fisica il tratto della castità (si veda su Ovidio I. CAZZANIGA, *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi*, cit., p. 26); la narrazione in prima persona, però, rende decisamente più sfumato il confine tra innocenza e responsabilità.

⁸ Cfr. G. SCHMITZ, *The Fall of Women*, cit., p. 58. Apollo siede suonando la sua "Ivorie Harpe" (v. 788), le Muse si uniscono con il liuto e con la voce, gli uccelli ascoltano "these Dits divine" (v. 810), Arion "did mournfull musicke make" (v. 854) e "sings his life to save, / His hands scarce hold / [...] his Instrument"; la presenza di Orfeo (strofa liii), inoltre, contiene implicitamente il motivo della musica e, come si è visto, è spesso accostata a quella di Filomela a partire da Virgilio (*Georgiche*, 4, 511-515) e poi anche in Gascoigne e Shakespeare. Nel componimento di Hannay il riferimento alla musica è forse da vedersi anche come un omaggio alla propria passione (o alla propria arte di compositore, ma non è chiaro se le note che precedono il testo siano opera sua).

⁹ Per questi versi si vedano le strofe lxxv-lxxvii. Tutte tre le strofe, in realtà, sono occupate dalla descrizione del luogo dello stupro.

corteggiamento di Tereo e le due lunghe descrizioni di Procne e di Filomela creano una pausa nella narrazione, le azioni si susseguono ora con più rapidità. Hannay rende, però, più esplicite le motivazioni di Procne, la quale con domanda retorica si chiede: “Should his [Tereus’] seede be preserv’d?” (v. 1578), scegliendo così, implicitamente, di mostrarsi leale non verso la famiglia acquisita ma a quella d’origine.

Nella parte finale, è interessante notare come, a differenza degli usignoli poetici rinascimentali e della Filomela-usignolo di Gascoigne, non vi sia traccia nell’usignolo di Hannay del motivo della compensazione del dolore attraverso il canto: si dice, infatti, che “here sad sorrow staid her tongue, / her throbbing brest did bound” (vv. 1666-1667). Il narratore che simpateticamente riesce a comprendere il suo dolore (“guesse her griefe”, v. 1668), non è alla fine rallegrato dal canto ma, al contrario confessa che “her woe [his] heart did wound” (v. 1671). Egli si propone allora di raccontare il *complaint* per tentare di alleviare le sofferenze di Filomela: “I prest her how to please, / Her legend if it were rehears’d, / I deem’d would doe her ease (vv. 1672-1675). L’arte quindi, offre sì una forma di “releefe” ed è in grado di trasformare il dolore, ma sembra poterlo fare solo in modo mediato. Hannay, inoltre, non si serve della figura dell’usignolo come di un simbolo vicario per esprimere le sofferenze del suo narratore, ma rimane fedele al tono elegiaco che caratterizza tutto il componimento. L’opera sofisticata di Hannay sembra quindi raccogliere l’eredità elisabettiana, con la ripresa di motivi da Gascoigne, Pettie e Shakespeare ed echi verbali dalla famosa traduzione di Golding. Ma, pur prediligendo un linguaggio e immagini elaborati e a tratti manieristici, il poeta scozzese si rivela spesso aderente allo spirito ovidiano.

L’altra riscrittura lirica del mito di Filomela, di dieci anni posteriore, è ad opera di Martin Parker (1600 ca. - 1652 ca.) e reca il titolo *The Nightingale warbling forth her owne disaster; or The rape of Philomela* (1632). Prolifico autore di ballate, Parker sembra essere stato molto popolare alla sua epoca ed è unanimemente considerato dalla critica posteriore come il migliore nel genere. Eppure il suo nome si è andato perdendo nei secoli successivi, come prova la scarsità di notizie biografiche, dissociandosi così dalla fortuna di molte sue ballate¹⁰. La sua produzione si estende fino ai decenni centrali

¹⁰ Tra le sue ballate la più nota è “When the King Enjoys his Own Again”. Per le notizie relative a Parker e alla sua opera si sono consultati i seguenti testi: THOMAS CORSER (ed.), *Collectanea Anglo-Poetica, or A Bibliographical and Descriptive Catalogue of a Portion of a Collection of Early English Poetry with Occasional Extracts and Remarks Biographical and Critical*, Chetham Society, Manchester, 1860-1883, 11 voll., vol. IX, pp. 110-119; HYDER E. ROLLINS, “Martin Parker, Ballad-Monger”, *Modern Philology*,

del XVII secolo e, come altre opere letterarie considerate lascive, fu soggetta a vari attacchi da parte dei Puritani: in particolare, come riporta uno studioso di inizio Novecento, a partire dal 1638 “Parker’s muse became outspokenly royalist and he was named in the Root and Branch Petition of December 1640 as one of the authors of ‘lascivious, idle and unprofitable Books’”¹¹. Parker scrisse anche ballate e *pamphlets* di argomento patriottico e politico, e altre aventi per oggetto casi di cronaca che testimoniano la sua vena “giornalistica”.

The Nightingale è preceduta come di consueto da cospicuo materiale paratestuale, tra cui una “Epistle Dedicatory” a Lord Henry Parker¹² in cui l’autore, stupendosi che nessun poeta abbia cantato fino a quel momento la storia ovidiana di Filomela, si compiace, dietro la modestia di rito, di essere il primo in tale impresa: “the excellency of the history (I confesse) did deserve a more skillful penman, being a Tragedy so unpareld, that I wonder why none of our temporary Laureats have undertaken it before”¹³. Questa dichiarazione di Parker appare curiosamente ingenua dal momento che la ballata rivela evidenti somiglianze verbali, e non solo, sia con il *Complaynt* di Gascoigne sia, soprattutto, con il racconto in prosa di George Pettie che, come suggerisce Douglas Bush, probabilmente “was no longer generally remembered”¹⁴. Non è dato sapere invece se Parker conoscesse la *Philomela* di Hannay, a lui più vicina nel tempo e nel genere poetico, e nemmeno l’altra celebre traduzione rinascimentale delle *Metamorfosi*, *Ovid’s Metamorphosis Englished* di George Sandys (1626; versione ampliata 1632), con la quale in effetti la critica non ha riscontrato particolari somiglianze¹⁵. Un dettaglio non indifferente è da vedersi nella narrazione in prima persona, comparsa per la prima volta in inglese con Hannay. Quasi nulle sono le tracce

vol. 16, n. 19 (Jan. 1919), pp. 449-474; DOUGLAS BUSH, “Martin Parker’s *Philomela*”, *Modern Language Notes*, vol. 40, n. 8 (Dec. 1925), pp. 486-488; D. BUSH, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*, Clarendon Press, Oxford, 1976 (1962), pp. 48-49. Un brevissimo accenno si trova anche in G. SCHMITZ, *The Fall of Women*, cit., p. 54.

¹¹ Cfr. D. BUSH, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, cit., pp. 48-49. Più dettagliato sulla questione H. E. ROLLINS, “Martin Parker, Ballad-Monger”, cit., p. 459.

¹² Non sembrano esserci rapporti di parentela tra il dedicatario e l’autore. A questo proposito, Rollins afferma che apparentemente “Parker loved to believe himself allied to a noble family”, *ibid.*, p. 451.

¹³ MARTIN PARKER, *The Nightingale warbling forth her own disaster; or The rape of Philomela. Newly written in English verse by Martin Parker*, G.P. for William Cooke, London, 1632 (A4r).

¹⁴ D. BUSH, “Martin Parker’s *Philomela*”, cit., p. 488.

¹⁵ *Ibid.*, p. 486, n. 3.

di una traduzione diretta da Ovidio, nonostante lo scrittore latino venga menzionato due volte (strofa 5 e strofa 56)¹⁶.

La ballata è giudicata in modo simile dai pochi studiosi che se ne sono occupati. L'editore ottocentesco dei *Collectanea Anglo-Poetica* (1879) commenta che “the work is not remarkable for any display of imagination or poetical fancy, nor possessed of any extraordinary and striking merit, but exhibits merely the common run of mediocrity”¹⁷; non dissimile è il giudizio di Douglas Bush che, inoltre, considera la ballata “much inferior to Pettie’s dainty, polished euphuism”¹⁸, e ne critica la distanza dalla fonte latina. Rollins formula una valutazione più completa, notando da un lato la poca cura nella stampa, la “bad grammar”¹⁹ e la banale moralizzazione del soggetto, ma dall'altro ponendo la ballata allo stesso livello della *Philomela* di Patrick Hannay e del *Complaynt* di Gascoigne. Comune è l'osservazione sulle qualità poetiche di Parker: elogiato per il suo talento di versificatore, l'autore è considerato meno abile nell'arte poetica in senso stretto. *The Nightingale warbling forth her owne disaster*, così come la ballata di Hannay, non aggiunge motivi originali al racconto del mito; ma, se raffrontata a quella del poeta scozzese, appare certamente meno sofisticata tanto nel linguaggio quanto nell'attenzione verso il personaggio di Filomela; la sua maggiore concisione, però, favorita dalla predilezione di Parker per le azioni rispetto alle descrizioni, conferisce al lavoro un ritmo più sostenuto e scorrevole, facilitato anche dalla struttura metrica prescelta.

Composta da 72 strofe scritte in *rhyme royal*, la ballata presenta fin dai primi versi la cornice, ormai frequente, che racchiude il canto di Filomela e che risale alla tradizione della *dream vision*, della quale Parker, come Hannay, conserva, però, solamente l'ambientazione tra i boschi (“a curious grove”, strofa 2) e il passaggio da un narratore all'altro. Anche in questo caso, infatti, il poeta cede la parola all'usignolo²⁰, o per l'esattezza, dichiara di calarsi nel personaggio di Filomela avvalendosi di una precisa tecnica narrativa: “For by the figure cal'd *Prosopopeie*, / Ile tell her tale as though her selfe did speake” (strofa 4). Fin da subito Filomela anticipa la tragedia

¹⁶ Al riguardo cfr. anche *ivi*: “Parker may have gone to Ovid for the death of Pandion, which is not in Pettie, but otherwise does not seem to have used him”.

¹⁷ T. CORSER (ed.), *Collectanea Anglo-Poetica*, cit., pp. 113-114.

¹⁸ D. BUSH, “Martin Parker’s *Philomela*”, cit., p. 488.

¹⁹ H. E. ROLLINS, “Martin Parker, Ballad-Monger”, cit., p. 449.

²⁰ Già nella lettera intitolata “To the Reader” l'autore aveva anticipato questa strategia narrativa: “I have endeavored (as her Secretary) to pen her song” (A6r).

attraverso l'uso del motivo convenzionale del rovescio della fortuna (cfr. strofa 7). Segue la narrazione dell'arrivo di Tereo, del matrimonio e della partenza per la Tracia. Chiaramente Parker riprende qui da Pettie, condensandoli, i motivi della fama della straordinaria bellezza di Procne che spinge il re trace a lasciare improvvisamente il suo regno per incontrarla, e dell'"errore" di Procne che desidera ardentemente rivedere la sorella, determinando con ciò la sventura di Filomela ("And then faire *Progne* (O why did she so!) / Desir'd a thing which caused my downfall", strofa 11). Tra gli altri numerosi echi di Pettie, se ne evidenzia uno in particolare, di sapore novellistico, caratteristico dell'intero racconto dell'autore elisabettiano: Filomela riesce a far pervenire alla sorella la tela (un "handkerchiefe" in Parker) grazie a un *Gentleman* che casualmente si trova a passare nei pressi della capanna in cui è rinchiusa²¹.

Nel seguito della ballata è da notare l'anticipazione del discorso d'accusa di Filomela ai momenti che precedono lo stupro, diversamente da quanto avviene nelle altre riscritture. Tereo, infatti, rivela il suo desiderio durante il tragitto verso la Tracia, ma a questo Filomela risponde con molti "arguments" e "pious thoughts"; tuttavia, con ironia tragica, saranno proprio le sue parole ad accrescere le fantasie di Tereo: "My tongue more than my face inflam'd his lust" (strofa 23). In questo passo, Parker si discosta fortemente dalla tradizione, essendo la bellezza di Filomela, fin da Ovidio, considerata responsabile degli avvenimenti successivi. La *Satyra* di Gascoigne, però, aveva ugualmente infiammato il desiderio di Tereo con il suo canto, e ciò potrebbe aver costituito il precedente di Parker (cfr. *The Steele Glas*, vv. 105-109, p. 145). Nel discorso di Filomela si segnala anche un interessante riferimento alla vicenda di Lucrezia. L'accostamento di questi due miti, presente tanto in Ovidio quanto in Shakespeare²², viene qui effettuato da Filomela stessa, producendo così un'inversione temporale nella linea del mito, che vedrebbe la vicenda di Lucrezia – situata nel tempo leggendario della fine della monarchia di Roma – collocata in un'epoca anteriore a quella della principessa ateniese, proveniente dalla mitologia greca: "*Lucretia* that

²¹ Cfr. G. PETTIE, *A Petite Pallace*, cit., p. 64: "a gentleman riding late in the night [who] had lost his way"; e M. PARKER: "A Gentleman by chance that way was brought / He having lost his way i'th dead of night" (strofa 34).

²² Cfr. OVIDIO, *Fasti*, II, 853-856; e W. SHAKESPEARE, *The Rape of Lucrece* (1594), vv. 1075-1085; e lo stesso *Titus Andronicus*, II, 1, 108-109; IV, 1, 62-64 e 89-94. In modo meno stretto ma ugualmente indicativo del rapporto esistente tra questi due miti, l'associazione tra la vicenda di Filomela e quella di Lucrezia ricorre in un'altra opera shakespeariana, il dramma romanzesco *Cymbeline* (1607), nella scena in cui Iachimo viola, seppure solo con lo sguardo, la bella Imogen addormentata (cfr. W: Shakespeare, *Cymbeline*, II, 2, 12-14 e 44-46).

Roman Lady had / Great cause of woe; yet not so great as I, / For *Tarquin* / [...] was no kin to her: but *Tereus*, thy / Unnaturall deed, can no way be excus'd / For thou thy wives owne sister hast abus'd” (strofa 18).

La conclusione riprende ampliandolo il motivo misogino, obliquamente anticipato nell’attribuzione iniziale della responsabilità degli eventi a Procne e al suo desiderio sconsiderato di rivedere la sorella. “O marke what plots in womens minde do lurke” (strofa 36), esclama la stessa Filomela che prosegue rammaricandosi del crimine commesso da Procne e della sua partecipazione allo stesso (cfr. in particolare le strofe 37 e 44). La condanna delle due sorelle si fa più esplicita quando la narratrice giunge a soppesare i due crimini, affermando: “Sure I must / Censure her deed oth’ two to be the worst” (strofa 47), e aggiungendo: “this one woman [Procne] did her sex disgrace, / The others imitate her wicked way” (strofa 49).

La parte finale (in particolare le strofe 56-64 e 71) si sofferma sulle metamorfosi, spiegandone le ragioni con l’insistere, quasi con intento didattico, sul passaggio delle forme: tutti e tre i protagonisti della storia, infatti, non si sono rivelati degni della loro forma umana: “Thus all of us were reft of humane shape, / A just reward for our inhumane deeds” (strofa 64); “The reason why the Poet sayes wee three, / [...] [were] Transformed into birds, was cause that we / Were all unworthy humane shapes to beare” (strofa 71). Nel seguire la tendenza a fare dei miti classici degli *exempla* negativi, Parker si mostra erede della tradizione precedente, ma piegando il soggetto tragico a un’esposizione serrata degli eventi e a un trattamento più diretto del suo contenuto morale.

Dopo i due componimenti secenteschi di cui si è detto, non si avranno più riscritture o rielaborazioni del mito ovidiano nella sua interezza fino al Novecento. A comparire nella poesia inglese sarà invece la sola Filomela per lo più nella sua forma di usignolo. Tuttavia, se questo diventa più spesso emblema della primavera, arrivando con i romantici a cambiare di segno, ovvero a rappresentare *tout court* la pienezza gioiosa (e irraggiungibile) della natura, la valenza più oscura di Filomela quale figura del poeta e paradigma di una mutilazione originaria che produce con grande sofferenza la poesia, non scompare. Essa riemerge già con John Milton che evoca l’usignolo, più

che altri uccelli, in numerosi *loci* della sua opera²³. Intrinsecamente legato al sentimento della malinconia nel *Penseroso* (1631), l'usignolo è associato in altri passi ai motivi convenzionali della primavera, della notte, dei boschi solitari e degli amanti, senza necessariamente recare traccia della vicenda mitica. Ma, come mostra Catherine Maxwell²⁴, Filomela-usignolo è tra quelle figure del mito con le quali Milton si sente affiliato: queste sono rappresentate dai leggendari poeti Museo e Orfeo (cfr. *Il Penseroso*, vv. 103-108) e dai ciechi Tamiri, Omero, Fineo e Tiresia che hanno subito una privazione fisica compensata da doti poetiche o facoltà profetiche. Il passo rilevante è in quest'ultimo caso *Paradise Lost* III, 34-40:

So were I equal'd with them in renown,
Blind Thamyras and blind Mæonides,
And Tiresias and Phineus Prophets old.
Then feed on thoughts, that voluntarie move
Harmonious numbers; as the wakeful Bird
Sings darkling, and in the shadiest Covert hid
Tunes her nocturnal note.

Milton iscrive la sua personale concezione della poesia in questi riferimenti, sovrapponendovi, in quanto autore di un poema epico, l'esperienza della cecità che lo rende affine agli antichi vati; ne discende una visione del fare poetico segnata dalla tensione ambiziosa verso il divino ma solo al costo di travagli e solitudine; quest'ultima è indissolubilmente legata all'oscurità, un tratto che accomuna il poeta con l'usignolo (la valenza è qui duplice: sul piano reale l'oscurità è dovuta all'infermità fisica, sul

²³ *Il Penseroso* (1631), vv. 56-62 e 103-108; *A Maske Presented at Ludlow Castle* (altrimenti noto come *Comus*, 1637), vv. 234-235 e 565-567; "Sonnet I" (*Poems*, 1645); *Paradise Lost* (1667) III, 34-40; IV, 602-604 e 648; V, 39-41; 7, 435-436; VIII, 518-520. Cfr. anche la quinta elegia latina "In adventu veris" (*Poems*, 1645), vv. 25-28 (L'edizione consultata è JOHN MILTON, *Poetical Works*, ed. D. Bush, Oxford University Press, 1983).

²⁴ CATHERINE MAXWELL, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, Manchester University Press, Manchester, 2001, pp. 21-23. Sulla figura di Filomela-usignolo nell'opera di Milton si vedano anche STELLA P. REVARD, "Milton and Myth", in C. W. Durham; K. A. Pruitt (eds.), *Reassembling Truth: Twenty-first-Century Milton*, Associated University Presses, London, 2003, pp. 23-48, in particolare pp. 33-36, e RICHARD J. DUROCHER, *Milton and Ovid*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1985, pp. 50-51. DuRocher fa notare, inoltre, un interessante parallelismo fra la tecnica ovidiana e quella miltoniana affiancando una serie passi dai due poeti, rispettivamente *met.* 6, 455-660, vv. 478-482 e vv. 527-536, dove spiccano lo sguardo predatore di Tereo e l'alternanza di punti di vista fra lui e Filomela; e *Paradise Lost*, IV, 285-365, versi che riportano la prima comparsa di Adamo ed Eva: "As the Ovidian narrator had alternated from seducer (Tereus) to victim (Philomela), the Miltonic narrator alternates from Satan to Adam and Eve. By extending the Ovidian technique and returning to Satan's view, Milton shows Satan's persistence in his condescending, callous view of mankind despite the genial effect of seeing innocent, graceful creatures" (R. J. DUROCHER, *Milton and Ovid*, cit., p. 184).

piano metaforico essa è la condizione del raccoglimento interiore necessario al poeta per entrare in contatto con la Musa).

La cecità, così come lo smembramento di Orfeo (che dopo la perdita di Euridice rivolge il suo amore a giovani maschi e il cui canto di dolore appare femminile per la sua durata e intensità) e la glossotomia di Filomela, nella logica poetica possono rappresentare – per il poeta uomo – forme sostitutive di castrazione, così come aveva lasciato intendere l’ambiguo narratore di Gascoigne in *The Steele Glas* (cfr. vv. 129-131); ma, paradossalmente, la mutilazione non è da intendersi come diminuzione creativa, bensì come origine o possibilità di un potenziamento della forza poetica e della visione interiore. Nel caso di Filomela ciò avviene in virtù di quella concezione per cui il canto dell’usignolo rappresenta un dono divino, che permette di assurgere allo status di cantore celestiale, partecipe di un’armonia superiore. L’identificazione con la figura di Filomela, come ha mostrato Maxwell e, come prima di lei, ha sostenuto Stevie Davies²⁵, rappresenta una femminizzazione dell’io lirico (il *nightingale* miltoniano, occasionalmente chiamato con il nome della fanciulla del mito, è in generale “she”) e, in questo processo, privazione e visione poetica costituiscono due aspetti complementari.

I poeti romantici che si servono della figura dell’usignolo (del tutto svuotato del suo *background* mitico) ne rifiutano l’associazione con la malinconia di ascendenza miltoniana, allontanandosi per lo più anche dai suoi connotati femminili; un rifiuto che cela, infatti, nuove mitologie del fare poetico²⁶. Il rapporto tra canto (poesia) e malinconia viene invece recuperato da due poeti vittoriani, che a Filomela-usignolo hanno dedicato due componimenti, Matthew Arnold e Algernon Charles Swinburne, che inscrivono entrambi un nuovo motivo nella figura del mito: si tratta della memoria, qui nella sua valenza di culto nostalgico del passato.

²⁵ STEVIE DAVIES, *Milton*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1991, pp. 11-12.

²⁶ Nelle poesie di Coleridge, Wordsworth e Keats esaminate da Maxwell, l’associazione usignolo-malinconia è elusa o rovesciata nel segno opposto. Sul *gender* dell’usignolo bisogna rilevare che in un unico caso Keats gli si rivolge con “light-winged *Dryad* of the trees” (“Ode to a Nightingale”, 1819, v. 7, corsivo mio). Sul rapporto ambiguo – tra omaggio e distanza – degli usignoli dei poeti romantici rispetto a Milton, cfr. C. MAXWELL, *The Female Sublime*, cit., pp. 24-31. Per un attento esame dell’usignolo nel Romanticismo, si rimanda a JEAN-YVES MASSON, “Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes romantique anglais”, in *Philomèle: figures du rossignol*, cit., pp. 151-176.

4.

Poeti vittoriani e rondini moderniste

In “The Nightingale in Poetry” (1929), H. W. Garrod così si esprimeva su “Philomela” (1853) di Matthew Arnold: “I am sorry that this great poet brought the Nightingale back into her mythological connexions. These regrets apart, the poem has, if not the grand manner, yet an individual elegance of melancholy”¹. La natura personale delle osservazioni del critico non deve distogliere dal fatto che, in effetti, il breve componimento di Arnold ricolloca l’usignolo nel suo contesto antico e allo stesso tempo lo fa con un tono di pacata e quasi rassegnata malinconia, sentimento, questo, che ci riporta all’usignolo miltoniano del *Penseroso*. Nella poesia vengono richiamati i luoghi del mito (“Grecian shore”, v. 5; “the unfriendly palace in the Thracian wild”, v. 18, “lone Daulis”, v. 27) e il dolore causato dalle sofferenze patite, mai dette in modo esplicito ma sottintese (“thy bewilder’d brain”, v. 7; “thy rack’d heart and brain”, v. 14; “the too clear web”, v. 21, “the feathery change”, v. 24). Ai luoghi del passato greco sono contrapposti quelli della campagna inglese del presente (“this fragrant lawn [...] / the sweet, tranquil Thames”, vv. 10-12; “this English grass”, v. 17) e agli estremi passionali dell’antico – “old-world pain” – si contrappone la serenità quasi curativa del nuovo paesaggio. Questo, tuttavia, non sembra in grado di “afford [...] balm” (cfr. v. 15) all’usignolo, come lasciano intendere le domande dell’io poetico che sovrappongono con insistenza al verso dell’uccello (in nessun caso si parla di “canto” o di “note”, bensì di “burst”) le immagini della vicenda passata.

Nell’alternanza tra scenario antico e paesaggio presente si inserisce, così, il motivo della memoria. La rievocazione degli eventi del mito, però, non è affidata all’usignolo ma all’io poetico, che è la voce narrante e il fulcro della poesia. Quest’ultima, infatti, risulta scandita dalle sue esclamazioni, domande ed esortazioni all’ascolto; tra queste, vi è quella a un interlocutore preciso, la probabile accompagnatrice del poeta tra i boschi: “Listen, Eugenia [...] / thou hearest?” (vv. 28-30). La presenza femminile è dunque doppiamente inscritta nel componimento e ciò contribuirebbe a creare un’allusione – quantunque assai remota – alle *dream visions* e

¹ In HEATHCOTE WILLIAM GARROD, *The Profession of Poetry and Other Lectures*, Clarendon Press, Oxford, 1929, pp. 131-159, p. 158.

alle *nightingale poems* che si aprono con il narratore immerso nella natura. Si delinea, perciò, una scena in cui da un momento casuale – una passeggiata nella campagna inglese e l'improvviso verso di un usignolo – emerge nella soggettività del narratore il ricordo del mito, che egli associa in modo spontaneo alla situazione contingente.

Il fascino esercitato dai miti antichi sull'immaginazione di Arnold è, però, una costante della sua produzione poetica: “A great human action of a thousand years ago is more interesting [...] than a smaller human action of to-day”, scrive, infatti, nella “Preface” alla raccolta del 1853², e ciò in conseguenza del fatto che negli antichi, le azioni “[are] greater, the personages nobler, the situations more intense: and this is the true basis of the interest in a poetical work, and this alone”³. Tutta la letteratura vittoriana fino all'estetismo di Pater e Wilde è attratta dalla greicità⁴, un'attrazione che si traduce sia in una nuova accuratezza filologica sia, in taluni casi, in un vero e proprio culto di quell'epoca, a cui viene contrapposto un presente sentito come povero e incapace di produrre versi dalla “noble simplicity” e “calm pathos”⁵. Arnold teme in poesia l'effimero e il transitorio e ricerca, al contrario, ciò che può lasciare un'impressione duratura e che pertiene all'ambito delle passioni permanenti dell'animo umano; in questo, ritiene, i poeti della Grecia antica sono stati nettamente superiori ai

² MATTHEW ARNOLD, “Preface”, in Id., *Poetical Works*, C. B. Tinker and H. F. Lowry (eds.), Oxford University Press, London, 1969, pp. xvii-xxx, p. xx.

³ *Ivi*.

⁴ Si ricordi che nelle versioni pre-sofoclee l'usignolo era la madre assassina e nella tragedia di Sofocle, così come ad esempio nel mitografo Pseudo-Apollodoro, *Bibliotheca*, III, 14, 8, Procne si trasformava in usignolo e Filomela in rondine. In “Philomela” ci sono elementi che provano che Arnold conoscesse il mito non solo attraverso la fonte ovidiana, come ad esempio i vv. 19-21, nei quali il narratore si rivolge a Filomela: “Dost thou again peruse / With hot cheeks and sear'd eyes / The too clear web, and thy dumb sister's shame”. Questi versi, però, rivelano anche una confusione circa i ruoli dei due personaggi: se Filomela osserva la tela inviatale dalla sorella significa che la prima è la moglie legittima mentre Procne la cognata stuprata. Tale versione, in realtà, esiste, ma solo marginalmente, ed è attribuita a un passo ambiguo in Virgilio (*Bucolice*, 6, 78-81) e riferita da un commentatore tardo a Omero, Eustazio (su questa versione cfr. I. CAZZANIGA, *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, cit., pp. 69-70 e T. PRIVITERA, *Terei puellae*, cit., pp. 22-23). Così C. Maxwell: “Arnold's scholarly confusion over Greek and Latin versions of the myth, and thus the identities of Philomela and Procne, disturbs the alignment of the nightingale with violation” (*The Female Sublime*, cit., p. 36). Anche “lone Daulis” al v. 27 inteso come il luogo dove avviene la metamorfosi è un riferimento non ovidiano, ma rimanda alla tradizione pre-sofoclea ripresa da Catullo che definisce l'usignolo *Daulias* nel carme 65, 13-14 (cfr. su questa tradizione I. CAZZANIGA, *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, cit., pp. 29-36 e p. 82; T. PRIVITERA, *Terei Puellae*, cit., p. 25).

⁵ Queste le espressioni usate da Arnold (M. ARNOLD, “Preface”, cit., p. xxviii). Il poeta usa qui una terminologia del tutto winckelmanniana, ricalcando le famose parole che lo studioso tedesco aveva usato circa un secolo prima per descrivere la statuaria greca: “edle Einfalt und stille Grösse” (nell'opera *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werken in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1756). Sul rapporto della poesia vittoriana rispetto alla tradizione classica, prevalentemente improntato alla nostalgia e all'idealizzazione, cfr. RICHARD JENKINS, “The Classical Tradition”, in R. Cronin; A. Chapman; A. H. Harrison (eds.), *A Companion to Victorian Poetry*, Blackwell, Malden (Mass.), 2002, pp. 229-245.

moderni, poiché hanno saputo catturare quelle passioni e dare loro un'espressione artistica compiuta e unitaria.

Arnold descrive con queste parole la messa in scena della tragedia classica, delineando così anche il rapporto che intercorreva tra l'oggetto della rappresentazione, il drammaturgo e il pubblico:

The terrible old mythic story on which the drama was founded stood, before he entered the theatre, traced in its bare outlines upon the spectator's mind; it stood in his memory, as a group of statuary, faintly seen, at the end of a long dark vista: then came the Poet, embodying outlines, developing situations, not a word wasted, not a sentiment capriciously thrown in: stroke upon stroke, the drama proceeded [...]⁶.

In "Philomela" il narratore rievoca con pochi tratti essenziali una di quelle "terrible old mythic stor[ies]" che il poeta tragico sapeva essere già presenti nella memoria del pubblico e che presentava sulla scena come parte di un rituale collettivo. L'io poetico di Arnold, e Arnold stesso, invece, trae la storia dalla *sua stessa* memoria, ma nell'incertezza che essa sia presente alla mente del suo lettore e dell'interlocutrice; le sue ripetute esortazioni all'ascolto non sono, pertanto, un semplice invito a soffermarsi sulla voce dell'usignolo ma un modo per richiamare l'attenzione sul mito, o meglio, "presentificarlo". Il tempo verbale della poesia, infatti, è il presente, con l'unica eccezione di un futuro; si ripetono, inoltre, avverbi ed espressioni temporali come "still", "again" e "once more"; la struttura grammaticale segnala perciò la permanenza e l'iterazione di una storia e dei suoi effetti, come a voler dire che nel verso di *ogni* usignolo il mito antico trova il suo eterno rinnovamento. "Eternal passion! / Eternal pain!" sono, infatti, le esclamazioni di chiusura di "Philomela", a suggellare la continuità, o la fede dell'io poetico nella continuità del passato e delle sue passioni.

La poesia non solo si chiude ma si apre con l'accostamento di due stati d'animo che il narratore identifica nel verso dell'usignolo: "What triumph! hark! – what pain!" (v. 4). La compresenza di sentimenti all'apparenza contraddittori non è nuova alla rappresentazione di Filomela-usignolo e, nella poesia inglese, risale addirittura a John Gower, che del suo usignolo dice "thus medleth sche with joie wo / And with hir sorwe merthe also" (*Conf. Am.* V, 5898-5990). È con la poesia elisabettiana, tuttavia, che il canto dell'usignolo acquista quel distintivo "sweet pathos", ovvero quella nota di

⁶ M. ARNOLD, "Preface", cit., p. xxii.

dolorosa passione che trova la sua immagine emblematica nella spina conficcata nel petto; ed è Milton a riprendere i due estremi nel celebre verso del *Penseroso* in cui l'usignolo è detto “most musicall, most melancholy” (v. 62).

Che questi sentimenti non siano solo quelli espressi dal verso di Filomela-usignolo, ma anche quelli inerenti il fare poetico, è testimoniato da altri scritti di Arnold. Tra questi vi è il lungo componimento che dà il titolo alla sua prima raccolta, “The Strayed Reveller” (*The Strayed Reveller and Other Poems*, 1849), nel quale si dice che anche i “wise bards” partecipano a una visione divina: “behold and sing. / But oh, what labour! [...] / what pain!” (vv. 208-211), e, proprio come Tiresia, partecipano anche della sua “groping blindness, / His dark foreboding / His scorn'd white hairs; / Bear Hera's anger” (vv. 217-220). L'altro grande componimento che contiene il motivo del travaglio poetico è “Empedocles on Etna” (*Empedocles on Etna and Other Poems*, 1852), il cui protagonista giunge alla fine a non sopportare più la solitudine intrinseca alla sua condizione di bardo-filosofo e, rivolgendosi ad Apollo, chiede di essere liberato da quell'oppressione. Uno studioso ha parlato in questo senso di Filomela come di “a major theme in Arnold's poetry”⁷, evidenziando come la fanciulla del mito sia il simbolo di una concezione sacrificale dell'arte poetica, e il processo di creazione un lavoro travagliato che conduce il poeta ad “an actual tearing of oneself to pieces”⁸, espressione che rimanda allo smembramento di Orfeo, uno dei capostipiti mitici della visione del sacrificio del poeta alla sua arte.

Nel 1866 un altro poeta vittoriano, Algernon Charles Swinburne, includeva nella sua prima raccolta, *Poems and Ballads*, una poesia dedicata al mito di Filomela che reca, però, un titolo inedito per le riscritture di questa storia: “Itylus”, nome omerico di Iti. Accanto a “its triumphs of sound”, Garrod vedeva in questo componimento la mancanza di qualsiasi “beating of any kind of human heart”⁹ dandone un giudizio decisamente negativo. Né molto diversa era stata l'opinione di T. S. Eliot circa la produzione poetica di Swinburne in generale, da lui considerata impersonale, incapace di esprimere emozioni sentite (“the human feelings [...] in Swinburne's case do not

⁷ ROBERT A. DONOVAN, “Philomela: A Major Theme in Arnold's Poetry”, *The Victorian Newsletter*, n. 12, Autumn 1957, pp. 1-6. Per i rapporti tra “The Strayed Reveller” e “Philomela” cfr. anche C. MAXWELL, *The Female Sublime*, cit., pp. 11-12 e pp. 36-37.

⁸ *Ibid.*, p. 5. Si tratta di una citazione da una lettera di Arnold alla sorella, scritta nell'agosto 1858 e contenuta in *Letters of Matthew Arnold 1848-1888*, G. W. E. Russell (ed.), Macmillan & Co., London, 1895, 2 voll., I vol., p. 72.

⁹ H. W. GARROD, *The Profession of Poetry and Other Lectures*, cit. p. 158.

exists”)¹⁰ e il cui linguaggio gli appariva “uprooted” dal suo oggetto; così, affermava Eliot, mentre i canti di altri uccelli poetici restano nel ricordo, “the swallow of “Itylus” disappears”¹¹. Eliot allude, qui, alla rondine, l’interlocutrice spensierata ma sorda alle invocazioni della sorella-usignolo che ricorrono all’inizio di ogni strofa di “Itylus”, in un mantra di suoni che è caratteristica distintiva della scrittura di questo poeta. Proprio tale caratteristica, “la ricerca della musicalità del verso prima di ogni altra cosa”¹², ha portato a considerare la poesia di Swinburne pura impalcatura di linguaggio e a ritenerla priva di una sostanziale ispirazione. Nonostante ciò, “Itylus” si è incisa nella memoria poetica ripresentandosi nei romanzi di due grandi scrittrici moderniste, *HER* di H. D. (1927, pubblicato postumo nel 1981) e *Between the Acts* di Virginia Woolf (pubblicato postumo nel 1941) e forse, inaspettatamente, anche in uno dei versi conclusivi di *The Waste Land*¹³.

In “Itylus”, in realtà, i fatti del mito non emergono fino alla terz’ultima strofa del componimento; essi sono però implicitamente sempre presenti nel discorso dell’usignolo, riferito in prima persona¹⁴, perché tenuti costantemente vivi nel suo ricordo. “Itylus”, infatti, ancora più che “Philomela” di Arnold, è una poesia sulla memoria. Mentre in Arnold è l’io poetico a chiedere all’usignolo se ricorda i luoghi in cui si è consumato il suo dolore, in Swinburne è l’usignolo a dichiarare di non riuscire a dimenticare e a invitare la sorella rondine a fare altrettanto. Si delinea così una continua alternanza tra i due punti di vista veicolati attraverso la sola voce di Filomela: al desiderio straziato dell’una (l’usignolo) di rievocare i fatti tragici – forse nella vana speranza di mantenere vivo il ricordo del bambino ucciso – si contrappone la spensieratezza dell’altra (la rondine), dedita a rincorrere la primavera e l’estate. L’evento tragico del mito cui si fa riferimento è quello dell’uccisione del figlio di

¹⁰ T. S. ELIOT, “Swinburne as a Poet”, in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd, London, 1960, pp. 144-150, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² GIOVANNA SILVANI, *Paradigmi e figure in Poems and Ballads, I Series di A. C. Swinburne*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 10.

¹³ Cfr. T. S. ELIOT, *The Waste Land*, cit., v. 428: “quando fiam uti chelidon – O swallow swallow” (corsivo nell’originale). La prima parte del verso è una citazione tratta dal *Pervigilium Veneris*, poemetto dell’età imperiale (II-IV sec.) che ha tra le sue figure la rondine e l’usignolo; la seconda parte del verso eliotiano può vedersi come allusione alla rondine di Swinburne o anche come eco da Tennyson: si tratterebbe di una canzone (“O Swallow, Swallow, flying flying South”) nel poema *The Princess: A Medley* (1847).

¹⁴ Osservando che “‘Itylus’ is remarkable in that the poem is spoken by Philomela herself” (p. 37), Maxwell non tiene conto delle due ballate secentesche che, come si è visto, danno voce direttamente a Filomela.

Procne e non, come sarebbe lecito aspettarsi, della violenza subita da Filomela. Nelle letture femministe di quelle opere moderniste che al loro interno si richiamano alla poesia di Swinburne¹⁵, come si vedrà, questa constatazione diventa una critica all'usurpazione maschile di una storia femminile: la voce dell'usignolo che compiangere non la violenza subita ma il crimine commesso appare una deliberata soppressione della storia e della reale voce femminile. Non va dimenticato, tuttavia, che nel racconto ovidiano Iti è tra tutti il personaggio più innocente, la cui voce grida implorante alla madre (cfr. *met.* 6, 640) e che, più ancora di quella di Filomela, rimane inascoltata, senza trovare alcuno sbocco nella metamorfosi. Proprio nell'ultima strofa è la voce di Iti a chiedere conto di quale sia il suo posto nella memoria: "The voice of the child's blood crying yet / Who hath remembered me? Who has forgotten?"¹⁶.

Tutta la poesia è modulata sui motivi del ricordo e della dimenticanza, ai quali si legano immagini tratte dalle stagioni, in un procedimento ricorsivo eppure sempre variato che fa sì che le stesse figurazioni si ripresentino strofa dopo strofa quasi a imitazione del rincorrersi delle due sorelle. Gli elementi ricorrenti che si combinano in sempre nuove fraseologie sono la primavera e il canto – comuni a entrambe le sorelle ma con diverse implicazioni –, l'estate, che la rondine non rinuncia a seguire nel suo volo verso il sud, e il cuore, "a molten ember" (v. 38) quello dell'usignolo, lieve "as a leaf of a tree" (v. 45) quello della rondine. La riproposizione di questi elementi e la mancata identificazione quasi fino alla fine dell'oggetto del ricordo e della dimenticanza procrastinano la comprensione dei riferimenti al mito; l'associazione tra la rondine e la primavera e l'estate, inoltre, giustifica in apparenza la sua mutevolezza e conferisce al suo "fuggire" una naturalezza che è inscritta nei cicli delle stagioni. In virtù di questa analogia tra rondine, primavera e migrazione, l'usignolo, portatore del sentimento, appare perciò all'inizio voler opporsi al corso della natura, imbrigliando la leggerezza della sorella nell'intensità del proprio sentire.

¹⁵ Cfr. ad es. JANE MARCUS, "Liberty, Sorority, Misogyny", in C. G. Heilbrun; M. R. Higonnet (eds.), *The Representation of Women in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1983, pp. 60-97 e EILEEN BARRETT, "Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's *Between the Acts*", *Twentieth Century Literature*, vol. 33, n. 1 (Spring 1987), pp. 18-37. A questi saggi si farà riferimento più avanti nella parte dedicata a Virginia Woolf.

¹⁶ ALGERNON CHARLES SWINBURNE, "Itylus" in *Poems. Poesie*, a cura di B. Rizzardi, Mursia, Milano, 1990, pp. 132-135, vv. 57-58, corsivo nell'originale.

L’“impalpabile e struggente fantasma musicale”¹⁷ che rimane come eco lontana della cruda narrazione del mito – ad eccezione del vago “grief of the old time” (v. 10) –, sfocia alla fine in un confronto diretto con la tragedia, quando nelle ultime tre strofe vengono menzionati “the place of the slaying of Itylus, / The feast of Daulis, the Thracian sea” (vv. 47-48)¹⁸, “the woven web [...] / The small slain body” (vv. 52-53), “[t]he hands that cling and the feet that follow” (v. 57) e, infine, la voce del bambino. A questo punto si comprende come “the swallow’s seemingly “natural” behavior in conforming to the seasons conceals what seems, to the speaker, a profoundly unnatural act”¹⁹; questo momento coincide con l’apertura della poesia verso una realtà concreta esterna al proprio impianto fatto di suoni e immagini che si rincorrono quasi a voler nascondere la verità, assecondando le evoluzioni spensierate della rondine²⁰. Le allusioni al mito convergono nell’ultima strofa nella voce di Iti che, si noti, non chiede vendetta bensì commemorazione – spezzando così, implicitamente, il cerchio di violenza della narrazione mitica. Iti rappresenta, perciò, l’origine di quel “dolore antico”, indicibile, che la rondine ha dimenticato e che continua invece a ossessionare Filomela: “as Swinburne’s Philomela forcefully insists, the past is both a tormenting burden and a truth of the wounded heart which must be reaffirmed”²¹.

È significativo che la valenza simbolica del canto dell’usignolo e di Iti venga ripresa in un’altra poesia vittoriana, “The Burden of Itys” di Oscar Wilde (*Poems*, 1881). Il fardello cui il titolo allude è il richiamo della memoria poetica che porta l’io lirico, immerso in una *rêverie*, a situare i personaggi della mitologia classica, elencati strofa dopo strofa, in un paesaggio inglese – quello di Oxford – che, per la sua bellezza,

¹⁷ BIANCAMARIA RIZZARDI, “Introduzione”, in ALGERNON CHARLES SWINBURNE, *Poems. Poesie*, cit., p. 13.

¹⁸ Anche Swinburne si rifà alla tradizione non ovidiana secondo cui l’uccisione e il pasto del figlio erano stati consumati a Dauli. Dauli è riferita da Pseudo-Apollodoro nella *Bibliotheca*, III, 14, 8, ma come luogo del mito era comunque registrata da fonti enciclopediche del periodo, come il celebre *Classical Dictionary* di John Lemprière, il quale usa inoltre il nome omerico “Itylus” (cfr. JOHN LEMPRIÈRE, *A Classical Dictionary*, [1788], Routledge, London, 1911, le voci “Daulis” e “Philomela”, p. 192 e p. 466).

¹⁹ MARGOT K. LOUIS, “Family Secrets, Family Silences: the Language of the Heart in Swinburne’s ‘Itylus’”, *Victorian Poetry*, vol. 37, n. 4 (Winter 1999), pp. 453-464, p. 457.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 458-459: “What we have here is an art which distracts us from what is being said, an art which is anything but “plain to follow” [“The woven web that was plain to follow”]. [...] For, by severing or at least attenuating the connection between signifier and signified, the language in this part of the poem seems to collude with the swallow’s denial of the family tragedy. [...] It is language which intensifies the gap between sound and sense, language which weaves a web of aural pleasure to veil the ugly and heartbreaking fact from which the swallow flies.”

²¹ *Ibid.*, p. 461.

sarebbe in grado di competere con quello greco²². Attraverso il canto dell'usignolo – mai nominato come tale, e bensì come “tuneful chorister” (v. 73), “sad bird” (v. 257) e poi “Philomel” (v. 305) –, il poeta immagina che il mondo ritorni al suo stato primigenio, come in un vero canto orfico che ricrea le cose in una misteriosa connessione con la loro essenza²³; egli si sente catturato da una sinergia bacchica che lo porta a raffigurarsi come un seguace del dio e a desiderare l'ebbrezza e la libertà da ogni costrizione²⁴, inclusi gli stanchi riti cristiani ai quali, nella prima parte della poesia, contrappone l'autenticità della natura.

In “The Burden of Itys” i riferimenti intertestuali sono molteplici, e tuttavia, mentre attestano nella loro totalità l'aderenza a una lunga e precisa tradizione poetica, segnalano anche uno scarto rispetto ai poeti allusi. Sebbene meditativo, infatti, il tono generale del componimento non è malinconico alla maniera di Arnold e Swinburne, né dà luogo agli accenti gravi della Filomela di quest'ultimo, nonostante non manchino precisi riferimenti al mito ovidiano (“Poor mourning Philomel, what dost thou fear? / Thy sister doth not haunt these fields, Pandion is not here, // Here is no cruel Lord with murderous blade, / No woven web of bloody heraldries”, vv. 305-308). Anche l'eco all'usignolo miltoniano – forse ravvisabile nel verso “O Melancholy, fold thy raven wing!” (v. 290) – non porta al prevalere di questo sentimento; particolarmente accentuati e complessi sono, invece, i rapporti con la “Ode to a Nightingale” (1819) di Keats. A questa poesia allude probabilmente la caratterizzazione dell'usignolo come “sobbing Dryad” (v. 291)²⁵, ma è soprattutto nell'intima valenza della memoria che è da rintracciarsi il legame con la poesia di Keats. Più di una differenza, però, separa i due poeti. In “The Burden of Itys”, il motivo del ricordo è infatti esplicitamente inscritto nella melodia dell'usignolo, la cui “arte”, la musica, “is most nigh to tears and memory” (v. 304). Tale memoria, però, è sentita come un dolce veleno di cui il poeta vorrebbe

²² Cfr. i vv. 145-150: “For well I know they are not dead at all, / The ancient Gods of Grecian poesy, / They are asleep, and when they hear thee call / Will wake and think 't is very Tessaly, / This Thames the Daulian waters, this cool glade / The yellow-irised mead where once young Itys laughed and played”. Si cita dalla seguente edizione: OSCAR WILDE, “The Burden of Itys”, in *Complete Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 41-51.

²³ Cfr. i vv. 169-172: “Sing on! sing on! let the dull world grow young, / Let elemental things take form again, / And the old shapes of Beauty walk among / The simple garths and open crofts [...]”.

²⁴ Cfr. i vv. 235-240: “Sing on! sing on! I would be drunk with life, / Drunk with the trampled vintage of my youth, I would forget the wearying wasted strife, / The riven vale, the Gorgone eyes of Truth, / The prayerless vigil and the cry for prayer, / The barren gifts, the lifted arms, the dull insensate air!”.

²⁵ Cfr. “Ode to a Nightingale”: “light-winged Dryad of the trees” (v. 7).

continuare a nutrirsi²⁶ e, al tempo stesso, soprattutto come inganno (“o memory cast down thy wreathed shell!”, v. 253). Di qui, infine, l’invito all’usignolo di porre fine al suo canto, un canto colmo di disperazione e, in verità, più consono ai luoghi che videro la sua tragedia: “Ah! cease and let the northwind bear thy lay / Back to the rocky hills of Thrace, the stormy Daulian bay” (vv. 263-264). Al pari del poeta di Keats che nei versi conclusivi interrompe bruscamente la propria visione (“Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – do I wake or sleep?”, vv. 79-80), il poeta di Wilde spezza ora la propria *rêverie*, ma senza l’incertezza che permaneva nella poesia romantica: “It was a dream, the glade is tenantless / No soft Ionian laughter moves the air / [...] And from the copse left desolate and bare / Fled is young Bacchus with his revelry” (vv. 295-300).

Come l’usignolo romantico, quello di Wilde porta nel suo canto una tentazione di oblio e di fuga verso una dimensione altra: per Keats il misterioso mondo di felicità perfetta dell’usignolo, per Wilde una visione pastorale-mitologica-dionisiaca. L’usignolo keatsiano, inoltre, è ebbro di felicità (“being too happy in thine happiness”, v. 6), sentimento che il poeta anela a far proprio, mentre quello di Wilde è chiaramente sofferente (anche se ciò, inizialmente, non impedisce all’io lirico d’essere rapito dalla sua melodia). Una differenza sostanziale è poi rappresentata dalla completa assenza in “The Burden of Itys” di quel senso di morte che assedia fin dall’inizio la visione del poeta romantico; ne è una prova il fatto che il risveglio dal sogno non coincide con la conclusione del componimento: le strofe finali ritornano infatti al motivo della contemplazione della natura (ora privata dei suoi echi mitologici), e con un’attenzione che evoca quasi la poetica pascoliana “delle piccole cose”. Al distacco dal mondo contemplativo contribuisce il richiamo del suono delle campane: così il componimento si apre e si chiude con riferimenti alla religione cristiana che, dapprima, era stata bersaglio di biasimo ma che, evidentemente, l’io lirico non riesce ancora del tutto ad abbandonare.

Nella letteratura modernista, di Filomela sopravvivono solo echi e allusioni sporadiche, ma non per questo meno pregnanti e capaci di riverberare le loro ambigue significazioni sul testo in cui si presentano. Si è già avuto modo di accennare alla

²⁶ Cfr. i vv. 211-216: “Cry out aloud on Itys! memory / That foster-brother of remorse and pain / Drops poison in mine ear, – O to be free, / To burn one’s old ships! and to launch again / Into the white-plumed battle of the waves / And fight old Proteus for the spoil of coral-flowered caves!”.

Filomela di Eliot, la cui “inviolable voice” suona come un richiamo sbiadito agli orecchi di un’umanità riluttante a ritrovare le proprie radici. La Filomela di *The Waste Land* è sia ovidiana – espliciti sono i rimandi alle *Metamorfosi* nelle note di Eliot –, sia elisabettiana, così come prova l’uso del verso “Jug Jug”. Eliot, inoltre, si affida ad altre fonti per evocare questo mito: si incontrano, in particolare, la rondine del *Pervigilium Veneris* e la rondine swinburniana (nella sezione “What the Thunder said”, v. 428). I due uccelli che figurano in questo ricco tessuto intertestuale sono legati a più livelli con il motivo della memoria: definiti “withered stumps of time”, i frammenti di miti con i quali è necessario “puntellare le rovine” del presente (cfr. “these fragments I have shored against my ruins”, v. 430), costituiscono per Eliot pezzi di memoria non solo poetica ma anche culturale, segni distintivi di una civiltà dispersa e scarnificata che la guerra ha allontanato ancora di più dal proprio patrimonio collettivo.

Non stupisce, quindi, se alle soglie del secondo conflitto mondiale, l’associazione tra il mito di Filomela e la memoria ricompare in un’altra opera modernista, *Between the Acts* (1941), ultimo romanzo di Virginia Woolf. L’opera è costellata dalla presenza di rondini che vengono osservate dall’anziana Lucy Swithin – personaggio sfuggente al pari degli altri, ma tra i più affascinanti della storia – e che sono costantemente associate a lei anche tramite citazioni da “Itylus” di Swinburne. Sono continuamente evasi, invece, i riferimenti agli usignoli, a partire dalla prima pagina dove si dice che “nightingales didn’t come so far north”²⁷. In questo romanzo è particolarmente accentuato l’elemento sonoro che emerge nel ritmo della prosa poetica, nella presenza delle voci del pubblico dello spettacolo – frasi interrotte e commenti spesso anonimi –, e nella ripetizione di parole onomatopeiche nelle quali il tessuto narrativo a più riprese si dissolve, veicolando quel senso di comunità corale e al contempo di forte frammentazione che la storia contiene a tutti i suoi livelli; di questa molteplicità di “voci” fanno parte anche i versi degli uccelli. Va ricordato che in uno dei suoi scritti autobiografici, Virginia Woolf accenna brevemente a un episodio avvenuto in un periodo di depressione durante il quale le sembrò di udire gli uccelli cantare in greco – cori greci per l’esattezza²⁸. Non semplice bizzarria da ascrivere alla malattia della

²⁷ VIRGINIA WOOLF, *Between the Acts*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 3. Le indicazioni di pagina date nel testo si riferiscono a questa edizione dell’opera.

²⁸ “While I had lain in bed at the Dickinsons’ house at Welwyn thinking that the birds were singing Greek choruses [...] Vanessa had wound up Hyde Park Gate once and for all” (V. WOOLF, “Old Bloomsbury”, in *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*, J. Schulkind (ed.),

scrittrice, questo particolare testimonia sia quanto “Woolf was herself very susceptible [...] to the quasi-mythical accents of birdsong”²⁹, sia quanto amasse la lingua greca antica, anche come puro suono³⁰. Gli uccelli figurano in moltissimi miti di metamorfosi e, più in generale, recano nell’immaginario mitico segni ominosi o benauguranti; essi sono in una relazione di intima contiguità tanto con il mondo umano al quale appartenevano prima della trasformazione quanto con l’universo naturale. Gli uccelli del romanzo di Woolf sembrano possedere “accenti quasi-mitici”: essi, infatti, sono indizio della misteriosa connessione tra l’umano e il naturale ma recano altresì risonanze più oscure che, se legate al mito di Filomela, rivelano aspetti latenti della narrazione e dei personaggi.

Nell’ introduzione a un’edizione di *Between the Acts*, il critico Frank Kermode metteva in guardia circa il rischio di sottostimare l’importanza dell’ambientazione della storia alle soglie della guerra, una mancanza che porterebbe a dar spazio a “all manner of irrelevant fancies”³¹; tra queste, il vedere nelle allusioni a rondini e usignoli la possibilità che “the plot must be based on the myth of Procne and Philomela, described as another ‘war story’”³². Queste “secret mythologies” e “occult allusions”³³, secondo il critico, non sono che invenzioni di quel lettore che, credendo di cercare più a fondo, ignora il tessuto autentico dell’opera. Kermode reagiva, probabilmente, alla tendenza della critica di matrice femminista a rintracciare, tra le molte voci e allusioni letterarie di cui è costituito il romanzo, i riferimenti a figure femminili e miti legati all’ordinamento matriarcale e dissonanti rispetto alla cultura patriarcale che, proprio

Sussex University Press, London, 1976, pp. 159-179, p. 162). Woolf traspose questo ricordo personale in *Mrs Dalloway* (1925), dove Septimus Smith ode i passeri chiamare il suo nome e “sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and [...] how there is no death” (V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, Wordsworth Editions, Ware, 1996, p. 18).

²⁹ S. CONNOR, “Echo’s Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny”, cit., p. 229.

³⁰ Sul rapporto con la lingua e la letteratura greca che la Woolf, a differenza dei suoi fratelli, aveva dovuto studiare individualmente con un’insegnante privata, si vedano il saggio della scrittrice stessa, “On Not Knowing Greek” (in V. WOOLF, *The Common Reader: First Series* [1925], The Hogarth Press, London, 1975, pp. 39-59); ROWENA FOWLER, “Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf’s Greece”, *Comparative Literature*, vol. 51, n. 3 (Summer, 1999), pp. 217-242; STEVEN MONTE, “Ancients and Moderns in Mrs. Dalloway”, *Modern Language Quarterly*, Vol 61, n. 4 (December 2000), pp. 587-616; VASSILIKI KOLOCOTRONI, “‘This Curious Silent Unrepresented Life’: Greek Lessons in Virginia Woolf’s Early Fiction”, *Modern Language Review*, vol. 100, n. 2, April 2005, pp. 313-322.

³¹ FRANK KERMODE, “Introduction” [1992], in V. WOOLF, *Between the Acts*, cit., pp. xii-xxxiv, p. xv.

³² *Ibid.*, p. xv.

³³ *Ibid.*, p. xvii.

negli anni della stesura del romanzo, veniva enfatizzata, con drammatico risvolto, dai fascismi³⁴.

Queste studiose, in particolare, hanno creduto di ravvisare in *Between the Acts* una riappropriazione in chiave femminista della voce dell'usignolo-Filomela e del ricordo di cui essa è portatrice; voce che, nella poesia di Swinburne, come di consueto nelle *nightingale poems*, viene assunta da un poeta uomo, che ricorda e compiangere non la violenza subita ma quella inflitta, ovvero la morte del bambino. Così si esprime Jane Marcus:

In *Between the Acts* Woolf rejects Swinburne's recasting of the swallow and the nightingale myth from its original claim of the power of sisterhood over the patriarchal family to a misogynist nagging whine intended to produce guilt. Weighted with this male-imposed guilt, Woolf shows, the married woman [Isa Oliver] cannot begin to bond with her sisters. [...] [Swinburne's] nightingale forecasts universal doom if the killing of a male child in revenge for his rapist father's action is forgotten. But the speaker is the rape victim. She has forgotten her own rape and the cutting out of her tongue by her brother-in-law. Her sorrows are not to be sung, the male poet tells us. Woolf rewrites the poem in order to straighten out priorities. *Between the Acts* tells us that "what we must remember" is the rape; "what we must forget" is the male rewriting of the women's history³⁵.

Sebbene i presupposti teorici di queste studiose non siano sempre condivisibili in quanto fortemente e dichiaratamente ideologizzati, è innegabile che i loro studi abbiano contribuito a rivelare ed approfondire aspetti inediti o sottovalutati dell'opera della scrittrice. Woolf stessa, come è noto, aveva cercato di riabilitare una tradizione letteraria al femminile, inscrivendo il *gender* sia nella scrittura sia nella pratica della lettura, e per questo è considerata da molte studiose una madre spirituale. Tra gli aspetti della

³⁴ Esempio in questo senso è il saggio (dedicato a diverse opere della Woolf) di J. MARCUS, "Liberty, Sorority, Misogyny", cit.; altrettanto significativo è l'articolo (interamente dedicato a *Between the Acts*) di E. BARRETT, "Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's *Between the Acts*", cit. Questo articolo riporta anche le letture femministe di *Between the Acts* comparse negli anni precedenti (si rimanda perciò a *ibid.*, pp. 35-36, n. 2). Nell'anno in cui Frank Kermode pubblicava l'Introduzione al romanzo della Woolf, inoltre, usciva il testo a cura di AMY RICHLIN, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, cit., che proponeva una lettura espressamente "politica" e "al femminile" di testi canonici della letteratura classica. Nel capitolo intitolato "Reading Ovid's Rapes" (pp. 158-179), in particolare, Richlin menziona Filomela come uno di quei miti di cui i poeti uomini si sono frequentemente appropriati ma che sono stati reclamati da poetesse e scrittrici, tra cui la Woolf in *Between the Acts* (cfr. *ibid.*, p. 161). A quel punto, perciò, l'interpretazione di *Between the Acts* come una riappropriazione femminista di una storia femminile "usurpata" dalla cultura maschile, appare come un dato acquisito. Anche l'edizione italiana Meridiani curata da Nadia Fusini, come si evince dalle note al testo, accoglie pienamente la corrispondenza tra il mito ovidiano e i personaggi del romanzo (V. WOOLF, *Romanzi*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano, 1998, pp. 1109-1267 per il testo e pp. 1402-1431 per le note di commento).

³⁵ J. MARCUS, "Liberty, Sorority, Misogyny", cit., pp. 61-62.

narrativa di Woolf aperti all'interpretazione femminista vi sono i riferimenti alla letteratura greca e più in generale ai miti, entrambi elementi presenti nei suoi romanzi. Per avvallare queste ipotesi interpretative alcune studiose si sono servite delle ricerche di Jane Ellen Harrison (1850-1928), tra le primissime donne accademiche di professione ed eminente studiosa di miti e rituali greci che la Woolf conobbe nel 1904 e che molto ammirava. In due dei suoi studi più importanti, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1908) e *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912), Harrison ricostruiva una società e una religione arcaiche fondate sul matriarcato, in particolare sul culto di due dee (*Mother* e *Maid*), successivamente rovesciato dall'imposizione violenta del culto patriarcale. Alcuni romanzi di Woolf, tra cui *Between the Acts*, sono stati interpretati sullo sfondo delle ricerche di Harrison³⁶, nelle quali confluiscono metodi ed elementi provenienti anche da discipline che già avevano affascinato altri Modernisti, quali l'etnologia e la psicologia dei gruppi, quest'ultima in particolare sentita come rilevante per la critica ai fascismi e diffusa in Inghilterra anche grazie alla traduzione di alcune opere di Freud³⁷. Si tenterà, quindi, di riprendere alcuni spunti derivanti dalle letture femministe di *Between the Acts* e di integrarli con osservazioni personali.

Particolare rilievo avrebbe per la lettura femminista del romanzo il personaggio di Isa, moglie infelice di Giles Oliver, nella quale troverebbero risonanza gli eventi del mito di Filomela e l'importanza del ricordo. I suoi monologhi interiori, tutti estremamente lirici, formano uno dei tanti *sub-plots* privati che coabitano nel grande quadro dell'attesa della guerra, e che si dipana tra i sentimenti ambivalenti di amore e odio che Isa nutre verso il marito, la sua attrazione verso Haines il fattore, il suo bisogno di comunicazione e la percezione della propria sottomissione. All'inizio del

³⁶ Cfr. ad esempio PATRICIA CRAMER, "Virginia Woolf's Patriarchal Family of Origins in *Between the Acts*", *Twentieth Century Literature*, vol. 39, n. 2 (Summer 1993), pp. 166-184; il già citato E. BARRETT, "Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage", cit; e PATRICIA MAIKA, *Virginia Woolf's Between the Acts and Jane Harrison's Con/spiracy*, UMI Research, Ann Arbor-London, 1987. Relativamente all'influenza di Harrison su altri romanzi di Woolf, cfr. MADELINE MOORE, *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf*, Allen & Unwin, Boston-London, 1984, in particolare il cap. 2 (pp. 36-58) e J. MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Indiana University, Bloomington; Indianapolis, 1987. Per l'influenza di Harrison in generale sul modernismo letterario si veda K. J. PHILLIPS, "Jane Harrison and Modernism", *Journal of Modern Literature*, vol. 17, n. 4 (Spring 1991), pp. 465-476.

³⁷ Durante la stesura di *Between the Acts*, come testimoniano le annotazioni sul suo diario, Virginia Woolf stava leggendo in particolare *L'avvenire di un'illusione* (1927) e *Il disagio della civiltà* (1930), pubblicate in inglese dalla Hogarth Press di Leonard e Virginia.

romanzo l'attenzione di Isa è catturata da una notizia di giornale: lo stupro di una ragazza da parte di un gruppo di soldati della cavalleria britannica, evento dal quale si sente colpita fino ad empatizzare con la sconosciuta e poi, di sfuggita, ad abbandonarsi a fantasie di vendetta (ad interrompere queste fantasie sarà la parente Lucy che entra con un martello in mano)³⁸. Quella notizia le tornerà alla mente a fine giornata, dopo la conclusione del *pageant* che ha intrattenuto la famiglia e la comunità del paese (“The girl had gone skylarking with the troopers. She had screamed. She had hit him...What then?”, p. 195), come se quella storia “[were] the one she yearns to complete”³⁹. Immaginatasi in precedenza come dentro a una prigioniera (“Isabella felt prisoned”, p. 61), Isa percepisce tutto il peso che le deriva dall'appartenere a una storia di sottomissione: “This is the burden that the past laid on me, last little donkey in the long caravanserai crossing the desert. “Kneel down,” said the past [...] “That was the burden [...] laid on me in the cradle; murmured by waves; crooned by singing women; what we must remember, what we would forget”” (p. 139).

La riflessione sulla memoria e sul suo ruolo per la comunità percorre tutto il romanzo: si tratta della memoria che la civiltà porta di se stessa e che appare, però, frammentaria e incapace di creare solidarietà e unità (“Dispersed are we” è uno dei *refrains* di sottofondo del romanzo). Attraverso lo spettacolo messo in scena da Miss La Trobe, che ha come argomento la storia inglese, gli spettatori sono immersi nel passato della nazione ma solo parzialmente si riconoscono in esso; inoltre, con lo stratagemma finale degli specchi che gli attori rivolgono verso il pubblico, il *pageant* giunge a toccare anche il presente storico, che trova nel momento contingente la sua sineddoche, con la contemplazione da parte degli spettatori dei loro sé spaesati, seduti presso il “teatro” esterno di Pointz Hall. Anche in questo caso l'agnizione è solo parziale, e per questo Miss La Trobe, *alter ego* di Woolf, sentirà di non aver realizzato appieno il suo ideale di dare vita a un'arte della e per la comunità, ma non di matrice patriottica o celebrativa, un'arte, quindi, in opposizione a quella promossa dai fascismi. Accanto a

³⁸ Cfr. V. WOOLF, *Between the Acts*, cit., pp. 18-19. Come riferisce Fusini si tratta di un fatto realmente accaduto e riportato in un'edizione del *Times* del 1938. Fusini, inoltre, traccia un'esplicita corrispondenza tra lo stupro di Filomela e il fatto di cronaca che colpisce l'immaginazione di Isa: “Lo stupro, ripreso anche nella sua risonanza mitica nella figura spesso evocata della rondine e dell'usignolo, di Procne e di Filomela, introduce nel romanzo una nota di violenza tanto più inquietante perché domestica, intestina. Sono le Guardie della Regina, non i nazisti, non i fascisti [...] a violentare la ragazza!” (in V. WOOLF, *Romanzi*, cit., p. 1418, n. 26).

³⁹ E. BARRETT, “Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage”, cit. p. 20.

questa memoria collettiva, ecco che l'usignolo-Isa pare consapevole della necessità di recuperare un'altra forma di ricordo, quella femminile, che è al contempo coscienza di un'esperienza di condivisione (“[...] the burden laid on *me* [...] What *we* must remember [...]”, corsivo mio).

L'imperativo del ricordo ma anche la tentazione dell'oblio trovano eco nella citazione di versi da “Ode to a Nightingale” di Keats, recitati dalla stessa Isa e che suonano come l'espressione del desiderio di dimenticare: “‘Fade far away and quite forget what thou amongst the leaves hast never known...’ [...] ‘The weariness, the torture, and the fret...’ William Dodge added” (p. 50). È stato osservato⁴⁰ che il personaggio di Isa fallisce nel suo tentativo di ritrovare un'autonomia e una compiutezza femminili, poiché ritorna alla fine a soggiacere alla prepotenza del marito, ovvero a quel “plot” coniugale che sa essere prevedibile (“Surely it was time someone invented a new plot”, p. 194) e che include, probabilmente, anche le fantasie erotiche con il fattore che solo apparentemente rappresentano un'alternativa alla sua infelicità. In tal senso, Isa sarebbe un usignolo mancato, poiché incapace di liberare il proprio canto, che è di dolore per l'infelicità coniugale ma anche canto poetico: Isa, infatti, è una poetessa “amatoriale” che nasconde al marito questa sua passione. Reprimendo la sua frustrazione personale e la sua vocazione artistica, Isa non può riscattare se stessa come donna né, di conseguenza, le donne; questo, forse, il significato della sua attesa durante il *pageant* della “canzone dell'usignolo” che di fatto non si udirà (“Who came? Isa looked. The nightingale’s song?”, p. 82).

L'ipotetica corrispondenza tra Isa e l'usignolo sarebbe ulteriormente complicata dal fatto che Bart, il fratello maggiore di Lucy, reciti i versi di “Itylus”, venendo così ad occupare la posizione dell'usignolo di Swinburne e a replicare l'atto di cancellazione della memoria femminile⁴¹:

⁴⁰ Cfr. M. MOORE, *The Short Season Between Two Silences*, cit., p. 152: “in *Between the Acts* Isa chooses reconciliation with the enemy and Woolf denies her every form of defiance”.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26: “For Swinburne as for Bart, the blow against patriarchy supplants the crime against matriarchy. They usurp Philomela’s voice to mourn the death of Itylus rather than the rape”. Maika è però di un altro avviso: “Bart’s reprise of Philomela’s lament for the sorrows of the “sister-swallow” who killed her child is given greater depth as we realize he is lamenting the loss of his own son” (P. MAIKA *Virginia Woolf’s Between the Acts*, cit., p. 29). Con “perdita del figlio” Maika allude al momento in cui Bart, durante una pausa dello spettacolo, non riesce a trovare Giles, ma anche, più sottilmente, alla sensazione del padre riguardo il figlio: il vecchio Bart percepisce l'infelicità e la frustrazione di Giles ma si sente impotente (cfr. *Between the Acts*, cit., p. 44 e p. 104). Si noti anche che Maika si sta qui servendo di una versione del mito di Filomela attestata solo in modo molto remoto, versione che non si può ricavare con alcuna certezza dalla poesia di Swinburne: quella per cui Filomela-usignolo sarebbe la

The door trembled and stood half open. That was Lucy's way of coming in – as if she did not know what she would find. Really! It was her brother! And his dog! She seemed to see them for the first time. Was it that she had no body? Up in the clouds, like an air ball, her mind touched ground now and then with a shock of surprise. There was nothing in her to weight a man like Giles to the earth.

She perched on the edge of a chair like a bird on a telegraph wire before starting for Africa.

'Swallow, my sister, O sister swallow...' he murmured.

[...]

He looked sardonically at Lucy, perched on her chair.

How, he wondered, had she ever borne children? (pp. 105-106)

Più ambigua ancora rimane la corrispondenza tra Lucy e la rondine, che sembra potersi giustificare con la svagatezza e l'apparente leggerezza di questo personaggio, soprannominato "Old Flimsy", ma per altri versi dotato di un'empatia e di una capacità immaginativa pre-logica che le conferiscono i contorni di una misteriosa divinità salvifica in contatto con un'armonia primordiale e cosmica⁴². Ma che cosa ha dimenticato questo personaggio? Il suo vagare con l'immaginazione fino alla preistoria in cui "England [...] was then a swamp" (p. 196) all'inizio della giornata e di nuovo alla fine, dopo, cioè, la conclusione del *pageant* sulla memoria della nazione, segnala forse l'assenza in lei di una prospettiva storica; tale mancanza, o meglio, la qualità trans-storica dell'immaginazione di Lucy, accompagnata come è dallo scetticismo del personaggio nei riguardi della nozione lineare e progressista di Storia⁴³, si porrebbe a contraltare dell'intento epico di Miss La Trobe. Da un lato, infatti, si è suggerito che "in linea con la disperazione freudiana, Virginia Woolf vede intorno a sé [...] la sempre latente minaccia di una regressione al primitivo"⁴⁴; dall'altro, tuttavia, la fiducia di Lucy

legittima sposa di Tereo e madre di Iti, mentre Procne-rondine sarebbe la sorella violentata e privata della lingua.

⁴² Si vedano, ad esempio, la sua passione a immaginare una fase preistorica in cui tutte le terre erano saldate e la fiducia che "all are one [...] all is harmony" (p. 157). Sulla valenza mitica del personaggio di Lucy cfr. P. Cramer: "Lucy is the character in the novel closest to the great goddess figure from pre-patriarchal times" ("Virginia Woolf's Matriarchal Family", cit., p. 174).

⁴³ Cfr. p. 156: "'The Victorians,' Mrs Swithin mused. 'I don't believe' she said with her odd little smile, 'that there ever were such people. Only you and me and William dressed differently.' 'You don't believe in history,' said William."

⁴⁴ N. FUSINI, in V. Woolf, *Romanzi*, cit., p. 1416 n. 11. Si noti, tuttavia, che anche il *pageant* di Miss La Trobe, dietro l'apparente narrazione cronologica e dunque progressiva della Storia, adombra la visione di una sostanziale immutabilità della natura umana: i personaggi femminili che compaiono nello spettacolo, infatti, non sono protagonisti e soggetti autonomi d'azione (da ciò è esclusa la regina Elisabetta, che riveste però una funzione simbolica): come osserva M. Moore, del resto, "to preserve the history of English literature from medieval times to the present, Woolf had to relinquish her wish to place women at the center of civilization" (M. MOORE, *The Short Season Between Two Silences*, cit., p. 153).

in un'armonia superiore fondata sull'amore e l'unione di tutte le creature attraverso le barriere temporali e spaziali permea le sue visioni del passato preistorico e offre un'alternativa al conflitto. In questo senso, la sua visione omni-comprensiva relativizza il concetto stesso di temporalità, che opera nel romanzo a più livelli: a livello della narrazione principale, ambientata in un tempo preciso ("on a June day in 1939", p. 69), ma punteggiata da riferimenti *en passant* a tempi molto più antichi (si veda, già in apertura del romanzo, l'allusione al passato pre-anglosassone della zona, attraverso la spazializzazione del tempo: "the site they had chosen for the cesspool was [...] on the Roman road. From an aeroplane [...] you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans", p. 3); a livello dei commenti e dei discorsi tra i personaggi che aprono brevissime finestre su momenti personali del loro passato (ad esempio il sogno di Bart della sua gioventù in India, cfr. p. 16); a livello delle loro genealogie familiari (si dice, ad esempio, che la famiglia Oliver non era fra le più antiche della zona, ma "[o]nly something over a hundred and twenty years [the family] had been there", p. 6) e, infine, come si è detto, sul piano del *pageant*, che copre molti secoli della storia inglese. Tutti questi riferimenti temporali, e gli eventi che si collocano all'interno di uno di questi archi di tempo – compresi i conflitti passati e presenti –, vengono così idealmente assorbiti dall'immaginazione di Lucy che dissolve i confini tra presente e passato ("[the tick of the gramophone] 'Marking time,' said old Oliver beneath his breath. 'Which don't exist for us,' Lucy murmured. 'We've only the present.'", p. 75).

Ma Lucy, come l'uccello della poesia swinburniana, è anche la rondine che ha dimenticato la propria maternità, come sembrano dirci, obliquamente, i pensieri di Bart: "Was it that she had no body?" e "How [...] had she ever borne children?". Solo un fugace accenno è fatto al suo essere madre (cfr. p. 49); inoltre, il fratello Bart, vedovo, sembra pensare che la fatua Lucy non sia mai stata in grado di supplire alla mancanza della figura materna nemmeno per Giles, suo nipote ("There was nothing in her to weight a man like Giles to the earth"), così come provano poi gli scambi quasi privi di parole, carichi di velata ironia o noncuranza, tra la zia e Giles stesso. Di fatto, la maternità è un tema che aleggia nel romanzo anche in relazione a Isa che, pur profondamente affezionata ai suoi bambini, vive il suo ruolo senza nessuna retorica: "she loathed the domestic, the possessive; the maternal" (p. 17). In ciò, però, è

subdolamente provocata dal suocero che dà del pauroso al suo bambino e che conosce i sentimenti della nuora circa il suo ruolo materno (“And he knew it and he did it on purpose to tease her”, p. 17).

Lucy è quindi personaggio del tutto aereo, circondato di un’aura mistica che ha origine tanto nella sua profonda devozione religiosa, quanto nella spontanea e inspiegabile attrazione verso gli elementi e le forze primigenie della natura, compresi gli uccelli, dai quali è svegliata la mattina e il laghetto delle ninfee⁴⁵ (“Above, the air rushed; beneath was water. She stood between two fluidities, caressing her cross”, p. 184). Lucy acquista ulteriori risonanze mitiche quando, osservata da Isa, è così descritta: “For a moment she looked like a tragic figure from another play” (p. 193). Sarebbe facile, a questo punto, sommare questa frase ai riferimenti alle rondini e all’immagine iniziale di Lucy con un martello in mano (cfr. p. 19) e, con ciò, concludere che Woolf alluda al *Tereus* sofocleo, la tragedia greca che per prima ha fissato nella letteratura la saga del mito. Tale conclusione è stata tratta, in verità, da Jane Marcus che ritiene perfino che “what Woolf was trying to do in the novel was to write a modern version of [...] Sophocles’ play”⁴⁶. Se ci attenessimo a questa lettura, tuttavia, dovremmo tenere conto che nella tragedia greca, così come nella tradizione mitica ad essa precedente, sembra sia la madre infanticida (Procne) a trasformarsi in usignolo mentre la sorella (Filomela) si muta in rondine. Cambia così il motivo del canto dell’usignolo che non risiede più nella violenza subita ma nel dolore per la perdita del figlio. Se, come suggerisce Marcus, si vuole identificare in Lucy una Filomela-rondine, è evidente che occorre far ricadere il ruolo di Procne-usignolo su Isa. Altrettanto evidente è però che niente nel romanzo porta ad associare Isa alla madre che uccide il figlio. Isa semmai nutre per il marito sentimenti opposti di amore e odio, e risente della sua condizione di donna e moglie oppressa, pur se sa che esiste una terza via: “Peace was the third emotion. Love. Hate. Peace. Three emotions made the ply of human life” (p. 83). In aggiunta, la frase del romanzo citata da Marcus a sostegno della sua lettura basata sulla storia di Filomela può essere interpretata come un riferimento a ben altro

⁴⁵ Secondo E. Barrett, questo luogo, che funge da spogliatoio per gli attori durante il *pageant*, ha una valenza simbolica nel romanzo per le sue connessioni all’acqua e ai pesci – altro elemento ricorrente: esso è un “genuine place for meditative reflections” e “bears significance as another scene for action between the acts and as a place for metaphorical as well as literal change and transformation” (“Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage”, cit., pp. 30-31).

⁴⁶ J. MARCUS, “Liberty, Sorority, Misogyny”, cit., pp. 67.

personaggio del mito, di fatto “a figure from another play”, ovvero Antigone, eroina che Woolf amava molto e che la scrittrice cita in *The Three Guineas* quale esempio del suo ideale pacifista: “Lame as the English rendering is, Antigone’s five words are worth all the sermons of all the archbishops [“‘Tis not my nature to join in hating, but in loving”]”⁴⁷. Come si vede, e come avvertiva Kermode, bisogna essere cauti nel tentare di ricostruire una trama nascosta basandosi sugli indizi del mito; assegnare distinte controparti mitiche ai singoli personaggi sembra, in effetti, problematico poiché non porta a corrispondenze univoche e trasparenti.

È possibile concludere con una certa sicurezza che il romanzo veicoli attraverso i riferimenti alla rondine e all’usignolo una riflessione sulla memoria. *Between the Acts* non è infatti una riscrittura del mito ovidiano così come lo sono, invece, la maggior parte delle opere fino a qui esaminate, né lo è della tragedia sofoclea, così come è stato ipotizzato. Si deve però riconoscere che risonanze del mito – pur se non è dato sapere in quale versione – sono fortemente presenti nella sua trama; e, ancora più importante, è prendere atto che tali risonanze non possono essere disgiunte da poesie che di quel mito sono rielaborazioni tarde, in cui i personaggi hanno assunto significati molto specifici: tra questi, i motivi del ricordo e della dimenticanza che sono centrali nel romanzo. Inoltre, non va dimenticato che i riferimenti alla rondine e all’usignolo sono parte di un vastissimo mosaico di citazioni intertestuali e allusioni a molti altri miti e che, come tali, essi si integrano nella struttura del romanzo secondo la tendenza comune agli *High Modernists* di sovrapporre ordini di pensiero e modi interpretativi del reale multipli. Nel personale metodo mitico della Woolf, tuttavia, come ben evidenzia Nadia Fusini:

gli elementi [di vari miti] vengono usati non al modo joyciano, non per dare ordine all’immenso panorama di caos del mondo contemporaneo (secondo la famosa affermazione eliottiana), ma per evocare una profondità pre-storica che strania la struttura temporale e formale del romanzo⁴⁸.

Né sono usati, come invece lo sono da Eliot, per “puntellare le rovine” del presente, o per compiangere un passato perduto; bensì come frammenti compresenti, simultanei rispetto alla realtà storica e contingente. Essi sono altresì necessari per riflettere, senza

⁴⁷ V. WOOLF, *Three Guineas*, in Ead., *A Room’s of One’s Own and Three Guineas*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 151-367, p. 272 (le “cinque parole” di Antigone sono date da Woolf a p. 396, n. 40, nella traduzione di R. C. Jebb, 1904, e corrispondono a Soph., *Ant.* 523: *oútoi sunéchtein, allà sumphileín éphun*).

⁴⁸ N. FUSINI, in V. Woolf, *Romanzi*, cit., p. 1415, n. 7.

compiangerla, sulla memoria – letteraria, culturale, dell'artista e collettiva –, che appare questione travagliata e *in fieri* nella struttura stessa del romanzo.

Come si vedrà, alcune interpretazioni critiche del tardo Novecento hanno inteso scorgere nella figura della Filomela ovidiana un emblema del moderno *subaltern*, sia femminile che postcoloniale. Già nelle opere moderniste, tuttavia, Filomela è diventata rappresentativa di una condizione che potremmo dire in senso lato di 'subalternità'. Il personaggio di Isa, ad esempio, appare tale non già per le sue condizioni materiali ma per ragioni spirituali e psicologiche, che la vedono sottomessa e incapace di liberarsi di quel "burden that the past laid on me" e, con ciò, di liberare le sue potenzialità creative. Anche per un'opera tarda di T. S. Eliot, *The Cocktail Party* (1949), è stato suggerito che la presenza di Filomela possa aleggiare dietro due personaggi del dramma, Lavinia e Celia⁴⁹, a cominciare dal nome della prima che reca associazioni con l'altra celebre reincarnazione del personaggio ovidiano, la Lavinia shakespeariana. La studiosa che ha proposto questa lettura ritiene che il *play* sia giocato sull'opposizione binaria tra ruoli predeterminati ascritti ai due *genders*, opposizione che, dopo essere stata temporaneamente sovvertita, viene ristabilita con la soppressione, reale o simbolica, delle figure femminili, in modo che esse, alla fine, non possano più rappresentare una minaccia per l'autorità maschile: pare significativo, inoltre, che la marginalizzazione di Lavinia si manifesti attraverso la voce: "[she] must remain alive as the silent complement to Edward. [...] Her language becomes more and more fragmented"⁵⁰ fino a trasformarsi "into Edward's echo"⁵¹.

⁴⁹ LAURA SEVERIN, "Cutting Philomela's Tongue: *The Cocktail Party's* Cure for a Disorderly World", *Modern Drama*, 36 (1993), pp. 396-408. T. S. Eliot stesso ha rivelato un'altra importante connessione del suo dramma col mito: si tratta della tragedia *Alceste* di Euripide che significativamente ruota attorno al sacrificio di una moglie devota al marito al punto da uccidersi per lui (cfr. *ibid.*, pp. 398-399).

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 404-405.

⁵¹ *Ibid.*, p. 406.

PARTE II

La fortuna di Ovidio nella contemporaneità: contesti e percorsi critici

1.

Postmodernismo e immaginario metamorfico: il *revival* ovidiano del tardo Novecento

A partire dalla seconda metà del Novecento si assiste a livello europeo a un rinnovato interesse verso Ovidio, sia critico – in coincidenza con le celebrazioni del bimillenario della sua morte (1957-58) – sia letterario. Theodore Ziolkowski definisce questa, la seconda grande *Ovidian wave* del Novecento, dopo quella dell’Alto Modernismo che aveva cooptato nei suoi codici estetici, oltre a singoli miti, il tema ovidiano della metamorfosi, tanto in letteratura quanto nelle arti figurative (il primo riferimento riportato nello studio di Ziolkowski è a una serie di dipinti di De Chirico, risalenti agli anni 1912-13, che ruotano attorno alla figura di Arianna). Alcuni esempi di questa “prima ondata” novecentesca sono: il riutilizzo frammentario ed esplicito delle *Metamorfosi* da parte di Eliot e Pound¹; l’iscrizione della coscienza divinatoria di Tiresia e del mito orfico nell’arte poetica da parte di Rilke nei *Sonette an Orpheus* (1923); l’assunzione della metamorfosi a principio vitale e immanente per Virginia Woolf in *Orlando* (1928), con la transgenderizzazione del protagonista, o come oscuro archetipo di (auto)isolamento e regressione in opere quali *Die Verwandlung* (1915) di Kafka e *Lady into Fox* (1922) di David Garnett; e, ancora, la rielaborazione della figura dell’artista-Pigmalione-Dedalo e l’estetizzazione della donna-statua in Joyce, il quale cita a epigrafe del *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) il verso ovidiano *et ignotas animum dimittit in artes* (*met.* 8, 188), riferito al mitico inventore Dedalo, omonimo del protagonista joyciano².

¹ Sul motivo della metamorfosi in questi due grandi poeti modernisti rimane interessante lo studio di CHARLES TOMLINSON, *Poetry and Metamorphosis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983. Si vedano in particolare i due capitoli centrali, dedicati rispettivamente a *The Waste Land* e ai *Cantos*, nei quali Tomlinson mostra come la metamorfosi sia principio stilistico oltre che presupposto dell’estetica dei due poeti. Sul rapporto tra Pound e le *Metamorfosi*, una delle opere più ammirate dal poeta, si veda anche il cap. 5 (“Pound and Ovid”) in PETER DAVIDSON, *Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey*, Rodopi, Amsterdam, 1995, pp. 116-129.

² Per una rassegna della fortuna delle *Metamorfosi* nel periodo modernista si veda THEODORE ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005, pp. 3-17 e pp. 33-98. Si vedano inoltre: DAVID BARRY DESMOND ASKER, “Vixens and Values: The Modern Metamorphoses of Garnett and Vercors”, *Canadian Review of Comparative Literature*, June 1983, pp. 182-191; S. A. BROWN, “Intersexuality: Virginia Woolf’s *Orlando*”, in *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*, Duckworth, London, 1999, pp. 201-215. Sulla presenza (influenza,

Scrive Ziolkowski che le *Metamorfosi* “strike resonance in eras of social upheaval when the world seems to be undergoing radical change, as well as in periods obsessed more solipsistically with personal transformation”³. Ciò sembra trovare riscontro anche nella seconda parte del secolo, quando ad attrarre gli scrittori sono soprattutto l’Ovidio dell’esilio, che offre la possibilità di declinare in modi diversi il tema dell’alienazione dell’intellettuale e del rapporto tra letteratura e repressione politica⁴, e le *Metamorfosi*, assurte a vero e proprio repertorio della postmodernità. Se Tomlinson reclama Ovidio come “a chief ancestor of literary modernism”⁵, in modo non dissimile Fusillo osserva che “tutto il postmoderno è comunque a suo modo una nuova *aetas ovidiana*”⁶. Ma, in quali termini è possibile parlare di un Ovidio postmoderno? Come non è difficile comprendere, il concetto di metamorfosi è congeniale a un’epoca “fluida” quale è quella postmoderna nei suoi paradigmi adogmatici e nella sua sfida a ogni ideologia o metanarrazione. La metamorfosi non è solo argomento di letteratura, bensì impronta una visione dell’arte e del reale, diventandone principio strutturale e definitorio.

La presenza dei miti e dell’immaginario ovidiani appare però essere tanto pervasiva quanto sfuggente, poiché le fonti cui attingere per la conoscenza delle storie di metamorfosi, così come le mediazioni posteriori a disposizione degli scrittori, sono numerosissime e, specie queste ultime, altrettanto potenti. Non sono da escludere, inoltre, materiali enciclopedici e compendi di miti, come la raccolta *The Greek Myths* (1955) di Robert Graves, cui si sono affidati anche scrittori contemporanei. Risulta perciò difficile stabilire, ove non esplicitamente riconosciuto, se Ovidio costituisca la fonte diretta di una rielaborazione o di un’allusione, e non solamente per la suddetta ragione ma anche perché la contaminazione tra testi e linguaggi di diverso ordine (mitologie diverse; fonti storiche; repertorio favolistico; immaginario cinematografico, materiale musicale, pop, e altro) appare oggi avere soppiantato il fenomeno tradizionale di influenza “genetica” (che non esclude, comunque, ricezioni intermedie).

trasformazione, inversione) del mito di Pigmalione nel Modernismo, cfr. S. A. BROWN, “*Scriptae puellae: Pygmalion in Eliot, Joyce and H. D.*”, in Ead., *The Metamorphosis of Ovid*, cit. pp. 181-200.

³ T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 223.

⁴ Su questo argomento si vedano la sezione “Ovid and the Exiles” (*ibid.*, pp. 99-145) e, nel volume di J. Ingelheart (ed.), *Two Thousand Years of Solitude: Exile After Ovid*, Oxford University Press, Oxford, 2011, i contributi di STEPHEN HARRISON (pp. 207-222), di JENNIFER J. DELLNER (pp. 223-239) e i contributi contenuti nella sezione “Ovidian Exile in Modern Prose” (pp. 241-321).

⁵ C. TOMLINSON, *Poetry and Metamorphosis*, cit., p.1.

⁶ MASSIMO FUSILLO, “Letteratura, meraviglioso e metamorfosi”, *Griselda* (rivista online), n. VIII (“Metamorfosi”), 2008-2009, disponibile all’indirizzo <www.griseldaonline.it>.

Le risposte creative a Ovidio nel Novecento comprendono una serie di testi che vanno dalla traduzione alla riscrittura, alla citazione frammentaria o alla rielaborazione creativa, e che, per la loro eterogeneità, non sono spiegabili con il ricorso alla sola categoria di “influenza”. Non a caso, altri termini si sono affermati nella critica tardo-novecentesca per dare conto di nuovi modelli di appropriazione letteraria, alcuni dei quali hanno spostato decisamente l’accento sul nuovo testo rispetto al testo fonte, il cui primato non è più, quindi, esclusivo. In ambito anglosassone, dove lo studio della fortuna dei classici ha avuto grande sviluppo negli ultimi decenni, si parla di *response*, di *refiguration* e *rewriting*, o di *revision*, tutti termini che si affiancano ai più consolidati *adaptation*, *transposition* e *version*⁷. Per parlare di atti di ricezione di miti o testi classici ci si avvale anche di prestiti: questo il caso di *appropriation* e *contamination* che, in senso stretto, sono termini che provengono dai *Postcolonial Studies*. Anche il termine *migration*, apparentemente neutro e generale se usato per definire “[the] movement [of an antique text] through time or across place”⁸, ha finito per acquisire, invece, una risonanza più complessa: accanto alle concrezioni interpretative accumulate dal testo nel suo tracciato letterario e artistico occidentale, il fenomeno si carica di un valore aggiunto quando il testo viene trasportato in territori imprevedibili, attraverso la “temporalità differenziale”⁹ della Storia del XX secolo. Ecco che *migration*, quindi, “may involve dispersal and diaspora”¹⁰ e, si potrebbe aggiungere, l’ibridismo con tradizioni, voci e testi non europei.

Lorna Hardwick ha efficacemente individuato le posizioni teoriche che informano lo studio di quella che è oggi chiamata, appropriatamente, *classical reception*, enfatizzando l’aspetto dialogico che emerge non solo dallo studio dei testi nei loro contesti culturali e storici, ma anche dalle nuove domande che l’opera moderna porta

⁷ Per il termine ‘revision’ cfr. S. FRIEDMAN, “Introduction”, in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, McFarland, Jefferson (North Carolina)-London, 2009, pp. 1-17, p. 8. Per alcuni degli altri termini citati e per la relativa cornice teorica, si veda LORNA HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 1-11.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ Il concetto di “temporalità differenziale” o “discrepante”, preso a prestito dal marxismo, è usato dalla teoria postcoloniale per descrivere le contraddizioni generate dall’impatto dei colonialismi e successivamente dai movimenti diasporici seguiti alla decolonizzazione, fenomeni che hanno prodotto o reso evidenti le forti contraddizioni tra Paesi (o aree interne a un Paese) più e meno ricchi, in termini economici e produttivi. Il teorico Homi Bhabha parla ad esempio di “time-lag of cultural difference” e della questione “of the ambivalent temporality of modernity” (HOMI BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, rispettivamente p. 237 e p. 239).

¹⁰ L. HARDWICK, *Reception Studies*, cit., p. 9.

sull'antica¹¹. Nel caso delle *Metamorfosi*, la migrazione di quest'opera in ambito inglese è stata ben descritta da Sarah Annes Brown quale “a complex networks of continuities”¹² che va sotto il nome di ‘ovidianesimo’. Per la studiosa, con “Ovidianism” si deve intendere non solo la presenza di Ovidio in una determinata epoca o il rapporto documentabile di certi scrittori con i testi del poeta latino, bensì un fenomeno che comprende tanto “a continual reappropriation”¹³ in ogni epoca, quanto “a set of characteristics, patterns and procedures, none of which is the exclusive prerogative of Ovid, but which may yet, when taken as a whole, be styled ‘Ovidian’”¹⁴. Questo secondo criterio, come ammette la studiosa, è più sfuggente, non chiaramente e rigidamente identificabile; e tuttavia, si tratta per entrambi gli aspetti del fenomeno di porre l'enfasi sull'elemento dialogico e reticolare del suo sviluppo nella letteratura in lingua inglese, e quindi di tenere nella massima considerazione gli atti intermedi di ricezione o, detto altrimenti, l'influsso esercitato dalla tradizione ovidiana, non meno decisivo rispetto a quello di Ovidio.

Alcune caratteristiche particolarmente spiccate che Brown identifica nell'ovidianesimo inglese sono, ad esempio, il distacco estetico, un tratto attribuito a Shakespeare, Keats e soprattutto ad Andrew Marvell, e la tematica dell'arte (visiva e testuale), legata a motivi quali l'indagine dei meccanismi compositivi, la figura dell'artista o il rapporto tra arte e potere, quest'ultimo un motivo che nella vita stessa di Ovidio si è tradotto nel suo esilio sulle sponde del Mar Nero. La presenza ricorrente di questi motivi nella poesia di Ovidio, così come nella fortuna ovidiana, porta la studiosa a identificare nel mito di Pigmalione il sottotesto implicito in lavori modernisti quali il racconto “The Dead” di Joyce, i suoi romanzi maggiori, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, e il romanzo *Her* di H. D. (autrice, inoltre, di un componimento in versi intitolato “Pygmalion”). Tale presenza, tuttavia, nella prospettiva adottata da Brown, va identificata nel confronto attivo e imprescindibile tra l'autore moderno e il testo ovidiano nella sua prospettiva diacronica, comprensivo, quindi, di testi e contesti che lo hanno inglobato¹⁵.

¹¹ Cfr. *ibid.*, pp. 1-11.

¹² S. A. BROWN, *The Metamorphosis of Ovid*, cit., p. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ Cfr. infatti *ibid.*, p. 181: “The identification between writers such as Joyce and their own artist characters suggests a connection with those early writers who were fascinated by the same Ovidian

Tale modello reticolare, frammentario e, in ultima analisi, più libero dall’“ansia dell’influenza” rispetto ai percorsi di ricezione pre-novecenteschi sembra essere particolarmente congeniale alle modalità di appropriazione postmodernista delle *Metamorfosi*. Pochi studi fino ad ora si sono occupati dell’Ovidio postmoderno in quanto argomento autonomo e coerente. È possibile circoscrivere, però, alcuni motivi conduttori che emergono da una rassegna di questi lavori. Un aspetto importante che porta Ovidio a convergere con una tendenza della scrittura postmodernista – così come teorizzata da studiosi ormai “classici” come Linda Hutcheon, Ihab Hassan, Brian McHale, Frederic Jameson – risiede nell’attenzione verso i meccanismi testuali, i giochi linguistici, l’autoreferenzialità del linguaggio, la qualità metaletteraria dell’opera, il richiamo alla sua finzionalità e l’interesse per il rapporto tra parola e immagine. Brown, ad esempio, suggerisce che queste caratteristiche “might cause [Ovid] to be seen as a precursor of postmodernism”¹⁶ e, ampliando questa affermazione, aggiunge: “It would be possible to trace the Ovidian line’s continuation into a great deal of twentieth-century culture – such a project might include the discourses of psychoanalysis and postmodernism as well as artistic developments such as surrealism and magic realism”¹⁷. Anche Philip Hardie ha individuato le ragioni per cui le *Metamorfosi* incontrano il gusto postmoderno nel particolare uso che Ovidio fa del linguaggio, instaurando connessioni misteriose tra i vari ordini dell’esistente ed evocando l’illusione della presenza dell’oggetto (dell’arte e del desiderio) con lo sfruttare gli effetti visivi dell’eccfrasi, quelli sonori dei significanti e in generale le tecniche dell’arte retorica. Questi aspetti si fondono facilmente (forse troppo facilmente?, si è chiesto Hardie)¹⁸ con la predilezione postmodernista verso la testualità intesa come sistema autonomo e auto-generantesi, che assorbe, e anzi perfino equipara la realtà a un costrutto semiotico e pluridiscorsivo.

motif”; e ancora, *ibid.*, pp. 11-12: “It is certainly true that by the time we come towards the end of a strand of Ovidianism such as the reception of Pygmalion it is almost impossible to establish what writers such as H. D. and Joyce owe to Ovid and what to Ovidian intermediaries – H. D. for example explicitly alludes to a celebrated Ovidian text, *The Winter’s Tale*. But whether direct or indirect it is clear that these later Ovidians’ works share the original preoccupations of the *Metamorphoses* – Joyce’s awareness of the connections between himself and his Pygmalion-like characters is particularly Ovidian”.

¹⁶ S. A. BROWN, *The Metamorphosis of Ovid*, cit., p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁸ P. HARDIE, *Ovid’s Poetics of Illusion*, cit., pp. 27-29. Hardie osserva qui come la critica post-strutturalista abbia trovato in Ovidio un autore ideale da leggere alla luce di paradigmi derridiani e lacaniani, ma esprime anche il dubbio circa un uso eccessivo di questi approcci critici.

Gli anni Ottanta appaiono decisamente cruciali per la ripresa in chiave postmodernista dell'idea di metamorfosi: Ziolkowski assegna a Italo Calvino il ruolo di “writer who first inscribed Ovid’s *Metamorphoses* in the postmodern canon of literary archetypes”¹⁹ grazie alle *Lezioni americane* (postumo, 1988). In quest’opera memorabile che raccoglie i sei valori che secondo Calvino vale la pena traghettare nella letteratura del futuro, vi è la “leggerezza” che l’autore esemplifica menzionando, tra gli altri, un passo del poema ovidiano (*met.* 4, 740-752). Ciò che Calvino intende con “leggerezza”, è la “dissoluzione della compattezza del mondo”²⁰, ovvero una leggerezza intellettuale e “pensosa” (opposta alla frivolezza) che l’autore latino raggiungerebbe attraverso la concezione della trasmutabilità di tutte le forme, mediante una scrittura attenta a cogliere i particolari minuti e le varie fasi dei processi trasformativi. Un precedente saggio di Calvino dimostra come anche le altre qualità poi enunciate nelle *Lezioni americane* trovino spazio nelle *Metamorfosi* (si tratta del saggio intitolato “Gli indistinti confini” che lo scrittore aveva composto per l’edizione Einaudi del poema di Ovidio, a cura di P. Bernardini Marzolla, 1979). Qui Calvino affermava, infatti, che “le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità”²¹ per il prevalere del ritmo serrato e della sovrapposizione continua di immagini che mai sfumano nel vago, ma si impongono con forza e nitidezza all’immaginazione di chi legge. Per le stesse ragioni le *Metamorfosi* sono anche il poema dell’esattezza e della visibilità: Calvino parla di “precisione nei dati concreti” e di “visualizzazione”, elementi che rimandano alla ricerca di descrizioni esatte ed evocative e all’amore per i particolari, inclusi quelli più tecnici²².

Infine, le *Metamorfosi* ben si prestano a illustrare la scrittura della molteplicità, l’ultima delle qualità stimate da Calvino (esclusa la *consistency*, progettata ma non scritta a causa della morte dell’autore). Circa le *Metamorfosi*, da lui definite nelle *Lezioni americane* “poema enciclopedico”²³, Calvino osservava già nel saggio introduttivo all’edizione del 1979 che l’accumulazione è “la passione che domina il

¹⁹ T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 170.

²⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 14.

²¹ I. CALVINO, “Ovidio e la contiguità universale”, nuovo titolo di “Gli indistinti confini”, ripubblicato nella raccolta postuma *Perché leggere i classici* [1991], Mondadori, Milano, 1995, pp. 29-41, p. 36.

²² Per esemplificare queste qualità, Calvino cita la cavalcata di Fetonte sul carro del sole attraverso la volta celeste (libro 2), la scena di interno del mito di Filemone e Baucide (libro 8) e la celebre scena della sfida al telaio tra Aracne e Minerva (libro 6). Cfr. *ibid.*, p. 30-32 e pp. 36-37.

²³ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 14.

talento compositivo [di Ovidio]”²⁴ e che, grazie a questa tecnica, il poema riesce a “rappresentare l’insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura [...] senza decidere – secondo l’ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili”²⁵. Calvino aggiungeva ancora che proprio con il suo progetto di accogliere tutti i racconti, “l’autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto”²⁶. Con “molteplicità” Calvino fa riferimento soprattutto a una tendenza del romanzo contemporaneo a organizzare il sapere secondo il principio per cui ogni elemento del sistema condiziona gli altri, dando vita a una “rete di connessioni tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”²⁷. Seppur prive di un’organizzazione sistematica, le *Metamorfosi* dispiegano una visione “enciclopedica” del cosmo che racchiude il tempo indefinito del mito entro due momenti precisi: l’uno coincidente con il diluvio che porta alla creazione della seconda stirpe degli uomini; l’altro con la deificazione di Cesare, e quindi con il presente della Roma imperiale. Entro questi due momenti tutto è trasformazione e ogni specie risulta collegata ad una storia, a sua volta collegata ad un’altra grazie alle occasioni più varie – parentele tra i personaggi, identità di luogo, somiglianza di azione –, in un “brulicare e aggrovigliarsi di vicende spesso simili e sempre diverse, in cui si celebra la continuità e la mobilità del tutto”²⁸.

Due romanzi degli anni Ottanta si rivelano particolarmente significativi nell’esemplificare l’approccio postmodernista alle *Metamorfosi*: si tratta di *The Satanic Verses* (1988) di Salman Rushdie e *Il mondo estremo* (*Die letzte Welt*, 1988) dell’austriaco Christoph Ransmayr. I due romanzi sono rappresentativi, inoltre, di una duplice tendenza nella fortuna dell’Ovidio novecentesco che Duncan F. Kennedy identifica rispettivamente in “a thematics of corporeal transformation” – che porterebbe

²⁴ I. CALVINO, “Ovidio e la contiguità universale”, cit., p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ivi.*

²⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 116.

²⁸ I. CALVINO, “Ovidio e la contiguità universale”, cit., p. 39. Su Calvino e il poema ovidiano si veda anche l’analisi di E. PIANEZZOLA, “Calvino: da Ovidio alle *Lezioni americane*”, in *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, cit., pp. 193-197. Qui Pianezzola avanza l’ipotesi che le cinque qualità poi sviluppate nelle *Lezioni americane* fossero state suggerite a Calvino proprio dalle *Metamorfosi*; esse apparirebbero infatti in nuce nel saggio del 1979, “Gli indistinti confini”. Simili osservazioni su questo argomento sono espresse da Pianezzola anche nei saggi “Il mito e le sue forme: l’eredità culturale delle *Metamorfosi* nella cultura occidentale” (*ibid.*, pp. 161-191, pp. 165-168); e “Molteplicità e leggerezza nelle *Metamorfosi* di Ovidio: per una decostruzione dell’epicità” (*ibid.*, pp. 199-210, pp. 205-208).

a includere opere già menzionate quali *Die Verwandlung* di Kafka e *Lady into Fox* di David Garnett – e “[an] explicit acknowledgement of the poet and his work”²⁹.

In tutti gli studi che riguardano le riscritture tardo-novecentesche delle *Metamorfosi* è ormai inevitabile imbattersi nella menzione di *Il mondo estremo*, assurto a testo paradigmatico dell’Ovidio postmoderno³⁰. In questo romanzo, infatti, l’autore austriaco trasforma il mistero dell’esilio del poeta latino e le vicissitudini del suo poema in una complessa riflessione sul rapporto che intercorre tra finzione e realtà, problematizzando i confini di entrambi: non solo, cioè, concependo le *Metamorfosi* come opera totale che racchiude tutte le storie, ma anche arrivando a rovesciare tale concezione in quella che vede il mondo come luogo evocato o prefigurato dal linguaggio metamorfico dell’arte. Il soggiorno a Tomi del protagonista Cotta, alla ricerca del poeta nel luogo del suo esilio e lì misteriosamente scomparso, si trasforma a poco a poco in una discesa verso un delirio allucinatorio, in cui i contorni del reale appaiono sempre più sfuggenti, così come sempre più indistinte si fanno la persona e l’opera di Ovidio, che non verranno trovate dall’amico. Cotta ritiene inizialmente che gli abitanti della città, che egli osserva una notte darsi a travestimenti e a cortei dionisiaci, mettano in scena la fantasia del poeta, i miti e i racconti che egli aveva narrato nelle *Metamorfosi* e poi rinarrato a quella gente durante il suo esilio:

Il macellaio voleva essere Febo. I mandriani che venivano dalle alte valli della catena costiera, i fonditori e i minatori di Tomi scimmiettavano in quell’ora lo splendore del cielo romano [...] Certo quel corteo sfrenato poteva essere solo un opaco riflesso dei miti in cui la fantasia di Roma si era scatenata ed esaurita, finché sotto il dominio di Augusto Imperatore era stata trasformata in senso del dovere, in obbedienza e fedeltà alla costituzione, e riportata alla ragione. Ma [...] quel corteo carnevalesco non era forse una prova [...] che Nasone aveva portato con sé nell’esilio i personaggi della sua poesia, e nel luogo della propria sventura non era ammutolito, ma continuava a raccontare le sue storie [...] ?³¹.

A conferma di ciò, la prostituta Eco e la tessitrice sordomuta Aracne raccontano a Cotta le storie udite dal poeta, rispettivamente storie di esseri trasformati in pietra e in uccelli. Dai loro resoconti, però, la materia del poema appare a Cotta essere

²⁹ DUNCAN F. KENNEDY, “Recent Receptions of Ovid”, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, cit., pp. 320-335, p. 320.

³⁰ Si vedano solo a esempio S. A. BROWN, *The Metamorphoses of Ovid*, cit., pp. 224-225; D. F. KENNEDY, “Recent Receptions of Ovid”, cit.; T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., pp. 176-183; PIERPAOLO FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, L. S. Olschki, Firenze, 1994, pp. 281-289.

³¹ CRISTOPH RANSMAYR, *Il mondo estremo*, Feltrinelli, Milano, 2009, pp. 71-73.

sostanzialmente divergente – un *Libro delle pietre* nel primo caso e una sorta di ornitogonia nel secondo. Già a questo punto, frammenti di realtà e di diversi mondi narrati si intrecciano. A poco a poco, poi, Cotta percepisce che la vita di Tomi reca altre e più inquietanti tracce del poema perduto; sono tracce fisiche, come le parole incise su pietre e gli stracci sbiaditi ritrovati nella casa di Ovidio, e tracce ben più reali, ovvero gli straordinari eventi metamorfici di cui sono protagonisti alcuni abitanti. È così che il lettore, al pari di Cotta, si trova disorientato in un universo dove la distinzione tra la realtà vissuta e la realtà narrata si incrinano, dove la memoria del poema (noto solo per frammenti al lettore Cotta, ma presente al lettore reale) si interseca con un presente post-umano e sotto assedio ecologico: tutti i segni di una possibile ragione illuministica sono invertiti nel romanzo e disastri naturali si susseguono a Tomi e nei dintorni, echeggiando alcuni scenari descritti nelle *Metamorfosi*; un presente, infine, costantemente carnevalizzato³² e, in definitiva, prefigurante il decadimento imminente dell'umanità.

The Satanic Verses di Rushdie, da tempo considerato un esempio brillante di narrativa postmodernista e reclamato tanto dalla critica postcoloniale quanto dagli studi sul realismo magico, è stato solo recentemente riconosciuto come erede della tradizione dell'ovidianesimo novecentesco³³. A differenza del romanzo di Ransmayr che prende a suo esplicito "testo" di partenza l'esilio di Ovidio oltre che le *Metamorfosi* stesse, l'opera di Rushdie non presenta un simile legame genetico con il poema e l'autore latini e la presenza di allusioni a Ovidio non va quindi sovrastimata; e, tuttavia, è rappresentativa di uno stile narrativo e di una visione del reale e dell'arte letteraria che elevano la metamorfosi a principio vitale e organizzativo. Il romanzo esibisce una commistione di fonti e linguaggi che vede affiancati citazioni dal Corano a leggende, miti e allusioni tratti dal patrimonio occidentale – colto e pop-commerciale – così come da quello indiano nelle sue due maggiori componenti culturali, la induista e la islamica.

³² "Cotta apprende con fatica [...] che non c'è bisogno di 'carnevalizzare' (così direbbe Bachtin) il mondo: il vivere sociale dell'uomo basta ed avanza a tal risultato e la rappresentazione di sé, quella individuale e ancor più quella collettiva, è alterazione da saturnale, da mondo alla rovescia che più non sa se c'è, e qual sia e dove, il mondo per dritto. La metamorfosi alterante e degradante, non razionale e razionalizzabile, è degli esseri e delle cose" (P. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio*, cit., p. 288).

³³ Cfr. T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., pp. 173-176; D. F. KENNEDY, "Recent Receptions of Ovid", cit.; su Rushdie e Ovidio si segnala anche di IOANNIS ZIOGAS, "Ovid in Rushdie, Rushdie in Ovid: A Nexus of Artistic Webs", *Arion*, vol. 19, n. 1 (Spring / Summer 2011), pp. 23-50. Ziogas traccia dei parallelismi fra il personaggio di Rani Humayum nel romanzo *Shame* e quello dell'Aracne ovidiana e, a partire da questi, mette in rilievo il rapporto problematico per entrambi gli autori fra arte e potere, evidenziato del resto anche da D. F. Kennedy, "Recent Receptions of Ovid", cit.

Questo stile che tutto fagocita è espressione di una visione altrettanto metamorfica che ruota attorno alla figura autobiografica del *migrant*, successivamente definita dall'autore come “the central or defining figure of the twentieth century”³⁴. Ziolkowski nota come già nella surreale scena d'apertura – due uomini precipitano da un aereo dirottato da terroristi e atterrano su una spiaggia inglese – confluiscono allusioni a metamorfosi ovidiane³⁵, mescolate ad altri echi letterari, come quello al mondo fantastico di Lewis Carroll, “the first of many such hybrid allusions”³⁶ che percorrono, infatti, tutto il romanzo.

Il concetto di metamorfosi si precisa nel corso della narrazione, in particolare in due momenti cruciali. Il primo coincide con l'effettiva trasformazione di uno dei due protagonisti, Saladin Chamcha che – finito per errore in un centro di detenzione per immigrati – assume le sembianze spaventose di un diavolo con tanto di coda, zoccoli e corna. Quando Saladin chiede agli altri detenuti, anch'essi dall'aspetto animalesco e per lo più ripugnante, che cosa sia loro successo, uno di questi risponde “They describe us [...] That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct”³⁷. Ormai citatissimo *locus* del romanzo di Rushdie ed efficace immagine “to explain the construction of the Anglo-Indian self through the discourse (racial prejudice) of the British”³⁸, questo episodio instaura un rapporto diretto tra linguaggio e metamorfosi, letteralizzando il potenziale figurato della metafora. Si tratta di una tipica strategia postmodernista che gioca sui due livelli ontologici dei tropi, il letterale e il figurato o traslato, scegliendo di privilegiare il primo, comunemente escluso a favore del secondo dall'universo narrativo nel quale la metafora compare.

³⁴ SALMAN RUSHDIE, “Günter Grass”, in Id., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books in association with Penguin, London-New York, 1991, pp. 273-281, p. 277.

³⁵ Cfr. il seguente passaggio: “while pushing their way out of the white came a succession of cloudforms, ceaselessly metamorphosing, gods into bulls, women into spiders, men into wolves” (S. RUSHDIE, *The Satanic Verses* [1988], Vintage Random House, London, 1998, p. 6 e, su questo passaggio, cfr. T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 175). Tutto il primo capitolo, che narra della caduta dall'aereo dei due migranti, è percorso da continue allusioni alla metamorfosi, così come al doppio e all'ibrido, temi che verranno poi sviluppati nel resto del romanzo: una voce non identificata, che può ben coincidere con quella di entrambi i personaggi così come con quella del narratore-dio, si chiede infatti: “Who am I? Who else is there?” (p. 4): l'altro da sé è perciò sempre compresente fin dal principio.

³⁶ D. F. KENNEDY, “Recent Receptions of Ovid”, cit., p. 328.

³⁷ S. RUSHDIE, *The Satanic Verses*, cit., p. 168.

³⁸ T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 174.

Questa strategia, in cui già Todorov identificava una delle modalità del fantastico³⁹, è ricorrente anche nella narrativa del realismo magico⁴⁰. Ciò che preme sottolineare, tuttavia, è che il procedimento della reificazione del linguaggio figurato è un elemento stilistico riconosciuto delle *Metamorfosi*: nel poema, la similitudine, la metafora e altri tropi, fra cui *puns* con i significanti, prefigurano talora le trasformazioni⁴¹. Molti dei racconti di metamorfosi, innestandosi sul motivo eziologico di tradizione ellenistica, possono intendersi anche come storie del modo in cui un nome proprio si è trasformato in nome comune (di animale, pianta, minerale, fiume, ecc.) ovvero, ad esempio, di come i giovinetti Narciso e Giacinto sono diventati i fiori che recano i loro nomi, o di come Filomela è diventata l'usignolo (*philomela*) e Dafne la pianta di alloro (*daphne*). Al contempo, le storie sarebbero da vedersi anche come elaborate prosopopee, dal momento che danno voce all'animale o all'essere inanimato che è l'esito della metamorfosi; solo all'ultimo, tuttavia, è rivelato l'"oggetto" da cui il racconto prende virtualmente le mosse. Il fascino del poema risiede nell'abilità di Ovidio di sostanziare l'universo umano e naturale con i drammi delle emozioni e le vicende individuali, riservando un'attenzione particolare ai tratti psicologici dei personaggi che vengono mantenuti nella nuova forma e, con ciò, alla dimensione estetica e somatica della trasformazione; ma il principio della metamorfosi ha a che fare tanto con il linguaggio e l'astrazione quanto con la materialità dell'esperienza della trasformazione.

³⁹ Secondo Todorov una delle modalità di attuazione del fantastico è precisamente quella in cui “[le fantastique] réalise alors le sens *propre* d’une expression figurée” (TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, pp. 83-84).

⁴⁰ Sul passo di *The Satanic Verses* riportato sopra M. Alexander scrive: “As in *Midnight’s Children*, language is seen not as an inert medium, but as a dynamic force in its own right; and metaphor, rather than illuminating reality, *creates its own*” (MARGUERITE ALEXANDER, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, Arnold, London, 1990, p. 203, corsivo mio). Con specifico riferimento al realismo magico si vedano LOIS PARKINSON ZAMORA e WENDY B. FARIS, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham NC, 1995 (cfr. ad es.: “The reader may experience a particular kind of verbal magic – a closing of the gap between words and the world, or a demonstration of what we might call the linguistic nature of experience. This magic happens when a metaphor is made real”, p. 176), e MAGGIE ANN BOWERS, *Magic(al) Realism*, Routledge, London, 2004, che parla espressamente di “magic realization of metaphor” (p. 131) e di “literal enactments [...] of metaphors and expressions so that, for instance, a character will burn when in a state of passion” (*ivi*).

⁴¹ Ad esempio nella frase che Ovidio usa per descrivere la bruciante passione di Tereo per Filomela – *omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris / accipit* (*met.* 6, 480-481) – è anticipato il motivo del cibo che vedrà proprio in Tereo il tragico protagonista della conclusione del racconto (l'esempio è riportato da FREDERICK AHL, *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985, p. 127).

Non solo abbellimento stilistico, il procedimento che porta ad assimilare i due ambiti del metaforico e della metamorfosi è stato discusso da Emilio Pianezzola, che ha illustrato come entrambi si fondino sull'individuazione di analogie (ad es. l'isomorfismo tra due esseri o la polisemia di un termine che si applica tanto a uno stato fisico quanto a uno psicologico) e opposizioni. Lo studioso ha quindi messo a fuoco il ruolo vitale di questo procedimento nell'universo estetico del poema ovidiano, osservando quanto "il carattere metaforico della metamorfosi" sia in grado "di suggerire [...] una visione rinnovata della realtà, quasi un processo di ri-creazione"⁴² che potrebbe configurarsi persino come una modalità di conoscenza alternativa a quella logica e causale. I critici che si sono occupati delle strategie narrative del realismo magico e del romanzo postmodernista hanno evidenziato come simili procedimenti – la reificazione del linguaggio figurato e le personificazioni allegoriche o, in generale, la modalità narrativa allegorica che permea tanta letteratura postcoloniale e postmodernista – riflettano una visione alternativa del reale, visione che comporta l'interconnessione dei vari piani della realtà, da quello microcosmico del corpo individuale a quello macrocosmico (nei romanzi corali postcoloniali per lo più coincidente con la storia nazionale).

La radice di questa concezione risiede, probabilmente, a uno stadio più antico, in quello che, per le culture estranee al pensiero logocentrico greco, viene denominato "realismo segnico", ovvero, come spiega Domenico Conci, l'"indistinzione tra lo spirituale e il materiale, [...] il pensiero [...] e il contenuto del pensiero, [...] il reale ed il fantastico, l'essere e l'apparire"⁴³, così come la "fiducia nell'identità [...] tra linguaggio e cose"⁴⁴. La relazione fra quelle che il pensiero occidentale percepisce come coppie oppostive si dà invece come omologazione fra permanenza e mutamento, una relazione non di ordine simbolico, bensì di reale compresenza "dato che i segni si annullano negli enti (e viceversa)"⁴⁵. Di conseguenza, osserva Conci, "non è concepibile un realismo più integrale e più autentico di questo", ma aggiungendo: "ciò

⁴² E. PIANEZZOLA, "La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa", cit., p. 42 (per altri riferimenti bibliografici circa questo procedimento nelle *Metamorfosi* si vedano anche le note 81 e 82 a p. 72 del presente lavoro). Si veda inoltre il capitolo 7 "Absent presences of language" in P. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, cit., pp. 227-257 che descrive alcune strategie retoriche usate da Ovidio per creare un gioco illusionistico fra figurato e concreto (metafora, similitudine, allegoresi, sillessi, personificazione).

⁴³ DOMENICO ANTONINO CONCI, "Fenomenologia della metamorfosi", in Id. (a cura di), *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Guida Editori, Napoli, 1991, pp. 457-468, pp. 457-458.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 458.

sarà comprensibile solo a condizione che il termine «reale» non lo si intenda alla maniera occidentale come sinonimo di «naturale», di «oggettivo», bensì [...] come sinonimo [...] dell'apparire noumenico"⁴⁶. Questa logica estranea al principio di identità e di non contraddizione spiega anche “la nota promiscuità tra mondi che noi occidentali teniamo accuratamente separati: l'umano, l'animale, il vegetale, il minerale e l'artificiale”⁴⁷. Si capisce come tale visione del reale sia rilevante tanto per comprendere i meccanismi profondi dell'universo metamorfico nel mito classico quanto le strategie della narrativa del realismo magico. Nel poema di Ovidio, poi, la visione che postula la compresenza di spirituale e concreto, porta la metamorfosi ad essere già *in nuce* uno “specchio deformante”, secondo la definizione data da Leonard Barkan nel suo influente studio *The Gods Made Flesh* (1986) sulla tradizione metamorfica nel Medioevo e nel Rinascimento⁴⁸; essa, cioè, ha meno del miracoloso che della (auto)rivelazione ed estrinsecazione del carattere o dello stato d'animo di un personaggio, assumendo un simbolismo morale che a sua volta rispecchia l'interesse del poeta latino per la psicologia dei personaggi e le loro storie individuali. Questo procedimento costituisce il presupposto per la lunga tradizione dell'allegorizzazione e moralizzazione dei suoi miti, tradizione che Dante fa propria e che, con tutta evidenza, è ravvisabile perfino nella narrativa del realismo magico.

Nelle opere che si ispirano e ricreano una tale concezione del reale, la componente letterale e quella figurata non sono mai rigidamente distinte ma, al contrario, coabitano e si influenzano mutualmente all'interno della finzione. Rushdie si è espresso più volte sulla commistione tra elementi fantastici e realistici nei suoi romanzi, sottolineando come i primi non implicino affatto una visione escapistica né contraddicano, e bensì allarghino, la nozione di realismo artistico: eventi magici, mitici e non razionalistici possono, infatti, contribuire al trattamento serio di un argomento e a illuminare il reale da un'altra prospettiva, spesso marginale e in contrasto con il realismo più tradizionale e inflessibile⁴⁹. Il fatto che nella narrativa postcoloniale una simile concezione del reale

⁴⁶ *Ivi.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 459.

⁴⁸ Nello specifico Barkan parla di “a mirror image”, “metamorphic mirror” o “skewed mirror” (cfr. L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., p. 42 e p. 56, in quest'ultimo caso a proposito dei miti del libro sesto, fra cui quello di Tereo, Procne e Filomela).

⁴⁹ Si veda, ad esempio, S. RUSHDIE, “In God We Trust”, in *Imaginary Homelands*, cit., dove lo scrittore parla di una forma narrativa “which allows the miraculous and the mundane to co-exist at the same level – as the same order of event” (p. 376), atta a raccontare specie quei contesti culturali fortemente permeati

sia radicata in tradizioni extra-europee – il modello psicosomatico della medicina e della filosofia ayurvediche per esempio – non esclude che essa possa corrispondere a una visione deducibile dalle *Metamorfosi*, nonché da un'altra pietra miliare del canone occidentale, la *Divina Commedia*, dove i piani del corporeo e dello spirituale, dell'individuale e del cosmico sono intimamente legati, e le pene sofferte dai dannati ne trasformano le sembianze rivelando attraverso il corpo l'intima degradazione dell'anima⁵⁰. Del resto, è perfettamente plausibile che scrittori come Rushdie abbiano attinto a entrambe le tradizioni, data l'intrinseca natura dialogica di tanta letteratura postcoloniale. A questo proposito, Kennedy ha suggerito che il mancato riconoscimento

da un senso religioso e del miracoloso, come l'India, in cui "this vast multitude of deities co-exists in everyday life with the doubly vast multitude of people" (p. 380). Si veda anche S. RUSHDIE, GÜNTER GRASS, "Fictions Are Lies That Tell The Truth: Salman Rushdie and Günter Grass In Conversation" (1985), in M. Reder (ed.), *Conversations with Salman Rushdie*, University Press of Mississippi, Jackson MS, 2000, pp. 72-78: qui i due scrittori esprimono l'idea che il racconto fantastico o favolistico possa esercitare una funzione sovversiva in una situazione politicamente e ideologicamente opprimente, ad esempio deformando o straniando la narrazione di eventi atroci tramite l'uso di elementi fiabeschi o non-realistici. Si serve di queste strategie il romanzo di Rushdie *Shame* (1983), nel quale il narratore metafinzionale cammuffa l'orrore degli eventi del moderno Pakistan indipendente dietro il velo innocuo della "fairy-story". Non va dimenticata, inoltre, la visione postmodernista della storia come costruzione artificiale – visione che nell'orizzonte postcoloniale è, però, amara constatazione, dal momento che il reale viene distorto da bugie politiche e propaganda. Tale concezione autorizza lo scrittore a costruire una sua versione alternativa della storia della nazione, dietro la quale potranno "celarsi" le tragiche verità degli eventi vissuti. Cfr. in proposito ANNE C. HEGERFELDT, *Lies That Tell The Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*, Rodopi, Amsterdam, 2005, p. 87. Sulla convergenza tra tecniche postmoderniste e magico-realiste, si veda THEO D'HAEN, "Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist", in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam, 1997, pp. 283-293.

⁵⁰ Si veda al riguardo la fondamentale trattazione di L. BARKAN nel suo cap. 4 ("*Taccia Ovidio: Metamorphosis, Poetics, & Meaning in Dante's Inferno*"), in *The Gods Made Flesh*, cit., pp. 137-170. Barkan illustra innanzitutto l'esegesi medievale, precedente a Dante, dei miti di metamorfosi: "sin had frequently been described as a descent of man into beast [which] is in itself an abstract truism by no means invented by Christian theologians. What begins to make this abstract idea concrete is the sense that this degradation is a literal metamorphosis of the *imago dei*." (p. 141). Questa concezione che riguarda l'uomo peccatore singolo si lega poi a una visione sul piano sovraindividuale, cosmico e trascendente: "that picture of a moral transformation involving both the figurative and the literal *imago* joins in the late Middle Ages [...] with a Platonic vision of cosmic cycles of change based upon the degradation of man's free will and the contrasting power of God's redemption. Such a vision of human and cosmic change is one medieval source for the metamorphic conception of Dante's poem. [...] That persistent hermeneutic impulse produced a system of metaphor by which physical conditions were yoked to spiritual meaning. Dante is the first to cross the bridge in the other direction: that is, to begin with the moral condition of man, degraded from the *imago dei*, and to translate that abstraction back into a myth of metamorphosis, at once Ovidian and yet indubitably Christian." (*ivi*). È così, quindi, che Barkan individua nella *physicalization* il principio operativo fondamentale nella rappresentazione del peccato nell'*Inferno*. La compresenza dei vari piani – terreno e spirituale, corporeo e divino – si traduce nella compresenza di livelli interpretativi, resa possibile da una visione analogica del reale, dove la perversione della forma umana è perversione a un tempo morale e dell'ordine cosmico: "At one level, roughly corresponding to the "anagogical" in the language of the scriptural interpretation, the distorted sinners are metamorphic images of the divine, and at the allegorical level they are metamorphic images of the body of the universe, just as at the moral level they represent images of the sin itself" (p. 158).

critico di Ovidio tra le affiliazioni letterarie del realismo magico possa essere in parte dovuto a “Ovid’s critical eclipse over the past two centuries”⁵¹.

In *The Satanic Verses* la trasposizione sul piano reale del linguaggio metaforico si inserisce in un preciso discorso che pertiene la riflessione postcoloniale e le cosiddette contronarrazioni della diaspora: il potere trasformativo del linguaggio ha qui l’effetto di rendere tangibili i pregiudizi della società inglese nei confronti dell’immigrato, rendendolo incarnazione di tutte le paure e i pregiudizi suscitati dalla diversità dell’Altro. A questo procedimento si accompagna nel romanzo di Rushdie ciò che McHale ha definito “the rhetoric of contrastive banality”⁵² e che consiste nel far apparire normale l’evento straordinario, rendendolo coerente con le leggi logiche dell’universo narrato. Il precedente più famoso che si avvale di questa strategia è forse il racconto *La metamorfosi* di Kafka, portato a esempio da Todorov per dimostrare come opera il meccanismo dell’esitazione intratestuale, soppiantata gradualmente dall’andamento della narrazione che non lascia alcun dubbio, nel personaggio come nel lettore, circa la realtà dell’avvenuta trasformazione. Proprio come Gregor Samsa – cui Rushdie allude anche nel cognome del suo protagonista – Saladin Chamcha “accepte sa situation comme inhabituelle mais, somme toute, possible”⁵³ ma, diversamente da Gregor, non si rassegna alla sua condizione per la quale prova vergogna, e cerca quindi consiglio presso altri.

Questo porta al secondo “momento ovidiano” dell’opera, momento in cui il nome del poeta antico fa la sua esplicita comparsa. Due teorie sulla mutabilità del sé vengono contrapposte da Sufyan, un bengalese “self-taught in classical texts of many cultures”⁵⁴ che ospita Chamcha durante il periodo della sua trasformazione: queste sono rispettivamente la visione espressa da Lucrezio nel *De rerum natura*, che postula la morte del vecchio sé una volta che questo sia uscito dai suoi confini; e quella di Ovidio, secondo cui la parte più profonda dell’essere è come cera che, sciolta, può cambiare continuamente forma mantenendo la medesima essenza. Chamcha pondera le due tesi, non confortato da alcuna delle due: “This is pretty cold comfort [...]. Either I accept Lucretius and conclude that some demonic and irreversible mutation is taking place in

⁵¹ D. F. KENNEDY, “Recent Receptions of Ovid”, cit., p. 330.

⁵² BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1987, p. 77.

⁵³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 177.

⁵⁴ S. RUSHDIE, *The Satanic Verses*, cit., p. 243.

my inmost depths, or I go with Ovid and concede that everything now emerging is no more than a manifestation of what was already there”⁵⁵.

All'interno della storia – così come tra gli studiosi che si sono occupati di questo tema nel romanzo⁵⁶ – c'è disaccordo su quale delle due visioni possa spiegare meglio la condizione di Chamcha: Sufyan privilegia quella ovidiana, mentre Chamcha ritiene che la teoria più congeniale alla sua metamorfosi sia quella di Lucrezio; aderire alla spiegazione ovidiana, infatti, comporterebbe l'ammettere la preesistenza della sua natura demoniaca, il che oltretutto andrebbe a conferma dell'immagine di essere ripugnante che gli inglesi hanno di lui in quanto straniero. Apparentemente, la teoria lucreziana meglio si addice alla vita di Chamcha: è una visione materialistica e deterministica secondo la quale il migrante deve di necessità assumere una nuova veste, piegarsi ai cambiamenti che l'assimilazione richiede. Chamcha decide di aderire a Lucrezio, non accorgendosi, tuttavia, che tutta la sua vita inglese è stata improntata allo stesso principio: “He chose Lucretius over Ovid. [...] A being going through life can become so other to himself as to *be another*, discrete, severed from history [...]. [I]t happens to you as a result of your condition”⁵⁷. Saladin, infatti, ha scelto fino a quel momento di vivere “severed from history”, la sua personale e quella del suo luogo d'origine. Questa scelta, però, è stata dettata da un inconfessato complesso di inferiorità da parte del suddito coloniale, ed ha portato Chamcha non solo ad abbandonare per sempre l'India e a reprimere le sue caratteristiche “indiane” ma a perdere il proprio senso del sé. A questo punto, tuttavia, Chamcha non ha ancora piena coscienza del fatto che proprio la sua anglofilia incondizionata e acritica⁵⁸ l'ha condotto a reprimere una parte di sé e a nutrire segretamente rancore nei confronti della società inglese così come

⁵⁵ *Ibid.*, p. 277. Le due tesi, esposte in un passo precedente attraverso una citazione latina e una parafrasi, sono state identificate rispettivamente in *De rerum natura* 1, 670-671 e *Metamorfosi*, 15, 169-172, versi, questi ultimi, che provengono dal discorso di Pitagora (cfr. su questo punto D. F. KENNEDY, “Recent Receptions of Ovid”, cit., pp. 328-329 e T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 175-176).

⁵⁶ D. F. KENNEDY (“Recent Receptions of Ovid”, cit., p. 329) e T. ZIOLKOWSKI (*Ovid and the Moderns*, cit., p. 176) ritengono che la visione che alla fine prevale sia quella ovidiana. Della stessa opinione è ALEID FOKKEMA, “Post-Modern Fragmentation or Authentic Essence?: Character in *The Satanic Verses*”, in C.C. Barfoot and T. D’haen (eds.), *Shades of Empire in Colonial and Post-Colonial Literatures*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA, 1993, pp. 51-64, p. 61. Dell’avviso opposto è invece PIERRE FRANÇOIS, *Inlets of the Soul: Contemporary Fiction in English and the Myth of the Fall*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA, 1999, p. 220.

⁵⁷ S. RUSHDIE, *The Satanic Verses*, cit., p. 288.

⁵⁸ Chamcha si è sempre fregiato di essere un cittadino britannico modello, cfr. ad es.: “He had been striving [...] to be worthy of the challenge represented by the phrase *Civis Britannicus sum*” (*ibid.*, p. 398).

verso se stesso. La spiegazione ovidiana, così come interpretata da Sufyan, presuppone invece una permanenza dell'anima, ovvero del sé più intimo, e un adeguamento solo esteriore.

Nessuna delle due visioni sembra riuscire a spiegare in modo esauriente le trasformazioni di Chamcha, trasformazioni che rispecchiano i percorsi tortuosi degli individui migranti: la necessità di rapportarsi col nuovo presuppone, infatti, l'abbandono di un qualche aspetto della propria personalità, ma se tale abbandono si configura come imitazione acritica della cultura di arrivo, esso porta a esiti altrettanto stereotipati quanto quelli prodotti da un atteggiamento conservatore non disposto all'incontro culturale. Più spesso, sembra dirci Rushdie, il *migrant* dovrà cercare una strada che includa la compresenza di elementi diversi, ma non prima di aver attraversato vari confini, quali le barriere culturali ostili della società ospitante e i vincoli interiori che impediscono il predisporre a un rapporto dialogante con l'altro. Solo alla fine Chamcha si riconcilerà con il suo passato indiano, accettando di far proprie le diverse componenti della sua storia personale. La frase che riassume questa conclusione non va però fraintesa: "If the old refused to die, the new could not be born"⁵⁹; Chamcha ha accettato una dolorosa trasformazione interiore che è passata anche per la sua metamorfosi in essere ripugnante, e che ha comportato non la morte, ma il superamento dialettico di un vecchio sé, per poter ricominciare, infine, libero, una nuova vita. La domanda implicita che percorre tutto il romanzo è "How does newness come into the world?", ed è rilevante per riflettere tanto sull'avvento di una nuova religione, l'Islam che nel VII secolo si è imposto in Arabia sui precedenti culti politeistici, quanto sulle nuove configurazioni sociali che la decolonizzazione ha instaurato tra Oriente e Occidente. In *The Satanic Verses* Rushdie esplora entrambe queste situazioni storiche, le strade tramite cui avanza il "nuovo" e le conseguenze che genera. Ma la risposta desiderata non risiede nell'imposizione violenta del nuovo né tantomeno nella totale cancellazione del vecchio: "Influence, the flowing of the old into the new, is one part of the answer"⁶⁰ ha affermato Rushdie altrove. "Forme mutate in corpi nuovi" (*Ov. met.* 1, 1-2) sembra dunque un'immagine appropriata, ma senza dimenticare che nella mutazione l'essere diventa "di confine", ovvero una nuova creatura ibrida con

⁵⁹ *Ibid.*, p. 547.

⁶⁰ S. RUSHDIE, "Influence", in *Step Across This Line: Collected Non-Fiction 1992-2002*, Vintage Random House, London 2002, pp. 69-76, p. 73.

caratteristiche sue proprie; anzi, diventa il confine stesso: “the journey creates us [and we] become the frontiers we cross”⁶¹.

Proprio la centralità del motivo dell’attraversamento dei confini avvicina il pensiero e la scrittura di Rushdie a Ovidio. Il *migrant* è colui che oltrepassa confini, in primo luogo geografici e culturali e, poi, linguistici e interiori⁶². Definito dagli altri per la sua alterità (“They describe us”), egli è un “uomo tradotto” e un “essere metaforico” poiché vive in modo permanente il passaggio da una cultura ad un’altra, sforzandosi di sottrarsi ai pregiudizi e agli stereotipi e di abitare la lingua in modo personale e immaginativo. Dalla figura del *migrant*, Rushdie estende il superamento del confine a esperienza caratterizzante di tutta l’umanità: la *quest* connaturata all’uomo e intesa come desiderio profondo di esplorare dentro e fuori di sé, infatti, renderebbe gli uomini dei “frontier-crossing beings”. Rushdie, che ha attraversato frontiere di ogni genere per tutta la vita, insiste sul valore conoscitivo e quasi epifanico dell’oltrepassamento: così come la metamorfosi può fungere da specchio per l’individuo trasformato che attraverso di essa rivela anche a se stesso il proprio scheletro morale o tratto dominante, analogamente per Rushdie “the frontier is a wake-up call. At the frontier we can’t avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world’s harsher realities, are stripped away”⁶³.

Ovidio e le sue *Metamorfosi* costituiscono una tra le molte fonti e suggestioni che Rushdie utilizza nelle sue opere. Nell’altro romanzo che, insieme a *The Satanic Verses*, appare il più intriso di miti metamorfici e allusioni classiche (per quanto nessuna esplicita a Ovidio), *The Ground Beneath Her Feet* (1999), si può rintracciare, ad esempio, la presenza di motivi ovidiani in osservazioni come questa: “The gods are whimsical, irrational, divine. For the crime of being ourselves they turn us into rocks,

⁶¹ S. RUSHDIE, “Step Across This Line”, in *ibid.*, pp. 407-442, p. 407.

⁶² Oltre ai *Satanic Verses*, il romanzo *Shame* (1983; Vintage Random House, London, 1995) tratta esplicitamente della figura del *migrant* e arriva in diversi passi a sconfinare nella riflessione saggistica (cfr. ad es. pp. 63-64 e pp. 87-88). Nonostante sia stato tacciato di celebrare un cosmopolitismo superficiale e complice con la retorica occidentale nei confronti dei Paesi del Terzo Mondo, Rushdie non nega affatto il bisogno dell’appartenenza e del riallacciarsi alla tradizione nativa – l’autore ha scritto pagine bellissime sulla sua India e in particolare su Bombay – ma sottolinea il potenziale conoscitivo e trasformativo dell’attraversare una frontiera. Per quanto riguarda la categoria più ristretta degli scrittori migranti, Rushdie si richiama a una serie di scrittori in esilio – per scelta volontaria o per forza – come Günter Grass, James Joyce, Milan Kundera, Vladimir Nabokov, ponendosi così, implicitamente, in una tradizione letteraria illustre. Cfr. su questa tematica i saggi “Imaginary Homelands”, nell’omonima raccolta (cit.), pp. 9-21 e “Influence”, in *Step Across This Line*, cit., pp. 69-76.

⁶³ S. RUSHDIE, “Step Across This Line”, in *Step Across This Line*, cit., pp. 405-442, p. 412.

spiders, plant”⁶⁴; oppure, nella tenace convinzione del narratore metafinzionale che la separazione tra mondo onirico e mondo della veglia, reale e immaginato, sia solo artificiale⁶⁵. Il *pastiche* di allusioni e intertesti, o “eteroglossia”⁶⁶, esprime a un livello più profondo una visione polifonica nella quale, cioè, si confrontano e scontrano visioni del mondo diverse che non vengono assorbite in una prospettiva unificante.

I romanzieri postmodernisti che si servono del mito sono eredi del metodo mitico consacrato dagli *High Modernists*; questi avevano impiegato il mito come eco, frammento, rimando allusivo per strutturare la frammentarietà del presente e per cercare una nuova forma di trascendenza – non però a imitazione del passato ma, al contrario, per fondare un modello estetico autonomo. Scrittori come Rushdie e Ransmayr fanno coesistere il mito con il presente e il quotidiano, senza vedervi un archetipo lontano e nostalgico, e ne recuperano tutto il potenziale narrativo. Ransmayr tratta con serietà il proprio materiale e, mentre fa recedere sempre più dalla realtà finzionale la figura dell’autore-creatore, satura tale realtà con le storie scaturite dall’immaginazione di Ovidio, per lasciare infine il lettore a chiedersi chi sia l’artefice di quel mondo, o se lo strumento della ragione sia ancora valido per comprendere un siffatto mondo.

L’atteggiamento di Rushdie nei confronti del mito è invece improntato a necessità diverse: al mito lo scrittore rende omaggio nell’atto stesso di recuperarlo, testimoniando la forza e il fascino che esso esercita sull’immaginazione artistica. Il mito è trattato come una finzione che permette di comprendere meglio la realtà, osservandola da una prospettiva che, pur lontana dalle regole stringenti del realismo mimetico, consente però di coglierne le relazioni più illogiche e imprevedibili, le ombre e le sue inerenti falsità: ciò vale sia per le storie individuali (si veda quella di Ormus Cama, il protagonista di

⁶⁴ S. RUSHDIE, *The Ground Beneath Her Feet* [1999], Vintage Random House, London, 2000, pp. 199-200.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 388. Questa convinzione contraddice esplicitamente l’universo narrativo dell’altro grande creatore di storie di metamorfosi dell’Antichità, Apuleio, che viene menzionato nel romanzo e che, a differenza del narratore rushdiano, “happily admits to the fictionality of his fiction [...] mak[ing] an easy separation between the realms of fancy and of fact” (*ivi*). Si noti che, oltre a rivaleggiare implicitamente con Ovidio circa la statuto di realtà delle metamorfosi, Apuleio viene citato tanto in *The Ground Beneath Her Feet* quanto in *The Satanic Verses* in qualità di antenato del moderno scrittore postcoloniale. Proprio come lo scrittore antico, il narratore metafinzionale di *The Ground Beneath Her Feet* ammette con autoironia il proprio complesso di inferiorità nei confronti del centro e della lingua imperiali: “Like Lucius Apuleius of Madaura, a Moroccan colonial of Greek ancestry aspiring to the ranks of the Latin colossi of Rome, I should (belatedly) excuse my (post)colonial clumsiness and hope that you are not put off by the oddness of my tale” (*ivi*). Si confronti il passo di Rushdie con l’incipit di *Le Metamorfosi* (o *L’Asino d’oro*) di Apuleio, 1, 1.

⁶⁶ Si tratta di un concetto di origine bakhtiniana ma, per il postmodernismo, cfr. B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 166.

The Ground Beneath Her Feet, affiliato nel nome e nelle doti particolari al mitico cantore Orfeo, così come a figure del pantheon induista), sia per le storie nazionali (l'epica, la favola e il ricorso a genealogie mitologiche sono i mezzi prescelti per il racconto dei fatti politici della nazione in *Midnight's Children*, con riferimento all'India, e in *Shame* che narra le vicende del Pakistan indipendente). Il mito, però, viene al contempo "demitologizzato" tramite l'abbassamento ironico, in quanto accostato a situazioni comiche (o tragicamente comiche: si veda il caso di *Shame*, definito da Rushdie una "comic epic"), o calato nel quotidiano (esempi ne sono l'ibridizzazione, le paraetimologie e le distorsioni di nomi ed espressioni classiche). Il mito viene quindi sottoposto da Rushdie a varie operazioni e subisce quella che può essere denominata una "ri-semanticizzazione"⁶⁷: sebbene informi la parabola di vicende individuali e collettive, il mito non viene pietrificato in archetipo, ma sovvertito nel momento in cui diviene compresente nel reale, sia con strategie ed effetti ludici sia con l'intento critico di esporre le falsità della Storia. Rushdie, infatti, si serve del mito come strategia liberatoria per osservare la realtà da altre angolazioni e decostruirla, ma anche per rivelare l'intrinseca natura cangiante e ibrida degli scenari storici contemporanei.

La scrittura di Rushdie rientra pienamente nel fenomeno dell'ovidianesimo novecentesco identificato da Brown: lo scrittore indiano recupera e fa propria una visione metamorfica del reale e dell'uomo, in cui la trasformazione è concepita non come evento miracoloso e avulso dal reale bensì come vera e propria rivelazione e auto-riconoscimento ("Metamorphosis isn't whimsy. It's revelation"⁶⁸). Non va frainteso, dunque, l'anti-realismo della metamorfosi che la vorrebbe relegata frettolosamente ed esclusivamente nella letteratura fantastica, magica o comunque non affiliata alla modalità del realismo. In *The Satanic Verses*, così come ad esempio in *Die Verwandlung*, la trasformazione corporea possiede una significazione profonda esercitando la funzione di rifocalizzare il reale all'interno della narrazione: non sempre

⁶⁷ Elena Rossi parla di "various forms of modernisation and re-semanticisation of myths" riguardo al romanzo *The Ground Beneath Her Feet* (ELENA ROSSI, "«Against an Amnesiac Culture»: Greek and Latin Mythology in *The Ground Beneath Her Feet*", in E. Linguanti, V. Tchernichova (eds.), *The Great Work of Making Real: Salman Rushdie's The Ground Beneath Her Feet*, Edizioni ETS, Pisa, 2003, pp. 23-41, p. 24).

⁶⁸ S. RUSHDIE, *The Ground Beneath Her Feet*, cit., p. 462.

evento contrario alla natura, la metamorfosi può essere invece, come sente Pierre Brunel, “un jugement porté sur les choses et une manière de les considérer”⁶⁹.

Kennedy nota la presenza di “a fin de siècle feel to some of these most recent receptions”⁷⁰, chiaramente distinguibile nel romanzo di Ransmayr così come in testi del decennio successivo. Tra questi, lo studioso cita la raccolta intitolata *After Ovid* (1994) che contiene traduzioni poetiche di miti tratti dalle *Metamorfosi* ad opera di diversi autori e che gioca sul doppio significato del suo titolo: da un lato, alludendo alla pratica della traduzione, dall’altro presentandosi come un implicito interrogativo circa la vitalità della tradizione metamorfica dopo Ovidio e nell’età contemporanea. L’altra opera menzionata da Kennedy è la ormai celebre traduzione del poeta Ted Hughes, *Tales from Ovid* (1997), nata dall’esperienza di *After Ovid*, alla quale Hughes aveva contribuito con quattro brani⁷¹.

Nella sua introduzione, Hughes passa in rassegna la fortuna del poema ovidiano in chiave diacronica, attribuendo infine la ragione del suo fascino e della sua fortuna contemporanea a un elemento decisivo: si tratta della liminalità dell’orizzonte storico in cui Ovidio viveva, ovvero l’epoca in cui la religione pagana e il patrimonio del mito avevano cessato di avere un ruolo vitale riducendosi ad apparati obsoleti, un’epoca in cui altri culti si manifestavano nell’impero, mentre il Cristianesimo era appena ai suoi albori. Nonostante la stabilità augustea, è questo un periodo segnato da “estremi di passione”: ne sono un esempio, da un lato, la violenza sanguinaria degli spettacoli gladiatorii che era parte della quotidianità di un cittadino romano, dall’altro, la ricerca della trascendenza spirituale, “which eventually did take form, on the crucifix”⁷². In questo senso Hughes parla di un “psychological gulf that opens at the end of an era”⁷³ che si riflette nei racconti ovidiani e che noi, nella nostra epoca altrettanto liminale,

⁶⁹ PIERRE BRUNEL, *Le mythe de la métamorphose*, Colin, Paris, 1974, p. 48.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 321.

⁷¹ Le traduzioni, come è noto, costituiscono un ambito della fortuna di un’opera e, in casi particolari, acquisiscono un tale prestigio da poter essere trattate al pari di un originale. Esse, inoltre, possono costituire ricezioni intermedie tra un testo fonte e un nuovo testo e possono esercitare un’influenza sulla nuova opera pari o persino maggiore rispetto a quella dell’opera originaria. Tra le due menzionate, quella di Ted Hughes, ad esempio, è una fonte riconosciuta di *The Three Birds* di Joanna Laurens, un testo teatrale di cui si tratterà nella Parte III di questo lavoro. A proposito di *After Ovid* e *Tales from Ovid*, si vedano: L. HARDWICK, *Translating Words, Translating Cultures*, Duckworth, London, 2000, pp. 141-142; S. A. BROWN, *The Metamorphosis of Ovid*, cit., pp. 217-221; R. LYNE, “Ovid in English translation”, cit., pp. 259-263; e STEPHEN HARRISON, “Bimillenary Ovid: Some Recent Versions of the *Metamorphoses*”, in *Translation and Literature*, vol. 13, n. 2 (Autumn 2004), pp. 251-267, pp. 257-264.

⁷² TED HUGHES, “Introduction”, in *Tales from Ovid*, Faber and Faber, London, 1997, p. ix.

⁷³ *Ivi.*

possiamo certamente riconoscere (“Among everything else that we see in them, we certainly recognise this”)⁷⁴. Per quanto storicamente discutibile⁷⁵, la spiegazione di Hughes appare interessante se vista nella prospettiva del poeta-traduttore che, colpito dalla forza trasformatrice e disumanizzante delle passioni raccontate nei miti delle *Metamorfosi*, cerca di riprodurla con “creative fidelity”⁷⁶ nella sua traduzione, concependo il suo lavoro all’interno di una catena di mediazioni intermedie, ma anche insistendo sul “momento fecondo” dal punto di vista storico e psicologico: tanto quello, cioè, che ha prodotto il poema antico quanto l’attuale, in cui Hughes stesso si trovava a scrivere.

Le traduzioni del 1994 e del 1997 sono riconducibili al fervore creativo che circonda la figura e l’opera di Ovidio a partire dagli anni Ottanta, protraendosi fino al nuovo millennio. Ad esse, in particolare, vanno affiancate altre due traduzioni complete delle *Metamorfosi* (sia la raccolta *After Ovid* che *Tales from Ovid* includono solo alcune storie), pubblicate nello stesso decennio: quella in *blank verse* apparsa nel 1993, *The Metamorphoses of Ovid*, del poeta statunitense Allen Mandelbaum, noto anche per le sue precedenti traduzioni dell’*Eneide* e della *Divina Commedia*; e, nell’anno successivo, la traduzione libera (in versi di sei accenti basati sul metro dattilico) ad opera di David R. Slavitt, poeta, romanziere, traduttore e critico americano⁷⁷.

Dal variegato panorama della fortuna ovidiana tracciato da Ziolkowski si possono indicare, inoltre, limitatamente alla lingua inglese, tre lavori in prosa accomunati dall’elemento della *detective story*: *Lemprière’s Dictionary* (1991) di Lawrence Norfolk, ambientato un anno prima della rivoluzione francese, ma incentrato su una società segreta di Londra che mira ad uccidere l’autore del *Classical Dictionary* (1788), nella finzione ossessionato dalle *Metamorfosi* ovidiane tanto da sovrapporle alla sua visione della realtà; il romanzo *Ovid* (1995) di David Wishart, già cimentatosi con un romanzo narrato in prima persona da Virgilio (*I, Virgil*, 1995) e che, in quest’opera ambientata dopo la morte di Ovidio, ricrea gli intrighi della corte imperiale; e la *short story* “Murderer, Farewell” (1996) di Ron Burns, già autore di due romanzi gialli ambientati nell’antica Roma, che trasforma Ovidio stesso in un *detective* le cui scoperte

⁷⁴ *Ivi.*

⁷⁵ S. A. BROWN, *The Metamorphosis of Ovid*, cit., p. 218: “Such a claim is dubious; it is debatable how much impact the death of an obscure Jew would have had on a sophisticated Roman”, p. 218.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁷ Sulle traduzioni di Mandelbaum e Slavitt si veda S. HARRISON, “Bimillenary Ovid”, cit., pp. 252-257.

portano al suo esilio a Tomi. Ovidio è ancora personaggio nel più recente *The Love-Artist* (2001) di Jane Alison che si distanzia dai *mystery novels* degli anni Novanta reinventando completamente la vita del poeta latino e in particolare le circostanze del suo esilio sulle sponde del Mar Nero.

Se la vita e la morte di Ovidio non hanno mai smesso di appassionare i romanzieri, che ne hanno tratto le più diverse rielaborazioni creative, le *Metamorfosi* hanno a loro volta continuato ad attrarre la sensibilità di altri scrittori. È particolarmente interessante notare come sia singoli miti – tra i quali quello di Filomela, come si vedrà in seguito – sia sezioni del poema si prestino all’adattamento teatrale. Si vorrebbe dire “il poema nella sua interezza”, ma la selezione risulta inevitabile, anche se sembra essere precisamente l’impressionante molteplicità delle storie a parlare all’immaginario contemporaneo, così come dimostrano due produzioni entrambe provenienti dagli Stati Uniti che, di fatto, non rinunciano, nel titolo, all’aspirazione alla completezza: *Metamorphoses: a play* (1998, pubblicato nel 2002) di Mary Zimmerman, già notato e apprezzato dalla critica⁷⁸, e il meno conosciuto *Polaroid Stories. An Adaptation of Ovid’s Metamorphoses* (1997, pubblicato nel 1998) di Naomi Iizuka.

In entrambi i casi il rapporto con Ovidio è esibito, ma in due modi molto diversi: l’opera di Zimmerman è basata sulla traduzione di Slavitt (come è dichiarato all’interno della copertina), e l’origine ovidiana dei miti messi in scena si avverte fin dal fedele incipit (“Bodies, I have in mind, and how they can change to assume / new shapes”)⁷⁹. Zimmerman si serve, però, anche di altre fonti moderne, come la raccolta *Mythology* (1942) della classicista americana Edith Hamilton, e gli studi sui miti di matrice junghiana di Joseph Campbell e James Hillman, confermando così la tendenza postmodernista a integrare o mediare il contatto con il poema ovidiano attraverso altri testi, agendo con grande libertà sulle coordinate storiche e culturali del testo antico. In aggiunta, Zimmerman include nel *play* il mito non ovidiano di Amore e Psiche e, nella

⁷⁸ Oltre a Ziolkowski che vi dedica ampio spazio all’interno della sezione su “Ovid in the Nineties” (T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., pp. 203-206), si vedano anche MIRIAM CHIRICO, “‘Metaphors Made Flesh:’ Embodying Allegory in Mary Zimmerman’s *Metamorphoses*”, *Text & Presentation*, 2005, pp. 195-211; M. CHIRICO, “Zimmerman’s *Metamorphoses*: Mythic Revision as a Ritual for Grief”, *Comparative Drama*, vol. 42, n. 2 (Summer 2008), pp. 149-179; ANDREA J. NOURYEH, “Mary Zimmerman’s *Metamorphoses*: Storytelling Theater as Feminist Process”, in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, cit., pp. 61-78.

⁷⁹ MARY ZIMMERMAN, *Metamorphoses: A Play*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2002, p. 5. I miti messi in scena sono in tutto nove, più tre brevissimi interludi nei quali compaiono i personaggi di Narciso, Atalanta e Pandora.

parte dedicata al mito di Orfeo ed Euridice, alla versione di Ovidio viene affiancata quella altrettanto celebre di Rainer Maria Rilke. In *Polaroid Stories* il sottotitolo provvede ad informare circa il legame con il poema ovidiano, legame decisamente più straniato così come risulta dal titolo dell'atto primo – “fucked up love songs” – e dall'ambientazione: la periferia di una grande città moderna con personaggi posti in un contesto di degrado e alienazione. Nonostante le diversità, i due *plays* sono accomunati da un approccio serio al mito e dall'ambizione che esso possa conferire universalità e risonanza più profonda alle emozioni umane messe in scena. Si tratta in entrambi i casi di un teatro umanistico, ovvero che non rinuncia alla centralità dei legami interpersonali come mezzo per pervenire o per riconoscere un'“essenza umana”. Iizuka, infatti, spiega espressamente di aver usato “*Metamorphoses* as a framing device to dramatize [the characters'] stories”⁸⁰: i personaggi del mito sembrano così offrire principalmente archetipi di vicende di sofferenza umana che amplificano quelle contingenti dei personaggi di strada. Non a caso le une e le altre sono concepite come complementari poiché, nella prospettiva dell'autrice, le passioni crude delle storie antiche sembrano perfettamente adatte a parlare all'immaginazione contemporanea⁸¹.

I miti prescelti da Zimmerman per il suo adattamento delle *Metamorfosi* non sono in realtà tra quelli più cruenti, che abbondano invece nel poema⁸², ma riguardano soprattutto storie d'amore coniugale (Alcione e Ceice; Bauci e Filemone), a sfondo elegiaco (Orfeo ed Euridice), o con esito felice (Vertumno e Pomona; Amore e Psiche). È stato giustamente notato che il *play* presenta figure maschili “who learn hard lessons”⁸³. Incontriamo, infatti, il personaggio di Mida, punito per la sua brama

⁸⁰ Affermazione dell'autrice riportata nella recensione di MISHA BERSON, “Raising the Stakes”, *American Theatre*, vol. 15, n. 7 (September 1998), pp. 56-57, p. 57.

⁸¹ Cfr. *ibid.*, p. 56: “[F]or rising dramatist Naomi Iizuka [...] some ancient authors retain a bristling contemporary immediacy. And without any musty pretensions, she has enmeshed their archetypal visions into her own very singular, very up-to-date aesthetic”.

⁸² Zimmerman omette, infatti, motivi che sono pervasivi nel poema ovidiano, come il capriccio e le passioni divine, spesso distruttivi per i mortali. Ugualmente assenti (ad eccezione dell'episodio di Mirra) sono anche storie di violenze sessuali e passioni incestuose e, in definitiva, tutto il repertorio dell'amore predatore maschile, altrettanto ricorrente nel poema latino. La predilezione del *play* per un altro tipo di storie è stata notata dalla critica: si vedano JOSEPH FARRELL, “*Metamorphoses: A Play by Mary Zimmerman*”, *The American Journal of Philology*, vol. 123, n. 4 (Winter 2002), pp. 623-627, p. 625; e A. J. NOURYEH, “Mary Zimmerman's *Metamorphoses*”, *cit.*, p. 64. A sostegno di ciò si può notare che Zimmerman omette dall'episodio di Vertumno e Pomona l'allusione (seppur fugace in Ovidio) a una possibile violenza da parte del dio verso la dea nel caso questa avesse ancora respinto le sue attenzioni (cfr. *Ov. met.* 14, 770-771: *vimque parat, sed vi non est opus, inque figura / capta dei nympe est, et mutua vulnera sensit*, enfasi mia).

⁸³ A. J. NOURYEH, “Mary Zimmerman's *Metamorphoses*”, *cit.*, p. 64.

eccessiva di ricchezza e chiaramente rappresentato da Zimmerman come esempio del moderno credo materialistico; il personaggio del tiranno Erisicton, condannato a un'eterna fame per empietà verso gli dei; Orfeo, che per la sua debolezza rimane segnato dalla seconda e definitiva perdita della moglie Euridice; e il giovane Fetonte, colpevole di aver voluto eguagliare il padre, il dio del Sole, e provare a se stesso di esserne il degno erede, anch'egli modernizzato in un adolescente in conflitto con il genitore e in cura da un terapeuta. Pur molto diversi fra loro, ciò che questi quattro personaggi sembrano avere in comune è la presunzione (lo stesso Orfeo, incerto della presenza di Euridice dietro di lui, è però sicuro di poter salvare la sua amata dall'Ade, di poter “invertire” il tempo e ingannare la morte); e la lezione comune è, dunque, una lezione di umiltà. Al confronto, i personaggi femminili sono per lo più “heroic and independent women”⁸⁴ che hanno subito un torto o una perdita: così Psiche, indotta a superare molteplici prove per ricongiungersi al suo amato; la stessa Mirra, risoluta nel suo amore incestuoso per il padre; e la Euridice dell'intensa versione rilkiana, immemore del suo passato e del suo sposo terreno e appagata ora nella morte, che è per lei lo schiudersi di una nuova vita⁸⁵.

A queste considerazioni bisogna aggiungere la speciale attenzione accordata da Zimmerman alla presenza femminile: non passa certamente inosservato il fatto che ad aprire il *play* sia una donna, la quale, inchinandosi presso la grande vasca d'acqua che occupa parte del palco e che per tutta la rappresentazione costituisce il focus delle azioni dei personaggi, pronuncia le prime parole del poema⁸⁶, dando avvio alla cornice narrativa entro la quale tutti gli episodi successivi sono inseriti. Zimmerman coniuga in questo modo un procedimento ovidiano – la presenza di narratori multipli e di storie all'interno di altre storie – con le tecniche del *Readers Theater*⁸⁷, una forma teatrale che

⁸⁴ *Ivi.*

⁸⁵ Cfr. la scena alle pp. 46-47.

⁸⁶ Zimmerman si è servita di una narratrice all'inizio di un altro adattamento teatrale di poco successivo a *Metamorphoses, The Odyssey* (1999, pubblicazione 2006). In questo caso, la presenza femminile si carica di una valenza ancora più “sovversiva” in quanto, come è noto, il modello epico consacrato da Omero prevede un narratore maschile ispirato da una Musa. Qui, il ruolo del poeta è però occupato da una donna che, tenendo in mano il poema omerico, “*begins to read, uninspired*” le prime parole, ricominciando tre volte. A questo punto entra in scena “the Muse” che, afferrata la donna e gettato a terra il libro, le sussurra all'orecchio le parole iniziali del poema. La narratrice recita allora come posseduta dalla presenza divina: “*The WOMAN [...] begins to speak in a rush, the words coming out of her in spite of herself*” (M. ZIMMERMAN, *The Odyssey: A Play*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2006, rispettivamente p. 3 e p. 4).

⁸⁷ Di questa forma teatrale parla brevemente M. CHIRICO, “Zimmerman's *Metamorphoses*”, cit., p. 158; si veda anche CHRIS JONES, “Zimmerman's Touch”, *American Theatre*, March 2002, pp. 19-22, sulla

vanta una tradizione alla Northwestern University, dove l'autrice insegna, e basata sulla trasposizione scenica di testi originariamente non drammatici, con un focus particolare sull'elemento narrativo all'interno della *performance* e la predilezione per una recitazione non naturalistica (che prevederebbe lo scambio di battute tra personaggi), bensì rivolta verso il pubblico, a sottolineare così la dimensione collettiva del mezzo teatrale. Zimmerman, infatti, alterna continuamente azione e narrazione (interpretativa e accompagnata dalla gestualità), quest'ultima messa in atto per lo più da personaggi femminili. All'anonima narratrice iniziale segue, infatti, una "scientist" che racconta brevemente la creazione della terra e degli uomini; nella scena successiva tre "laundresses", chiacchierando vicino alla piscina, introducono quasi casualmente la storia di Mida; la stessa *laundress* chiude questo mito e un'altra dà avvio al racconto di Alcione e Ceice. Incontriamo poi la "therapist" nell'episodio di Fetonte che interpreta i miti come parte sepolta ma vitale dell'essere umano, e soprattutto la Euridice di Rilke, che rivela in terza persona il suo punto di vista.

Questo dare spazio a voci e presenze femminili, pur schiudendo la possibilità di letture *gendered* dei miti, non si traduce però in aperto revisionismo femminista; le scelte di Zimmerman sembrano piuttosto dirette a enfatizzare attraverso lo *storytelling* la continuità delle storie e la rilevanza archetipica, e per ciò stesso anche moderna, delle emozioni che esse veicolano⁸⁸. Queste emozioni suscitano un effetto catartico nello spettatore grazie a quello che l'autrice considera il "redemptive power [of myths]"⁸⁹. Contribuisce a quest'effetto il forte impatto scenico, sul quale molti *reviewers* si sono trovati d'accordo: la presenza dell'acqua, con la sua risonanza ancestrale facilmente accessibile nel suo valore simbolico a un'*audience* eterogenea, sottolinea visivamente il concetto di metamorfosi, in particolare quello di "death-as-transformation rather than

pratica teatrale diffusa alla Northwestern University di adattare per il teatro storie non-drammatiche (p. 22). Il *Readers Theatre* è sfruttato anche come pratica pedagogica per aumentare la *proficiency* di bambini madrelingua nell'abilità della lettura, oltre che per insegnare testi letterari a un pubblico infantile; in questo caso sarà da intendersi non come *performance* teatrale bensì come lettura recitata. Di questa dimensione didattica anche *Metamorphoses* conserva alcune tracce. Due testi di riferimento per il *Readers Theater* come pratica teatrale, sebbene datati, sono J. H. MacLay, *Readers Theater: Toward a Grammar of Practice*, 1970 e L. I. Coger, M. R. White, *Readers Theater Handbook: A Dramatic Approach to Literature*, 1973.

⁸⁸ A questo proposito, la lettura di A. J. NOURYEH ("Mary Zimmerman's *Metamorphoses*: Storytelling Theater as Feminist Process", cit.) è invece più orientata a inscrivere una prospettiva di tipo femminista nei miti messi in scena da Zimmerman.

⁸⁹ Cit. in M. CHIRICO, "Zimmerman's *Metamorphoses*", cit., p. 165. Nello stesso frammento di intervista riportato da Chirico, Zimmerman parla espressamente di catarsi.

[...] death as absence”⁹⁰ e, insieme, il concetto di amore come forza in grado di trasformare e redimere la sofferenza. Infine, la conclusione non-ovidiana del *play* accentua il potenziale catartico ricercato nella drammatizzazione dei miti: tutto il *cast* pronuncia le frasi “Let me die the moment my love dies. [...] Let me not outlive my own capacity to love. [...] Let me die still loving, and so, never die”⁹¹.

Quella di Zimmerman appare, dunque, un’arte teatrale decisamente anti-brechtiana, orientata com’è ad avvicinare il pubblico ai miti antichi tramite la ricerca in essi di elementi (emozionali, favolistici, tradizionali) che possano apparire “immanenti” all’esperienza umana, e tramite una serie di tecniche drammatiche atte a farli risaltare (si va da particolari oggetti scenici a stili recitativi che fondono narrazione, danza, interpretazione, all’ermeneutica drammatica che emerge, ad esempio, nella dialogicizzazione di alcuni episodi o nella ripetizione di gesti). A questo orientamento teatrale di Zimmerman, si collega un interessante risvolto della ricezione del *play*, prodottosi in seguito agli attentati terroristici dell’11 settembre: debuttata a New York pochi giorni dopo gli attacchi, l’opera “suddenly had all these very profound resonances”⁹², vale a dire risonanze legate alle esperienze della perdita, della morte, della continuità dell’amore ma anche della rinuncia, che percorrono i miti prescelti e che il pubblico newyorchese di quei giorni sentiva dolorosamente vicine. A rendere possibile questa intensa risposta emozionale è stata l’enfasi sulla dimensione collettiva e catartica del mito, frutto di una precisa lettura da parte di Zimmerman. A un certo punto di *Metamorphoses*, infatti, un personaggio afferma: “It has been said that myth is a public dream, dreams are private myths. Unfortunately we give our mythic side scant attention these days. As a result, a great deal escapes us and we no longer understand our own actions”⁹³. Zimmerman, quindi, incoraggia lo spettatore a vedere il mito come un linguaggio atavico condiviso e condivisibile, come “a resource for intuitive understanding and wisdom”⁹⁴, assegnando implicitamente allo spazio teatrale, e ai suoi codici, la funzione di riconfigurarli come “sogno pubblico”. Oltre a ciò, l’allestimento scenico suggestivo e la potenza iconica dei *tableaux* inscenati, che distillano le

⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁹¹ M. ZIMMERMAN, *Metamorphoses*, cit., p. 83.

⁹² Mary Zimmerman nell’intervista radiofonica “Bill Moyers Interviews Mary Zimmerman” (*network PBS*, 22 Marzo 2002), trascrizione disponibile all’indirizzo http://www.pbs.org/now/transcript/transcript_zimmerman.html.

⁹³ M. ZIMMERMAN, *Metamorphoses*, cit., pp. 67-68.

⁹⁴ M. CHIRICO, “Zimmerman’s *Metamorphoses*”, cit., p. 155.

emozioni dalle storie mitiche attraverso un linguaggio verbale e gestuale semplice e diretto, hanno contribuito a conferire al *play* l'aura di un rituale pubblico, con caratteristiche non dissimili dalla pratica dello psicodramma usato in psicoterapia con lo scopo di elaborare le emozioni dolorose⁹⁵.

Un'altra risposta recente alle *Metamorfosi* ovidiane è rappresentata dalla raccolta *Ovid Metamorphosed* (2000), curata da Philip Terry, comprendente racconti di diversi scrittori anglofoni che per la maggior parte rielaborano, secondo modi e tecniche molto eterogenei, miti tratti dal poema latino, mentre in altri casi la rielaborazione è incentrata su altre opere del poeta o su Ovidio stesso che vi figura come personaggio. La raccolta, che può essere considerata la controparte in prosa di *After Ovid*, annovera autori di fama internazionale come A.S. Byatt, Margaret Atwood, Joyce Carole Oates, l'olandese Cees Noteboom (con un brano tratto dal suo romanzo *La storia seguente* [1991], in traduzione), ma non è stata giudicata in modo del tutto positivo. Ziolkowski, ad esempio, al pari di altri recensori⁹⁶, osserva che solo alcune delle storie manifestano un rapporto immaginativo e ragionato con l'autore latino, mentre altre mostrano le caratteristiche della scrittura del tutto occasionale, o peggio, indifferente verso l'argomento⁹⁷.

Rimane interessante, tuttavia, l'introduzione del curatore – che è anche autore di una delle storie, “Void” – poiché offre una breve riflessione sulla convergenza fra la scrittura ovidiana e il gusto postmoderno. Terry nomina, infatti, qualità come l'ironia, la parodia, la dimensione ludica, l'inventiva, l'instabilità del significato e osserva, inoltre, come due opere cruciali per la teoria postmodernista, *The Dismemberment of Orpheus* (1971) di Ihab Hassan e *Narcissistic Narrative* (1980) di Linda Hutcheon abbiano titoli ovidiani. Di fatto, il volume di Hassan riporta in epigrafe i versi di Ovidio che descrivono la morte del leggendario poeta smembrato dalle menadi, mentre il volume di Hutcheon si serve del mito di Narciso per illustrare le dinamiche del romanzo

⁹⁵ Di questo avviso è M. Chirico, che instaura un parallelismo tra le due pratiche: “The fields of drama and psychology have often intertwined, chiefly in using dramatic re-enactments for therapeutic means. [...] While *Metamorphoses* is in no way a psychodrama, the ways in which audiences responded to the play signify that the affect upon them was therapeutic and allowed them to work through emotions of grief and loss” (M. CHIRICO, “Zimmerman’s *Metamorphoses*”, cit., pp. 159-160).

⁹⁶ Cfr. ANN SKEA, “Ovid Metamorphosed” [recensione *online*], *Eclectica Magazine*, vol. 4, n. 3, (Jul/Aug 2000), disponibile all'indirizzo <http://www.eclectica.org/v4n3/skea_terry.html>. A tutt'oggi la bibliografia relativa a questa raccolta è pressoché inesistente e si riduce, oltre ai due titoli qui citati, a pochissime recensioni e allusioni occasionali.

⁹⁷ Cfr. T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit., p. 214.

metafinzionale postmodernista: romanzo che rifugge la mimesi del realismo tradizionale e si rivolge invece al suo mezzo, il linguaggio, e ai suoi meccanismi interni. Terry menziona, inoltre, altri snodi fondamentali della ricezione ovidiana nel secondo Novecento, come Calvino e le traduzioni poetiche delle raccolte *After Ovid* e *Tales from Ovid*, e sembra ricapitolare, così, i motivi ricorrenti dell'ovidianesimo degli ultimi decenni: fra questi, l'incontro tra le qualità stilistiche del poema antico e quelle valorizzate dalla scrittura postmodernista, o il puro piacere procurato dall'esuberanza narrativa dei racconti di metamorfosi⁹⁸. Molti degli autori qui citati e pur lontani tra loro – a partire da Calvino, Rushdie, Ransmayr, Ted Hughes, Iizuka, Zimmerman –, sono accomunati, infatti, dall'attrazione verso il carattere affabulatorio del poema ovidiano, con la sua moltitudine e la varietà di storie.

Per concludere questo capitolo dedicato alla fortuna tardo-novecentesca delle *Metamorfosi* ovidiane, pare interessante soffermarsi su due racconti contenuti nella raccolta *Ovid Metamorphosed*, "Arachne" di A. S. Byatt e "Heart's Wings" di Gabriel Josipovici. Essi, infatti, consentono di toccare con mano quanto le mediazioni passate siano parte integrante della lettura odierna di Ovidio e lo fanno attraverso la riflessione d'autore, meditata ma discorsiva, a metà tra saggio, autobiografia, e risposta creativa, configurandosi, così, come un'ulteriore diramazione del fenomeno dell'ovidianesimo. In entrambi i casi non si tratta di racconti di finzione, bensì di prose di genere misto, che si sviluppano a partire dalla memoria personale. Il racconto di Byatt, in particolare, alterna autobiografia, riflessione letteraria, critica d'arte e discorso scientifico e naturalistico, segnalandoli con un diverso carattere tipografico. Lo spunto iniziale è dato dalla passione che l'autrice nutre fin dall'infanzia per le storie delle divinità greche; tra queste, quella preferita da Byatt è la dea Atena. Non la dea, tuttavia, costituisce il filo conduttore che lega i vari frammenti della sua prosa, bensì la tessitura: arte che è vividamente rappresentata tanto dal mito ovidiano di Aracne, quanto dal celebre dipinto di Velázquez, *Las Hilanderas* (*Le filatrici*, noto anche come *La favola di Aracne*, 1656 ca.), a cui si collegano le osservazioni di Byatt sui ragni, le loro secrezioni e gli esperimenti condotti dagli entomologi. I motivi che ruotano attorno alla tessitura, pur trattati separatamente, si intrecciano e si richiamano in modo sotterraneo: in una delle parti autobiografiche, Byatt, ad esempio, si sofferma sulla sua predilezione per

⁹⁸ Cfr. PHILIP TERRY, "Introduction", in *Ovid Metamorphosed* [2000], Vintage Random House, London, 2001, pp. 1-18, pp. 15-16.

immagini “aeree” e “sottili”, come “visible forms of light, threads, currents, or the dust-motes turning in a beam from a window”⁹⁹, o ancora oggetti come tele di ragno, conchiglie e le venature delle foglie; aggiungendo che queste forme “arouse[...] our aesthetic sense [and] are sudden visual reminders of a geometric regularity inherent in the mess and excess of the world”¹⁰⁰. Byatt si richiama al dipinto di Velázquez, che presenta in una delle sue parti un’immagine simile, ovvero una colonna di luce che discende diagonalmente a illuminare un dipinto nel dipinto (trattasi del ratto di Europa); ma come non associare alle riflessioni di Byatt sulla segreta geometria del reale le osservazioni di Calvino, citato in una sezione precedente dall’autrice stessa, il quale porta a esempio di “leggerezza” immagini analoghe, tratte da Ovidio, da Lucrezio, da Montale, da Cavalcanti? Infine, col notare che “spider’s webs are also, of course, traps, for flies, dusty festoons on the bristles of brooms, tatters of the uninhabited”¹⁰¹, Byatt riporta il lettore al mondo naturale abitato da veri ragni, e procede alternando due sezioni distinte, intitolate rispettivamente “Real Spiders” e “Literary Spiders” (un’aracnologia poetica, quest’ultima, che passa per prelievi da Jonathan Swift, Emily Dickinson, Shakespeare e *Possession* della stessa Byatt).

L’affascinante prosa immaginativa di Byatt viene quindi a configurarsi come meta-riflessione sulla scrittura e sulla ricezione ovidiana, ma anche come digressione artistica e discorso storico-scientifico, in un susseguirsi di idee in cui il contenuto è tradotto nella forma e viceversa: molteplici fili, infatti, si intrecciano nel testo, per andare a creare, infine, una tela che, come quella della mitica Aracne, elegge a suo principio compositivo la metamorfosi. Più sottilmente, la riflessione di Byatt slitta continuamente tra immagine e parola, ed è probabilmente il rapporto tra i due linguaggi – che, si ricordi, è anche antica rivalità – ad aver colpito all’origine l’immaginazione di una “supremely visual [...] writer”¹⁰² come Byatt. Affermando che “[t]he tapestries are narratives, old tales, shaped in light and shade, bright and dark, glittering and subtle”¹⁰³, la scrittrice riconosce implicitamente la stretta interrelazione fra linguaggio visivo e narrativo; ma la tela di Aracne non si limita a “raccontare” storie: “Arachne’s tapestry is

⁹⁹ ANTONIA SUSAN BYATT, “Arachne”, in P. Terry (ed.), *Ovid Metamorphosed*, cit., pp. 131-157, p. 146. (Il testo era stato precedentemente pubblicato in *The Threepenny Review*, Issue 78, Summer 1999, pp. 20-23).

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 146-147.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰² P. TERRY, “Introduction”, cit., p. 3.

¹⁰³ A. S. BYATT, “Arachne”, cit., p. 136.

Ovid's poem, a rush of beings [...] constantly coming into shape and constantly undone and re-forming"¹⁰⁴. Proprio come la tela di Aracne, miniatura ecfrastica del poema ovidiano, la prosa di Byatt contiene sezioni in miniatura ispirate allo stesso principio del suo racconto: l'ibridismo dei generi, la *mise en abîme*, l'intertestualità, l'alternarsi di stile narrativo e linguaggio visuale¹⁰⁵.

"Heart's Wings" di Gabriel Josipovici, romanziere e critico britannico di origini franco-egiziane-ebraiche, è un omaggio alla madre defunta, poetessa e traduttrice, di cui l'autore ha scritto anche una biografia (*A Life: Sacha Rabinovitch 1910-1996*, 2001). Josipovici ricorda con affetto quanto la madre amasse Ovidio nella traduzione rinascimentale di Arthur Golding, regalatale dall'autore stesso. Appassionata di poesia elisabettiana, non ancora toccata dall'"intrusion of the self which was to ruin European poetry in her eyes till [...] Yeats and Stevens and Montale"¹⁰⁶, le *Metamorfosi* le parlano attraverso Golding: "After that Ovid for her was Golding"¹⁰⁷. Tra i miti del poema, a toccare maggiormente la sensibilità della donna vi è quello di Alcione e Ceice (*met.* 11, 410-748), una storia di devozione coniugale, abbandono e infine trasformazione in uccelli marini di entrambi gli amanti. Josipovici riferisce il mito alternando il suo riassunto ai versi di Golding, e si chiede infine che cosa di quel racconto colpisse tanto profondamente la madre, concludendo che "it spoke to her own experience"¹⁰⁸. La sua vita, infatti, era stata costellata da molteplici travagli ed esperienze di abbandono. Le semplici eppure insondabili ragioni autobiografiche sono quelle che ci fanno amare alcuni libri più di altri, osserva Josipovici; e così come il poema ovidiano aveva parlato all'immaginazione di Chaucer (il quale aveva ri-narrato quello stesso mito in *The Book of Duchess*), di Golding, e poi di Eliot e Pound, "[i]n the Golding translation it spoke to Sacha"¹⁰⁹. Questo racconto ovidiano rappresenta anche l'occasione di incontro tra lo scrittore e la madre defunta: nella rilettura della storia da lei amata, Josipovici ritrova la madre e apprezza con rinnovato e più profondo piacere i versi di Golding, che sanno descrivere con delicatezza e immediatezza il dolore sofferto

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁵ Su "Arachne" di Byatt, si vedano anche il saggio di MARÍA JESÚS MARTÍNEZ ALFARO, "A Tapestry of Riddling Links: Universal Contiguity in A. S. Byatt's "Arachne"", *Journal of the Short Story in English*, n. 45 (Autumn 2005), pp. 145-161, e S. BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2006, pp. 387-391.

¹⁰⁶ GABRIEL JOSIPOVICI, "Heart's Wings", in P. Terry, *Ovid Metamorphosed*, cit., pp. 197-205, p. 197.

¹⁰⁷ *Ivi.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 202.

da Alcione per il marito disperso in mare. Per Josipovici non c'è consolazione in Ovidio; a questo racconto, l'autore affianca altri episodi simili tratti dalla letteratura: nell'Antico Testamento la storia di re David, privato da Dio del figlio e consapevole della sua irrimediabile perdita, e il passo dell'*Iliade* in cui il poeta ricorda che gli eroi Castore e Polluce sono morti, sepolti ormai da tempo nella terra di Sparta, mentre l'ignara Elena, loro sorella, continua a cercarli sul campo di battaglia. Questi passi ci commuovono ma non ci consolano; in essi, tuttavia, riconosciamo che la morte è parte dell'andamento delle cose "and it is good to have it stated so simply and so well"¹¹⁰. Lo stesso atteggiamento verso la morte, ovvero di coloro che non si consolano nella promessa della risurrezione, era anche della madre e Josipovici ritrova questo sentimento nel dolore inconsolabile di Alcione, che disperata si getta in mare.

Va notato che il mito di Alcione e Ceice è tra quelli inclusi in altre due riscritture ovidiane menzionate, il romanzo *Il mondo estremo* di Ransmayr e il play *Metamorphoses* di Zimmerman; esso, inoltre, vanta un posto speciale nella letteratura in lingua inglese in quanto era stato rinarrato nientemeno che da Chaucer in apertura del suo *Book of Duchess* (1368-1369). Nel romanzo di Ransmayr, la storia elegiaca dei due coniugi è incastonata brillantemente all'interno del complesso gioco di rispecchiamenti tra la realtà di Tomi e la finzione delle *Metamorfosi*: il racconto si trasforma in un film proiettato da Cypari sul muro del macello della città, a beneficio dei suoi abitanti che trovano nell'annuale visita del proiezionista itinerante una delle rare occasioni di svago. Nel play di Zimmerman, il mito di Alcione e Ceice è tra quelli che più toccano la sensibilità dello spettatore; esso richiama anche implicitamente quello di un'altra coppia, Orfeo ed Euridice, con la quale ha in comune la separazione violenta di due sposi affezionati e l'inconsolabile disperazione di chi sopravvive all'altro. Nella drammatizzazione di Zimmerman, la conclusione della vicenda di Orfeo ed Euridice offre però una consolazione diversa e più amara rispetto a quella di Alcione e Ceice, per i quali, invece, l'enfasi è sulla pietà degli dei ("The gods are not altogether unkind. Some prayers are answered. [...] How could the gods not have felt it?"¹¹¹) e sulla possibilità per la coppia di ritrovare l'antica serenità in una nuova dimensione.

Se per Zimmerman questo mito ha un forte potenziale catartico poiché conduce a vedere la morte non come "estinzione" bensì come trasformazione, Josipovici sembra

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹¹¹ M. ZIMMERMAN, *Metamorphoses*, cit., p. 31.

mettere l'accento sull'accettazione e infine la rassegnazione che porta Alcione a gettarsi dal molo: “[Ovid] too recognises the finality of death”¹¹². Consapevole di non poter riavere Ceice, la donna abbraccia la morte. Ma è la coscienza dell'impossibilità di riportare l'amato a sé che porta alla metamorfosi finale: a colpire con tanta forza la madre di Josipovici, così come l'autore che rilegge il racconto “in the wake of her death”, è “the perception of the grieving and longing heart: [...]. [Alcyone's] flight is the literal expression of the heart's leap into oneness with the loved and lost person. It is her desire to be with him which transforms her”¹¹³. In ultima analisi, come nella drammatizzazione di Zimmerman, il mito rivela quindi il suo potenziale catartico anche per Josipovici che, rileggendolo, ripensa alla madre nei suoi ultimi momenti di vita e alla sua serena rassegnazione di fronte alla morte. È così che al dolore del ricordo si sostituisce una sensazione di pace, quella serenità che impronta la pacata conclusione della storia.

Sebbene di natura più personale rispetto alla prosa di Byatt, il breve *memoir* di Josipovici offre a sua volta lo spunto per riflettere sul ruolo della memoria (personale e letteraria) nella rilettura dei miti ovidiani. Entrambi gli autori muovono dal dato biografico verso quello letterario, senza soluzione di continuità: la passione per i ragni e le geometrie sottili della natura fanno tutt'uno, per Byatt, con la sua passione per analoghe immagini letterarie e artistiche, entrambe rivelatrici di quelle “Platonic forms of perfection [and that] transcendent order whose shapes we discern in the solid world, and draw, or paint, or build”¹¹⁴. Per Josipovici, la bellezza del racconto ovidiano è legata (e mediata) in modo indissolubile al ricordo della madre; ma questo ricordo permette allo scrittore di riapprezzare l'Ovidio di Golding, la cui traduzione “spoke in memorable language”¹¹⁵. Chiedendosi che cosa lo spinga a trovare conforto in quel racconto, lo scrittore si risponde: “partly because by reading what she herself read and loved I feel closer to her and she lives for me a little. And partly because of the story itself and the way it is told”¹¹⁶. Non solo Josipovici è consapevole di quanto le *Metamorfosi* abbiano parlato all'immaginazione di grandi autori inglesi, ma l'apprezzamento letterario e le ragioni personali si sovrappongono ancora una volta,

¹¹² G. JOSIPOVICI, “Heart's Wings”, cit., p. 204.

¹¹³ *Ivi.*

¹¹⁴ A. S. BYATT, “Arachne”, cit., p. 146.

¹¹⁵ G. JOSIPOVICI, “Heart's Wings”, cit., p. 202.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 202-203.

quando lo scrittore affianca al racconto di Alcione e Ceice altri passi letterari che trasmettono la dolorosa accettazione della morte e l'impossibilità di riavere la persona amata: "For this is a tale as firmly rooted in the real as anything in Homer or the [Hebrew] Bible. [...] Neither Sacha nor I ever believed in the Resurrection ..."¹¹⁷.

Nella nuova *aetas ovidiana* del postmodernismo la presenza delle *Metamorfosi* prende, come si è visto, forme creative molto varie. Una di queste, sulla quale ci si soffermerà nel capitolo seguente, è quella della riscrittura.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 203.

2.

Il genere della riscrittura e le “revisioni” teatrali

In “riscrittura”, il termine che per comodità si è scelto di usare qui, confluiscono strategie narrative diverse, come diversi sono i gradi di rielaborazione rispetto al testo di partenza. Implicita nel concetto di riscrittura è la categoria di intertestualità, che è stata coniata proprio in relazione a pratiche testuali tipicamente novecentesche, moderniste e postmoderniste, e all’interno di una visione della letteratura profondamente mutata rispetto ai periodi precedenti: la dimensione linguistica e auto-referenziale ora predomina su quella mimetica e l’idea di originalità creativa viene messa in discussione nella convinzione che la letteratura, e l’arte in generale, abbiano esaurito il loro potenziale comunicativo. Soprattutto nelle sue forme più sperimentali, la letteratura ha imboccato allora la strada del silenzio, esplorata da Ihab Hassan in *The Dismemberment of Orpheus*, oppure si è rivolta a se stessa, generando mondi “estremi” in cui la realtà è la grande biblioteca universale borgesiana e la creazione è concepita come arte del “collage” o del “riciclo” di parole dette da altri (da qui la nota formula barthesiana della “morte dell’autore”)¹. Paradossalmente, tuttavia, proprio questa sfiducia nelle possibilità della narratività ha portato, come si è visto, al recupero di storie antiche, e con esse dello *storytelling*, che hanno sopperito forse alla crisi delle “grandi narrazioni” (*métarécits*)² che la coscienza postmoderna, secondo Lyotard, ha definitivamente abolito.

Notoriamente, la riscrittura è un’operazione antichissima, in tutta probabilità nata in concomitanza con l’atto stesso della scrittura letteraria: il mettere per iscritto, per la prima volta, storie orali è coinciso forse con il riscriverle. Analogamente, la ripresa delle parole di un autore, le allusioni ad altri testi, l’imitazione, e tutti i vari modi dell’intertestualità, sono pratiche ricorrenti nella composizione letteraria, che sono andate di volta in volta sotto concezioni diverse ma che, fino al Novecento, non sono

¹ Per un’analisi sintetica dell’intertestualità postmodernista si rimanda a ULRICH BROICH, “Intertextuality”, in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism*, cit., pp. 249-255.

² Per *métarécit* o *grand récit*, Lyotard intende “la dialectique de l’Esprit, l’herméneutique du sens, l’émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse” a cui la scienza e la filosofia della Modernità si appellano; si tratta – prosegue Lyotard – “[du] récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique”. Al contrario, il postmoderno, secondo il filosofo, è caratterizzato da “l’incredulité à l’égard des métarécits” (JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 7).

state per nulla o quasi teorizzate poiché, come osserva Marina Polacco, “non [...] riconosciute come tali, tanto [risultava] ovvio e naturale manipolare i testi, riscriverli, rielaborarli”³. Polacco riassume alcune coordinate fondamentali relative all’intertestualità, che si rivelano utili anche per esplorare il genere testuale della riscrittura: le due più rilevanti al presente discorso sono la concezione della letteratura come sistema e la dialettica fra originalità e convenzione. Il sistema della letteratura può essere inteso altrimenti come *langue*, nel senso saussuriano del termine; così, d’altra parte, lo intendeva Gian Biagio Conte nel suo studio ormai canonico sulla memoria incipitaria nella poesia dell’Antichità classica che si ispira, come si sa, al principio dell’*imitatio-aemulatio*: la tradizione letteraria è per i poeti antichi “momento imprescindibile, ma sostanzialmente neutro, [...] che è insieme condizionamento e aiuto al dire. Questa tradizione, a volerla meglio definire, credo possa indicarsi colla nozione di ‘*langue poetica*’”⁴. A sua volta, questa *langue* è definita da Conte come “[il] complesso organico dei mezzi d’espressione che gli scrittori hanno già tratto dalla riserva indifferenziata della lingua comune: ‘tesoro’ che è il risultato collettivo delle loro *paroles*”⁵. Da questa concezione discende una tensione costante tra innovazione e convenzione, che può essere sentita nelle varie epoche come più o meno decisiva per la composizione artistica, fino ad essere radicalmente negata da quelle teorie estetiche che, come la romantica, professano il culto dell’unicità e del genio creativo o che, come le avanguardie novecentesche, teorizzano la rottura radicale rispetto alla tradizione e la predilezione per la novità assoluta (visioni della letteratura, queste, che non possono comunque elidere l’altro termine al quale si contrappongono – la tradizione –, poiché esso rimane il presupposto grazie al quale si definiscono). Si tratta di una vera e propria dialettica tra due istanze che mai si escludono a vicenda e che serve molteplici intenzioni: quella di rendere omaggio ad un autore ritenuto *auctoritas*; stabilire la muta complicità con il lettore colto, segnalando la comune adesione a una tradizione estetica; ma anche (sebbene non necessariamente), gareggiare con il modello per collocarsi nel medesimo solco letterario, e dunque eguagliarlo, o differenziarsene e superarlo.

³ MARINA POLACCO, *L’interstualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 15.

⁴ GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino, 1974, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

Nel Novecento si incontrano diverse teorie della letteratura che valorizzano il rapporto tra il nuovo testo e la tradizione che lo precede. Una di queste è quella espressa da T. S. Eliot nel famoso saggio “Tradition and the Individual Talent” (1919), saggio che già nel titolo mette in risalto la dialettica – imprescindibile, secondo Eliot – fra la tradizione letteraria e le singole personalità artistiche che di quella tradizione sono figlie e al contempo plasmatrici. Dal saggio di Eliot si evince come la relazione tra scrittore contemporaneo e passato letterario rappresenti un dialogo vitale e necessario non solo per la formazione dell’autocoscienza dell’artista, ma perché è rispetto alla tradizione che le opere moderne verranno inevitabilmente giudicate sia nel momento contingente sia dalla posterità. La visione che Eliot esprime in questo scritto adombra l’autocoscienza del postmoderno rispetto al rapporto tra scrittura e memoria letteraria, rapporto che è stato percepito via via come meno lineare e sempre più problematico. Se per l’Antichità la ripresa della letteratura passata, ha valenza “sostanzialmente neutr[a]” perché, come sostiene Conte, è un condizionamento indispensabile al dire poetico, non così per lo scrittore del Novecento: concepire la lingua e la tradizione letterarie come sistema e avvertire la complessa dinamica fra tradizione e originalità implica la consapevolezza della propria storicità e situazionalità rispetto al proprio tempo letterario. Per Eliot, questa consapevolezza – mai innata, ma acquisita con fatica e coltivata – è il presupposto di tutta la grande letteratura e deve servire da stimolo allo scrittore per la creazione artistica, permettendogli di calarsi all’interno di quella immensa rete di connessioni e interdipendenze che è la letteratura, distanziandosi tanto dalla cieca imitazione quanto dall’illusione dell’autosufficienza creativa.

Dalla concezione della letteratura come sistema discendono anche due visioni apparentemente opposte che possono condensarsi rispettivamente nel concetto – tipicamente modernista – della sincronicità delle opere d’arte di ogni epoca e nell’immagine della stratificazione della letteratura. Eliot afferma, infatti, che “the historical sense compels a man to write [...] with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order”⁶: questo ordine, essendo compresente, viene pertanto modificato dall’introduzione di una nuova opera (“what happens when a new work of art is created is something that happens

⁶ T. S. ELIOT, “Tradition and the Individual Talent”, in Id., *The Sacred Wood*, cit., pp. 47-59, pp. 49.

simultaneously to all the works of art which preceded it”⁷). Sottolineando la continuità del dialogo con la tradizione, Eliot arriva a proporre un concetto che sarà poi ampiamente ripreso dall'estetica della ricezione teorizzata da Hans Robert Jauss e, più recentemente, dai *Classical Reception Studies*. Si tratta della nozione dell'influenza “bi-univoca” fra passato e presente: “the past [is] altered by the present as much as the present is directed by the past”⁸. La nuova opera letteraria non agisce solo nella sua epoca, ovvero fissando nuovi criteri estetici (criteri comunque, a loro volta, influenzati dalle opere precedenti), bensì modifica il passato letterario, ovvero il modo di leggere e rapportarsi a un determinato testo. Nello stesso tempo, all'interno della tradizione letteraria, non essendoci un intrinseco miglioramento ma solamente “refinement perhaps, complication certainly”⁹, si produce un particolare tipo di cambiamento “which abandons nothing *en route*, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen”¹⁰. La letteratura, quindi, preserva continuamente la memoria di se stessa, come in una sovrapposizione di strati, e modifica, però, le modalità di rilettura di tale memoria.

La concezione di Eliot trova eco più tardi nel secolo nelle convinzioni di un eminente critico americano, Harold Bloom che, teorizzando “l'ansia dell'influenza” come spinta propulsiva alla creazione letteraria, riconosce che in letteratura non c'è parola vergine dal momento che “great writing is always rewriting or revisionism”¹¹; secondo questa concezione, quindi, anche l'invenzione può essere vista, in ultima analisi, come una forma particolarmente geniale di prestito. *Competition* e *contamination* sono le “leggi” che, nell'ottica di Bloom, caratterizzano la tradizione letteraria e, in particolare, la formazione di un canone di testi; esse sono forze attive che

⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁸ *Ibid.*, p. 50. Per H. R. Jauss si veda in particolare l'interessante concetto di “ricezione che ringiovanisce il passato”, ovvero che permette la riscoperta dell'opera passata instaurando un nuovo dialogo con essa: “[la ricezione ringiovanente] elimina il difetto dell'unilateralità di una mera riproduzione vincolata alla tradizione o di un rinnovamento soltanto formalistico di opere d'arte. Laddove essa manca, come nella ricostruzione storicamente fedele, che cerca solo il senso originario di un'opera, o nella libera attualizzazione, che utilizza il modello classico solo ancora come fonte di materiali, è rotto il filo tra esperienza presente e passata e con ciò la possibilità della rigenerazione del classico.” (HANS ROBERT JAUSS, “Il testo del passato nel dialogo con il presente (classicità – di nuovo moderna?)” [1978], in *Id.*, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Guida Editori, Napoli, 1988, pp. 87-111, p. 95 [raccolta di cinque saggi per l'edizione italiana, trad. it. di A. Giugliano]).

⁹ T. S. ELIOT, “Tradition and the Individual Talent”, cit., p. 51.

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ HAROLD BLOOM, “Preface and Prelude”, in *Id.*, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* [1994], Riverhead Books, New York, 1995, pp. 1-11, p. 10.

definiscono il rapporto degli scrittori con i loro predecessori e, al contempo, determinano la maggior fortuna di alcune opere rispetto ad altre – quelle che diventeranno canoniche appunto – grazie al loro perdurare come fonti di ispirazione e come materiale che viene continuamente riscritto e inscenato, tradotto, riadattato, creativamente “distorto”, trapiantato in altre culture o manipolato nei modi più diversi. Senza dimenticare che il “darwinismo” letterario di Bloom¹² fa riferimento a un gruppo di testi ben preciso (ma sempre potenzialmente aperto, come il critico sottolinea), e non alla totalità della letteratura o dell’esperienza della creazione letteraria in generale, va evidenziato il fatto che il suo concetto di influenza, proprio come quello di Eliot, ha carattere dinamico ed intertestuale, agonistico persino¹³.

Tali prospettive anticipano o confluiscono nella concezione eminentemente postmodernista del libro-mondo, ovvero della realtà come grande enciclopedia composta da tutto ciò che è scritto ed è scrivibile: si tratta di una visione “pan-testuale” che nelle sue versioni più estreme ha avuto come effetto non solo la riduzione del reale e della Storia a testi o meri costrutti linguistici, ma anche la legittimazione della riscrittura intesa come unica e ultima risorsa della produzione letteraria: “under such circumstances, writers are not only justified to rewrite earlier texts, they do not only feel an urge to do so, but, being caught in an infinite textual maze, they have no choice but to rewrite”¹⁴. Vari critici novecenteschi hanno coniato termini ed espressioni suggestive per trasmettere l’idea della costitutiva permeabilità del testo rispetto agli altri testi: si hanno così “mosaïque de citations” (Julia Kristeva), “chambre d’échos” (John Barthes), “inter-text” (Harold Bloom) e “palimpsest” (Gérard Genette), tutte immagini che sottendono una visione del testo e della letteratura non come prodotti dell’“arte allusiva” di derivazione classica, o mutualmente e consapevolmente dialoganti, bensì come artefatti *necessariamente* intertestuali.

¹² Eloquente, ad esempio, è la seguente affermazione: “The anxiety of influence cripples weaker talents but stimulates canonical genius” (*ivi*).

¹³ Si confrontino ad esempio le seguenti osservazioni, rispettivamente di Eliot e di Bloom: “Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, “tradition” should positively be discouraged.” (“Tradition and the Individual Talent”, cit., pp. 48-49); “Tradition is not only a handing-down or process of benign transmission; it is also a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion” (“Preface and Prelude”, cit., p. 8).

¹⁴ MATEI CALINESCU, “Rewriting”, in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism*, cit., pp. 243-248, p. 245.

La prospettiva di A. S. Byatt offre ulteriori spunti sulla dimensione intertestuale, pervasiva di tanta letteratura tardo novecentesca, e nello specifico sulla ripresa di miti e leggende antiche. Nel saggio “Old Tales, New Forms” (nella raccolta *On Histories and Stories*, 2000), e trattando della narrativa degli ultimi decenni del Novecento, Byatt osserva un interesse spiccato per lo *storytelling*, il narrare storie, associato di frequente a materiali mitici, leggendari, favolistici e tradizionali. Queste storie antiche manifestano “immediacy [and] polymorphy”¹⁵ e, secondo la scrittrice, è nella loro peculiare “hard logic”¹⁶ – irriducibile ad ermeneutiche di tipo freudiano e junghiano – e nella loro ripetibilità (“a myth derives force from its endless repeatability”)¹⁷ che risiedono il fascino e le ragioni di attrazione per i narratori moderni. Byatt sembra dire così, pur senza affermarlo esplicitamente, che, andando a riscoprire questi materiali, gli scrittori ritrovano anche il piacere della pura narrazione; il suo discorso e i brani da lei prescelti confermano, infatti, il primato del racconto su altre caratteristiche che appartengono a sviluppi posteriori della letteratura, come l’originalità e l’individualità, o l’approfondimento psicologico dei personaggi.

A questa concezione della letteratura come patrimonio collettivo e anonimo di storie “vive”, cioè circolanti e appropriabili, ha contribuito fortemente negli ultimi decenni del secolo anche l’universo postcoloniale. Scrittori originari delle ex-colonie europee hanno aggiunto le loro voci alla tradizione del romanzo occidentale, arricchendola e rimodellandola con narrazioni, linguaggi e strategie provenienti da esperienze storiche e culturali lontane ma, a causa dei colonialismi, strette in un rapporto complesso, fatto di subalternità economica e culturale ai Paesi colonizzatori. Tuttavia, i Paesi delle ex-colonie sono pervenuti gradualmente e faticosamente a una negoziazione con le loro identità nazionali, con il passato coloniale e con le lingue imposte dai Paesi colonizzatori, le quali sono diventate parte delle culture indigene e in molti casi veicoli di letteratura, non in modo passivo, a imitazione delle modalità narrative europee, bensì nell’ottica del “writing back”, ovvero della riscrittura dell’esperienza coloniale e post-coloniale dalla parte di chi l’ha subita. Da questi scrittori e dalle tradizioni letterarie dei loro Paesi, in particolare quelle in cui il

¹⁵ A. S. BYATT, “Old Tales, New Forms”, in Ead., *On Histories and Stories* [2000], Vintage Random House, London, 2001, pp. 123-150, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

patrimonio orale, mitico e favolistico è vitale o ha giocato comunque un ruolo importante nella trasmissione della cultura, proviene una visione della letteratura come archivio di storie o, citando Silvia Albertazzi, come un insieme di “storie rubate”, ovvero “rielaborazioni di storie già narrate, riprese in quanto proprietà culturale comune”¹⁸. Tuttavia, diversamente dalla maniera postmodernista, dove l’archivio è quello della Storia ridotta a testualità (“textualized remains of history”)¹⁹ e che, come tale, possiede un incerto statuto gnoseologico, nell’universo postcoloniale il ricorso a storie tradizionali possiede una valenza “politica”, ovvero si ricollega all’importanza della memoria per recuperare e preservare i frammenti del passato pre-coloniale e coloniale e per ricostruire il senso perduto di comunità. Alcuni di questi grandi “archivi” del post-coloniale sono le *Mille e una notte*; i racconti indiani della raccolta “Oceano dei flussi delle storie” risalente all’XI secolo; fiabe e leggende mitopoietiche dei popoli africani, fra cui quello Yoruba, cui si rifanno gli scrittori nigeriani Amos Tutuola e Wole Soyinka, e che ancora trovano eco nella narrativa di una scrittrice di seconda generazione come Bernardine Evaristo, solo parzialmente in contatto con le sue radici africane ed estranea alle istanze di rivendicazione del postcoloniale. Questi archivi, però, non rispondono affatto (o solo raramente: si veda a questo proposito il caso dello scrittore Ngugi wa Thiong’o) a ideologie nativiste da parte degli scrittori, cioè a nuove mitologie ispirate a un integralismo identitario e nazionalistico, bensì, in molti casi, si fondano sull’ibridazione e la contaminazione con i modelli letterari occidentali, e perfino con la produzione cinematografica hollywoodiana, a sua volta repertorio di narrazioni e personaggi in grado di ispirare l’immaginario dei narratori post-coloniali²⁰.

¹⁸ SILVIA ALBERTAZZI, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 33.

¹⁹ LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York, 1988, p. 128.

²⁰ Salman Rushdie, ad esempio, dichiara il suo debito rispetto alla fiaba in versione cinematografica *The Wizard of Oz* che non solo aveva catturato la sua immaginazione infantile ma ha continuato a influenzarlo anche nella sua scrittura matura (cfr. S. RUSHDIE, “Out of Kansas”, in *Step Across This Line*, cit., pp. 3-33). Sull’uso del patrimonio narrativo indigeno e sulle strategie di ibridazione con i testi del canone occidentale da parte degli scrittori postcoloniali, si veda S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000, pp. 85-120. Si noti che la posizione di Bloom – chiaramente eurocentrica e apertamente polemica, pur se giustificata dal desiderio di salvare e riaffermare l’effettiva centralità di alcuni autori – è in possibile conflitto con definizioni e ripensamenti del concetto di canone che provengono dalla riflessione postcoloniale: si veda sulla questione, S. ALBERTAZZI, “Canone”, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata, 2001, pp. 21-31.

Dal panorama appena tracciato, necessariamente incompleto e sintetico, si ricava una concezione della letteratura improntata al recupero della narrativa come valore estetico autonomo tramite il ricorso a materiali tradizionali, per lo più antichi. L'intertestualità e l'eteroglossia come principi compositivi appaiono essere le modalità privilegiate del genere della riscrittura e rispecchiano, del resto, una visione orientata al dialogismo e alla ricerca di relazioni inedite tra testi e materiali diversi o al ripensamento critico della tradizione.

Nel discorso sul recupero di materiali narrativi tradizionali è finora rimasto implicito il concetto di rilettura, una pratica che costituisce il presupposto della riscrittura e che a sua volta può – e anzi dovrebbe – essere suscitata da questa. Superficialmente, la rilettura rimanda all'operazione facoltativa intrapresa individualmente dal lettore e dunque confinata alla dimensione del gusto personale, oppure si lega intuitivamente al concetto di "classico"; la nozione di rilettura è, però, entrata a far parte dell'estetica della ricezione, delle teorie *reader-oriented* e di molte riflessioni d'autore. Si tratta di uno snodo fondamentale per avvicinarsi all'operazione della riscrittura: rileggere è connaturato tanto all'approccio postmodernista, quanto a quello degli scrittori postcoloniali rispetto alla Storia (politica, sociale, letteraria), approcci che, pur partendo da premesse diverse, possono giungere in entrambi i casi ad una radicale messa in discussione di assunti positivisti come la trasparenza e l'infallibilità della narrazione storiografica o l'efficacia del realismo letterario, e modernisti, come la fiducia nella possibilità di accedere alle profondità dell'Io e di trasmettere tale esplorazione tramite gli strumenti del linguaggio artistico. Già Calvino e successivamente Bloom avevano incluso la rilettura tra i parametri per valutare la classicità di un'opera²¹. Accostarsi a un testo del passato per riproporlo necessita una rilettura che non sia solo scrutinio ravvicinato, di natura filologica e "scientifica", bensì apertura dialogante anche laddove l'intento sia quello di ribaltarne la prospettiva. La

²¹ Cfr. I. CALVINO, "Perché leggere i classici" (titolo originale "Italiani, vi esorto ai classici", *L'Espresso*, 28 giugno 1981), incluso nell'omonima raccolta, *Perché leggere i classici*, cit., pp. 5-13, pp. 5-8; e H. BLOOM, *The Western Canon*, cit., p. 29: "One ancient test for the canonicity remains fiercely valid: unless it demands rereading, the work does not qualify". In Calvino, in particolare, la rilettura è postulata esplicitamente in alcune delle sue quattordici "proposte di definizione" del classico (ad es. "*I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: «Sto rileggendo...» e mai «Sto leggendo...»*" e "*D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima*"), mentre in altre rimane implicita, ma è sempre imprescindibile condizione di attualità del classico, arrivando a confinare con il processo della ricezione o riscrittura ("*I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato*"). (Tutti i corsivi sono nell'originale).

rilettura comporta anche il riconoscere le stratificazioni culturali ed eventualmente linguistiche che sono intervenute nella ricezione diacronica di un testo: “se leggo l’*Odissea* leggo il testo d’Omero ma non posso dimenticare tutto quello che le avventure d’Ulisse sono venute a significare durante i secoli, e non posso non domandarmi se questi significati erano impliciti nel testo o se sono incrostazioni o deformazioni o dilatazioni”²². Intesa in questo senso, come percorso di esplorazione e di riscoperta, la rilettura è, quindi, sia l’operazione di partenza per la riscrittura, sia l’impulso generato dal nuovo testo nei confronti del testo antico. Nell’orizzonte del postmoderno, del postcoloniale e della letteratura del realismo magico, affiliata ad entrambi, rileggere diventa il presupposto per eccellenza della composizione creativa: esso, infatti, si rivela congeniale al modello reticolare di conoscenza e di approccio alla tradizione che si è visto essere tipico dell’ovidianesimo novecentesco, un modello che ai concetti di “influenza” e “fonti” predilige quello di “transtestualità” o “ipertestualità”²³. La rilettura, inoltre, può assumere valenze più o meno politiche e sovversive, non tanto nell’ottica della negazione bensì della ridefinizione e del “supplemento” rispetto ai discorsi egemonici occidentali²⁴.

Da quanto detto, si possono isolare tre ragioni fondamentali che portano gli scrittori alla rilettura e alla riscrittura dei materiali antichi: la predilezione per la narrazione, che trova nelle storie antiche modelli autorevoli, oltre che forme già codificate e dunque riconoscibili; la necessità di rapportarsi in modo critico alla Storia; e la corrispondente volontà di riscoprire, anche all’interno della tradizione letteraria occidentale, prospettive sentite come eccentriche, marginali, subalterne. Per le ultime due ragioni, non si tratterà di guardare solo agli scrittori postcoloniali, provenienti dai

²² I. CALVINO, “Perché leggere i classici”, cit., p. 8.

²³ Per la definizione di questi termini si rimanda allo studio canonico di G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 7 e pp. 12-13. In relazione al presente discorso si veda però M. CALINESCU, “Rewriting”, cit., p. 244: “what older literary history saw in terms of “sources” and “influences” more recent criticism is likely to recast in the language of rewriting/rereading and transtextualization”.

²⁴ Mutuo il concetto di “supplemento” da Theo D’haen, che lo usa in riferimento al realismo magico. Prodotto da posizioni di “ex-centricity”, non solo geografica bensì politica, ideologica, culturale, sociale, che pertanto lo configurano come una “literature of resistance”, il realismo magico si rapporta ai modi discorsivi e alla concezione della Storia occidentali nell’ottica della revisione e della critica. Da qui la necessità della rilettura e della riscrittura della tradizione europea ed eurocentrica. Nonostante la valenza critica e di denuncia insita in molti testi del realismo magico, puntualizza D’haen, “[it is] not to be seen as necessarily or merely *negating* the center discourse, but rather as *supplement* to it. If it is necessarily initially dependent upon that discourse, implying a certain belatedness and subalternity (Spivak 1988), it at the same time deflects and modifies, radically reinterprets and redirects that discourse, thereby also mediating and changing the terms of the center itself” (T. D’HAEN, “Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist”, cit., p. 291. Corsivi nell’originale).

marginari geografici rispetto all'Occidente, bensì anche alle sue minoranze interne. Tra queste va annoverata quella delle donne scrittrici. Il Novecento ha visto ripetutamente le scrittrici ricorrere a figure del mito e delle fiabe, trasformandole in metafore o reinterpretandole per articolare il proprio vissuto, spesso attraverso le forme della poesia (H. D., Sylvia Plath, Adrienne Rich, Eavan Boland solo per citare alcuni nomi), oltre che per interrogare la tradizione, mettere in discussione la validità dei ruoli e dei paradigmi associati al femminile nella letteratura e nella società, ampliare il panorama delle voci femminili e mostrare la ricchezza della loro esperienza attraverso la rappresentazione narrativa e teatrale. La critica letteraria femminista ci ha abituati ormai a pensare alle narrazioni femminili del passato e del presente come contro-egemoniche, sia che lo fossero in modo aperto sia che come tali siano state interpretate a posteriori. A partire da quella più militante dei tardi anni Settanta e degli anni Ottanta, la critica femminista non solo ha individuato il frequente ricorso al mito nella scrittura femminile del Novecento e ha esplorato le strategie di appropriazione messe in atto dalle scrittrici, ma si è servita essa stessa di figure femminili del mito per enucleare motivi e figurazioni che si sarebbero rivelati caratteristici della tradizione letteraria maschile così come, per ragioni diverse, di quella scritta da donne (ad esempio la “donna angelo”, la “donna mostro”, la “donna seduttrice” o “vampiresca”, ecc.).

In *The Madwoman in the Attic* (1979) – uno studio che, sebbene oggi datato, rimane fondamentale nell'ambito della critica femminista – Gilbert e Gubar mostrano, ad esempio, come le figure di Minerva, Eva, Galatea in quanto “male-engendered female figures” incarnino – prevedibilmente – “men’s ambivalence not only towards female sexuality but toward their own (male) physicality”²⁵; o ancora dimostrano come la paura misogina del femminile viene proiettata verso “traditional images of such terrible sorceress-goddesses as the Sphinx, Medusa, Circe, Kali, Delilah and Salome, all of whom possess duplicitous arts that allow them both to seduce and to steal male generative power”²⁶. Un altro motivo ricorrente segnalato da Gilbert e Gubar, e in seguito sviluppato da altre studiose in relazione a singole figure, è quello delle arti praticate dalle donne, linguaggi silenziosi che inscrivono la *agency* femminile in contesti in cui la voce della donna è ostacolata o soppressa: “from the abused Procne to

²⁵ SANDRA M. GILBERT, SUSAN GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], Yale University Press, New Haven, 2000, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

the reclusive Lady of Shallott, therefore, women have been told that their art [...] is an art of silence”²⁷. Tipico è, quindi, l’impiego da parte della critica di figure del mito per portare avanti le riflessioni e le battaglie femministe: e, con ciò, Aracne, Filomela e Penelope, ad esempio, sono assurte ad archetipi di una poetica di resistenza femminile all’interno della cultura patriarcale.

Per designare la pratica di appropriazione e revisione di figure e simboli della tradizione letteraria da parte delle donne, la critica francese Claudine Herrmann ha coniato l’espressione *voleuses de langue* nello studio omonimo del 1976, solo di poco precedente a *The Madwoman in the Attic*, e in linea con quest’ultimo nelle premesse e nell’intento di reperire dei percorsi e delle strategie comuni all’interno della tradizione letteraria al femminile. Riprendendo l’espressione di Herrmann, Alicia Ostriker ha esplorato i lavori di un gruppo di poetesse americane del secondo Novecento, qualificando la loro estetica come “revisionist mythmaking” e definendole, appropriatamente, “female Prometheuses”²⁸. Nel suo articolo, Ostriker descrive la riscrittura del mito come una pratica che impiega “a figure or story previously accepted and defined by a culture [...] for altered ends”²⁹ e precisa che “the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge to and correction of gender stereotypes embodied in myth”³⁰. Il desiderio di “correggere” la tradizione patriarcale, i suoi simboli e i suoi assunti è caratteristico della critica facente capo al cosiddetto *second wave feminism*. Il ricorso ai miti sui quali quella tradizione si è cementata diventa allora la modalità privilegiata per andare a decostruirne i presupposti sbagliati, ma prima ancora per confrontarsi con se stesse e con il proprio vissuto. Adrienne Rich, poetessa e femminista americana, spiega quanto ciò sia tanto più necessario per una scrittrice che si sia formata ella stessa sulla tradizione letteraria patriarcale e sui suoi

²⁷ *Ibid.*, p. 43. Gilbert e Gubar fanno riferimento al mito di Procne e Filomela in altre due occasioni in cui, a differenza di questa prima occorrenza, l’allusione è alla versione del mito che vede Filomela tessere la tela (cfr. *ibid.*, p. 521 e p. 642). Che la menzione a Procne sia chiaramente una svista è reso ancora più evidente poiché subito dopo le autrici citano l’articolo di GEOFFREY HARTMAN, “The Voice of the Shuttle” (in Id., *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven-London, 1970, pp. 337-355) nel quale si fa chiaramente riferimento a Filomela, e non alla sorella Procne, nella veste di tessitrice: “Procne must record her sufferings with what Geoffrey Hartman calls “the voice of the shuttle” because when she was raped her tongue was cut out” (S. M. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 43).

²⁸ ALICIA OSTRIKER, “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking”, *Signs*, vol. 8, n. 1 (Autumn 1982), pp. 68-89, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 73.

codici discorsivi, accettandoli inizialmente come “universali”: “until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society”³¹. Conoscere la letteratura del passato porta una scrittrice ad una duplice consapevolezza: quella di fare esperienza del discorso poetico maschile e quella di riscattare una tradizione alternativa per dare corso nel futuro ad una scrittura femminile, fondata su valori nuovi rispetto a quelli tramandati: “We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us”³². Affermazioni come questa di Adrienne Rich, hanno aperto la strada alla critica femminista e alla “ginocritica” proposta da Elaine Showalter³³, ovvero a una serie di studi che, come *The Madwoman in the Attic*, intendevano “know [the writing of the past] differently”.

Un'altra precisazione di Ostriker porta a riflettere sui contenuti effettivi di questi atti di revisionismo ad opera di mani femminili: con “myth”, Ostriker – e con lei una parte della critica contemporanea, sia femminista che postmodernista – intende non solo le storie e le figure della mitologia greco-latina, bensì anche “historic and quasi-historic figures” e figure derivate da “folktales, legends, and Scripture”³⁴ a cui si aggiungono (pur se non menzionati da Ostriker) veri e propri testi letterari. Materiali così eterogenei sono accomunati nel discorso femminista dall'appartenenza alla tradizione patriarcale, essendo espressioni a più livelli e in più ambiti dei suoi codici e del suo linguaggio oppressivo. Inoltre, “figure storiche e semi-storiche”, in virtù del loro ruolo sociale, politico o culturale possono diventare a loro volta semi-leggendarie ed entrare così a far parte dell'immaginario letterario in qualità di simboli o di icone. Si pensi, a questo proposito, tra i molti esempi, ai drammi della scozzese Liz Lochhead, *Blood and Ice* (1982) e *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* (1987), incentrati rispettivamente sull'autrice Mary Shelley e sui personaggi storici di Elisabetta I e Maria

³¹ ADRIENNE RICH, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, vol. 34, n. 1, (October 1972), pp. 18-30, p. 18.

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ Elaine Showalter parla di *feminist critique* e di *gynocritics*, due forme critiche cooperanti l'una con l'altra, ma distinte, che hanno come soggetti rispettivamente la “woman as reader” e la “woman as writer” (cfr. ELAINE SHOWALTER, “Toward a Feminist Poetics”, in M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing About Women*, Croom Helm, London, 1979, pp. 22-41).

³⁴ ALICIA OSTRIKER, “The Thieves of Language”, cit., p. 72.

Stuarda: lontani dall'essere "semplici" drammi storici, si tratta bensì di "revisioni", dal momento che queste figure iconiche della tradizione britannica permettono a Lochhead di ripensare tematiche vicine al pensiero femminista, ma anche questioni di carattere più ampio sul piano storico e culturale, che riguardano nello specifico le tensioni settarie interne alla Scozia e tra Scozia e Inghilterra, tensioni a cui hanno contribuito – e contribuiscono anche nel presente di Lochhead – proprio i pregiudizi e le barriere culturali di cui le due regine furono emblemi³⁵; un altro esempio è l'intrigante romanzo *Where Three Roads Meet* (2007) di Salley Vickers, una rilettura dell'interpretazione freudiana del mito di Edipo nella quale Freud stesso figura come personaggio.

In particolare, tuttavia, la mitologia e il patrimonio favolistico costituiscono spesso un binomio più stretto a livello di immaginario culturale odierno e di revisionismo creativo³⁶. Già Gilbert e Gubar osservavano che "myths and fairy tales often both state and enforce culture's sentences with greater accuracy than more sophisticated literary texts"³⁷, facendosi portatori, cioè, di paradigmi e stereotipi misogini profondamente radicati nell'inconscio collettivo, che a loro volta vengono perpetuati proprio dalla ininterrotta trasmissione di quelle storie. Più recentemente Susan Sellers, in uno studio intitolato *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* (2001), ha esaminato le riscritture revisioniste di miti e fiabe ad opera di autrici del mondo anglofono (statunitensi, inglesi, scozzesi, irlandesi – con la sola eccezione di Hélène Cixous), scegliendo di trattare le due fonti in modo indistinto, sebbene non manchi di tracciare preliminarmente i diversi contesti di sviluppo e le principali interpretazioni relative ai due generi. Nelle sue premesse, Sellers si interroga sulla possibilità e sulla validità delle riscritture femminili (che l'autrice chiama sempre "femministe"), presentando due prospettive opposte: se una corrente del pensiero

³⁵ Cfr. JAN McDONALD, "Liz Lochhead: Writer and Re-Writer: Stories, Ancient and Modern", in M. Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006, pp. 454-465, p. 454.

³⁶ Nel panorama odierno, ciò si evince, ad esempio, dal fatto che "the best-known versions of classical myths [...] are those produced for mass-market media: children's books, comic books, films, and television", tutti prodotti che sono diventati a pieno titolo oggetto di studio della ricezione classica (LILLIAN E. DOHERTY, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, Duckworth, London, 2001, p. 156). Una sezione del volume di Doherty, che argomenta a favore di un approccio comparatistico e interdisciplinare in ambito accademico, è dedicata agli aspetti che accomunano il mito e il folklore (*ibid.*, pp. 154-169). Alcune importanti scrittrici contemporanee tendono a far interagire i discorsi del mito e della favola: fra i molti esempi si può citare il romanzo *The Robber Bride* (1993) di Margaret Atwood, che mescola echi a divinità classiche e allusioni a personaggi delle fiabe dei fratelli Grimm.

³⁷ S. M. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 36.

femminista vede come impossibile o decisamente precario l'effettivo sovvertimento del sistema culturale e linguistico patriarcale, dal momento che quel sistema precede e contiene la scrittura femminile che, dunque, non può mai completamente sottrarsi ai suoi codici³⁸, un'altra visione – a cui Sellers aderisce – sostiene, invece, in modo più ottimistico, la possibilità che la messa in discussione del mito attraverso la sua riscrittura possa avere un impatto sul sistema di pensiero dominante: “the disruption caused leaves traces, so that the regained order contains a shift and is no longer the homogeneous realm from which difference is eradicated”³⁹.

Nonostante Sellers concluda la sua introduzione incoraggiando un atteggiamento di “post-critical naiveté” che coniughi “critical alertness” e apertura “to the wonders of the tales themselves”⁴⁰, non si può fare a meno di notare quanto il suo lavoro riproponga largamente il lessico e una serie di presupposti critici chiaramente influenzati dal femminismo militante degli anni Ottanta e da quello francese, orientati alla decostruzione, alla critica generalizzante della “mitologia patriarcale” e all'edificazione di una mitologia al femminile che la corregga, con l'esplicito intento di modificare i costrutti culturali correnti⁴¹. Rimangono preziose, tuttavia, le considerazioni conclusive

³⁸ Sellers fa riferimento qui al pensiero di filosofe e studiose quali Luce Irigaray, Judith Butler, G. C. Spivak, Camille Paglia (cfr. SUSAN SELLERS, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Palgrave, Basingstoke, 2001, pp. 26-28).

³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ Ad esempio, il suo linguaggio si fa talora prescrittivo, laddove auspica una funzione attiva e volta al cambiamento culturale: “Deconstruction or the reading of myth to expose its manipulations and suppressions is not enough, we must counter with our own mythopoeia; as Barthes writes, our best weapon against myth is to mythify in turn” (p. 32). In altri casi, il discorso si impenna sull'opzione binaria di “evitare il mito” o di riscriverlo: “The problem, then, is not to avoid myth, but to find ways of rewriting it which do not return us to the negative prescriptions of the *logos*” (p. 28). Sellers ammette persino la possibilità – sebbene inquadrata in una considerazione di natura etica – di escludere dal repertorio dei miti racconti basati sull'*ethos* della guerra e della vendetta come l'*Iliade* omerica, racconti che, non da ultimo perché investiti di grande prestigio, avrebbero favorito il perpetuarsi nell'immaginario culturale occidentale del primato di valori patriarcali. Sellers si dice perciò d'accordo con Marina Warner sul fatto che “some myths must be reworked and others rehabilitated (and that some should be simply deleted from our repertoire)” (p. 8), essendo dell'avviso che: “Repeating Homer verbatim will only ensure that violent tales of warfare and rape are wired into the brains of each new generation” (p. 32). Come è evidente, le posizioni di Sellers che, in linea con i presupposti del pensiero femminista, enfatizza il ruolo svolto dai miti nel perdurare di un immaginario di violenza e oppressione per le donne, ignorano la dimensione puramente narrativa ed estetica dai materiali in questione e, dunque, risultano molto condizionate nella lettura tanto degli ipotesti quanto delle riscritture, da una prospettiva finalistica ed utilitaristica. A tale riguardo, si noti che la prospettiva di Sellers appare diametralmente opposta rispetto a quella espressa da Byatt, la quale non solo esalta le peculiari forme e l'artisticità inerente gli antichi modi di *storytelling* ma si dichiara esplicitamente contraria alle riscritture volte a reinterpretare i miti in chiave femminista: “I am much less happy about a great many resolute feminist rewritings of fairy tales, making wilful changes to plots and forms to show messages of female power (often written under the enthusiastic

tratte da Sellers circa le possibilità aperte dalle riscritture femministe: oltre a ripudiare i paradigmi patriarcali e a rivelare le conseguenze distruttive delle figurazioni femminili del mito sulla coscienza femminile, le revisioni interrogano e smascherano le motivazioni ideologiche che sottostanno all'ordine sociale esistente, mostrando il ruolo giocato dalla complicità femminile stessa rispetto a prevaricazioni e ingiustizie (come avviene, ad esempio, nel romanzo *Two Women of London* (1989) di Emma Tennant); d'altro canto, esse manifestano la paura di fronte ad un possibile vuoto di valori e di parametri etici condivisi (Sellers cita a proposito la trilogia di Anne Rice, *The Vampire Chronicles*). Un'altra tematica ricorrente individuata dall'autrice è l'esplorazione di alternative alla struttura sociale e culturale esistente, accompagnata da un'indagine sui rapporti interpersonali. Alla ricerca di alternative si lega, però, anche il rifiuto di dare vita a una utopistica e sterile mitologia matriarcale, dove le "divinità" femminili sostituirebbero quelle maschili, con una possibile ricaduta nella logica binaria della società attuale (Sellers cita ad esempio *The Passion of New Eve* (1977) di Angela Carter); infine, la presenza del corpo e del materno, rivisti al di fuori dell'immaginario convenzionale, sono altre tematiche che le riscritture permettono di affrontare.

Più sfumata rispetto ai presupposti di Sellers è la prospettiva di Diane Purkiss, esposta in un contributo del 1992, "Women's Rewriting of Myth" (che si limita a riscritture dei miti classici): qui la studiosa mostra come la *vis* critica e decostruttivista nei confronti del mito, che informa il pensiero femminista e talune riscritture femminili, dipenda da *interpretazioni* dell'*episteme* del mito date in età modernista da personalità quali l'archeologo Erich Neumann, S. Freud e C. G. Jung, lo psicologo junghiano Arthur Evans, e lo scrittore e studioso di miti Robert Graves: tutti coloro, insomma, che contribuirono a costruire una concezione del mito rimasta largamente condivisa per gran parte del Novecento. Nonostante questi studiosi aderissero alla visione secondo cui le società pre-classiche erano fondate sul culto del matriarcato o di una originaria Dea-madre, tale convinzione non traduceva affatto un interesse "in liberating women but in releasing men from their psychological problems"⁴², tra i quali, ad esempio, l'imbarazzante questione dell'omoerotismo associato alla cultura *fin-de-siècle* e validato

mishappension that fairy tales in general show powerless females)" (A.S. BYATT, "Old Tales, New Forms", cit., p. 143).

⁴² DIANE PURKISS, "Women's Rewriting of Myth", in C. Larrington (ed.), *The Feminist Companion to Mythology*, Pandora, London, 1992, pp. 441-457, p. 443.

da testi antichi, fra cui quelli omerici. Purkiss osserva che la divinità femminile, così come la Musa ispiratrice di poesia ad essa spesso allineata, rivestiva la funzione simbolica di “prevent[ing] the dreaded onset of sentimental homosexuality” e di “regulat[ing] male poetic output and prevent it from taking any ‘wrong’ turns”⁴³, specialmente in una situazione storica in cui lo studio dei classici e l’immaginario omerico erano influenzati dagli ideali patriottici e dal militarismo dell’ideologia ufficiale⁴⁴. Purkiss osserva, inoltre, come negli scritti di Robert Graves, autore del celebre *The White Goddess* (1948), la Dea e la Musa non alterino in alcun modo l’immaginario patriarcale e non riflettano alcuna visione della donna come soggetto attivo e creativo al di fuori del suo ruolo tradizionale di madre: tanto la donna quanto la Musa “remain[ed] ancillary”⁴⁵. Risultato di questa visione era una mitografia nella quale tali figure femminili incarnavano “the dark, repressed underside of civilization [...] [which] was ‘naturally’ gendered female”⁴⁶. Se da un lato questo continente oscuro della psiche era visto come una perduta dimensione con cui l’uomo doveva ritornare in contatto, dall’altro, esso generava una serie di figurazioni e associazioni che contribuivano nettamente “to reinforce women’s exclusion from civilization and from poetic practice”⁴⁷.

L’ambito del mito classico, molto più della favola e della fiaba – considerate nell’Ottocento materiali per bambini e per donne, sia in veste di lettrici che di autrici – è stato tradizionalmente un territorio rischioso per la scrittura femminile, in quanto associato al prestigio e l’autorità dei classici, perno dell’educazione riservata alle élites maschili. Se si guarda alla storia letteraria ci si accorge, tuttavia, che le scrittrici hanno sempre attinto a piene mani dalla mitologia classica, a partire, ad esempio, da Christine de Pisan e dalle sue dame illustri che popolano una immaginaria città, dove l’educazione femminile ha un ruolo centrale (nel *Livre de la Cité des Dames*, 1404-1405), fino a scrittrici moderne come Elizabeth Cook e Margaret Atwood che nei loro romanzi poetici, rispettivamente, *Achilles* (2001) e *The Penelopiad* (2005), si spingono nella provincia della letteratura che, per prima, ha codificato i valori della cultura

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ Cfr. *ivi*: “As is widely known, Homeric hero stories were an important part of the discourse of patriotism and militarism during the First World War (Parker, 1987; Jenkyns, 1980)”.

⁴⁵ *Ivi.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 444.

⁴⁷ *Ivi.*

patriarcale e le distinzioni binarie tra i ruoli sessuali, ovvero quella del ciclo troiano⁴⁸. Questo non è avvenuto sempre e solo in un’ottica di sfida e contrasto, con l’intento di sopperire a una condizione di marginalità culturale: se da un lato è vero che la scrittura femminile si è rivolta al mito per sfidarne “the universalist aspirations”⁴⁹, è anche vero che i miti sono validi strumenti attraverso cui organizzare e contestualizzare il pensiero, e si riconfermano tali tutt’oggi precisamente perché hanno assolto a questa funzione per moltissimo tempo. Sia che fossero considerati dai teologi cristiani del Medioevo falsi costrutti dei poeti o, al contrario, nella medesima epoca e nel Rinascimento, favole con messaggi edificanti da adottare a modelli poetici e retorici; sia che venissero indagati come archetipi inconsci di comportamento individuale e sociale negli studi antropologici, etnografici e psicoanalitici del Novecento o che, nello stesso secolo, siano stati letti come costrutti culturali e linguistici a riflesso dell’ideologia delle classi dominanti o del patriarcato o che, ancora, godano oggi di un rinnovato successo grazie al proliferare dei film e delle serie televisive ispirate a saghe e personaggi mitologici, i miti classici non hanno smesso di costituire un punto di riferimento del pensiero occidentale.

Ciò non significa affatto che essi si siano fossilizzati; al contrario, la loro permanenza nella cultura occidentale (permanenza che non ha comunque sempre coinciso con la loro ininterrotta “popolarità” – si pensi alla riluttanza verso la

⁴⁸ Va precisato, a tal proposito, che mentre il sofisticato racconto di Atwood, a sua volta ormai un “classico” del genere, adotta una tecnica impiegata in molte riscritture, ovvero quella di “colmare” i vuoti della tradizione classica narrando le storie dal punto di vista femminile, *Achilles* di Cook, invece, non può essere facilmente allineato a questa tendenza, e non solo per la mancanza di un’unica prospettiva femminile – del resto anche il romanzo di Atwood si presenta come corale –, bensì perché la narrazione alterna continuamente i punti di vista degli eroi maschili (Ulisse, Achille, Peleo, il centauro Chirone) e dei personaggi femminili (Teti, Penthesilea, Elena), arrivando a illuminare diversi aspetti del guerriero Achille; tra i punti di vista maschili va annoverato, infine, quello di John Keats, che compare come personaggio nell’ultima sezione, “Relay”. Tutta quest’ultima parte è intervallata da citazioni tratte da Shakespeare, dalle poesie e dalle lettere di Keats stesso e dall’*Iliade* di Chapman, molto ammirata dal poeta inglese. Così, attraverso Keats, Cook narrativizza con grande raffinatezza i processi della lettura del grande classico antico, impiegando per la sua (meta)riflessione il personaggio di Achille: icona quanto mai appropriata dal momento che l’eroe greco nell’*Iliade* opta, con consapevolezza tragica, per la fama, sapendo che essa verrà perpetuata proprio grazie ai poemi futuri. In ultima analisi, con John Keats il lettore esperisce il puro piacere di riconoscere i propri eroi e modelli letterari, ma anche il senso dell’irrimediabile lontananza che separa dalle opere antiche. *Achilles* di Cook, pertanto, può essere visto come una esplorazione della “fenomenologia” della lettura – “Who are we when we read?” si chiede la voce narrante nell’ultima sezione del romanzo – condotta attraverso le forme della letteratura stessa.

⁴⁹ VANDA ZAJKO, MIRIAM LEONARD, *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2006, p. 12.

riproposizione della mitologia classica nel Settecento inglese)⁵⁰ ha fatto sì che venissero riveriti, imitati, interrogati e criticati, decostruiti, e con ciò rivitalizzati e trasformati costantemente. Di questo avviso sembrano essere studiosi come la stessa Susan Sellers quando afferma che “story-telling shapes us as we use stories to shape the world”⁵¹, e la classicista Lillian Doherty che, prendendo a prestito la frase dello storico Marcel Detienne, afferma che “myths are good to think with”⁵². Questa sembra essere una spiegazione potente del continuo ritorno al mito, al di là – o meglio, a complemento – di qualsiasi motivazione ideologica e presa di posizione critica: la ripresa dei miti porta a indagare tanto le forme del pensiero e della letteratura classica quanto del pensiero occidentale, che appare pervaso da, e a sua volta in grado di rimodellare, l’immaginario dei miti.

In definitiva, la riscrittura femminile, così come il genere della riscrittura in sé, sembra essere nettamente orientata alla polidiscorsività, intesa come presenza di ambiti discorsivi multipli che vanno dalla questione dell’identità in rapporto al *gender* e ai suoi condizionamenti storici e culturali, a questioni di natura politica, di etica pubblica e all’arte. Il ritorno al mito e allo *storytelling* permette alle scrittrici di indagare e ripensare tutti questi ambiti, riposizionando il soggetto femminile nella tradizione, che viene così riadattata e arricchita con un nuovo immaginario. L’importante studio dedicato al mito classico nel pensiero femminista – *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought* (2006), curato da Vanda Zajko e Miriam Leonard – indaga precisamente il reimpiego del materiale mitologico in rapporto a queste tematiche. Del resto, tale polidiscorsività appare a tal punto connaturata al pensiero e all’*ethos* di matrice femminista, da poter essere considerata molto più di un tratto distintivo; prendendo a prestito le parole di Zajko e Leonard, infatti, “plurality in contrast to hierarchy becomes [...] the *telos* of feminism”⁵³. Questa pluralità, tuttavia, va riconosciuta anche nelle fonti antiche; talora infatti, il pensiero femminista ha trattato la

⁵⁰ In merito alla presenza della mitologia classica nella letteratura inglese post-rinascimentale si vedano D. BUSH, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1969 e la sintetica panoramica di S. A. BROWN, “‘Hail, Muse! Et Cetera’: Greek Myth in English and American Literature”, in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 425-452.

⁵¹ S. SELLERS, *Myth and Fairy Tale*, cit., p. 31.

⁵² L. E. DOHERTY, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, cit., p. 9. Più avanti, Doherty chiarisce il concetto aggiungendo che “we seem to need stories to position ourselves in the world – to develop a sense of identity” (p. 12).

⁵³ V. ZAJKO, M. LEONARD, *Laughing with Medusa*, cit., p. 8.

mitologia classica come un'entità monolitica nei suoi presupposti e sistemi di riferimento, non tenendo conto dell'eterogeneità delle versioni dei miti, e riducendole, dunque, ad espressione di un unico immutabile *logos* (o pensiero “fallogocentrico”).

Molte studiose hanno però corretto questa visione. Doherty, ad esempio, in *Gender and the Interpretation of Classical Myth* (2001), evidenzia come il *gender*, in quanto componente centrale dell'identità, e le sue differenze “have been emphasized in most versions of the myths, ancient and modern” e che “a hard, honest look at the ancient texts reveals an equal preoccupation with gender conflict”⁵⁴, preoccupazione contestualizzata, naturalmente, in specifiche forme coerenti con un diverso *framework* culturale rispetto a quello contemporaneo. Altrove, Doherty afferma che il mito rimane un territorio dell'immaginazione attraente per la riflessione femminile poiché presenta una grande varietà di figure di donna e include potenzialmente tradizioni e prospettive femminili; non essendo una forma fissa ma esistente in versioni diverse, scritte in tempi diversi, combinando, cioè, “imaginative fluidity” con un'aura di solennità e di archetipicità, “[myths] provide a point of entry for women's perspective”⁵⁵. D'altra parte, Doherty ammette la difficoltà di reperire prospettive femminili dalle fonti antiche e riconosce, inoltre, la disfunzionalità del *gender system* della società antica quando si sofferma, ad esempio, sulla persistenza del tabù del desiderio lesbico: la studiosa osserva, infatti, come questo tipo di rapporto sia assente dalle narrazioni del mito ad eccezione del racconto ovidiano di Ifi e Iante, nel quale lo *happy ending* è reso possibile solo dalla trasformazione di Ifi in maschio (*met.* 9, 666-797)⁵⁶. Da qui, la studiosa mostra come proprio a partire da tali modelli culturali, normativi nel contesto antico, e “difettosi” o incompleti nell'ottica moderna, molte scrittrici siano arrivate a voler reimmaginare versioni alternative di quei miti. Dalle analisi di classicisti e storici del mondo antico come Doherty, si ricava una documentata ed equilibrata visione delle fonti antiche, tale da permettere di relativizzare o completare le prospettive femministe

⁵⁴ L. E. DOHERTY, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, cit., p. 12.

⁵⁵ L. E. Doherty, cit. in V. ZAJKO, “Women and Greek Myth”, in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, cit., pp. 387-406, p. 392. In questo suo articolo, Zajko sostiene che, da un lato, il mito può essere visto come “a haven of plenitude, a place where women thrive and behave in provocative and interesting ways”, ovvero come uno spazio immaginario e compensatorio in cui, libere infine dalla costrizione dei codici sociali, le donne possono dare libero sfogo ai loro istinti; d'altro lato, all'opposto, l'indagine dell'universo mitico ha rivelato “the deep roots of the misogyny that continues to contribute to the inequity of the world” (p. 390).

⁵⁶ Cfr. L. E. DOHERTY, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, cit., p. 75. Per inciso, questo mito è oggetto di una moderna riscrittura ad opera della scozzese Ali Smith (*Girl Meets Boy*, Canongate, Edinburgh, 2007).

che tendono, talvolta, a dare una visione troppo univoca e riduttiva del mito e delle ragioni che sottostanno alle sue moderne rielaborazioni.

Si è evitato fino a qui di restringere ulteriormente il concetto di “riscrittura”, poiché ciò avrebbe impedito non solo di cogliere la varietà del panorama inerente questo genere estremamente vitale, ma anche di soffermarsi su spunti critici utili a riflettere sul corpus delle riscritture del mito di Filomela che si affronteranno tra poco. “Riscrittura” si applica più frequentemente a opere, di solito narrative, che manifestano un rapporto di derivazione e di “secondarietà” rispetto a uno o più testi; è evidente che non solo torna utile a questo proposito il concetto di intertestualità, ma che sia più pertinente avvalersi per questo discorso delle coordinate fornite da Genette nella sua “mappatura” della transtestualità o ipertestualità, che conta una grande varietà di tecniche trasformative da un testo ad un altro⁵⁷. Sarà utile osservare che nel sotto-genere delle riscritture femminili o femministe sono state individuate, a loro volta, delle tecniche ricorrenti: una di queste, tra le più frequenti, è quella detta del “ventriloquismo”, che consiste nella narrazione di una storia attraverso un punto di vista diverso da quello dell’ipotesto (“focalizzazione” e “transfocalizzazione” secondo la terminologia impiegata da Genette)⁵⁸. Non si tratta necessariamente di quello di un personaggio minore: si pensi a *The Penelopiad* di Atwood, dove gli eventi principali sono raccontati dal punto di vista di Penelope, moglie di Ulisse. Il ventriloquismo è impiegato, in generale, per conferire una voce e, pertanto, riflette la volontà di rivalutare posizioni marginalizzate: prendendo di nuovo a esempio *The Penelopiad*, ciò avviene

⁵⁷ Va precisato che la validità della classificazione genettiana per l’esame delle riscritture postmoderniste è stata messa in discussione, e per due ragioni principali: Genette non avrebbe coscienza di una serie di romanzi revisionisti che inscrivono una specifica coscienza postmodernista nel rapporto con la Storia, una coscienza prevalentemente “eccentrica” (nel senso di contro-discorsiva, ad es. femminista e postcoloniale); e i suoi esempi si limiterebbero a opere classiche o canoniche (e ai loro rapporti con altre opere che appartengono al Canone). Cfr. PETER WIDDOWSON, “‘Writing Back’: Contemporary Revisionist Fiction”, *Textual Practice*, vol. 20, n. 3, 2006, pp. 491-507, in particolare le pp. 499-500. Sebbene entrambe le osservazioni siano del tutto condivisibili, si è ritenuto nel presente lavoro di fare uso della terminologia genettiana, di chiaro impianto strutturalista, poiché si rivela utile per una descrizione accurata e funzionale di alcune pratiche traspositive, che si riscontrano tanto in testi classici e canonici, quanto in testi più recenti e non ancora entrati nel canone. In ogni caso la classificazione di Genette non costituisce un supporto sufficiente per un discorso sulle moderne riscritture, che va pertanto integrato tramite riflessioni provenienti da altri ambiti di studio.

⁵⁸ Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., pp. 407-408. Più precisamente, con “focalizzazione” Genette intende l’adozione del punto di vista di un personaggio a partire da una prospettiva onnisciente nell’ipotesto, mentre per “transfocalizzazione” il passaggio dal punto di vista di un personaggio dell’ipotesto a quello di un altro personaggio.

anche quando nella storia intervengono le dodici ancelle di Penelope, che nel racconto omerico erano state impiccate da Ulisse una volta ripreso il potere della sua casa.

Questi procedimenti non si limitano, come è ovvio, al solo piano formale, ma hanno chiare implicazioni pragmatiche sul testo: Genette mostra che il cambiamento di focalizzazione può avere moltissime conseguenze sul piano della storia, fra cui quella di modificare le motivazioni all'origine degli eventi: si avrà in quest'ultimo caso una "transmotivazione" ovvero la sostituzione di una causa con un'altra⁵⁹. Un'altra strategia ricorrente nelle riscritture femminili consiste nell'inversione assiologica, cioè nel trasporre in termini positivi ciò che nell'ipotesto era considerato negativo, compresa la caratterizzazione di un determinato personaggio, o viceversa (si tratta della "transvalorizzazione" genettiana)⁶⁰. Ad esempio, nel racconto "Hypsipyle to Jason" di Michèle Roberts (nella raccolta *Ovid Metamorphosed*), basato sulla sesta lettera delle *Eroidi* ovidiane, l'abbandono non è visto dalla donna come fatto negativo, bensì assume a poco a poco i contorni di uno spazio di solitudine positiva e di riscoperta di sé.

Una distinzione ulteriore è quella fra riscritture ambientate nello stesso periodo e contesto del testo di partenza, e riscritture che traspongono la storia in un altro tempo ed eventualmente in un altro luogo (rispettivamente "trasposizioni omodiegetiche" ed "eterodiegetiche" nella classificazione di Genette); mentre nel primo caso la storia di partenza rimane bene "in vista" al lettore, pur potendo apparire straniata (si pensi ancora a *The Penelopiad*, oppure ad *Adèle* (2000) di Emma Tennant, che si dichiara fin dal sottotitolo la "hidden story" di *Jane Eyre*), nel secondo caso il rapporto con il testo di partenza può sembrare più tenue poiché il nuovo contesto attiva questioni spesso esplicitamente legate alla coscienza e a problematiche moderne (si pensi a *The Bad Sister* (1978) di Tennant, una trasposizione al femminile e calata negli anni Settanta di *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) di James Hogg, che tocca tematiche come l'identità e l'immagine femminile, il femminismo e i suoi effetti, anche devastanti, sulla personalità delle donne, il consumismo moderno). Esistono anche riscritture che si muovono sul duplice livello temporale, il passato dell'ipotesto (o della sua scrittura, e in questo caso entrerà in gioco un discorso chiaramente metaletterario) e il presente (Tennant offre ancora un esempio con *Tess*, 1993, riscrittura del celebre romanzo di Thomas Hardy). Tuttavia, risulta impossibile tracciare una

⁵⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 457-458.

⁶⁰ Cfr. *ibid.*, p. 483.

distinzione netta, poiché l'atto stesso della riscrittura coinvolge sempre una coscienza nuova nei confronti del testo di partenza e dei suoi presupposti culturali. Il lettore, a sua volta, è chiamato a fare esperienza della complessità e della stratificazione di significati che il riscrivere porta con sé e, anche nel caso della stessa ambientazione, potrà essere coinvolto in una metariflessione circa “the ways past fiction writes its views of things into history, and how unstable such apparently truthful accounts from the past may be”⁶¹.

Non si tratta, perciò, semplicemente di agire su singole figure del mito, trasformandole da positive a negative o viceversa, e valorizzandone il punto di vista per mettere al centro la questione dell'identità femminile e le sue ambivalenze; né, come si è visto, di spostare l'ambientazione di una storia per criticare o riflettere più o meno esplicitamente su un testo. Queste operazioni testuali, se prese nel loro insieme come caratteristiche del genere della riscrittura, hanno l'effetto, come sostiene Purkiss, di coinvolgere “the very place of myth in literature, the place of the woman writer in relation to those discourses, and the displacement of myth as a buried truth of culture”⁶². Ciò spiega anche la frequente sperimentazione formale e linguistica che si riscontra nelle riscritture ad opera di donne, e che include l'impiego di più generi testuali e di registri molteplici all'interno di una medesima opera: si hanno, ad esempio, l'accostamento tra il linguaggio del mito e i linguaggi provenienti da materiali “popolari” (canzoni, filastrocche), o perfino autobiografici, e l'alternanza tra registro alto o poetico e registro più informale, perfino scurrile (si veda ad esempio *Weight* (2005) di Jeanette Winterson, che alterna narrazioni autobiografiche, scientifiche e mitiche, parti delle quali condotte in uno stile colloquiale). Questa polidiscorsività contribuisce fortemente all'abbassamento del mito (in chiave semplicemente ludica, o più spesso ironica e critica), e con ciò alla relativizzazione del suo prestigio; tale relativizzazione, tuttavia, non comporta quasi mai una volontà di soppressione o “demonizzazione” *tout court* del mito, bensì una sua radicale revisione⁶³.

⁶¹ P. WIDDOWSON, “Writing back”, cit., p. 505.

⁶² D. PURKISS, “Women's Rewriting of Myth”, cit., p. 445.

⁶³ Anche Ostriker riconosceva la tendenza allo sperimentalismo formale nelle poetesse da lei esaminate: “revisionism correlates with formal experiment. This is important not only because new meanings generate new forms [...] but because the verbal strategies these poets use draw attention to the discrepancies between traditional concepts and the conscious mental and emotional activity of female revision” (A. OSTRIKER, *The Thieves of Language*, cit., p. 87).

Alle riscritture, termine che, come si è detto, si applica propriamente a testi in prosa e poetici di carattere narrativo, vanno affiancati testi teatrali che ri-presentano materiali mitici, favolistici, leggendari o letterari. In questa sede, tali opere vengono considerate degli analoghi in ambito teatrale delle riscritture: questo si giustifica in base al fatto che i quattro testi che verranno esplorati – due narrativi e due teatrali – sono scritti da donne e verranno trattati, pertanto, all'interno di un discorso di poetica femminile (e non necessariamente femminista). Delle riscritture, i testi teatrali “revisionisti” condividono infatti alcuni presupposti poetologici e metodologici: essi appropriano i materiali di partenza con libertà (ri)creativa e con l'intento di interrogarli e riconfigurarli; sicché l'omaggio alla tradizione non è mai ossequio acritico, ma si accompagna a domande nuove rivolte al testo di partenza e di cui il nuovo testo si fa veicolo. Al pari delle riscritture di materiali classici ad opera di scrittrici, i drammi revisionisti che caratterizzano il teatro femminista a partire dagli anni Settanta “challenge[...] the notion that the classic, having attained almost mythic stature, contains transcendent truths to be applied uncritically to ever new historical conditions and that canonical texts represent links to a cultural continuum”⁶⁴. Queste opere sono accomunate alle riscritture anche dal ricorso alla citazione e all'intertestualità: talora, infatti, oltre a una fonte principale e chiaramente individuabile, nella nuova opera confluiscono suggestioni provenienti da altri testi, che possono essere assimilate a livello strutturale e stilistico, o venire straniate per creare una dissonanza e un distanziamento critico.

Ancora più che nell'ambito della prosa narrativa, è difficile qui isolare una definizione unica ed univoca, data la presenza di numerosi termini che, già nel passato, designavano operazioni teatrali di trasposizione di testi sulla scena. Pertinenti si rivelano alcune distinzioni tracciate da Lorna Hardwick: *adaptation*, già largamente impiegato in ambito teatrale (“a version of the source developed for a different purpose or insufficiently close to count as a translation”)⁶⁵; *appropriation*, termine d'uso frequente nell'ambito postcoloniale e che presuppone il desiderio dell'autore di creare uno scarto per manifestare una dissonanza di idee o rivendicare una sua posizione ideologica (Hardwick la definisce, infatti, come “taking an ancient image or text and

⁶⁴ S. FRIEDMAN, “Introduction”, p. 2.

⁶⁵ L. HARDWICK, *Reception Studies*, cit., p. 9.

using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)”⁶⁶; o, ancora, *refiguration* (che consiste in “selecting and reworking material from a previous or contrasting tradition”)⁶⁷. Rilevante è anche il concetto di *dialogue*, che denota l’intenzione da parte del drammaturgo moderno di interagire con la tradizione, ad esempio prendendo in considerazione rielaborazioni posteriori del testo antico; ciò avviene, ad esempio, nel *play Metamorphoses* di Zimmerman, dove l’autrice considera la versione rilkiana del mito di Orfeo ed Euridice. Recentemente, si è imposto nella critica anche l’uso di un altro termine, quello di *revision* (o *re-vision*) con preciso riferimento a testi teatrali che “riscrivono” materiali tradizionali. Lo studio curato da Sharon Friedman, *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works* (2009), descrive un numero di opere del mondo anglofono che apertamente rivisitano materiali tradizionali ed esibiscono elementi di discontinuità, situando le domande e le “sfide” rivolte alla tradizione in una prospettiva storicizzata, imbevuta, cioè, delle coordinate e delle problematiche del nostro tempo. Nella sua introduzione Friedman affronta la questione terminologica dichiarando di aver scelto il termine *revision* al posto di *adaptation* “to stress the element of interpretation involved in the productions discussed in this volume”⁶⁸; l’enfasi è quindi sugli aspetti della trasformazione, del dialogismo e sulla dimensione critica di questi testi che, inoltre, sono accomunati dal coinvolgimento del pubblico nel processo di elaborazione del significato (e spesso nella metariflessione sul ruolo etico e sociale del teatro).

La questione terminologica investe lo stesso aggettivo “femminista” applicato a lavori scritti da drammaturghe. Pur non volendo in questa sede entrare nel merito di un lungo dibattito teorico e critico, si ritiene che l’aggettivo sia limitante e perfino fuorviante se usato indiscriminatamente, nel teatro così come nell’ambito delle riscritture. Ciò dipende non solo dai connotati ideologici e storici che il termine reca e dalle sue complesse evoluzioni, ma anche dalla molteplicità di prospettive che sia la critica sia le autrici di testi drammatici manifestano nei confronti del suo impiego. Rimandando alla distinzione tra *feminist theatre* e *women’s theatre* tracciata nei primi anni Ottanta da Susan Bassnett⁶⁹, si vuole evidenziare il fatto che la presenza di voci

⁶⁶ *Ivi.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ S. FRIEDMAN, “Introduction”, cit., p. 8.

⁶⁹ Cfr. SUSAN BASSNETT, “Towards a Theory of Women’s Theatre”, in H. Schmid and A. van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theory: New Perspective in the Theory of Drama and Theory*, J.

femminili rimane comunque una costante di questo teatro, così come lo sono la dimensione dialogica e la messa in discussione del classico; questi risultati, tuttavia, possono essere ottenuti mediante strategie molto diverse che non comportano necessariamente né prospettive apertamente politiche né approcci estetici radicali o decostruttivisti rispetto alla tradizione. I due *plays* che si andranno ad esaminare, ad esempio – *The Love of the Nightingale* e *The Three Birds* –, non possono certamente dirsi femministi nel senso specificato da Bassnett (che restringe il termine a un contesto di teatro dichiaratamente politico e influenzato da rivendicazioni pratiche ed intellettuali provenienti dalla *second wave* del femminismo degli anni Settanta)⁷⁰, poiché non presentano alcuna istanza politica legata a precisi movimenti e alla attuale condizione delle donne. Tuttavia, entrambe le opere, sebbene in modi molti diversi, problematizzano i ruoli dei due sessi e tematizzano questioni come la violenza sulla donna e il rapporto tra l'arte e il femminile.

Se si volesse usare la nozione di femminismo bisognerebbe dunque tenere conto di una varietà di prospettive teoriche e pratiche teatrali diverse; questo, d'altra parte, è in sintonia con il cambiamento del concetto stesso, con la sua progressiva pluralizzazione nell'orizzonte del postmoderno, all'interno del quale perfino la distinzione tra discorso dominante e contro-culturale ha attenuato il suo valore: se all'inizio degli anni Novanta Lizbeth Goodman poteva ancora affermare che il teatro femminista britannico rimaneva “in essence counter-cultural” e “alternative”⁷¹, ciò oggi sembra mutato. Non solo, infatti, si è verificata una progressiva diversificazione dei gruppi e delle posizioni femministi, ma il discorso femminista è diventato uno fra i tanti discorsi “alternativi”, accanto, ad esempio, a quelli del postcoloniale e delle politiche (e poetiche) gay e lesbiche. Inoltre, il teatro femminista, soprattutto a partire dagli anni

Benjamins, Amsterdam, 1984, pp. 445-466. Bassnett riprende una questione posta da Rosalind Coward nell'ambito del romanzo (cfr. ROSALIND COWARD, “‘This Novel Changes Lives’: Are Women’s Novels Feminist Novels?”, *The Feminist Review*, n. 5, 1980, pp. 53-64).

⁷⁰ Per una panoramica sintetica sui principali sviluppi della drammaturgia femminile nel Novecento si veda ELAINE ASTON, JANELLE REINELT, “A Century in View: From suffrage to the 1990s”, in E. Aston, J. Reinelt (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 1-19.

⁷¹ LIZBETH GOODMAN, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London, 1993, p. 27. D'altra parte, si vedano le osservazioni di Goodman stessa in un lavoro posteriore, dove riconosce che “as we moved through the late 1980s and early 1990s, the concept of a universal female experience was challenged by the representations of black, lesbian and working-class feminists arguing against a totalizing ‘female’ experience which was often defined implicitly as white, heterosexual and middle class” (L. GOODMAN, “Introduction” in L. Goodman (ed.), *Mythic Women / Real Women: Plays and Performance Pieces by Women*, Faber and Faber, London, 2000, pp. ix-xxix, p. xii).

Novanta, “began to think transnationally”⁷², e con ciò a forgiare connessioni immaginative ed estetiche con altre tematiche, e di questa tendenza il teatro di Timberlake Wertenbaker, una delle drammaturghe che verranno trattate, offre un esempio significativo.

⁷² S. FRIEDMAN, “Introduction”, cit., p. 5.

3.

La figura di Filomela nella critica femminista

Filomela è fra le figure del mito “riscoperte” dalla critica femminista e convertite in simbolo per scandagliare la tradizione letteraria al femminile. Al pari di altre figure classiche, Filomela è diventata una proto-eroina della resistenza alla violenza fisica e discorsiva della società patriarcale, resistenza condotta attraverso il mezzo artistico: un significato simbolico, questo, che nel corpus di testi critici ad opera di studiose femministe inizia a emergere dalla fine degli anni Settanta, prevalentemente in ambito americano. Il primo testo a fare entrare Filomela nella riflessione femminista è, come si è già accennato, *The Madwoman in the Attic*, dove il suo nome viene associato alla tessitura. Questa attività racchiude per Gilbert e Gubar molteplici sfumature: essa è “an art of silence” che la donna apprende fin dall’infanzia, un’arte, quindi, che non insegna alla bambina “self-assertion and self-articulation”, come avviene, invece, nel percorso del bambino verso l’età adulta, tramite l’apprendimento e lo sviluppo dei “powers of speech”¹. La tessitura adombra, però, anche un significato più inquietante in virtù dell’associazione con le Moire (o Parche) del mito classico e le Norne della mitologia norrena, figure femminili che traducono l’astrattezza del concetto di “destino” nell’immagine della filatura. Per Filomela, come per Penelope, tessere è infatti un modo “to control the lives of men”² e, nel caso della prima, la tela non conduce solo alla sua liberazione ma anche all’infanticidio di Iti³. Inoltre, la filatura (e tutte le sue numerose declinazioni: cucitura, tessitura, ricamo) è schermo e protezione:

Like Ariadne, Penelope, and Philomela, women have used their looms, thread, and needles both to defend themselves and silently to speak of themselves. [...] they have sewed to heal the wounds inflicted by history. Like Mrs. Dalloway, they have

¹ S. M. GILBERT; S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 43. Prima di queste osservazioni Gilbert e Gubar trattano in modo esteso la fiaba di Biancaneve, evidenziando la gravidanza simbolica del fuso, e la paragonano a “Il ginepro”, una fiaba in cui la matrigna cattiva cerca di uccidere non una bambina ma il figlio maschio del marito (cfr. *ibid.*, pp. 37-42).

² *Ibid.*, p. 521.

³ Nel suo studio sul motivo della tessitura in rapporto ad alcune eroine classiche, anche F. Frontisi-Ducroux mette in rilievo l’associazione simbolica fra la filatura/tessitura e il destino o la morte, che trova la sua figurazione più esplicita nelle tre Parche (cfr. F. FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne*, cit., p. 48). Circa Filomela, così si esprime Frontisi-Ducroux: “Coei che padroneggia la produzione del filo ed eccelle nell’intrecciarlo ha, come la Parca, potere assoluto sulla filiazione sul suo buon esito o sulla sua brutale interruzione” (*ibid.*, p. 131).

sewed [...] to hide the pain at the heart of their lives. Like Adrienne Rich, they have worked to mend “this trailing knitted thing, this cloth of darkness / This woman’s garment, trying to save the skein”. For all these women, though, sewing both conceals and reveals a vision of the world in which such defensive sewing would not be necessary⁴.

Gilbert e Gubar individuano quindi nella cucitura uno dei motivi ricorrenti e più fecondi della tradizione letteraria femminile. Proprio per il suo essere attività della donna per eccellenza, figurazione antica del suo ruolo e della sua passività, in miti come quello di Filomela ed Aracne, la tessitura è vista come arte sovversiva, non solo perché diventa strumento di denuncia contro i crimini inflitti dalla cultura patriarcale, ma perché “esibizione” di un universo complesso, quello femminile, fatto letteralmente di rammendi interiori (“they have worked to mend ‘this trailing knitted thing’”) e di ricomposizione dei frammenti di un vissuto silenzioso.

In modo non dissimile da Gilbert e Gubar, qualche anno più tardi Patricia K. Joplin reimpiega la figura del mito e la metafora tessile per rivendicare una poetica specificatamente femminista; ma, mentre in *The Madwoman in the Attic*, Filomela rimane un nome fra i tanti del mito e della letteratura evocati per illustrare le potenzialità del tropo della tessitura, in “The Voice of the Shuttle is Ours” (1984), Joplin si sofferma estesamente sul mito ovidiano, e lo fa assumendo un punto di vista polemico. Il bersaglio critico è infatti un saggio di Geoffrey Hartman intitolato “The Voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature” (1970), saggio in cui lo studioso si serve della metafora sofoclea per riflettere sul potenziale archetipico di alcune immagini poetiche, immagini che “speak to us”⁵ e che, pur necessitando di una storia che ne spieghi l’immediato significato, rimangono irriducibili rispetto al loro contesto⁶. Joplin critica l’uso universalizzante che Hartman fa della metafora e la sua ripetuta “elision of gender”, ovvero la soppressione della storia di Filomela e della donna Filomela⁷; con ciò il critico misconoscerebbe nella “voce della spola” il gesto performativo e sovversivo del soggetto femminile che trasforma un’attività ordinaria e domestica in strumento di resistenza e forza. L’intento di Joplin è quindi di re-inscrivere

⁴ S. M. GILBERT; S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 642.

⁵ G. HARTMAN, “The Voice of the Shuttle”, cit., p. 337. L’espressione sofoclea “la voce della spola” (*kerkidos phoné*) proviene da un frammento perduto della tragedia *Tereus* ed è riportata da Aristotele (*Poetica*, 16, 1454b, 35). Per ulteriori informazioni si rimanda a p. 11, n. 23 del presente lavoro.

⁶ Cfr. G. HARTMAN, “The Voice of the Shuttle”, cit., pp. 337-338.

⁷ Cfr. PATRICIA K. JOPLIN, “The Voice of the Shuttle is Ours” [1984], in L. McClure (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World*, Routledge, New York; London, 2002, pp. 259-286, p. 260.

il *gender* nella metafora della tessitura e rileggere così la storia di Filomela per esporre tanto i meccanismi delle istituzioni patriarcali che in essa si riflettono, quanto gli elementi che invece possono essere interpretati in modo positivo alla luce di una poetica femminista.

Per fare questo, Joplin scardina innanzitutto il presupposto che la storia di Filomela, così come la sua arte, siano universali. Se arte e violenza sono collegate all'interno della rappresentazione artistica, il critico femminista deve chiedersi “why art has been so particularly violent towards women”⁸ e nello specifico “what in the text ‘the voice of the shuttle’ feels archetypal for the feminist”⁹: in tal modo, Joplin riformula implicitamente il discorso di Hartman nell’ottica dell’esperienza femminile, decostruendo il suo ricorso a un “noi” generico e a una generica “coscienza umana”¹⁰, così come vuole la sua definizione di “archetipo” in termini formalistici (secondo Hartmann, “a part greater than the whole of which it is a part, a text that demands a context yet is not reducible to it”)¹¹. Per Joplin, invece, archetipico è il fatto che “behind the woman’s silence is the incomplete plot of male dominance which fails no matter how extreme it becomes”¹². Successivamente, basandosi sulle teorie antropologiche di Lévi-Strauss, di René Girard e di Mary Douglas (e in parte criticandole per la loro tendenza a “equate the male point of view with culture”)¹³, Joplin procede a mostrare come nel mito di Filomela si possa leggere, dietro la storia di passione e violenza, una struttura sociale molto arcaica, nella quale le donne sono “segni”: sono cioè sia oggetti di scambio che servono a forgiare alleanze tra gli uomini¹⁴ (una pratica istituzionalizzata nel matrimonio), sia oggetti di una violenza rituale e ritualizzata che

⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁹ *Ivi.*

¹⁰ Cfr. G. HARTMAN, “The Voice of the Shuttle”, cit., p. 337: “No doubt the story of Tereus and Philomela has a *universally* affecting element: the double violation, the alliance of craft (cunning) and craft (art), and what the metaphor specifically refers to: that truth will out, that *human consciousness* will triumph” (corsivo mio).

¹¹ *Ibid.*, pp. 337-338.

¹² P. K. JOPLIN, “The Voice of the Shuttle is Ours”, cit., p. 263.

¹³ *Ibid.*, p. 267. Si confrontino anche le osservazioni di Lillian E. Doherty che riassume le critiche di studiose femministe, così come di altri studiosi, alle teorie antropologiche di Girard e Walter Burkert come segue: “by positing an innate male tendency to violence, [Girard and Burkert] normalize that tendency and justify the institutions of patriarchy and warfare as necessary controls on it”. Osserva, inoltre, che “these two scholars and their feminist critics have provided one of the most interesting chapters in the history of twentieth-century thought” (L. E. DOHERTY, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, cit., rispettivamente p. 77 e p. 86).

¹⁴ A questo proposito Joplin afferma che “the exchange of women is the structure that the myth conceals incompletely” (P. K. JOPLIN, “The Voice of the Shuttle is Ours”, cit., p. 265).

permette di regolare i rapporti di potere. Procne, figlia di Pandione, verrebbe quindi ceduta a Tereo per mantenere la pace tra i due re; entrambe le sorelle diverrebbero così le vittime surrogate al posto del padre, e il loro corpo viene violato al posto della città che il barbaro Tereo vorrebbe conquistare (“the woman, in exchange, becomes the surrogate victim for the group. Her body represents the body politic”)¹⁵. Mentre la violenza su Procne avviene però nella forma accettata e riconosciuta del vincolo matrimoniale, la seconda, quella di Tereo su Filomela, si configura come una trasgressione degli impliciti accordi politici tra i due re, aggravata dal legame familiare tra i due. Vittima di adulterio e di incesto, Filomela percepisce se stessa come un “monstruous double of her own sister”¹⁶ e, in quanto portatrice dello stigma dello stupro, viene a condividere le caratteristiche del capro espiatorio, il cui sacrificio serve a preservare l’ordinamento sociale. Essa è quindi impura e “contagiata” ma, a sua volta, diviene agente di ulteriore violenza.

Joplin insiste sulla rilevanza politica del mito, ma lo contestualizza in una prospettiva prevalentemente antropologica: la studiosa mostra, infatti, come alla base della struttura politica risiedano differenze primordiali quali quella sessuale – differenza che nella società patriarcale si trasforma in gerarchia – e quella tra poteri nemici, che nel mito prende la forma dell’opposizione tra la civile Atene e la barbara Tracia. La violenza inflitta da Tereo a Filomela e la conseguente crisi dei rapporti familiari e delle categorie morali da essa innescata starebbero perciò in una relazione metonimica con l’invasione politica, ma più ancora rifletterebero la paura della comunità ateniese di un collasso della distinzione tra civiltà e barbarie. Tale collasso sarebbe figurato in primo luogo dal cedimento della distinzione fra il matrimonio e lo stupro. Nel discorso di Joplin, così come nel pensiero femminista, i rapporti di potere a livello di sovrastruttura sociale e politica sono il riflesso delle disuguaglianze che esistono nel microcosmo della famiglia e delle relazioni tra i due sessi. Nel mito, quando Filomela minaccia di rivelare pubblicamente la violenza inflittale da Tereo e successivamente, quando rende noto l’accaduto tramite il ricamo, ella espone, perciò, la violenza sulla quale si regge l’ordinamento sociale. Tracciando a questo punto un parallelismo con la tela di Aracne, Joplin sottolinea l’importanza dell’episodio della tessitura in quanto rappresentativo in entrambi i miti dello smascheramento della “trama nascosta” su cui si regge

¹⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶ *Ibid.*, p. 270.

l'ordinamento sociale e che ha al suo centro lo stupro e l'oggettificazione della donna. Nella lettura di Joplin, il telaio diviene quindi l'elemento su cui può fondarsi la poetica femminista, in quanto simbolo del ritrovato legame tra le sorelle, sostituto del linguaggio e in grado di riattivare il ricordo e la solidarietà: esso serve, cioè, a ricostituire un vincolo femminile che la società patriarcale vorrebbe recidere perché potenzialmente pericoloso per lo status quo.

Joplin motiva la vendetta che segue questo momento positivo di scoperta dell'arte come mezzo di resistenza e di rafforzamento per l'identità femminile, in termini di eruzione di una violenza che è insita nella struttura sociale e culturale originaria: "The violence that ensues when Philomela is rescued and she brings back into culture the power she discovered in exile inheres not in her text, but in structure itself"¹⁷. Intrappolate nello stesso *plot* che le ha portate a diventare vittime e "contagiate" dalla violenza (la violenza è, di fatto, una forma di contagio, come ha mostrato Girard)¹⁸, Procne e Filomela replicano dunque la brutalità di Tereo, e lo fanno servendosi a loro volta di una vittima surrogata, ovvero il figlio in luogo del padre. Mentre Iti, tuttavia, è riconosciuto come tale (Procne sposta il suo desiderio di vendetta dal padre al figlio, cfr. *met.* 6, 619-623), lo scambio originario della donna, il suo impiego come capro espiatorio per regolare i rapporti politici e preservare la comunità dall'essere dilaniata da attacchi esterni e da tensioni interne, è invece cancellato e mistificato. Joplin riconosce poi il fatto che la metamorfosi finale non è risolutiva, poiché preserva la circolarità della violenza, "congelando" le dinamiche del mito in un *tableau* statico, che non offre alcun segno di cambiamento o di speranza rispetto alla struttura sociale esistente: "The social end toward which fictional closure reaches in this myth is the maintenance of structure"¹⁹.

Definendo l'episodio della donna che tesse la sua storia come "the point of departure [...] which might have given rise to an unexpected ending"²⁰, Joplin può concludere la sua analisi del mito riprendendo le parole di Hartman e convertendone la pretesa di universalità in specificità:

¹⁷ *Ibid.*, p. 273.

¹⁸ Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré* [1972], Hachette, Paris, 1998, p. 47 e p. 50.

¹⁹ P. K. JOPLIN, "The Voice of the Shuttle is Ours", cit., p. 272.

²⁰ *Ivi.*

Philomela and her loom *speak to us* because together they represent an assertion of the will to survive despite everything that threatens to silence us, including the male literary tradition and its critics who have preserved Philomela's 'voice' without knowing what it says. Philomela speaks to us and speaks in us because [...] her body was the original page on which a tale was written in blood²¹.

Da questa tradizione maschile, sia letteraria²² che critica – entrambe responsabili della mistificazione della voce di Filomela – Joplin ritiene che la critica femminista abbia il dovere di salvare non solo i testi scritti dalle donne, ma anche l'esperienza materiale che sta dietro la loro scrittura, e ciò per combattere l'amnesia culturale che induce al silenzio e all'assuefazione. Come si vedrà, certi spunti che emergono dall'importante articolo di Joplin sembrano trovare riscontro in alcune riscritture di Filomela, in particolare la possibilità di un'alternativa pacifica alla struttura oppressiva esistente, alternativa che la studiosa vede come intrinseca alla poetica femminista (e, in primo luogo, alla tela di Filomela) e l'enfasi sul racconto e sulla solidarietà fra donne come atti necessari per portare avanti quel messaggio pacifico.

Nel 1984, anno dell'articolo di Joplin, Jane Marcus, femminista e studiosa di Virginia Woolf, pubblica "Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic", proponendo un modello di critica femminista sull'esempio della Procne del mito ovidiano in veste di "lettrice" della tela inviatale dalla sorella. L'intento di Marcus, infatti, era quello di invitare le colleghe accademiche ad abbandonare i formalismi, ad inventare nuove modalità critiche fondate non sulla gerarchia e sull'esclusione, ma sulla condivisione del piacere della lettura e sulla materialità dell'esperienza femminile ("both Penelope's aesthetics and Procne's role as reader of her sister's text are rooted in the material base of female experience")²³. Ambizione della studiosa era il promuovere una *pratica* di lettura analoga a quella proposta da Virginia Woolf in *A Room's of One's Own*, in cui la scrittrice modernista "has transformed the formidable lecture form into an intimate conversation among female equals"²⁴. Così come la Procne del mito ha prestato ascolto al "testo muto" della sorella rinchiusa, Woolf ha scelto di dare corpo e voce all'immaginarie Judith Shakespeare; entrambe, cioè, si sono fatte carico delle storie mancanti delle sorelle oppresse. Procne, così, si configura per Marcus come il

²¹ *Ibid.*, p. 277.

²² Qui Joplin menziona esplicitamente il topos poetico dell'usignolo che, trafitto da una spina, ispira il canto del poeta maschio (cfr. *ibid.*, p. 278).

²³ J. MARCUS, "Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic", *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, n. 1/2 (Spring-Fall 1984), pp. 79-97, p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

prototipo mitico della lettrice femminista, mentre Woolf come il modello storico. Queste due figure permettono poi a Marcus di ravvisare il nesso storico e psicologico tra la violenza e l'assenza di una tradizione artistica femminile: per impedirle di "riscrivere" il mondo e testimoniare le ferite che le sono state inflitte, lo scrittore e il critico maschili hanno "mutilato" la donna-artista, proprio come accaduto alla Lavinia shakespeariana, l'altro personaggio che Jane Marcus assume come esempio di "proto-artista" oppressa.

La pratica di lettura promossa da Marcus sul modello di questi personaggi mitici, letterari e storici²⁵ richiede, accanto all'interpretazione del testo, azione e prese di posizione e, inoltre, il riconoscimento dell'eventuale complicità della studiosa femminista rispetto all'oppressione femminile. Tale complicità per Marcus si può ravvisare anche in quei casi in cui l'interprete si affida a dei "father-guides to map the labyrinth of the female text", negandone così la "maternità" (*motherhood*)²⁶. Dare vita ad un'estetica e ad una critica femminista non significa, però, cedere alla vittimizzazione: ciò, secondo Marcus, "robs women of a sense of agency in history"²⁷ e rispecchia, a sua volta, uno stereotipo che il critico maschio, anche in buona fede, ha spesso forgiato della donna (personaggio o artista). In questo senso si produrrebbe – e si è prodotta – una mutilazione ulteriore, poiché l'esperienza femminile narrata in letteratura è stata a lungo limitata ad immagini di donne vittime e passive, alle sole storie di oppressione e di rivelazione dei loro oppressori, come quelle di Filomela e di Lavinia, a discapito delle potenzialità insite in tutte le loro storie non scritte: osserva Marcus, infatti, che "the unwritten poems of Philomela and Lavinia, the stories of their lives before they were brutalized as women and as poets, are tragically lost"²⁸. Non solo le vicende di donne virtuose e sottomesse, dunque, devono essere salvate e raccontate dalla lettrice femminista ma anche quelle di donne diverse: ad esempio, di donne potenti, di madri, di vergini vendicatrici, e di solidarietà. Il concetto di *sisterhood*, del resto, appare centrale nella riflessione di Marcus, non solo perché rimanda alle due

²⁵ In ciò Marcus offre un esempio del procedimento della critica femminista descritto in precedenza che assume a suoi modelli figure diverse, le quali in ogni caso assurgono allo statuto di "miti".

²⁶ *Ibid.*, p. 89. Marcus porta ad esempi una "gigantessa" della critica postcoloniale come C. G. Spivak che, in "Unmaking and Making in *To the Lighthouse*" (1980), "places a Derridean box over the text and crushes and squeezes everything to fit" (*ibid.*, p. 88), e la studiosa americana Peggy Kamuf che, in un saggio intitolato "Penelope at Work: Interruptions in *A Room's of One's Own*" (1982), "does not try to wrest a woman's alphabet from the woman writer but spells her message in male letters" (*ibid.*, p. 89).

²⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

figure del mito da cui il suo articolo ha preso le mosse, bensì perché impronta un ideale di comunità critica femminista, accademica e non, all'interno della quale sia possibile creare una nuova estetica, nuove sfide, nuovi percorsi di lettura e di confronto, liberi tanto dall'ansia dell'influenza quanto dall'aggressività della critica patriarcale, e che includa, inoltre, l'autocritica e la ridefinizione dei propri presupposti interpretativi.

La riflessione di Jane Marcus appare legata ad un clima ideologico specifico in ambito accademico e sullo sfondo si intravedono, di fatto, “battaglie” intellettuali tra studiosi e studiose e all'interno della critica femminista stessa²⁹. In tal senso, l'urgenza e la *vis* polemica che caratterizzano la riflessione di Marcus, così come i toni accesi di di Gilbert e Gubar e di Joplin, riflettono la necessità di definire e stabilizzare le basi epistemologiche del discorso in rapporto alle politiche femministe e la preoccupazione di tradurre la riflessione teorica e critica in intervento politico. Questi testi critici sono per loro natura meta-discorsivi e toccano questioni quali il ruolo della lettrice femminista e come tale lettrice debba rapportarsi al testo. Jane Marcus è un esempio di tale tendenza meta-riflessiva, non solo perché nel suo articolo commenta e critica testi di altre studiose, distinguendo tra pratiche di lettura “più femministe”, e dunque più genuine, da altre che lo sono meno, ma anche perché si richiama implicitamente alla *feminist critique* e alla *gynocritics* proposte pochi anni prima da Showalter³⁰.

Tale meta-riflessione in ambito femminista è proseguita anche negli anni seguenti, mitigando i suoi toni più accesi e l'urgenza delle sue proposte, ma senza necessariamente diventare meno radicale. Due testi, entrambi risalenti al 1992, ne sono

²⁹ Emerge, ad esempio, la presenza di più “femminismi”, adombrata all'inizio del saggio quando Marcus afferma che la voce dell'usignolo o la voce della spola si prestano anche a metaforizzare “women of color and lesbians” (*ibid.*, p. 79), un'affermazione che a sua volta potrebbe essere criticata in quanto cooptazione forzata di tradizioni differenti sotto una metafora che poco ha che fare con quelle minoranze. O ancora, viene menzionata la tendenza di taluni critici maschi ad appropriarsi della riflessione nata in seno al femminismo (“male would-be feminist[s]” che producono “phallic ‘feminist’ criticism”) senza però comprenderla appieno e senza essere in grado, di fatto, “to confront what reading as a man entails [and] to surrender [their] paternal privileges” (*ibid.*, p. 81). Questioni ulteriori sono quelle del maggiore o minore radicalismo delle riflessioni femministe; della accettabilità o meno di alcune forme di critica femminista agli occhi dei critici maschi; quella di una certa ostilità fra teoriche femministe da un lato e letterate (*scholars*) femministe dall'altro (cfr. *ibid.*, p. 90); e, infine, la separazione tra femminismo accademico e femminismo non accademico, che comprende quello “praticato” dalle scrittrici, dai gruppi di lettura, dalle attiviste (cfr. *ibid.*, p. 91).

³⁰ Si confronti ad esempio la definizione di *gynocritics*: “the programme of gynocritics is [...] to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, [...] and focus instead on the newly visible world of female culture” (E. SHOWALTER, “Toward a Feminist Poetics”, cit., p. 28). Anche Marcus rifiuta i modelli maschili e incoraggia, invece, la creazione di modelli e linguaggi critici femminili.

una conferma. Si tratta rispettivamente di “Reading Ovid’s Rapes” della classicista Amy Richlin e di “Disarticulated Voices: Feminism and Philomela” di Elissa Marder. Il primo di questi articoli è dedicato allo studio di alcune scene di violenza sessuale narrate nelle opere di Ovidio. Partendo dal presupposto che “a woman reading Ovid faces difficulties”³¹, Richlin problematizza la posizione del lettore e della lettrice in rapporto alla rappresentazione della violenza nella scrittura ovidiana, con specifico riferimento all’estetizzazione del dolore fisico e psicologico dei personaggi e alla questione della complicità innescata in chi legge. Per Richlin si rende necessario adottare un’etica della lettura, per evitare di normalizzare lo sguardo pornografico che oggettivizza e depreda il corpo, soprattutto – naturalmente – quello femminile. Tale sguardo obbliga il critico femminista a chiedersi “how we are to read texts, like those of Ovid, that take pleasure in violence”³² e, di conseguenza, a cercare “other ways of reading”³³. Alla pretesa di oggettività dell’antropologo e del classicista che non giudicano questioni come la pornografia e la rappresentazione della violenza, Richlin contrappone domande come: “Why should sexuality and violence be so commonly connected? Represented? [...] Do cultural and historical differences excuse anything?”³⁴. Per Richlin, adottare un atteggiamento critico neutro, o separare la persona storica dello scrittore dalla sua persona poetica, comporta il rischio di perdere del tutto di vista il contenuto, cioè la violenza rappresentata; e, non diversamente, anche chi si è soffermato sui personaggi violati di Ovidio ma li ha trattati come rappresentazioni allegoriche del poeta, elude, in ultima analisi, la questione del *perché* della scelta dello stupro (“Thus, analysis of Ovid’s rapes as figures of the artist’s predicament dodges the questions of why rape is the figure of choice”)³⁵.

Osservando quanto “Ovid’s rapes play a significant role in his work”³⁶, Richlin si sofferma sui miti di Dafne e Apollo (*Metamorfosi* 1, 452-567), del ratto delle Sabine (*Ars Amatoria* 1, 99-134), di Achille e Deidamia (*Ars Amatoria* 1, 663-705) e ne menziona numerosi altri, tratti soprattutto dai *Fasti* in cui “the rapes [...] adorn the

³¹ A. RICHLIN, “Reading Ovid’s Rapes”, cit., p. 158.

³² *Ivi.*

³³ *Ibid.*, p. 159.

³⁴ *Ibid.*, p. 160.

³⁵ *Ivi.*

³⁶ *Ibid.*, p. 161.

etiologies of Roman religious festivals”³⁷. Il mito di Filomela appare centrale nel discorso di Richlin sia perché la studiosa ne riconosce l’importanza nel pensiero femminista, sia perché ad esso ritorna per paragonare aspetti di altri miti. Inoltre, il racconto di Filomela ben si presta a mostrare il compiacimento estetico e distaccato nella descrizione della violenza, caratteristico di Ovidio, (“the delighted incongruity of clever style with gruesome subject matter”)³⁸, lo stesso distacco che Shakespeare avrebbe riprodotto in una celebre scena di *Titus Andronicus* suscitando simili reazioni contrastanti da parte della critica. Le osservazioni di Richlin relative al mito di Filomela sono essenzialmente tre: l’indugio sulla violenza; l’oggettificazione di Filomela nella scena cruciale dello stupro, a partire dalla sua passività grammaticale (“[Tereus] is the subject of all the verbs, she is the object, except where the verbs signify fear”)³⁹; e il compiacimento stilistico che accresce l’effetto straniante verso la violazione del corpo e della mutilazione femminile (ma non solo: Richlin si sofferma anche sull’episodio dell’uccisione di Iti, oggetto di un trattamento analogo).

Attraverso la lettura di questa e di altre scene di stupro e, in generale, di amore costruito sulla dinamica predatore-preda, si può dire che Richlin rovesci la nozione del “piacere del testo”, mostrando come quel piacere sia, di fatto, strettamente intrecciato e perfino derivante dalla rappresentazione della violenza. L’innocenza e la paura virginali delle eroine, l’inconsapevolezza pudica della loro bellezza fisica sono qualità che accendono perversamente la passione di uomini e dèi nel poema. Nei rari casi dove si danno situazioni rovesciate (come quella di Salmace ed Ermafrodito in *met.* 4, 285-388) o esempi di donne “eccessive” nelle loro passioni amorose (come Medea, Biblide, Mirra), l’esito non è mai positivo per il personaggio femminile, che viene implicitamente stigmatizzato per aver oltrepassato i limiti del suo ruolo e sovvertito le dinamiche sessuali. Richlin discute lo stile “grafico” di Ovidio nel contesto della pantomima, un genere di spettacolo tra danza e gestualità molto popolare, che tendeva ad accentuare gli aspetti più sensazionalistici dei miti, con l’effetto di privarli della loro gravità tragica. Il gusto di Ovidio plausibilmente rispecchiava quello di un pubblico avvezzo a spettacoli di grande crudezza, come conferma, del resto, la qualità drammatica della sua narrazione; se la questione, però, rimane quella della prospettiva

³⁷ *Ibid.*, p. 162.

³⁸ *Ibid.*, p. 164.

³⁹ *Ibid.*, p. 163.

del narratore rispetto alle vittime rappresentate, Richlin ritiene che l'attenzione che egli rivolge loro, la descrizione della sofferenza patita, dei dettagli fisici e delle emozioni al culmine del dramma, non rispecchino alcuna empatia o *pietas*, bensì la voluttà dello sguardo pornografico: “if the *Metamorphoses* lays bare a cruel cosmos, it does so voluptuously”⁴⁰.

Si noti che la scarsa empatia del narratore ovidiano non è per nulla un rilievo nuovo nell'ambito della critica. La prospettiva di Richlin, infatti, non è dissimile da quella di G. K. Galinsky, una delle fonti impiegate per discutere della predilezione di Ovidio per il grottesco nella rappresentazione della sofferenza umana⁴¹. Questo studioso contestualizza tali caratteristiche in riferimento a dati storici e sociali (gli spettacoli gladiatorii e la pantomima) e letterari (il prevalere in Ovidio dell'artisticità rispetto all'esperienza) e le mette a confronto con analoghe scene di pathos e sofferenza fisica in altri autori (Virgilio è ovviamente il precedente ineludibile per la “valutazione” della *humanitas* poetica, e poi Tucidide, Lucrezio e Seneca, quest'ultimo noto per una simile attenzione verso la crudeltà e l'agonia umana nelle sue tragedie). Nell'analisi di Galinsky, Ovidio emerge come l'autore che, rispetto a quelli citati, manifesta minore empatia e profondità morale e filosofica. A differenza di Galinsky, però, Richlin privilegia la questione morale rispetto a quella intellettuale ed estetica, e anzi respinge come insufficienti le giustificazioni di ordine culturale e storico (si veda ad esempio la domanda retorica: “Do cultural and historical differences excuse anything?”).

Il proposito di Richlin è, quindi, quello di proporre letture espressamente politiche degli autori del canone classico, un'operazione che incontra notevole ostilità da parte degli studiosi del settore, nel quale “even [...] feminists have kept their eyes focused on the magician rather than the lady [in the magician's box]”⁴². La studiosa ritiene che sia necessaria una “re-formation of the canon”, non tanto per rigettare o abolire gli autori classici, quanto, piuttosto, per rileggerli e poterli criticare con libertà, “without fear of

⁴⁰ A. RICHLIN, “Reading Ovid's Rapes”, cit., p. 176.

⁴¹ Cfr. GOTTHARD KARL GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Basil Blackwell, Oxford, 1975. Nel capitolo terzo, “Ovid's Humanity: Death and Suffering in the *Metamorphoses*” (pp. 110-157). Galinsky osserva che “[Ovid's] often morbid elaboration of the horrid and sadistic side of the myths [...] is an important aspect of his Romanization of mythology” (p. 139), e porta il mito di Filomela, insieme ad altri, a esempio di uno stile che “revelled in bloodthirsty and repulsive descriptions of human agony simply because he liked cruelty” (p. 129). Sullo stesso tema si veda anche l'illuminante articolo di C. SEGAL, “Ovid's Metamorphic Bodies”, cit., che corregge decisamente il giudizio di poeta frivolo e di scarso spessore filosofico e morale di cui Ovidio ha ripetutamente sofferto.

⁴² *Ibid.*, p. 159.

breaking anything irreplaceable”⁴³ e con la consapevolezza, comunque, che ciò che è canonico è frutto di un sistema culturale regolato da gerarchie e interessi egemonici.

Mentre Richlin pone il problema di trovare modi alternativi di leggere il classico, e lo pone provocatoriamente da una posizione interna agli studi classici, Elissa Marder offre una riflessione più articolata sulle modalità con cui il discorso femminista ha ripetutamente esaminato “the parameters of its own possibility of speaking”⁴⁴, partendo dall’uso del pronome “we” come soggetto di espressione di intenti collettivi. Secondo Marder, questo “noi” è solo apparentemente generico e, in modo per lo più inconsapevole, rispecchia di fatto il pensiero di gruppi precisi all’interno del vastissimo movimento femminista (ad es. femministe bianche e occidentali; femministe francesi; femministe anglo-americane). Tale uso è derivato dal sogno femminista di parlare, fra donne, una lingua comune o perfino di concepire il femminismo stesso “as a kind of utopic metalanguage”⁴⁵. L’effetto dell’uso indiscriminato del pronome plurale, però, è stato quello di appiattire le diversità che esistono tra le varie ramificazioni sociali e teoriche del femminismo e, con ciò, di ripetere il gesto appropriativo e la pretesa di universalità del linguaggio patriarcale. D’altro canto, Marder ritiene che queste aporie non debbano essere ignorate ma accettate come parte della complessità del discorso femminista, e che possano perfino aumentarne il potere performativo: la molteplicità di voci è, infatti, da un lato, la prova dell’eredità negativa dell’oppressione patriarcale, dal momento che rispecchia la difficoltà intrinseca a parlare e ad articolarsi in termini trasparenti e non compromessi dal linguaggio maschile; dall’altro, essa si trasforma in punto di forza se rinuncia a voler fissare ad ogni costo la questione identitaria (il “chi siamo”) e a fare leva sulle potenzialità del parlare in modo collettivo.

Il “noi” femminista possiede una forte valenza politica e Marder prosegue chiedendosi quali siano stati i limiti dell’atto collettivo, quando quella voce ha parlato attraverso il discorso della letteratura. La studiosa fa osservare che i concetti di “esperienza” e “potere” sono centrali per molte studiose femministe che discutono di testi letterari. Il rischio inerente in tali discorsi è, però, quello di credere di far parlare donne vere attraverso le eroine della letteratura e della mitologia o, al contrario, di

⁴³ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁴ ELISSA MARDER, “Disarticulated Voices: Feminism and Philomela”, *Hypatia*, vol. 7, n. 2 (Spring 1992), pp. 148-166, p. 148.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 151.

“mitologizzare” personaggi reali; e, inoltre, di sovrastimare il concetto di “potere”: “to read is not to dominate: male critics do not ‘dominate’ texts”⁴⁶. In generale, Marder critica quelle letture femministe che si servono del testo per validare particolari questioni politiche. Queste letture, spesso, sono quelle che più confinano il testo nel “plot patriarcale”, ovvero nella dinamica di oppressione e vittimizzazione, precludendo l’identificazione di ulteriori sfumature e potenzialità di significato. Usare la letteratura come base di intervento politico significa per Marder fraintendere la funzione e il “potere” delle figure letterarie: “succumbing to the seduction of analogy, this sort of reading conflates text and world [...]. Where a reading’s primary function is its applicability as exemplum of a particular political agenda, it ceases to be a reading”⁴⁷.

Marder cita come esempio di questa modalità di lettura politica e fuorviante l’impiego di figure mitologiche per discutere e provare l’esperienza di oppressione delle donne; a una simile lettura era stato sottoposto il mito ovidiano di Eco e Narciso da un’autrice che, a sua volta, aveva cercato di “salvarlo” da interpretazioni precedenti di tipo decostruzionista⁴⁸. Sorprende quindi, dopo queste premesse, ritrovare il mito di Filomela come una storia che, secondo Marder, il discorso femminista ha fatto propria a pieno diritto: Marder ritiene infatti che, a differenza di altri miti, “Ovid’s account of the Philomela story seems to beg for such a reading”⁴⁹. La studiosa considera l’orizzonte interamente umano del mito come il primo degli elementi centrali che ne hanno favorito la lettura politica: quello di Filomela è “a human drama”⁵⁰ i cui personaggi hanno posizioni sociali individualizzate e, fatto ancora più importante, posizioni di *gender* stabili, modellate su quelle reali e conformi alle reali pratiche sociali. La storia, poi, narra esplicitamente dell’oppressione di una donna e della conseguente impossibilità ad articolare la sua sofferenza. Il terzo elemento che Marder individua come cruciale al discorso femminista è, infatti, il rapporto tra l’esperienza della violenza e l’accesso

⁴⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 154-155. Marder si riferisce qui al saggio di Tania Modleski, “Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Reading” (in T. de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, 1986), ma non entra nel merito dell’interpretazione del mito ovidiano. Quest’ultimo, peraltro, è uno dei miti più frequentati dalla critica postmodernista, decostruzionista e femminista. Alcuni esempi sono *Narcissistic Narrative* (1980) di Linda Hutcheon, “Echo” (1993) di C. G. Spivak e, più recentemente, Derrida nella prefazione al suo *Voyous: Deux essais sur la raison* (2003). Si ricordi anche *Introduzione al narcisismo* (1914) di Freud, ripreso da studiosi e critici non solo letterari.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

(negato) al linguaggio; come già notava Jane Marcus, però, la sola storia che rimane a Filomela da raccontare è quella di come ha perso la sua voce.

Molto più di una conseguenza narrativa della violenza, la glossotomia rappresenta per Marder una replica figurata dello stupro, che ripete, cioè, sul piano simbolico, la violenza che l'ordine patriarcale infligge alle donne sul piano materiale del corpo. La descrizione della seconda violenza acquista tale connotazione simbolica poiché contrasta implicitamente sia con la veemenza delle accuse che poco prima Filomela aveva rivolto a Tereo, sia con la confessione di Tereo stesso (*met.* 6, 524: *fassusque nefas at virginem at unam vi superat*). Da qui, Marder mostra quanto la violenza fisica faccia parte di una struttura più vasta di ordine simbolico, nella quale l'uomo, che è soggetto di parola oltre che di azione, può decidere del corpo così come della parola femminile (“One cannot speak ‘rape’ or speak about rape, merely in terms of a physical body. The sexual violation of the woman’s body is itself embedded in discursive and symbolic structures”)⁵¹. A rafforzare il legame fra violenza sul corpo e negazione del linguaggio concorre anche l'uso di similitudini animali per descrivere Filomela e il suo aguzzino (cfr. *met.* 6, 527-530), che starebbero per “a stutter in the narrative voice”⁵²: queste similitudini rifletterebbero, infatti, l'impossibilità di articolare lo stupro in termini umani e, per metonimia, l'impossibilità di adottare il linguaggio umano *tout-court* per parlare di una simile violenza (“There is no human, symbolic description of rape, because rape violates human powers of description along with Philomela’s body. The animal comparison serve to figure the symbolic silencing that is initiated by the rape”)⁵³. Secondo Marder, il profondo legame materiale e simbolico tra violenza e linguaggio emerge già nell'accusa di Filomela a Tereo di aver “confuso ogni cosa” (*met.* 6, 537: *omnia turbasti*): dietro al referente immediato di questa espressione – i rapporti di parentela – starebbe una confusione di tipo più astratto, ovvero quella fra trasgressione del corpo e delle relazioni familiari, e trasgressione della legge patriarcale, che poggia sullo scambio della donna a garanzia del mantenimento della legge stessa. In modo non dissimile da quanto osservava Joplin, anche Marder trae la conclusione che “the effects of the rape disclose the implicit violation by the paternal order”⁵⁴, poiché lo

⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

⁵² *Ibid.*, p. 159.

⁵³ *Ivi.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 160.

stupro rivela, appunto, le basi violente sulle quali la società patriarcale si fonda. Non deve stupire, perciò, se Filomela, proprio al culmine del suo dramma e per ben due volte, invoca il nome del padre: il linguaggio patriarcale è il solo che la donna conosca e la legge patriarcale è anche la sola che garantisce la vita o, al contrario, può dare la morte.

La connessione simbolica fra violenza e linguaggio si ritrova nel silenzio di Procne una volta ricevuta la tela, silenzio che al contempo significa il rifiuto del “nome del padre” che Filomela aveva invocato. Tale rifiuto si trasforma poi nella violenza della vendetta: le sorelle colpiscono Tereo non con la logica della privazione (ovvero con una corrispondente mutilazione, ad esempio l’accecamento, il taglio della lingua o del pene, come inizialmente immagina Procne, cfr. *met.* 6, 615-617), bensì con quella dell’eccesso, cioè “riempiendo” il tiranno della sua progenie e con ciò privandolo, di fatto, di ciò che ha più caro. La vendetta rispecchia così pienamente la duplice confusione prodotta dallo stupro, quella sul piano fisico e quella sul piano simbolico, dal momento che essa causa sia la trasgressione dei confini fisici del corpo del padre sia l’interruzione della stirpe. Marder osserva, infine, che il legame fra le sorelle si modifica in conseguenza dello stupro: unite dal rapporto biologico, si ritrovano alla fine legate in modo ancora più stretto dal comune linguaggio della vendetta e della rabbia. Il concetto di *sisterhood*, dunque, acquista un nuovo e più doloroso significato e, se trasposto nell’ottica femminista, va a denotare la relazione tra donne accomunate dalla rabbia e dall’esclusione dal *logos*.

A questo punto il mito di Filomela si fa per Marder metafora della difficoltà del discorso femminista ad articolare se stesso al di fuori del linguaggio patriarcale, una difficoltà che, di fatto, si traduce in “disarticulated voices” per riprendere il titolo del saggio, cioè in un linguaggio nato dal dolore e dunque sempre precario, poiché offre in modo solo illusorio una base comune e una identificazione immediata fra i vari soggetti oppressi. Non tanto il dolore, dunque, bensì il comune *rapporto* con il dolore, fornirà al pensiero femminista le basi di un atto di parola collettivo. Questo atto non sarà frutto di un utopico ideale di immedesimazione e condivisione, ma della scelta ragionata di dare vita ad una pratica discorsiva, che necessita per l’appunto di un soggetto plurale, un “we”. Questo atto mediato, ovvero lucido e riflettuto, sarà, quindi, l’atto politico del femminismo per eccellenza in quanto emerge dal bisogno di pensarsi come soggetto

politico⁵⁵. Ritornando alla (meta-)riflessione iniziale, Marder chiarisce ora la valenza di quel pronome plurale: esso non va inteso come espressione di un'identità collettiva compatta, “but rather as an impersonal, performative pronoun whose political force is neither dependent on, not derived from a knowable link to a particular referent”⁵⁶. Non la questione identitaria, dunque, deve essere la preoccupazione centrale del discorso femminista bensì le implicazioni pragmatiche del pensarsi in termini di soggetto politico.

In tempi ancora più recenti, la studiosa tedesca Doerte Bischoff esamina la ripresa del topos dell'usignolo in una serie di scrittori del Settecento tedesco, partendo da un'analisi del mito ovidiano e delle sue strutture retoriche. Nella prima parte del suo articolo, intitolato “Die schöne Stimme und der versehrte Körper” (“La bella voce e il corpo mutilato”; 2003), Bischoff si posiziona nello stesso orizzonte critico dei testi che si sono visti in questa rassegna, e ciò emerge chiaramente sia dai suoi rimandi a studiose ben note come Luce Irigaray, Julia Kristeva, Judith Butler, sia, soprattutto ad alcune delle studiose esaminate in questa sede (Joplin, Richlin, Marder), così come ai presupposti di queste ultime, ad esempio la lettura del mito attraverso la lente dell'antropologia. La riflessione di Bischoff verte nello specifico sul rapporto tra retorica e linguaggio femminile e su come la voce dell'usignolo sia giunta a rappresentare in modo idealizzato la natura e la sensibilità poetica. Centrale è l'idea che nel testo ovidiano si possano rintracciare forme di espressività femminili che prendono il posto della voce e che, se lette in opposizione alle parole e alle azioni dei personaggi maschili, si configurano in ultima analisi come paradigmi anti-retorici. Bischoff identifica, infatti, “[eine] Sprache des Exzesses” che specificatamente si sostituisce alle forme della retorica classica (“[sie tritt] an die Stelle rednerischer *actio* im Sinne der klassischen Rhetorik”)⁵⁷. Il linguaggio delle sorelle è quello del silenzio, del gesto e del

⁵⁵ Si tratta di uno snodo fondamentale nel discorso di Marder, poiché la difficoltà di articolarsi in modo compatto con un'unica lingua può costituire, paradossalmente, un punto di forza: “Pain cannot provide the basis for unmediated identification: pain cannot be shared. No one can feel another's pain: what is shared is a relationship to pain. [The shocking recognition of the lack of a model of shared identity] establishes a basis for a necessary but painful feminist community; it opens a space for a ‘we’ that is not based upon an illusory, but comfortable, model of identification. Women may not be alike in their pain, but when we speak together, ‘as feminists’, we speak through the disarticulated voice of pain. [...] If feminism posits this ‘we,’ it is because its necessity, its reason for being as discursive praxis, is as political response” (*ibid.*, p. 163).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁷ DOERTE BISCHOFF, “Die schöne Stimme und der versehrte Körper”, in D. Bischoff, M. Wagner-Egelhaaf (hrsg. v.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und*

sangue, un linguaggio che in tutte queste manifestazioni appare fatto di “frammenti”, poiché riflette a sua volta la frammentazione inflitta al corpo femminile (“[eine] Sprache, die von der Verwundung and Verletzung des Körpers Zeugnis ablegt, in dem sie sich durch Wunden und Zerstückelungen manifestiert”)⁵⁸: dapprima la lingua di Filomela recisa dal corpo, frammento essa stessa, mormora parole; in seguito, la tela “parla” per segni rossi; infine lo smembramento del figlio ripete in modo accresciuto le ferite subite dalla donna.

Bischoff osserva che nella teoria retorica dell’Antichità il discorso è concepito come un organismo composto da diverse parti che devono formare un tutto coerente ed armonico; in questo senso le “parti” del linguaggio delle due sorelle manifestano una logica diversa, quella del superamento, dell’eccesso, della sovversione. Bischoff legge però le azioni e la vendetta di Procne e Filomela come un linguaggio performativo *mimetico* non solo rispetto alle azioni di Tereo (in quanto rispecchiamento del suo crimine), bensì “als Nachahmung jener konstitutiven Akte begreift, die die symbolische Ordnung bzw. das Subjekt (als männliches) einsetzen”⁵⁹. Dal momento che tale ordine simbolico contempla l’esclusione della donna dalla possibilità di costituirsi come soggetto retorico, il “linguaggio” delle due sorelle si costituirà come “weibliche Subversion dieser Repräsentationsordnung [...] durch einen ver-rückenden Exzeß”⁶⁰. Bischoff prosegue mostrando come la voce femminile rientri più tardi nel discorso poetico europeo sotto forma di voce dell’usignolo e come tale subisca una “Umsematisierung” (risemantizzazione) diventando parte di un discorso della “sentimentalità” poetica (“Diskurs der Empfindsamkeit”).

Merita attenzione, infine, la prospettiva di una voce maschile: si tratta del noto latinista americano Charles Segal che riesamina il mito di Filomela avvalendosi di spunti critici diversi, ovvero di “an eclectic mix of reader-response, feminist,

Geschlechterdifferenz, Rombach, Freiburg i. Br., 2003, pp. 249-281, p. 251 [“una lingua dell’eccesso [che] prende il posto dell’*actio* oratoria della retorica classica”].

⁵⁸ *Ibid.*, p. 256 [“[una] lingua che testimonia le ferite inflitte al corpo e che si manifesta attraverso le ferite e lo smembramento”].

⁵⁹ *Ibid.*, p. 252 [“inteso come imitazione di quegli atti costitutivi che definiscono l’ordine simbolico e il soggetto (maschile)”].

⁶⁰ *Ivi* [“sovversione femminile di questo ordine di rappresentazione attraverso un eccesso destabilizzante”].

intertextual, deconstructionist and even psychoanalytic approaches”⁶¹. La varietà di approcci permette al testo di “parlare” con voci diverse e, al lettore, di relativizzare le questioni che di volta in volta vengono proposte. Segal, ad esempio, si sofferma sulle espressioni che nel testo latino segnalano la reazione del narratore, nello specifico la sua incredulità e il suo orrore di fronte agli eventi che egli stesso racconta (cfr. ad es. *met.* 6, 561: *vix ausim credere*). Lo studioso, però, dimostra di aver accolto la lezione femminista poiché non si limita a un’analisi delle strategie narrative, rimanendo così, come dirà verso la fine, “dentro la cornice”, bensì affianca a queste osservazioni una riflessione sulla posizione del narratore e di Ovidio stesso rispetto alla sua vittima:

What follows this incredulity is a refocusing of the story on belief and evidence. The excision of Philomela’s tongue is paradoxically both the culmination of the savagery and a way of repressing the story into silence. This silencing of the protagonist raises the question of how the story will get itself told and what can be its proper mode of utterance: *quid faciat Philomela*: how to narrate this horror? To conceal his crime, Tereus utters fictitious groans, and with his tears wins “faith” or “credibility” [...]. This narrator, like the poet himself, makes his tale convincing by adding an affective dimension. He enacts, in his own narrative role, as falsehood, that fullness of emotional life that the master-narrator, Ovid, needs in order to bring the tale to life for us his audience. This life-likeness (*vraisemblance*), however, is purchased by a sacrifice, the graphic victimization of Philomela. The craft, artistry, careful plotting, eloquence, pretence, masks, and multiple identities of Tereus coincide temporarily with those of his creator, the poet Ovid, with his plotting, his shifting perspectives, his ability to take on and imitate different roles and different voices⁶².

Segal compie qui un’operazione estremamente audace: suggerisce, infatti, che il narratore ovidiano ottenga credibilità servendosi della stessa strategia adottata dal personaggio Tereo, ovvero con la retorica e la simulazione; nessuna delle letture femministe esaminate in precedenza si era spinta ad equiparare il narratore / poeta con il crudele Tereo, per altri versi additato come il tiranno e l’emblema dell’oppressione patriarcale. Da questo punto di vista, Segal non può essere certamente accusato di essere fra quei critici “[who] set out to absolve the poet of his apparent sexism, concentrating on the distinction between poet and persona and the effect this has on the message of the text”⁶³.

⁶¹ C. SEGAL, “Philomela’s Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid”, in I. J. F. de Jong and J. P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, E. J. Brill, Leiden-New York-Köln, 1993, pp. 257-280.

⁶² *Ibid.*, p. 263.

⁶³ A. RICHLIN, “Reading Ovid’s Rapes”, cit., p. 159.

La stessa figura di Tereo, del resto, viene analizzata da Segal da prospettive diverse: da un lato, il re trace, in quanto “the tyrant par excellence”, rappresenta “the tyrannical power that males in this culture claim over women’s bodies”, potere che, a sua volta, “emerges as the dark side of the power of the Father/King (Father as King) to dispose of his daughters’ bodies as objects of exchange with other males in marriage”⁶⁴; d’altro lato, Tereo è frutto della tendenza nella mentalità e nella letteratura classiche a *costruire* l’Altro come barbaro, tiranno, inumano, costruzione che, inoltre, permette all’*audience* antica (maschile) di proiettare “libidinal and aggressive wishes that [they] may be reluctant to accept consciously in themselves”⁶⁵.

Da questi esempi, emerge chiaramente come la sovrapposizione di approcci critici diversi vada, in ultima analisi, a beneficio del testo stesso. L’articolo di Segal appare infatti come un tentativo altamente metacritico di mostrare quanto il testo sia, in certa misura, non un’entità fissa bensì un prodotto i cui margini possono essere rifocalizzati di volta in volta e i cui contenuti parlano in modo diverso a diversi lettori. Al contempo, però, Segal mostra anche come questi contenuti non vengano stravolti ma anzi emergano in tutta la loro complessità se sottoposti ad una simile lettura “integrata”. In chiusura, lo studioso riformula la questione nei termini di

the critic’s decision about where to situate himself in relation to the text. If one reads the episode from within the frame of the narrative, Ovid receives credit for his full depiction of Tereus’ savagery and his sympathetic treatment of the victims. If one reads the episode from outside this frame, Ovid is open to the charge of perpetuating a cultural pattern of subjugating and exploiting women and of demonizing their rage at such subjugation⁶⁶.

Sebbene la distinzione fra “within the frame” e “outside the frame” rimanga ambigua, e potrebbe anzi essere tacciata di coincidere con la distinzione fra letture ad opera di “esperti” e di “non esperti” (e dunque innescare potenzialmente la questione di “chi possieda il testo”), ciò porta Segal a “rethink some basic interpretive categories like textuality, allusion, and aesthetic pleasure”⁶⁷. La questione del piacere del testo viene proposta e problematizzata da Segal nella sua conclusione: in narrazioni come questa, il piacere del testo si situa nel dualismo irrisolvibile fra orrore dei contenuti e artisticità

⁶⁴ C. SEGAL, “Philomela’s Web and the Pleasures of the Text”, cit., p. 259.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 277.

del racconto ma la consapevolezza meta-critica permette di godere del testo e al contempo di prendere atto delle ambiguità generate dal confronto fra letture multiple.

È evidente come le riflessioni che sono emerse in questa rassegna di testi critici femministi incentrati su Filomela risultino rilevanti anche per il presente lavoro e possano gettare una luce nuova, in retrospettiva, sugli autori precedentemente trattati. Come è già emerso, la tradizione letteraria maschile si è sempre servita del topos di Filomela-artista o Filomela-usignolo per dare voce alle varie forme della sensibilità poetica: dal poeta in veste di amante sofferente o di vittima (si ricorderà come Gascoigne si cali in entrambi questi ruoli), al poeta nel rapporto con la sua creatività (si vedano ad esempio lo stesso Gascoigne, e poi Milton e Arnold). In tal senso, ciò dà prova dell'affermazione di Richlin di come le (ri-)narrazioni delle scene di violenza ovidiane in guisa di allegorie poetiche eludano il nesso fra sessualità femminile e violenza e, in ultima analisi, “why rape is the figure of choice” per esprimere le particolari circostanze del dolore del poeta. Le osservazioni di Richlin (che parla di “analysis” e non di riscritture poetiche), sembrano comunque più pertinenti se riferite ad interpretazioni critiche e, al proposito, ci si potrà richiamare a Geoffrey Hartman o a Michael Edwards, già menzionato nell'Introduzione, che leggeva nella storia di Filomela una metafora del poetare non dissimile da quella di Orfeo, il cantore dalla cui perdita inconsolabile sgorgava una musica ammaliatrice. Filomela sarebbe per Edwards tra “les sources troubles de cette unité [culturelle européenne]”⁶⁸ poiché compare in tre grandi e fondamentali opere: le *Metamorfosi*, la *Divina Commedia* e *The Waste Land*. Anche Joplin concedeva che “it may be that great art always carries within it an anxious memory of an original moment of rupture or violence in coming into being” ma, nell'ottica femminista, tale momento originario è inequivocabilmente *gendered* e non può, perciò, essere reclamato dalla tradizione maschile ad archetipo universale.

Pare a chi scrive che queste studiose si accostino al racconto ovidiano con rispetto e, in generale, manifestino una conoscenza precisa dei dettagli narrativi; eppure, manca spesso una contestualizzazione letteraria e storica più precisa, alla quale viene preferito un approccio astoricizzante o di natura antropologica (non così, però, la classicista Richlin). D'altra parte, il fatto stesso che queste studiose costruiscano un progetto di poetica femminile o femminista o muovano una critica al poeta Ovidio sulle basi di uno

⁶⁸ M. EDWARDS, “Philomèle, ou le discours européen de la langue coupée”, cit., p. 9.

o pochi miti, isolandoli dal poema, impedisce una visione più globale delle strategie ovidiane e della complessità dei rapporti fra linguaggio, violenza e voce poetica. A questo proposito, Lynn Enterline si è soffermata su uno dei passi del racconto di Ovidio più dibattuti, quello della lingua recisa. Mentre Richlin commenta l’oggettificazione verbale che Ovidio mette in atto in questa scena, in cui il soggetto Filomela è cancellato e sostituito metonimicamente dal sostantivo *lingua*⁶⁹, Enterline ritiene, all’opposto, che la lingua di Filomela sia invece rappresentativa del tipo di ventriloquismo attuato da Ovidio, ovvero di “a kind of ongoing internal critique of the poem’s own rhetorical and libidinal economies”⁷⁰. Lo stesso *speech* di accusa di Filomela a Tereo sarebbe da vedersi come più di una semplice protesta contro la violenza sessuale, e bensì come un “provocative act of cross-voicing” da parte del poeta che interrogherebbe così il suo stesso poema. “A terrible indexical sign of sexual difference, the violent residue of rape”, la lingua si configura al contempo per Enterline “as a sign for the narrator, striving through this speaker to find words that will capture an event that is *nefas*, ‘beyond speech’”⁷¹. La studiosa attua una lettura simile rispetto alla tela di Aracne – già tradizionalmente interpretata come *mise en abîme* del poema ovidiano –, affermando che con essa “Ovid recapitulates his own poem by signalling that its seemingly endless series of rapes may look very different if seen through the victims’ eyes”⁷². Mentre la questione estetica che percorre il mito di Filomela – il rapporto fra violenza e linguaggio – si era convertita per talune delle voci femministe esaminate in vera e propria questione etica, per altre voci critiche come Enterline diviene esplicitamente metapoetica. Attenta alle tematiche e ai meccanismi interni del poema, Enterline colloca la Filomela di Ovidio in una riflessione sulla provvisorietà e perfino illusorietà

⁶⁹ Cfr. A. RICHLIN, “Reading Ovid’s Rapes”, cit., pp. 163-164. Per un commento al passo ovidiano rilevante (*met.* 6, 553-660) si veda anche G. Rosati: “il periodo che descrive l’azione spietata di Tereo, con una tensione che cresce con l’accumularsi dei participi presenti (*indignantem...vocantem...luctantem*), mira a spiazzare l’attesa del lettore, che immagina appunto l’uccisione di Filomela. Il sostantivo che, quasi alla fine del periodo, arriva a dare un nome a quei participi (che il lettore immagina ovviamente riferiti a Filomela) sposta a sorpresa l’attenzione su un dettaglio fisico, la lingua, che diventa il simbolo della posta in gioco e dello scontro tra la donna e il tiranno. Ma la tecnica dell’accumulo dei participi presenti richiama lo stesso procedimento usato ai vv. 522-523 (*pallentem...timentem...rogantem*) per descrivere lo stupro [...], di cui quindi, questa seconda violenza appare una sorta di simbolica replica” (G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., p. 336).

⁷⁰ LYNN ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 88.

⁷¹ *Ivi.*

⁷² *Ibid.*, p. 35.

dell'identità (maschile e femminile) che si ricava dalle storie di metamorfosi, identità di cui la voce è parte fondamentale.

D'altra parte l'intento delle interpretazioni femministe risulta chiaro, anche laddove esse rompono con modi interpretativi più consolidati: esso è rivolto a indagare e mettere in discussione una mentalità, all'interno e all'esterno dei testi letterari e – prendendo a prestito il titolo di un saggio di un'altra studiosa femminista – i loro interventi, letti nell'insieme, danno vita a una “aracnologia”, ovvero “a critical positioning which reads against the weave of indifferentiation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity”⁷³ e, più in generale, danno vita a un progetto che presuppone attenzione per il rapporto fra *gender* e produzione artistica. La rappresentazione dell'attività artistica data nei testi letterari è, prevedibilmente, un ambito privilegiato dalla critica femminista perché si configura come un terreno fertile per scandagliare le circostanze e le modalità di una tradizione artistica femminile rimasta in ombra per secoli e il suo rapporto con le condizioni sociali della donna dentro e fuori la finzione letteraria.

Questa tendenza è emersa anche negli studi esaminati in questa sede: essi manifestano una grande attenzione verso la storia individuale di Filomela, il mezzo artistico da lei usato e i diversi linguaggi impiegati dalle sorelle, mentre un interesse assai debole è riservato alla metamorfosi in usignolo, nonostante esso sia stato al centro di una lunghissima tradizione letteraria e sia, a sua volta, figura metapoetica. Ciò trova conferma anche nelle riscritture su cui ci si soffermerà fra poco ed è coerente, del resto, con la volontà di riappropriazione del mito e con un'estetica prevalentemente naturalistica che intende “restituire una voce” al personaggio che ne è stato privato.

Il simbolismo classico e post-classico dell'usignolo, il suo essere figura del dolore materno e femminile nell'epica e nella tragedia greca, del poeta o di mediazione dell'ispirazione artistica in molta della tradizione successiva, ha decisamente ceduto il posto alla storia che è all'origine dell'usignolo stesso. Ciò, comunque, non può essere considerata una novità novecentesca né il segno di un presunto ritorno a Ovidio: anche

⁷³ NANCY K. MILLER, “Arachnologies: the Woman, The Text, and the Critic”, in C. G. Heilbrun and N. K. Miller (eds.), *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 270-295, p. 272. In questo articolo, Miller contesta l'uso del termine *hyphology* da parte R. Barthes in *Le Plaisir du Text*, dove denotava il “farsi” del testo a prescindere dal suo autore, e lo sostituisce con *arachnology*, reinscrivendo in tal mondo il soggetto scrivente nel testo; Miller parte dal mito ovidiano di Aracne e compie un'operazione analoga a quella di Patricia Joplin rispetto al mito di Filomela, impiegando cioè il personaggio classico e il tropo della tessitura per leggere la storia della donna-artista nella letteratura.

gli autori trattati in precedenza avevano dato voce alla storia di Filomela, in alcuni casi includendo o partendo dalla metamorfosi, in altri escludendola del tutto (come nel caso di Chaucer e di Shakespeare). I testi che verranno esaminati nella sezione successiva sono ad opera di scrittrici che manifestano una consapevolezza e una sensibilità nuove rispetto al testo di partenza, solo in parte frutto delle riflessioni prodotte dal femminismo. Più che di un rapporto agonistico si potrebbe parlare di un confronto produttivo con il testo ovidiano: nel complesso, queste opere sono riscritture fedeli sul piano della sequenza narrativa, ma, come si vedrà, si misurano con la narrazione ovidiana in modi diversi.

PARTE III

Quattro Filomele del nostro tempo

1.

“Philomela” (1975) di Emma Tennant: mutismo e barbarie

Emma Tennant (n. 1937) è una prolifica scrittrice di origine scozzese che viene studiata prevalentemente nell’ambito del revisionismo femminista britannico o scozzese, pur se con accentuazioni diverse su aspetti specifici della sua produzione; è così che i suoi romanzi vengono fatti ricadere nell’ambito della narrativa postmodernista, neo-gotica, fantascientifica, *fantasy* o magico-realista, mentre la questione del *gender* viene riconosciuta come prioritaria e trasversale a tutti i generi menzionati¹.

Tennant ha fatto della riscrittura e del *pastiche* le modalità privilegiate della sua produzione, e ciò a partire da *The Bad Sister* (1978): un romanzo tra i suoi più studiati, modellato su *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) di James Hogg, ma trasposto negli anni Settanta del nostro secolo e declinato al femminile, al cui centro figura l’antagonismo fra due sorelle e una misteriosa donna, Meg, a metà tra un’*hyppie* femminista e una divinità dai poteri ipnotici e vampireschi, che prende il posto del demoniaco Gil-martin della storia dello scozzese. Seguono in questo genere *Queen of Stones* (1982), una riscrittura di *Lord of the Flies* (1954) di William Golding; *Black Marina* (1985), ispirato sia al *romance* di Shakespeare *Pericles* (1607-1608), sia a *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys; e quello che è forse il suo romanzo più noto,

¹ Si vedano come esempi di queste letture i seguenti contributi: S. CONNOR, “Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion”, in T. D’Haen, H. Bertens (eds.), *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial and the (Post-)Feminist*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994, pp. 79-97; S. SELLERS, *Myth and Fairy Tales*, cit., pp. 92-95 (Tennant è qui discussa nel capitolo intitolato “Unlimited Horror: Vampires, Sex-Slaves and Paragons of the Feminine in Anne Rice and Emma Tennant”, e l’attenzione è per gli aspetti gotici e i risvolti psicanalitici di *Two Women of London* e *Faustine*); SUSAN SCHMID, “Fantasy and Realism in Emma Tennant’s *Wild Nights* and *Queen of Stones*”, in B. Neumeier (ed.), *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2001, pp. 31-39; INEZ HEDGES, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, pp. 114-118 (Hedges evidenzia gli aspetti onirici, fantastici e surrealisti in *Faustine*); CAROL ANDERSON, “Listening to the Women Talk”, in G. Wallace, R. Stevenson (eds.), *The Scottish Novel since the Seventies: New Visions, Old Dreams*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1993, pp. 170-186, in particolare pp. 175-181 (la studiosa esamina il motivo del doppio in *The Bad Sister* e *Two Women of London* nel contesto della tradizione scozzese e della questione femminile); DIETMAR BOEHNKE, “Double Refraction: Rewriting the Canon in Contemporary Scottish Literature”, in S. Onega, C. Gutleben (eds.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2004, pp. 53-68 (Tennant è qui menzionata nel contesto del cosiddetto *retro-Victorian novel*). Circa gli aspetti fantastici e fantascientifici della sua narrativa, è Tennant stessa a dirsi vicina ai romanzieri García Marquez e Rushdie, Bruno Schulz e J. G. Ballard (si veda l’intervista da lei rilasciata e riportata in O. Kenyon (ed.), *Women Writers Talk: Interviews with Ten Women Writers*, Lennard Publishing, Oxford, 1989, pp. 173-187).

Two Women of London: The Strange Case of Ms Jekyll and Mrs Hyde (1989), una riscrittura della famosa opera di Stevenson che vede la storia trasposta nella Londra degli anni Ottanta. Tanto in *The Bad Sister* quanto in *Two Women of London*, come del resto per Stevenson, il doppio è per Tennant solo un punto di partenza per l'esplorazione dell'identità multipla², ma, nella scrittrice contemporanea, il motivo è reimpiegato per indagare la psiche femminile, le pressioni sociali cui essa è sottoposta, nonché l'esistenza di diversi "femminismi". Accanto alla coppia Jane Wild-Ishbell Dalzell del primo romanzo e a quella Mrs Hyde-Eliza Jekyll del secondo, infatti, troviamo una serie di altre figure femminili che stanno per posizioni diverse e talora nettamente contrapposte: da quella conservatrice di Mrs Marten in *The Bad Sister*, a quella radicale di Mara in *Two Women of London* e, sempre in quest'ultimo, a quella moderata dell'intellettuale femminista Jean Hastie, tutte donne però in cui la scrittrice non si riconosce per intero.

Dopo *Two Women of London*, Tennant ha proseguito nel suo progetto di "rewriting the masters"³ con *Faustine* (1992) e *Tess* (1993): il primo – satira brillante diretta tanto al femminismo radicale quanto al mondo del consumismo e delle *celebrities* pop – è modellato sulla leggenda di Faust (presumibilmente ricavata da Marlowe, Goethe e Thomas Mann); il secondo si richiama al pressoché omonimo romanzo di Thomas Hardy *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Ad essi si aggiungeranno una serie di *sequels* di opere di Jane Austen (*Pemberley: Or Pride and Prejudice Continued*, 1993; *An Unequal Marriage: Or Pride and Prejudiced Twenty Years Later*, 1994; *Elinor and Marianne*, 1996; *Emma in Love*, 1996) e di riscritture tratte dalle sorelle Brontë (*Adèle: Jane Eyre's Hidden Story*, 2000; *Heathcliff's Tale*, 2005).

Nonostante la prima produzione di Tennant non si limiti al revisionismo di testi e autori canonici (si vedano ad esempio *The Time of the Crack*, 1973 e *Hotel de Dream*,

² Cfr. EMMA TENNANT; JOHN HAFFENDEN, "Emma Tennant" [intervista all'autrice], in J. Haffenden (ed.), *Novelists in Interview*, Methuen & Co. Ltd., London, 1985, pp. 281-304, p. 289: "People were shocked by *Jekyll and Hyde*, but one of the things that meant a lot to me was Stevenson's comment that it was just the beginning: 'every human being is a polity of innumerable and incongruous denizens'". Questa intervista, avvenuta prima della composizione di *Two Women of London*, offre nondimeno spunti assai interessanti anche su questo romanzo. In particolare, si vedano in particolare le osservazioni di Tennant su *The Bad Sister*, di cui *Two Women of London* riprende e sviluppa molte tematiche in direzione di una critica sociale e femminista più esplicita.

³ Si prende a prestito il titolo dell'articolo di MARY EAGLETON, "Rewriting the Master: Emma Tennant and Robert Louis Stevenson", *Literature Interpretation Theory*, vol. 17, n. 3, 2006, pp. 223-241. SI rimanda a questo articolo per un'accurata analisi dei rapporti che intercorrono tra ipotesto stevensoniano e *Two Women of London*.

1976), il racconto “Philomela” può essere visto come una sua prima prova nel genere della riscrittura. Peraltro, di lì a qualche anno, l’autrice ritornerà all’universo del mito classico col romanzo ispirato alla storia di Persefone, *Alice Fell* (1980), per raccontare la vicenda di un’adolescente inglese tra gli anni Cinquanta e Sessanta e della sua “caduta” a causa di una inaspettata gravidanza. Sebbene estremamente differenti tra loro nella modalità di reimpiego del mito – diversamente da *Alice Fell*, “Philomela” non si discosta dal tempo e dagli eventi dell’ipotesto –, è interessante soffermarsi sul giudizio che Tennant dà di questi suoi due lavori:

I used the Persephone myth – as opposed to a fairy story – to show that it is still fantastically difficult not to have that kind of trajectory in life. I think that the horrors that lie in store for a girl beyond the age of 14 [...] are very nearly as strong as they always have been, and that particular pessimism would make one want to use myth. But I think the fault of *Alice Fell* is that it does use a laid-out mythical pattern. Some time ago I wrote a story called ‘Philomela’, set in Greece, which I think made an important point about Philomela and Procne being divided through jealousy by one man, Tereus, and it seemed to offer a way of looking at the new consciousness that was arising in women, including myself. I have noticed that quite a number of women writers went to myth to begin with. But I think that it was a certain stage in women’s writing. [...] I think the use of myth may be destructive to the imagination, and perhaps not much fun to read. If you use characters as archetypes, they can lose the right to be characters⁴.

Per Tennant, quindi, il mito, rispetto alla fiaba e a testi letterari più recenti, sembra rappresentare un limite per la strutturazione di un’opera narrativa e la realizzazione dei personaggi.

Questa opinione potrebbe derivare dal luogo comune che i miti siano storie senza autore, meri archetipi culturali e non (in prima istanza) narrazioni letterarie. D’altra parte, il ripensamento di Tennant circa l’uso del mito sembra diretto soprattutto verso quelle opere che, come il suo *Alice Fell*, lo traspongono nel presente per farne una storia nuova, la quale, in questo processo, perde autonomia e consistenza a causa del suo “doversi” conformare a uno schema già dato. Così è da intendersi la distinzione dell’autrice fra “influenza” e “uso” del mito⁵: mentre la prima si sedimenta nell’immaginazione dell’autore e genera l’ispirazione in modo non del tutto conscio, il secondo rispecchia la precisa volontà di seguire un archetipo e dunque porta alla perdita

⁴ Cit. in E. TENNANT; J. HAFFENDEN, “Emma Tennant”, cit., pp. 296-297.

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 297: “[Haffenden] [...] *how do you see the nature of ‘influence’?* [Tennant] You realize that your imagination has been inflamed, or at least part of it that you didn’t know was there, and a whole series of images and scenes will appear out of what inspired you. I don’t think it’s *voulu*. If you use myth, then that *is* intended. But actually I have only used myth in *Alice Fell*” (corsivo nell’originale).

di autenticità. Come è evidente, tuttavia, Tennant considera l'impiego del mito come una strategia appartenente a una fase iniziale della sua scrittura, o della scrittura femminile in generale, e ciò conferma il giudizio di "Philomela" come primo "esperimento" nel genere della riscrittura, genere che l'autrice avrebbe prescelto in una fase più consapevole e più matura a modalità prediletta della sua produzione letteraria.

Per quanto concerne il racconto "Philomela", non è possibile stabilire con esattezza quale sia stata la versione prescelta da Tennant (originale, traduzione, sinossi o altro) e, benché tutto porti a riconoscere in Ovidio l'ipotesto principale, va detto che l'uso della versione omerica del nome del figlio ("Itylus" e non "Itys") fa supporre che l'autrice conoscesse anche altre versioni. Come le successive tre riscritture che si prenderanno in esame, anche "Philomela" mette in atto quella che Genette definisce "trasposizione omodiegetica", operazione che consiste nel mantenere il medesimo universo diegetico dell'ipotesto, intendendo con ciò "l'univers où advient cette histoire"⁶, ovvero il quadro storico-geografico e il *milieu* sociale in cui la storia si situa. Ci troviamo, infatti, in un mitico passato, tra Atene e la Tracia, alle corti dei due sovrani. Ciò, comunque, non toglie spazio a diversi modi di rielaborazione, sia a livello pragmatico sia di ordine temporale. In particolare, quello di Tennant è l'unico dei testi che si andranno ad esaminare ad attuare una completa "transfocalizzazione"⁷: nel suo racconto infatti, e a dispetto del titolo, tutta la vicenda è narrata da Procne e dal suo punto di vista. Questo procedimento porta necessariamente a modificazioni sul piano degli eventi narrati, nella fattispecie alla soppressione dell'episodio dell'incontro di Tereo e Filomela alla corte del re Pandione e di quelli dello stupro, della mutilazione e della tessitura della tela. In "Philomela", è la tela stessa, vista dagli occhi di Procne, che in modo estremamente compresso riporta al lettore il crimine di Tereo. L'altro elemento su cui Tennant interviene è la dimensione temporale. Fin dal principio, il tempo della storia dipende interamente dal punto di vista di Procne. Il racconto si apre in Tracia ma la narrazione si rivolge subito al passato: "Before I married, when we lived in Athens, the bright emptiness of the long days was made bearable by my sister Philomela"⁸. È

⁶ G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 419. Su diegesi e trasposizioni omodiegetiche cfr. pp. 417-422.

⁷ Con l'eccezione di una riscrittura precedente, la ballata secentesca dello scozzese Patrick Hannay, narrata in gran parte dal punto di vista di Filomela.

⁸ E. TENNANT, "Philomela", in M. Bradbury (ed.), *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, Penguin Books, London, 1987, p. 407. Le indicazioni di pagina presenti nel testo sono da riferirsi a questa edizione.

questo il tempo della nostalgia e del ricordo che si contrappone al presente infelice dell'io narrante. Tale oscillazione fra presente, passato e, come si vedrà, futuro, appare essere il filo conduttore di tutto il racconto.

Procne prosegue narrando della sua solitudine, rallegrata solo dal pensiero dell'arrivo di Filomela. Di ritorno da Atene, Tereo riferisce, però, della morte accidentale della sorella, evento che porta Procne ad estraniarsi ancora di più dal marito e dal figlio. Un giorno, uno schiavo consegna a Procne un pezzo di stoffa ricamato a immagini, e da ciò la donna viene a conoscenza della verità. Una volta liberata, Filomela non viene però tenuta nascosta così come vuole Ovidio, ma portata nel palazzo a vivere di nuovo con la sorella. A commento di ciò, si dice semplicemente che “Tereus kept laughing and saying that he must have made a mistake. He was so frightened that he couldn't even find an excuse” (p. 409). A distanza di mesi, le due sorelle mettono in atto il piano della vendetta: mentre si allestisce un banchetto in onore di Tereo e di una sua vittoria di guerra, le due attirano Iti in una grotta per ucciderlo, e cucinano le sue carni per servirle, infine, all'uomo ignaro. Il racconto di Tennant sopprime sia l'episodio delle feste bacchiche sia la metamorfosi finale. Un altro cambiamento, che in superficie non modifica il corso degli avvenimenti ma che è significativo, è quello della “transmotivazione” e riguarda la causa dell'infanticidio. Mentre in Ovidio “l'occasione” che innesca nella madre l'idea dell'uccisione è la somiglianza fisica con il padre, in Tennant questa somiglianza si sposta verso il piano caratteriale. Osservando il figlio giocare alla guerra, Procne pensa con amarezza al temperamento simile dei due:

Philomela saw Itylus first. I followed the line of her pointing finger and could just make out, in the gloom where the trees were thicker, a group of boys playing at war. Itylus had a bow and arrow, and was running importantly from tree to tree calling out commands. As Tereus' son he was obeyed: this had made him arrogant, but charming still; already he had taken on the pompous, exaggerated stride of his father. (pp. 410-411)

Oltre a dilatare il tempo in cui prende forma la vendetta – che non fa immediatamente seguito al ritrovamento di Filomela, così come in Ovidio –, il racconto gioca sul duplice piano del tempo oggettivo e del tempo della coscienza: quest'ultima si proietta costantemente verso un futuro che già trasforma gli eventi del presente in dolorose memorie nelle quali il vissuto si allunga in modo indefinito:

How quick and how slow our dragging on the great pot from its hiding place in the entrance of the cave, our pyre of dry wood, the heating of the water. But when we looked out at sea, we saw his floating hair. And the sand in the red glow from the sinking sun was the colour of his poor boiling flesh. *How slow!*

Years and years will pass, and these minutes will still be longer than them all. Every hour will be made up out of them. And *we will be standing* by the staring eye in the back of the cave and Tereus *will be coming* down the hill and *we will be standing* at the mouth of the cave and looking out at the sea to shift the time. *How quickly the years will pass!* (p. 412, corsivi miei)

I turned to Tereus.

It is for you to eat your son Itylus, I said. You destroyed us long ago.

(How slow! Tereus' long years of exile and grief. How quickly the years will pass.)
(p. 413, corsivi miei)

I due brani qui citati narrano rispettivamente della preparazione del pasto con la cottura delle carni del figlio e della rivelazione finale a Tereo; quest'ultima risulta estremamente condensata e, coincidendo esattamente con la conclusione del racconto, preclude qualsiasi sviluppo dell'azione ed esclude, nella fattispecie, la possibilità della metamorfosi e, dunque, della trasformazione della violenza verso una forma diversa da quella umana⁹. In questi passi, invece, la voce narrante di Procne si proietta verso un futuro sempre uguale: gli anni si consumeranno nel ricordo di quei pochi minuti e passeranno lentamente e, insieme, velocemente, perché i terribili eventi saranno sempre presenti alla coscienza.

La scansione temporale è accentuata in altri passi del racconto: da un lato, troviamo il tempo delle guerre di Tereo: “There had been no wars for two years [...]. He was looking older himself; perhaps only bloodshed kept him young” (p. 407); dall'altro, quello della solitudine di Procne: “I spent a year in that room. When the sun lurked in the courtyard [...] I lifted my goblet of wine and poured it down my throat. All day long I called for more wine” (p. 408). Per effetto di questa dilatazione temporale, riferibile al punto di vista di chi narra, la tragedia si snoda più lentamente, e con ciò la brutalità dei fatti ha modo di “depositarsi” e, a sua volta, di dilatarsi. L'orrore, quindi, non è prodotto da un ritmo incalzante e da un crescendo di violenze (come nel racconto di Fitzgerald o nella tragedia di Wertebaker) e ciò, non da ultimo, è dovuto alla focalizzazione interna che esclude il racconto diretto dello stupro e della mutilazione di Filomela. Alla violenza della vicenda contribuiscono, invece, in modo decisivo, il continuo

⁹ Si noti che in Ovidio, le metamorfosi conferiscono solo apparentemente uno sbocco alla brutalità degli eventi. Esse interrompono sì, “provvidenzialmente”, il ciclo di violenza che esigerebbe un'altra vendetta messa in atto dal re trace, ma soprattutto sanciscono l'estremo stadio della degenerazione bestiale dei personaggi.

distanziamento e avvicinamento dei fatti attraverso la coscienza. L'effetto complessivo è quello del perturbante: gli eventi tragici sono quelli lontani del mito, ma non appaiono relegati nel mondo "chiuso" e "altro" della dimensione antica, poiché la lente del ricordo e della coscienza interviene a presentificarli e a rinnovarne l'orrore. Va osservato che l'esplorazione del punto di vista individuale, con la conseguente rifrazione sulla temporalità narrativa, è un procedimento che Tennant riprende ed elabora nei suoi lavori successivi; di qui, la particolare attenzione verso la "eccentricity of perception" del personaggio¹⁰ e la delineazione più articolata della psiche femminile che abitualmente le si riconoscono. In *The Bad Sister*, ad esempio, la prospettiva disturbata e sempre più divisa di Jane Wild si riflette a un certo punto in narrazioni multiple, in prima ma anche in terza persona, tutte però riconducibili alla protagonista. Queste narrazioni comportano anche la graduale sovrapposizione dei piani temporali, con l'introduzione sia dei ricordi d'infanzia di Jane – raccontati però al presente –, sia di un passato lontano, in cui l'io narrante sembra essersi calato improvvisamente e inspiegabilmente nell'interiorità di una serva che, con l'aiuto della sorella, trama vendetta nei confronti della loro padrona.

In "Philomela", la dimensione della barbarie e della violenza non lascia spazio al suo opposto, la civiltà ateniese. Atene appare solo nelle prime frasi del racconto, e come luogo del ricordo di Procne, mentre la donna risulta intrappolata fin dall'inizio all'interno dei meccanismi patriarcali. La sottomissione e l'isolamento di Procne in Tracia sono, infatti, messi in rilievo già nelle prime righe: si tratta di una "slow death" (p. 407), accentuata dall'immagine della tomba ("I felt as if I had been buried in a soft tomb" p. 407) che, nel racconto ovidiano, è usata da ultimo per descrivere il figlio nelle viscere del padre (cfr. *met.* 6, 665), mentre qui serve a collocare Procne in uno spazio relegato e "altro" rispetto a quello degli uomini e delle loro attività. Tereo, infatti, è indifferente alla moglie e del tutto dedito alla guerra e, in modo simile, Iti e gli altri bambini "playing at war" (p. 410) appaiono come repliche in miniatura del padre e dei suoi soldati.

La barbarie di Tereo non è solo legata alla guerra ma emerge chiaramente anche in rapporto al cibo a cui si allude in vari momenti del racconto e, per la prima volta, quando un banchetto viene allestito dopo il ritrovamento di Filomela. Si allude qui alla

¹⁰ Cfr. J. Haffenden in riferimento a *Wild Nights* e *Alice Fell* in E. TENNANT; J. HAFFENDEN, "Emma Tennant", cit., p. 286.

preparazione della carne degli animali: “the smoke from the burning flesh of the animals went up into the sky for hours” (p. 409). Seguirà più avanti un altro banchetto per accogliere il ritorno di Tereo e dei suoi soldati:

Tereus comes back from the war tonight. His fingers will pull at roasted meat. His mouth will be red with juice. The singing will start in a dull roar, and torches will be lit on the sand. Dancing figures, giants inside the tents but small in the great expanse outside, will run from every angle to the edge of the sea. Because of the wine, the moon will shine brilliantly. (p. 410)

In questo passo, non solo l'immagine di Tereo che si ciba di carne anticipa chiaramente il pasto cannibalico finale, ma la descrizione rimanda a un universo selvaggio e tribale al quale le donne rifiutano di prendere parte. Poco più avanti, infatti, le sorelle si allontanano disgustate dal quel luogo: “The preparations for the banquet were growing more frantic – and it was only when we were surrounded by bushes of myrtle and thyme that we were able to go on without vomiting on the ground. The smell of burning meat was so strong” (p. 410). Durante la scena del banchetto, la voce narrante indugia ancora sull'atmosfera tribale e sul particolare del cibo: “The men shouted and sang [...]. Like Tereus, I applauded when the captive slave girls danced, their bodies greased and jewels shining between their eyes. [...] Great sides of roasted ox were garlanded with fast-wilting flowers” (p. 413). Infine, Tereo si ciba senza saperlo delle carni del figlio, compiacendosi della loro bontà: “The pie was brought in. Tereus sat down like a child and ate. When he had eaten a few mouthfuls, he nodded his approval. [...] the juice of the pie dribbling down his chin” (p. 413).

Il divorare carne è, quindi, costantemente associato alla cultura maschile e connotato negativamente. Nel mito classico, il cibo consumato in quantità smodata e il cannibalismo sono segni di empietà e più ancora sono caratteristiche del tiranno: ciò emerge chiaramente nel mito di Erisicton, irrispettoso dei sacrifici dovuti agli dei e di cui si narra nelle stesse *Metamorfosi* (8, 738-878), e in quello di Tieste, di cui racconta l'omonima tragedia di Seneca. Lo stesso collegamento compare poi nel *Titus Andronicus* shakespeariano, dove la crudele Tamora finisce per cibarsi inconsapevolmente dei propri figli, uccisi e cucinati da Tito. Né va dimenticato che cannibalismo e incesto sono apparentati in quanto atti che comportano mescolanza di sangue e trasgressione dei confini fisici e insieme morali: sono entrambi tabù antichi nella cultura occidentale e, pertanto, facilmente associati a culture “altre”, al barbaro, al

primitivo, all'*uncanny* del vampiro o, come da Freud, relegati alla fase pre-edipica della storia dell'uomo, in quanto atti all'origine del complesso edipico stesso. In un articolo sul motivo del cannibalismo in alcuni testi novecenteschi, fra cui "Philomela" di Tennant, Russell West osserva che in questo racconto

the narrator's disgust is provoked by carnivorous warrior culture which does not distinguish between friend and foe, family and foreigner [...], animal flesh and – in the last instance – human flesh [...] The warrior culture subsumes all of these distinctions to a single regime of killing. [...] Killing, raping and devouring are mere variants of a single predatory drive¹¹.

L'immagine conclusiva del pasto antropofago rappresenta, allora, l'estremo atto di una cultura violenta e disumana, che finisce però con il rivolgere contro se stessa i suoi istinti sanguinari. Letto sotto questo luce, un commento iniziale su Tereo appare tragicamente ironico: "perhaps only bloodshed kept him young" (p. 407). Il sangue versato è infatti quello degli atti di violenza collettivi (come la guerra) e individuali (come lo stupro di Filomela) e, non da ultimo, il sangue degli animali consumati nei banchetti. Mentre questo sangue alimenta la vita di Tereo, sarà infine il sangue versato del figlio a causare la distruzione del padre. Il cannibalismo è, perciò, come nel mito antico, lo specchio del comportamento immorale del tiranno ma, nell'orizzonte di Tennant, tale comportamento è trasposto su un piano più vasto. Sebbene non siano identificabili elementi che ricollegano il racconto a una critica storicizzata, cioè calata nell'orizzonte odierno della cultura coloniale, come ritiene invece Russell¹², e come si dà nel dramma di Wertenbaker, il discorso sulla violenza chiaramente si dilata a comprendere la questione della reazione delle vittime e quella, implicita, dell'educazione: Procne e Filomela, le due donne oppresse dalla cultura patriarcale, si ribellano attraverso l'unica forma di azione che conoscono, quella della violenza stessa,

¹¹ RUSSELL WEST, "Abject Cannibalism: Anthropophagic Poetics in Conrad, White and Tennant – Towards a Critique of Julia Kristeva's Theory of Abjection", in K. Kutzbach, M. Mueller (eds.), *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, pp. 235-254, pp. 244-245.

¹² *Ibid.*, p. 245: "The critique implicitly launched here by Tennant resembles the way in which Michael Taussig reads in accounts of cannibalism their colonial authors' own displaced acknowledgment of the nature of the colonial machine itself: an overwhelming body which devours the body politic and the bodies physical of indigenous peoples in ghastly act of genocide". West osserva, inoltre, che l'equivalenza fra "killing, raping and devouring [...] is one which was made by many cultural productions of the 1970s, as Gaye Poole has pointed out: 'Many horror cannibalism films made in the Vietnam and post-Vietnam war period draw implicit and explicit parallels between the defoliation of human life in war and the mowing down of human life via cannibalistic attack'" (*ibid.*, p. 245-246).

e sono quindi irredimibili. “You destroyed us long ago”, sono le ultime parole di Procne a Tereo, mentre Iti, come si è visto, cresce seguendo il modello paterno dell’ethos guerriero.

L’oppressione maschile genera un’altra forma di violenza che si situa paradossalmente nel silenzio di entrambe le sorelle. Il motivo del silenzio emerge all’inizio per contrasto: “Why permit yourself to be taken off like a slave? We can leave Athens and go and live in the mountains. We will be free. And if we die, anything better than the life that lies ahead of us” (p. 407). Queste parole di Filomela appartengono al ricordo di Procne e, come osserva una studiosa, rappresentano l’unica occasione in cui – mediata – la sua voce “si ode” nel testo¹³. A una Procne debole e acquiescente al suo destino si contrappone, quindi, una Filomela impavida ma, quando quest’ultima compare nel racconto, è già muta e, come la stessa Procne, relegata nell’impotenza e vittima della barbarie del mondo trace. Filomela è però una figura inquietante nel suo mutismo: essa è descritta come “a ghost, a shadow” (p. 412) e la sua trasformazione da vittima inerme a figura minacciosa emerge in modo sottile nella reazione di Tereo al momento del suo ritrovamento: “He was so frightened that he couldn’t even find an excuse” (p. 409). Nella scena del banchetto, tale trasformazione diventa esplicita, e Tereo e i suoi soldati ne sono chiaramente spaventati:

Philomela came forward from the back of the tent. Because she was dumb the men were afraid of her, and they fell back easily enough to let her through. I felt Tereus wince.

Take that woman away! he muttered. But his voice lacked conviction: like the others, he was afraid of her. She had become, in the camp, the priestess of an oracle without a voice. She was the unconscious avenger of every sin. If only Tereus knew the barbarity she had suffered, the others guessed at it. (p. 413)

Filomela non è qui la menade con le mani e i capelli imbrattati di sangue che compare alla fine del racconto ovidiano, ma una presenza più impalpabile e per questo più sinistra, che viene descritta solo dalla prospettiva dolente di Procne. Non è più la bellissima vergine ateniese, ma è già, e per sempre, l’ombra di se stessa, proprio come Procne non è più la figlia del re ateniese Pandione, che qui non viene mai menzionato, bensì la moglie rassegnata del trace. Filomela è presentata sia come muta vittima che

¹³ Cfr. MARÍA LOSADA FRIEND, “Updating the Classics: Ovid, Emma Tennant’s ‘Philomela’ and the Intertextual Link”, *BELLS (Barcelona English Language And Literature Studies)*, n. 13, 2004, pp. 1-10, p. 6.

come muta vendicatrice e l'immagine di lei come "priestess" la fa anzi apparire nella scena finale come un'oscura sacerdotessa che presiede a un rituale funesto. Il silenzio figura perciò, da un lato, l'oppressione delle vittime, dall'altro, è la condizione del loro stesso imbarbarimento.

Questo nesso emerge con chiarezza nella lunga descrizione dell'infanticidio. Mentre in Ovidio le implorazioni del bambino accrescono l'orrore della scena, qui è il silenzio, rotto solo dall'unico grido di Procne, a rendere la descrizione non meno raccapricciante; tutto è reso attraverso la prospettiva apparentemente distaccata della madre che contribuisce a creare un'atmosfera di angoscia. Tennant introduce un elemento nuovo nella dinamica dell'uccisione: un grande animale marino, che giace morto nella grotta dove le due sorelle attirano il bambino e il cui occhio ancora aperto diventa il muto testimone del crimine, accrescendone l'orrore. La scena si caratterizza per i colori accesi, per il silenzio con cui le azioni sono scandite (entrambi qui segnalati in corsivo), ed è dominata dalla presenza inquietante dell'occhio (qui in grassetto), che assurge a correlativo oggettivo del senso di colpa:

It was *dark* there, with a rancid smell: *the colour of the air* was the same deep grey all the way up to the roof of the cave and the rocks were thin and sharp like the teeth of a rotting fish. [...] Philomela and I stood *silently* by as Itylus, with controlled excitement, examined the monster.

A great eye lay in a network of tentacles. The confused limbs, sprawled now on the stale sand at the back of the cave, had evidently put up a fight [...]. Perhaps **because of the eye, which seemed, wherever we stood, to be watching us**, we were afraid to go too near. Only Itylus [...] advanced on it cautiously. It was dead since morning; but *the glare of the black pupil in the pool of white* suggested hidden power and energy. [...]

We lifted a boulder and came up on Itylus from behind. He fell *without a sound*. Philomela's eyes spoke terror. I was the only one to cry out.

The sound I made was flung back by the walls of the cave in anger and contempt. It took a long time to die, lingering in a whimper in the wet stone.

The eye still watched us as we lifted the body of Itylus and crept to the mouth of the cave with it. I looked out first. The sun was setting, *the sky was red*. I could see nothing of the *black mountains*, but a contingent of men, torches lit in preparation for the sudden descent of night, were moving like fiery beetles from the beach to the foothills. Tereus must be on his way down, then.

[...] And the sand in *the red glow* from the sinking sun was *the colour of his poor boiling flesh*. How slow!

Years and years will pass, [...]. And we will be standing by **the staring eye** in the back of the cave [...]. (pp. 411- 412, corsivo e grassetto miei)

Il significato dell'occhio come testimone e accusatore si ripete più tardi nel banchetto, quando, consumata la vendetta, Procne su di sé sente lo sguardo degli altri commensali: “Eyes looked back at me with a mixture of curiosity and dislike” (p. 413); “And I half fell, as all the eyes there in that room merged together and one eye, lidless, staring shone out at me” (p. 413); “The eyes looked at us now with fear and unease” (p. 413).

Appare chiaro che la presenza di questo mostro marino è elemento essenziale alla dinamica dell'infanticidio, così come lo è il luogo in cui viene compiuta l'azione: la grotta. È interessante notare che, proprio come la “loathsome pit” del *Titus Andronicus* (II, 3, 176), anche questa grotta assume contorni antropomorfi e inquietanti. Si parla infatti di rocce “thin and sharp like the teeth of a rotting fish”, di “mouth of the cave” (p. 412) e, inoltre, di pareti che restituiscono l'eco del grido di Procne “in anger and contempt”. Che sia o meno un'allusione ricercata da parte di Tennant, la grotta di “Philomela”, come la buca del *Titus*, è una presenza viva, a sua volta definibile come “[a] blood-stainèd hole” (II, 3, 210) e “[a] devouring receptacle” (II, 3, 235). Essa, inoltre, è leggibile come uno dei particolari che rimandano al genere gotico caro a Tennant, così come “gotici” sono l'iniziale metafora della tomba per rendere la solitudine di Procne, il “castle” in cui viene imprigionata Filomela (p. 409), il ricorrere del colore rosso, la luna che sale in cielo durante il macabro banchetto, la figura stessa di Filomela, inquietante e indecifrabile. Il racconto prosegue con la descrizione della preparazione delle carni di Iti, che vedono Filomela “play the cook”, così come aveva fatto Tito nella tragedia di Shakespeare. La voce narrante, infatti, si sofferma sulle fasi della cottura: “We threw in herbs and animal fat. Philomela made a dough with her agile fingers, which she used for speaking now, holding them up and flashing combinations of numbers when she had to make it clear what she wanted. I watched her hands as she laid the fine crust over the pot” (p. 412). L'episodio dell'infanticidio costituisce la parte più brutale del racconto, e ciò è accentuato dal tono apparentemente distaccato, ma carico di tensione, della voce narrante. La violenza compiuta dalle sorelle non viene però situata durante i riti dionisiaci, come in Ovidio e nelle numerose riscritture già esaminate¹⁴, ma ricondotta alle strutture oppressive della cultura

¹⁴ Costituisce una notevole eccezione John Gower che, per spiegare i crimini di Tereo e Procne, parla di “dimenticanza” dei loro ruoli, rispettivamente di marito e di madre: cfr. *Confessio Amantis*, cit., V, 5631: “Foryat he was a wedded man” e V, 5894: “[she] Foryat pite and lost drede” (corsivo mio).

patriarcale, carenti nell'amore e nell'educazione e votate invece ai "valori" della forza e dell'aggressione.

Va notato che, pur se immerso nel silenzio e quasi privo di discorsi diretti, il racconto di Tennant riprende dall'ipotesto ovidiano il motivo della comunicazione fra le sorelle, che si realizza su un duplice livello, quello del ricordo e quello del presente. Per Procne, Filomela è colei "who spoke the thoughts I hardly knew I had" (p. 407). Subito emerge, quindi, il forte legame fra le due; con questa frase, osserva West, "Tennant suggests that women are always already engaged in communication"¹⁵. E, infatti, la loro capacità di comunicazione permane anche oltre la possibilità di accesso al linguaggio: la tela e soprattutto la mimica del viso e la gestualità di Filomela si configurano come le modalità grazie alle quali viene ristabilito il legame fra le sorelle. Come in Ovidio, Procne impara a leggere il nuovo "alfabeto" segnico di Filomela, ma con un'attenzione maggiore verso gli stati d'animo di lei: "I watched her all the time – for signs of happiness, or discontent, or simply to see what her eyes would say to me" (p. 410).

È sempre attraverso questo linguaggio segreto che si stabilisce anche la complicità nella vendetta. Dapprima gli occhi di Filomela "rispondono" al proposito di Procne ("[...] I whispered in her ear. Her eyes could always answer me. And we knew we would avenge ourselves on Tereus", p. 410); più tardi è Procne a "seguire" la sorella nel suo piano: "Philomela saw Itylus first. I followed the line of her pointing finger" (p. 410); infine, è Filomela a sostenere la sorella nel momento della rivelazione a Tereo: "She reached my side and took my hand so I could rise with new strength" (p. 412). A questo punto, però, il linguaggio verbale rompe il silenzio che si è creato fra i commensali del banchetto: "It is for you to eat your son Itylus, I said. You destroyed us long ago" (p. 413). Simbolicamente, questa frase rafforza l'atto di vendetta compiuto dalle due sorelle, poiché, come suggerisce nuovamente West, esso spezza il silenzio imposto alla donna dalla cultura maschile¹⁶. Ciò si manifestava in modo più articolato nelle accuse che la Filomela ovidiana rivolgeva a Tereo dopo essere stata violata (cfr. *met.* 6, 533-548); nel racconto di Tennant, invece, il lettore non ha accesso alla prospettiva di Filomela e nulla viene detto in merito a questo *speech*. Nondimeno, dal

¹⁵ R. WEST, "Abject Cannibalism", cit., p. 247.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 246: "At this point in Tennant's story, the silence which legitimizes and perpetuates masculine violence is broken by feminine speech [...]. In this context, [...] speech represents female retribution against a masculine culture of war which reduces all of life to the dual figure of victim and perpetrator".

momento che il mutismo delle sorelle – imposto in entrambi i casi, o metaforicamente o letteralmente – prevale per tutto il racconto, risulta emblematico che, alla fine, la Procne di Tennant faccia ricorso alla parola per “colpire” e per distinguersi dal barbaro Tereo, e che, inoltre, venga omesso il gesto di Filomela del gettare la testa mozzata di Iti al padre. Tale gesto, in Ovidio, faceva risaltare il *furor* bacchico e la barbarie che a sua volta aveva colpito le donne, mentre in Tennant la crudeltà femminile risulta essere generata prevalentemente dal logoramento interiore e dalla sofferenza prolungata delle donne. Va aggiunto che, mentre Tennant non rinuncia ad attribuire a Procne l’ultima parola del racconto, la frase pronunciata perde la forza icastica e l’ironia tragica che aveva nella narrazione ovidiana (cfr. *met.* 6, 655: *intus habes quem poscis*), là resa possibile anche dalla precedente richiesta di Tereo (*met.* 6, 652: *Ityn huc accersite*). La frase di Procne si ricollega, piuttosto, al motivo dell’oppressione: da Tennant, quindi, Tereo finisce per essere indicato come il vero responsabile che ha portato alla tragedia finale.

2.

***The Love of the Nightingale* (1988) di Timberlake Wertenbaker: dramma individuale e scenario metastorico**

Mentre Tennant è conosciuta prevalentemente in Gran Bretagna, il successo di Timberlake Wertenbaker (n. 1944) è più spiccatamente internazionale, e ciò è dovuto sia alle ambientazioni e ai temi del suo teatro, sia al suo lavoro su testi in altre lingue antiche e moderne. Wertenbaker stessa ha origini cosmopolite: di genitori franco-americani, nasce negli Stati Uniti ma cresce nei Paesi Baschi francesi; studia in seguito in America e ritorna poi in Europa per stabilirsi infine a Londra, dove ha prodotto e messo in scena la maggior parte dei suoi lavori teatrali. I suoi primi *plays* – il primo, *This is No Place for Tallulah Bankhead*, risale al 1978 – sono messi in scena dalle compagnie Shared Experience e Women's Theatre Group fino a quando, tra il 1984 e il 1985, diventa *resident writer* per la prestigiosa compagnia del Royal Court Theatre che ha prodotto molte delle sue opere successive. Altri importanti teatri dove hanno debuttato i suoi lavori includono The Other Place e il Royal Shakespeare Theatre di Stratford-upon-Avon.

Il *background* multiculturale di Wertenbaker, che la scrittrice non ama ridurre a una questione di mera provenienza geografica¹, sembra avere decisamente influito sul suo approccio al teatro: già a partire da *New Anatomies* (1981), uno dei primi lavori di successo, i suoi *plays* hanno carattere marcatamente intertestuale e ambientazioni poliglote, legate al *background* della migrazione o a scenari “trans-storici”. Rientra in quest'ultima categoria quello che è certamente il dramma più noto di Wertenbaker, *Our Country's Good* (1988), scritto su incoraggiamento di Max Stafford-Clark, longevo direttore artistico del Royal Court Theatre. Il dramma si basa sul romanzo *The Playmaker* (1987) di Thomas Keneally e narra del primo allestimento di uno spettacolo teatrale in Australia, avvenuto nel 1789, per opera di un gruppo di prigionieri nell'allora colonia penale. Il *play* in questione era una gemma tardiva del teatro della

¹ Cfr. JOHN H. LUTTERBIE, “Timberlake Wertenbaker”, in V. K. Janik e D. I. Janik, *Modern British Women Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport (CT), 2002, pp- 358-364, p. 359: “When asked whether she perceives of herself as being American, French, or British, she responded: ‘I feel I am an American but not completely. I grew up in Europe so I am nota n espatriate. Really, that’s just narrow nationalism, and I don’t know why people can’t accept that you can have several cultures’”.

Restaurazione, *The Recruiting Officer* (1706) dell'irlandese George Farquhar, commedia che nel romanzo e, soprattutto, nel dramma di Wertenbaker funge da occasione catalizzatrice di questioni come il ruolo del teatro per l'individuo e la società, i pregiudizi e l'emarginazione sociale, la pena e la rieducazione dei detenuti, con evidenti connessioni rispetto alle politiche del governo Thatcher nella Gran Bretagna degli anni Ottanta².

Nell'Introduzione al primo volume di una selezione delle sue opere, Wertenbaker afferma che *The Love of the Nightingale* “answered another passion of mine, that for the Greeks”³. I greci, infatti, rappresentano per l'autrice un costante punto di riferimento, ravvisabile anche nelle sue opere di argomento contemporaneo: ciò emerge in allusioni a singoli miti, riferimenti a scrittori e personalità politiche della storia greca, e serve a creare risonanze più vaste che mettono in prospettiva tanto l'identità moderna quanto questioni di carattere storico. Ad esempio, i personaggi delle tragedie greche, e in particolare quelli femminili, mostrano a Wertenbaker che il motto socratico “conosci te stesso” rimane spesso un ideale irraggiungibile e che, in fondo, a prevalere sono proprio l'irrazionalità e l'inconoscibilità del carattere umano⁴: non casualmente, quindi, riferendosi al teatro antico, un personaggio di *The Love of the Nightingale* afferma: “Perhaps [these plays] only show us the uncomfortable folds of the human heart”.

Secondo l'autrice, le tragedie greche hanno contribuito enormemente alla visione della storia che ha dominato gran parte del teatro occidentale successivo: “They gave the next hundreds of generations of playwrights the blueprint: history through the great men making it, history, that is, as the biography or tragedy of great men and – very rarely – women”⁵; e ciò è stato possibile perché, secondo Wertenbaker, nessuna tragedia greca “stands outside an historical context or ignores it”⁶. Con “storia”, l'autrice intende

² Della dimensione metateatrale di *Our Country's Good* si occupa CHRISTINE DYMKOWSKI, “‘The Play's the Thing’: The Metatheatre of Timberlake Wertenbaker”, in N. Boireau (ed.), *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary English Stage*, Macmillan, Houndmills, 1997, pp. 121-135.

³ TIMBERLAKE WERTENBAKER, “Introduction”, in Ead., *Plays*, Faber and Faber, London, 1996-2002, 2 voll., vol. I, pp. vii-ix, p. viii. *The Love of the Nightingale* si trova in *ibid.*, vol. 1, pp. 283-354. È da questo volume che si cita.

⁴ Cfr. T. WERTENBAKER, “The Voices We Hear”, in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the New Millenium*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 361-368.

⁵ T. WERTENBAKER, “Dancing with History”, in M. Maufort, F. Bellarsi, *Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of the Millenium*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2002, pp. 17-23, p. 18.

⁶ *Ivi*.

anche il più vasto orizzonte del mito che, a partire dalla guerra troiana, fa da sfondo a molte tragedie e che, di fatto, per i greci, si pone all'origine della loro civiltà e, dunque, dell'idea lineare e progressiva di storia nella concezione occidentale. Ma non solo: le tragedie greche conservano memoria storica anche della prospettiva dei vinti: “this was the great thing about the chorus in Greek tragedy, they gave us the passive victims' accounts”⁷, afferma Wertenbaker, citando le *Supplici* di Eschilo e le *Troiane* di Euripide.

Wertenbaker ha tradotto e inscenato opere teatrali dal francese (*Mephisto* di Ariane Mnouchkine, *Leocadia* di Jean Anouhil, drammi di Marivaux e Racine), dall'italiano (*Filumena* di Eduardo de Filippo, *Come tu mi vuoi* di Pirandello e una collaborazione a una traduzione del padovano Ruzzante) e dal greco antico (i drammi tebani ed *Elettra* di Sofocle, *Ippolito* ed *Ecuba* di Euripide). Un recente volume a lei dedicato esamina la complessa drammaturgia dell'autrice attraverso la lente delle sue (meno note) traduzioni. La curatrice Maya E. Roth ritiene, infatti, che “her deeply international consciousness can be illuminated by her work as translator and [...] adaptor, made visible as intercultural political praxis”⁸. La natura multiculturale del teatro di Wertenbaker si fonda infatti sull'impiego creativo di materiali letterari e mitici e di fonti storiche diverse, trasportati attraverso le lingue, le culture e le epoche, con una coerenza di strategie e di esiti che portano a vedere nella traduzione il principio operante di tutta la sua drammaturgia: come osserva ancora Roth, “Wertenbaker's translations, and indeed her *œuvre* more broadly, carries stories – and histories – across times, cultures, places, and languages”⁹.

Il volume curato da Roth include un breve intervento di Wertenbaker tenutosi alla Georgetown University di Washington D. C. nel 2006, in cui l'autrice si è soffermata sulle modalità di rielaborazione dei materiali di partenza per la creazione delle sue opere. Dopo alcune osservazioni sulla sua pratica di traduttrice¹⁰, Wertenbaker

⁷ *Ivi.*

⁸ MAYA E. ROTH, “Introduction: Wertenbaker & Translations in Theatre”, in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy: Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2008, pp. 11-34, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Per le sue traduzioni, in generale, Wertenbaker afferma di modificare “as little as possible” (TIMBERLAKE WERTENBAKER, “First Thought on Transforming a Text”, in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy*, cit., pp. 35-40, p. 37). In questo intervento non solo l'autrice dimostra grande sensibilità rispetto alla pratica traduttiva ma rivela anche di conoscere i rischi di una traduzione troppo fedele; si legga a questo proposito un divertente episodio da lei riportato: “There are pitfalls with

menziona taluni dei suoi lavori, quali *Jenufa* (2007), definita “the only pure adaptation I have done”¹¹, *Our Country’s Good* e *Galileo’s Daughter* (2004), per cui ha utilizzato materiale documentario e fonti letterarie (“using the books as a solid foundation”) e che indica come opere “based on another [work]”, diversamente da *The Love of the Nightingale*, da lei considerato fra i suoi “original plays”:

And now to the complex question of original plays. When I wrote *The Love of the Nightingale*, which is inspired by ten lines of Sophocles and looks at the Philomele myth as reported by Ovid and Robert Graves, people kept calling it an adaptation. But there was no “original” work to adapt, although the work did “arise from something” to go back to our early definition¹².

Come si può notare, l’ottica di Wertebaker non si discosta da quella che orienta la pratica della “riscrittura”: quest’ultima, come si è visto, sorge da una tensione costante fra omaggio e sfida e attinge a un patrimonio letterario, mitico o favolistico precedente, facendo convergere, come intendeva Jauss, nuove domande sul materiale di partenza. A sua volta, Wertebaker sostiene che l’opera originale proviene sempre da fonti precedenti, raramente dal nulla, e che il principio, riconosciuto e seguito in epoca pre-moderna, rimane tutt’ora valido e operante¹³.

Nel caso di *The Love of the Nightingale*, la drammaturga dichiara di essersi ispirata a più fonti: i pochi versi di Sofocle, il racconto di Ovidio e la sinossi di Robert Graves¹⁴. In particolare, non stupisce di trovare un frammento di Sofocle citato in

translations that are too faithful and I’ve fallen into some. When I first worked for Shared Experience, for example, I helped translate the seventeenth century Paduan playwright Ruzzante – I only helped. Now he is a funny and wonderful playwright, Galileo’s favorite, but he writes in Paduan dialect and practically every other word is “Cunt.” The word is then richly combined with appeals to the saints, so you have expressions like “by the Cunt of Saint Barbara,” etc., up the holy ladder, with most male and female saints included along the way. It was probably so common in Paduan dialect that people didn’t notice it, but I think we made a mistake when we used the word in the English version. Most of the audience walked out: a case of a work not being adapted to the audience” (*ibid.*, p. 38). In generale, tuttavia, Wertebaker ritiene che “the translation should be relatively invisible and serve the original text [and that] a faithful translation works: it moves the play [and] brings it into the culture and language used” (*ivi*).

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹² *Ivi*.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 37.

¹⁴ Si tratta con tutta probabilità della raccolta *The Greek Myths* (1955). La versione riferita da Graves è quella in cui Tereo, re dei Traci di Daulide e non, come in Ovidio, semplicemente della Tracia, sposa in seconde nozze Filomela facendo credere Procne morta, taglia la lingua alla prima moglie e la fa rinchiudere con gli schiavi. Procne riesce però a far recapitare la tela (“a bridal robe”) con il messaggio alla sorella che la libera e ordisce con lei l’infanticidio. Oltre allo scambio delle due sorelle e alle seconde nozze, questa versione contiene un altro elemento nuovo: un oracolo avverte Tereo che Iti sarebbe morto per mano di un congiunto e per questo il re uccide il proprio fratello. Graves riporta poi la metamorfosi di

epigrafe al dramma: si tratta del frammento 583, il più lungo e poeticamente più significativo, che presenta il lamento di Procne sulla sua sorte infelice, una Procne sola in una terra straniera che compiangere la sua e la condizione di tutte le donne¹⁵. Wertenbaker fa precedere, però, ai versi di Sofocle, i versi di una poetessa moderna, l'irlandese Eavan Boland: "Listen. This is the noise of myth. It makes / the same sound as shadow. Can you hear it?". Accostando nell'epigrafe la fonte antica per eccellenza della storia di Filomela ai versi di Boland, Wertenbaker introduce così, sottilmente, una riflessione che coinvolge tanto un discorso sulle origini (del mito, delle sue "verità" e dei meccanismi culturali che esso riflette), quanto sulla posizione di autore e lettore in rapporto alla ricezione del mito stesso: esso è sì "fonte" per l'immaginazione dell'artista, ma non per questo è un "dato" assoluto e non interrogabile.

Non solo la drammaturga ha usato più fonti, ma ha introdotto nuovi personaggi ed incorporato allusioni ad altre due tragedie antiche, *Ippolito* e *Le Baccanti* di Euripide. Sono allora numerose le definizioni che si possono dare del suo *play*:

Filomela in usignolo, di Procne in rondine (dalla sua lingua mutilata deriverebbe il verso strozzato di questo uccello) e di Tereo in upupa o, secondo altre versioni, in sparviero. Graves cita come sue fonti le seguenti: Sofocle, un commento di Eustazio al passo dell'*Odissea* (19, 518) in cui compare la prima allusione all'usignolo, Ovidio, Pausania (*Periegesi della Grecia* 1, 5, 4 e 41, 8; 10, 4, 6), (Pseudo-)Apollodoro (*Biblioteca*, 3, 14, 8), Igino (*Miti*, 45), Nonno (*Dionisiache*, 4, 320) e Primo Mitografo Vaticano, 217 (nelle edizioni moderne: 1, 4) ma, nel complesso, sembra operare una sintesi fra Pseudo-Apollodoro e Igino. Nelle note, inoltre, Graves riporta interpretazioni basate su prove archeologiche che in parte contraddicono le versioni letterarie e mitografiche e, inoltre, offre un'ipotesi confusa dell'esistenza di due opposte versioni della metamorfosi delle sorelle: "All mythographers but Hyginus make Procne a nightingale, and Philomela a swallow. This must be a clumsy attempt to rectify a slip made by some earlier poet: that Tereus cut out Philomela's tongue, not Procne's" (ROBERT GRAVES, *The Greek Myths* [1955, 1960], Penguin, London, pp. 165-168, pp. 167-168). Nel complesso Graves sembra supporre che alcune versioni del mito siano errate rispetto ad altre o che i dipinti (di cui non specifica le fonti) siano stati male interpretati e quindi abbiano generato versioni sbagliate del mito. Nel complesso, però, Wertenbaker non sembra seguire la versione data da Graves, ad eccezione della scena in cui Tereo fa credere a Filomela che la sorella sia morta.

¹⁵ Si riporta qui di seguito il frammento nella traduzione di Sir George Young citata da Wertenbaker: "Now, by myself, I am nothing; yea full oft / I have regarded woman's fortunes thus, / That we are nothing; who in our father's house / Live, I suppose, the happiest, while young, / Of all mankind; for ever pleasantly / Does Folly nurture all. Then, when we come / To full discretion and maturity, / We are thrust out and marketed abroad, / Far from our parents and ancestral gods, / Some to strange husbands, some to barbarous, / One to a rude, one to a wrangling home; / And these, after the yoking of a night; / We are bound to like, and deem it well with us. / Much I envy thee thy life: and most of all, / That you hast never had experience / Of a strange land". Per un commento su questo frammento e sulla sua possibile posizione all'interno della sequenza narrativa del dramma sofocleo si vedano D. MILO, *Il Tereo di Sofocle*, cit., pp. 33-47 e D. FITZPATRICK, "Sophocles' 'Tereus'", cit., in particolare le pp. 92-93 e p. 95. Secondo Fitzpatrick, l'interlocutore cui Procne si rivolge negli ultimi versi potrebbe essere, come per la Medea euripidea, "a sympathetic chorus of women to whom she was a foreigner" (*ibid.*, p. 95).

*retelling*¹⁶ e *revision*, nel senso specificato da Sharon Friedman per le riscritture teatrali¹⁷; ma anche palinsesto e *refiguration*. Tutti termini che, in ultima analisi, presuppongono una rielaborazione e una trasformazione, proprio come il concetto stesso di “originale” di Wertenbaker. È evidente che, qualunque sia la definizione scelta, *The Love of the Nightingale* è di natura ibrida e pone domande sia a livello metateatrale che etico e metastorico, come emergerà da un esame più ravvicinato. Il *play* è organizzato in ventuno scene e presenta un numero di personaggi maggiore rispetto al racconto ovidiano: oltre ai tre principali, Pandione e Iti, compaiono la madre delle due sorelle, un coro maschile composto dai soldati di Tereo, e uno femminile, formato dalle ancelle di Procne, il capitano della nave di Tereo e Niobe, accompagnatrice di Filomela nel suo viaggio verso la Tracia¹⁸. Nel dramma si riscontrano motivi già presenti nel racconto di Tennant: l’aspetto cruciale che l’opera sottolinea è, infatti, la spirale di violenza generata dalla sopraffazione e dalla sottomissione. Ma, mentre in “Philomela” la narrazione rimane prevalentemente ancorata alla dimensione familiare e alla prospettiva individuale di Procne, qui la pluralità di voci e i commenti metariflessivi del coro spostano nettamente l’accento sul piano etico e politico, mostrando che la violenza del singolo può avvelenare le generazioni successive: “You bloodied the future” (sc. 20, p. 351) dirà, infatti, la Procne di Wertenbaker nel confronto finale con Tereo.

The Love of the Nightingale traccia da subito una precisa distinzione fra Atene e la Tracia come luoghi rappresentativi, rispettivamente, della civiltà e della barbarie, ma per contraddirla tramite il motivo della “contaminazione” etica fra i due. Ciò, del resto, è rinvenibile *in nuce* già in Ovidio, tanto che le parole di Rosati sul racconto latino potrebbero adattarsi anche a questo *play*. Rosati parla infatti di “una vendetta così empia e disumana [...] da sollevare dubbi angoscianti non solo sui rapporti e i ruoli sociali di uomo e donna [...] all’interno del matrimonio, ma anche [...] sulla fragilità delle categorie etiche di una società civilizzata, di cui Atene è emblema”¹⁹. Il rispecchiamento fra i crimini dello stupro e dell’infanticidio, prosegue Rosati, mostra “come i due simboli della barbarie e della civilizzazione, rispettivamente la Tracia e Atene, siano

¹⁶ Cfr. JAY M. GIPSON-KING, “Wertenbaker and the Metahistorical: Fracturing History in *The Grace of Mary Traverse, Love of the Nightingale & After Darwin*”, in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy*, cit., pp. 223-234, p. 227.

¹⁷ Si rimanda a S. FRIEDMAN, “Introduction”, in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, cit., pp. 1-17, e alle pp. 167-169 del presente lavoro.

¹⁸ Questo personaggio non ha legami con la Niobe di un altro mito ovidiano.

¹⁹ G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., p. 320.

capaci di produrre esiti analogamente estremi per la loro disumanità”²⁰. Al momento, più importante è comunque osservare che in *The Love of the Nightingale*, l’opposizione si declina fin dal principio sull’asse del linguaggio e della cultura: alla civile e “filosofica” Atene si contrappone la barbara Tracia. Già nella terza scena è lo stesso Tereo ad alludere alla superiorità di Atene quando, rivolgendosi al re Pandione che gli offre ospitalità in cambio del suo aiuto militare, dice: “What I want is to bring some of your country to mine, its manners, its ease, its civilized discourse”(sc. 3, p. 296). L’opposizione si radicalizza poi in termini linguistico-filosofici nello scambio tra Procne e le ancelle traci: “We aspire to clarity in sound, you like the silences in between” (sc. 4, p. 299). Ne risulta che l’esilio di Procne, straniera nella sua nuova terra, è dovuto in gran parte al suo “isolamento comunicativo”, che contrasta con il ricordo delle lunghe conversazioni con la sorella: “How we talked. Our words played, caressed each other, our words were tossed lightly, a challenge to catch” (*ivi*). Non riuscendo ad adattarsi al linguaggio trace, Procne rinuncia alla parola e si chiude nel silenzio: “Where have the words gone?” (sc. 4, p. 297 e p. 298), si chiede infatti ripetutamente. Anche la Procne di Wertebaker, come quella di Tennant, ripensa con nostalgia alle parole scambiate con la sorella prima di partire per la Tracia e, come quella, vive estraniata dal mondo di Tereo e del proprio figlio; ma, in modo ancora più accentuato, tale separazione si traduce in un vuoto comunicativo: “I cannot talk to my husband. I have nothing to say to my son” (sc. 4, p. 299).

E, tuttavia, il silenzio di Procne è dovuto anche al suo rifiuto di prestare ascolto agli avvertimenti del *Female Chorus* (Hero, June, Echo, Helen, Iris). Esso, a sua volta, percepisce la minaccia incombente e cerca di esprimerla in modo allusivo, con un linguaggio reticente, frammentato e metaforico, un linguaggio che richiede “another way of listening” (sc. 9, p. 317). L’incomprensione comunicativa trova ragione tanto nella distanza tra le rispettive culture quanto, soprattutto, nella paura, come emerge dai seguenti commenti delle ancelle: “Don’t ask her to come, Procne. [...] This is no country for a strange young girl. [...] It is not something I can say. There are no words for forebodings. [...] Best to say nothing” (sc. 4, p. 300). Più tardi, la crisi del

²⁰ *Ivi*. Sulla specifica rielaborazione del mito ovidiano nel dramma di Wertebaker si segnala l’articolo di ANNA MARÍ AGUILAR, “El mite de Filomela i Procne a *The Love of the Nightingale* de Timberlake Wertebaker”, in F. De Martino; C. Morenilla (a cura de), *Entre la creación y la recreación: la recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, Levante, Bari, 2005, pp. 333-345.

linguaggio sembra riflettere non solo paura, bensì l'inadeguatezza delle parole: "I have trouble expressing myself. The world I see and the words I have do not match" (sc. 9, p. 316). L'incapacità di Procne di accogliere questo nuovo linguaggio si traduce nella sua cecità di fronte ai segni premonitori. Procne appare, nelle parole del coro, come "the motor of a myth that leaves her mostly absent" (*ivi*), un commento da intendersi metanarrativamente, e da cui emerge che a rendere possibile la catena degli eventi tragici sono la sua passività e acquiescenza al "silenzio" trace. Dopo l'uccisione di Iti, il linguaggio arriverà a un punto di rottura, e nessuna parola potrà più essere detta: "HERO Without the words to demand. / ECHO Or ask. Plead. Beg for. / JUNE Without the words to accuse. / HELEN Without even the words to forgive. / ECHO The words that help to forget" (sc. 20, p. 348). Si è giunti, qui, al momento della crisi del pensiero razionale e dunque della lingua, che non è in grado di articolare l'orrore perché a quell'orrore non sa dare nome. Tale cortocircuito linguistico viene ripreso e radicalizzato nel *play* di Joanna Laurens, ma *The Love of the Nightingale* rimane, tra i *plays* di Wertebaker, quello che articola nel modo più compiuto la riflessione sui valori racchiusi nella parola e sulle conseguenze del suo opposto, il silenzio che deriva dall'oppressione²¹.

Se il silenzio è il risultato della paura, la parola rispecchia la libertà di pensiero: così mostra la Filomela di Wertebaker che, al pari di quella ovidiana, pare riflettere "a common calumny against women, that of excessive talkativeness"²². In più occasioni, il *play* la ritrae come una giovane spontanea e priva di malizia ("PROCNE Don't say that, Philomele. / PHILOMELE It's the truth: he's so handsome I want to wrap my legs around him", sc. 2, p. 292), socievole e comunicativa ("Will the philosophers start speaking again after the war?", sc. 2, p. 295). Saranno proprio questi tratti del carattere di

²¹ Cfr. DAVID IAN RABEY, "Defining Difference: Timberlake Wertebaker's Drama of Language, Dispossession and Discovery", in *Modern Drama*, vol. 33, n. 4 (1990), pp. 518-528, p. 527: "*The Love of the Nightingale* appears, in many ways, the culmination of Wertebaker's questionings of the terms and conditions of using language, making moral judgements and being human- the three of which are demonstrated to be irrevocably linked". Dello stesso avviso è Susan Carlson che scrive più di un decennio dopo rispetto a Rabey, e dunque dopo la produzione di altri *plays* come ad esempio *Credible Witness* (2001), che ritorna sull'intrecciarsi di simili motivi: "Wertebaker's *The Love of the Nightingale* is perhaps the most forceful example of her alertness to the nuances of language" (SUSAN CARLSON, "Language and Identity in Timberlake Wertebaker's plays", in E. Aston, J. Reinelt (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, cit., pp. 134-149, p. 134).

²² ALISON SHARROCK, *Gender and Sexuality*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, cit., pp. 95-107, p. 101. Il commento di Sharrock si applica al proposito di Filomela di rivelare a tutti ciò che ha subito, *pudore proiecto* ("vinto ogni pudore"): un vero e proprio atto di sfida ai codici comportamentali di una cultura che la vorrebbe acquiescente con il suo carnefice in nome del pudore femminile. A prescindere da ciò, l'eccessiva loquacità femminile veniva considerata negativamente, in quanto contraria alla modestia che si conveniva a una donna.

Filomela a spingere Tereo a volerla possedere. Nel tragitto verso la Tracia, sorprendendola a parlare con il capitano della nave, Tereo osserva: “You were talking easily enough when I came above” (sc. 7, p. 311). Più tardi, richiamandosi ai commenti di Filomela circa la natura dell’amore, egli afferma: “Who can resist the gods? Those are your words. Philomele. They convinced me, your words” (sc. 13, pp. 328-329). Si noti che Filomela aveva pronunciato “those words” a proposito dell’amore di Fedra per il figliastro Ippolito, quando, insieme a Tereo e alla corte ateniese riunita, aveva assistito alla messa in scena del dramma (sc. 5, pp. 300-307): “You see, Tereus, love is a god and you cannot control him. [...] you must obey the gods. [...] It’s not Phaedra’s fault she loves him” (sc. 5, pp. 303-305). La reazione spontanea di Filomela alla vicenda di Fedra induce Tereo a travisare i sentimenti della ragazza che solo a bordo della nave comprende le sue intenzioni, rendendosi conto infine di essere stata fraintesa: “Oh, my careless tongue. Procne always said – my wandering tongue” (sc. 13, p. 329).

Dopo lo stupro, quando Filomela affronta il suo aguzzino, la parola non solo riflette il suo coraggio ma, nelle sue potenzialità dialettiche, appare vero e proprio antidoto alla barbarie di lui. Se già in Ovidio l’agire di Filomela risulta rivoluzionario per l’audacia con cui la vittima prende la parola, la Filomela di *The Love of the Nightingale* si mostra a tal punto lucida, da giungere, con la forza del ragionamento, a discolpare se stessa:

I was the cause, wasn't I? Was I? I said something. What did I do? [...] Something in my walk? If I had sung a different song? My hair up, my hair down? It was the beach. I ought not to have been there. I ought not to have been anywhere. I ought not to have been...at all...then there would have been no cause. Is that it? Answer. [...] My body bleeding, my spirit ripped open, and I am the cause? No, this cannot be right, why would I cause my own pain? That isn't reasonable. [...] It was your act. It was you. I caused nothing. (sc. 15, p. 335)

Questa Filomela moderna ha la consapevolezza di chi sa che la colpa di una simile violenza non può risiedere nella vittima. Successivamente, le sue parole si fanno vera e propria declamazione retorica, e si colorano di chiare implicazioni politiche, allargando così lo scenario del mito dalla prospettiva della donna violata a quella dei sudditi oppressi. Si legga il seguente brano, dove Filomela rivolge le sue accuse a Tereo dapprima in qualità di marito della sorella e di uomo che ha tradito la loro fiducia, poi di re e comandante militare:

What did you tell your wife, my sister, Procne, what did you tell her? Did you tell her you violated her sister, the sister she gave into your trust? Did you tell her [Procne] what a coward you are and that you could not, cannot bear to look at me? Did you tell her that despite my fear, your violence, when I saw you in your nakedness I couldn't help laughing because you were so shrivelled, so ridiculous and it is not the way it is on the statues? [...]

Take the sword out of your hand, you fold into a cloth. Have they ever looked at you, your soldiers, your subjects?

[...]

You call this man your king, men and women of Thrace, this scarecrow dribbling embarrassed lust, that is what I will say to them, you revere him, but have you looked at him? No? You're too awed, he wears his cloak of might and virility with such ease you won't look beneath. [...] And you soldiers, you'll follow into a battle a man who lies, a man of tiny spirit and shrivelled courage? Wouldn't you prefer someone with truth and goodness, self-control and reason?" (sc. 15, p. 336)²³.

La mutilazione inferta a Filomela, motivata sia dalla paura di una sua rivelazione, sia dalla volontà di sopprimere una voce che contesta apertamente il principio dell'autorità patriarcale, viene a coincidere con la sua disumanizzazione, dal momento che la glossotomia e la reclusione hanno ad esito l'annullamento della sua identità: quando una serva chiede a Niobe chi sia la ragazza reclusa, la donna risponde "No one. No name. Nothing. A king's fancy. No more" (sc. 18, p. 342). Privata della facoltà della parola, Filomela è privata anche della possibilità di nominarsi e allo sguardo altrui risulta svuotata di umanità, ridotta a un "nothing".

L'opposizione barbarie / civiltà acquista contorni più sfumati nel corso dell'opera: alla distinzione tracciata da Procne fra sé e le sue ancelle traci ("Barbarian practices. I am an Athenian: I know the truth is found by logic and happiness lies in the truth", sc. 4, p. 299), una di esse replica: "Truth is full of darkness" (*ivi*). Ma centrale, al riguardo, è soprattutto la scena 13 in cui Niobe così commenta lo stupro che ha luogo *offstage* durante il viaggio verso la Tracia: "I know these things. She should have consented. Easier that way. Now it will be all pain. [...] You bend your head. [...] Power is something you can't resist. [...] She'll accept it in the end. Have to. We do" (sc. 13, p. 330). Il monologo di Niobe, espressivo di rassegnazione più che di indignazione,

²³ Si noti che Filomela schernisce Tereo anche per la sua virilità. Si confrontino le parole della Filomela di Wertebaker con la "filastrocca" offensiva del personaggio di Joanna Laurens in *The Three Birds*: "I will tell the whole fucking world what a cunt you are. // I'll sonner la cloche as you rang mine. / Ding a ling, dang dong. / Tereus' dick is four inches long. / I could be a kid again, sucking my own thumb. / It's all ugly now isn't it? / All fucking fuscously disfigured" (p. 39). Avvalendosi di una strategia simile – la provvisoria "rivincita" della parola per denigrare la figura maschile e rispondere così alla violenza carnale – entrambe le riscritture pongono l'accento sulle tematiche della sottomissione femminile e della sfida ai ruoli sessuali imposti, percepite dall'ottica contemporanea fra i nuclei centrali della narrazione del mito.

sovrappone il discorso privato al discorso pubblico, alternando il soggetto singolare (*she, I*) a quello plurale (*we*), fino a rendere il corpo della donna violata sineddoche dei popoli e dei paesi conquistati: “Countries are like women. It’s when they’re fresh they’re wanted” (*ivi*). Dalle sue parole si evince, inoltre, che anche il suo popolo è stato conquistato, e proprio dagli Ateniesi che l’hanno ridotto in schiavitù (“Why did the Athenians want our island? I don’t know. We only had a few lemon trees. [...]”, *ivi*). L’aspetto sconcertante risiede nel fatto che l’esperienza comune della violenza non rende necessariamente le vittime solidali tra loro. Piuttosto, a prevalere, in questo caso, è un amaro fatalismo che trasforma Niobe in tacita complice di quella stessa violenza. Più tardi, in una scena che intercorre fra lo stupro e la mutilazione di Filomela, l’acquiescenza di Niobe ai meccanismi della violenza risulta ancora più esplicita, allorché la donna raccomanda alal giovane di trarre vantaggio da quella situazione: “get him to provide for you. [...] Now he might still feel something. We must eat. Smile. Beg” (sc. 15, p. 334) e, poco dopo: “Don’t make him angry. [...] Keep low. [...] Keep silent” (*ivi*). L’indignazione di Filomela (“You. You are worse than him”, *ivi*) mette ulteriormente in luce il carattere risoluto del suo personaggio, portando a cogliere la complessa situazione delle due donne, entrambe vittime di una società oppressiva e misogina: mentre Filomela rifiuta di adeguarvisi, Niobe appare invece ormai rassegnata e disposta a cedere la sua dignità per la sopravvivenza²⁴.

Si noti che Niobe, come la stessa Procne, è sottoposta a un *displacement* paragonabile a quello di un moderno esiliato; entrambe costrette a migrare forzatamente in una terra straniera, sono anche soggette a un potere oppressivo. Tale parallelismo con i moderni esili è suggerito, in particolare, dall’osservazione di un’ancelle di Procne: “You will always be a guest there [in a strange land], never call it your own, never rest in the kindness of history” (sc. 4, p. 298), oltre che dagli accenni di Niobe allo sradicamento forzato dalla sua terra nativa (cfr. sc. 13, p. 330)²⁵. Anche il motivo del

²⁴ M. E. Roth così commenta la funzione del personaggio di Niobe: “Niobe’s direct address to the audience unfolds with cynicism, yet exilic force, compelling the audience to engage critically [...]. Do we agree with her? Are we too complicit?”. In aggiunta, Roth osserva la complessa interazione fra “local and global traumas” che emerge nel discorso di Niobe stessa. Analogamente, anche la violenza inflitta a Filomela viene letta non solo come abuso verso un individuo, ma come gesto emblematico della volontà di repressione culturale (M. E. ROTH, “The Philomela Myth as Postcolonial Feminist Theater: Timberlake Wertenbaker’s *The Love of the Nightingale*”, in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, cit., pp. 42-60, p. 48).

²⁵ Si può richiamare qui sia il frammento 583 della tragedia di Sofocle, sia la sorte di Ecuba nell’omonima tragedia di Euripide, che Wertenbaker ha tradotto nel 1995 e che sembra richiamare a proposito di Petra

displacement concorre a relativizzare la rigida contrapposizione etica iniziale: in modo indiretto e allusivo, viene qui anticipata quella “contaminazione” tra barbarie e civiltà che culminerà con la vendetta delle sorelle, portando a scorgere nelle guerre degli eventi che influiscono tanto sui destini individuali quanto su quelli collettivi.

Wertenbaker apporta un cambiamento sostanziale nell’episodio del ritrovamento di Filomela, modificando radicalmente il motivo della tela. Alla tessitura vengono sostituite infatti tre bambole di stoffa, cucite e dipinte da Filomela durante i suoi lunghi anni di reclusione. Non c’è intermediario, ma è Filomela stessa, con l’aiuto involontario di Niobe e di una serva, a “mettere in scena” davanti a Procne la simulazione dello stupro e della mutilazione e, infine, il riconoscimento fra loro, con l’inserimento della terza bambola che ha le sembianze della regina. È, questo, un momento di forte impatto emotivo in quanto riunisce la rivelazione a Procne al ritrovarsi delle sorelle:

The rape scene is re-enacted in a gross and comic way, partly because of Niobe's resistance and attempt to catch Philomele. Philomele does most of the work with both dolls. The crowd laughs. Philomele then stages a very brutal illustration of the cutting of the female doll's tongue. Blood cloth on the floor. The crowd is very silent. Niobe still. Then the Servant comes inside the circle, holding a third doll, a queen. At that moment Procne also appears in the front of the crowd's circle. She has been watching. The Procne doll weeps. The two female dolls embrace. Procne approaches Philomele, looks at her and takes her away. (sc. 18, p. 342).

Pur nel cambiamento, Worthenbaker sembra riprendere dalla *barbarica tela* della Filomela ovidiana il linguaggio “rudimentale”: il personaggio del *play* moderno realizza, infatti, una *performance* di strada improvvisata in mezzo al tumulto delle feste bacchiche. Si tratta, inoltre, di un linguaggio silenzioso quanto quello del filo e però gestuale e dinamico, oltre che dotato di un marcato risvolto civile e femminista, dal momento che la scena si svolge in mezzo al pubblico femminile delle feste, che osserva ammutolito²⁶. Introducendo questo cambiamento, Worthenbaker sembra quindi

Karagy, personaggio di un altro suo *play*, *Credible Witness* (2001); tale dramma fa emergere ripetutamente quanto la storia, sia nel presente che nel passato, sia stata “unkind” nei confronti degli individui e delle comunità diasporiche. Sarah Freeman ha mostrato quanto *Credible Witness* acquisti risonanze suggestive se affiancato alla traduzione della tragedia euripidea e, d’altra parte, quanto la Ecuba del dramma antico risulti paradigmatica per l’esperienza dell’esilio (cfr. S. FREEMAN, “Group Tragedy and Diaspora: New and Old Histories of Exile and Family in Worthenbaker’s *Hecuba* and *Credible Witness*”, in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy*, cit., pp. 61-75).

²⁶ Cfr. M. E. ROTH, *The Philomela Myth*, cit., p. 45: “[Worthenbaker] transforms the muted Philomele’s method of revelation to Procne, from sewing and sending a tapestry, marked domestic and feminine, to the public, embodied activity of street performance, marked feminist by “making a spectacle” of it for an onstage community of women”.

accogliere pienamente le implicazioni che il motivo della tela ha acquisito nella critica femminista, quale momento di presa di coscienza femminile e gesto di resistenza. Qui, soprattutto, ancora più che in altre riscritture, Filomela potrebbe essere definita “a generator of signs”, prendendo a prestito l’espressione che Mihoko Suzuki impiega in riferimento a Elena di Troia, di cui ha studiato le metamorfosi letterarie: non solo “segno”, cioè oggetto di scambio fra uomini (secondo la terminologia introdotta da Lévi-Strauss) ma, come Elena, essa stessa “generatrice di segni”²⁷. Nell’azione della tessitura, sia Elena che Filomela “riunisc[ono] [...] le funzioni di narratric[i] e protagonist[e]”²⁸, dando vita a una duplice *mise en abîme*: Elena raffigura sulla sua tela la guerra di Troia che si combatte per lei (cfr. *Iliade* 3, 125-128), mentre Filomela ricama con fili rossi il suo dramma. Nel *play* di Wertenbaker, così come in quello di Laurens, è dato speciale rilievo al mezzo e all’azione con cui Filomela rivela la sua storia alla sorella. La questione in gioco riguarda tanto la relazione tra il femminile e la creazione artistica quanto – e ciò nel solo dramma di Wertenbaker – la conquista di *agency* per ritrovare non solo la sorella, bensì una forma di *sorority*, di alleanza fra donne. Non a caso, diversamente dal personaggio ovidiano, questa Filomela non impallidisce né abbassa lo sguardo davanti a Procne²⁹, ma la guarda in silenzio mentre viene inizialmente accusata di aver sedotto Tereo: “You were always wild. How do I know you didn’t take him to your bed? [...] Desire always burnt in you. [...] Why should I believe you?” (sc. 18, p. 343). Per questo, forse, Procne impara a “leggere” il volto menomato della sorella: invitata ad aprire la bocca, Filomela mostra la sua mutilazione e questo gesto, come quello della Lavinia shakespeariana di fronte a

²⁷ Cfr. MIHOKO SUZUKI, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1989, p. 42. Per il personaggio di Elena, tali caratteristiche si ricavano dal suo essere una “figura della differenza”, situata tra due identità, quella greca e quella troiana, e tra i mondi opposti dell’umano e del divino, dell’ambito domestico e femminile e quello guerresco e maschile, eppure irriducibile rispetto ad ognuno. Due i passi omerici che sono al riguardo pertinenti: quello menzionato del terzo libro dell’*Iliade* che la ritrae in veste di tessitrice (cfr. Hom. *Il.* 3, 125-128); e quello che la vede compiangere la propria sorte infelice ma con la certezza che i poemi futuri canteranno la sua storia e quella di Paride (Hom. *Il.* 6, 356-358). Elena è quindi figura elusiva e al contempo metapoetica. Pur non possedendo le particolari qualità del personaggio omerico, una sorte simile a quella di Elena viene adombrata per la Filomela ovidiana quando Tereo contempla l’eventualità di conquistarla con una guerra: cfr. Ov. *met.* 6, 461-4: *impetus est illi comitum corrumpere curam / nutricisque fidem, nec non ingentibus ipsam / sollicitare datis totumque impendere regnum, / aut rapere et saevo raptam defendere bello*. (“Il primo impulso fu di corrompere le compagne di lei, e la fedele nutrice, di ingraziarsela coprendola di doni / generosi, di vendersi semmai l’intero regno, / oppure di rapirla e difenderla, rapita / con dura guerra”, enfasi mie). Il paragone rimane infatti quello di Paride e della guerra di Troia, come fa osservare G. ROSATI, *Libri V-VI*, cit., *ad loc.*, p. 327.

²⁸ F. FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne*, cit., p. 60.

²⁹ Cfr. Ov. *met.* 6, 602: *totoque expalluit ore*; e v. 607: *deiectoque in humum uultu*.

Marcus, “testifies to the veracity of Philomele’s speaking body”³⁰ diventato espressione tangibile del dolore.

Oltre al personaggio di Niobe e alla sostituzione della tela con la *performance* delle bambole, un altro apporto innovativo da parte di Wertebaker risiede nel ruolo assegnato ai cori. Attraverso di essi, il *play* agisce sulla dimensione temporale che si differenzia in due piani diversi: l’uno coincide con il contingente, cioè il presente della tragedia, l’altro con quello della Storia che occasionalmente “si apre” sull’azione del dramma. A ciò, in particolare, sono destinati gli interventi del coro maschile, che subentra in momenti cruciali del *play* con commenti metadiegetici: allorché, per esempio, sospetta la passione insana di Tereo per Filomela: “Does Philomele know? Ought we to tell her? We are only here to observe, journalists of an antique world, putting horror into words, unable to stop the events we will soon record. [...] Could we have done something? And now?” (sc. 6, p. 308); oppure quando, riconoscendosi blandito dalle vaghe rassicurazioni di Tereo, solleva di nuovo la questione della complicità: “What hasn’t been said and done in the name of the future? A future always in someone else’s hands. We waited, without the pain of the responsibility for that promised time, good times. We asked no more questions and at night, we slept soundly, and did not see” (sc. 10, p. 321). Quanto al *Female Chorus*, esso ha una funzione prevalentemente contrappuntistica, come quando interviene per mettere in guardia Procne circa la tragedia imminente. Ma anch’esso, come il coro maschile, agisce su un piano che potrebbe dirsi “metastorico” e, in particolare, in quel fondamentale del dramma che coincide con l’uccisione di Iti.

Come in Ovidio, *The Love of the Nightingale*, preserva la concomitanza fra le cerimonie bacchiche e l’infanticidio: le festività, che si celebrano di notte, costituiscono infatti lo sfondo in cui prende forma il delitto e creano la dimensione psicologica delle scene 19 e 20, scene peraltro arricchite da echi intertestuali alle *Baccanti* euripidee, di già un modello per Ovidio stesso³¹. Alla fine della scena 19, due soldati spiano dall’esterno di una finestra le donne impegnate nelle cerimonie. Il rimando è al

³⁰ M. E. ROTH, *The Philomela Myth*, cit., p. 54.

³¹ Si veda a tal proposito I. CAZZANIGA, *L’episodio di Procne*, cit., pp. 58-61 dove discute la tecnica che denomina di “contaminazione di situazioni tragiche” e più recentemente MAURIZIO CIAPPI, “Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (*met.* VI 587-666)”, *Maia*, vol. 50, n. 3, 1998, pp. 433-463, in particolare le pp. 438-442 e p. 461.

momento in cui Penteo, re di Tebe, incalzato da Dioniso travestito da seguace dei riti bacchici, decide di spiare le menadi che si sono riunite sul monte Citerone. Come il Penteo di Euripide, i soldati del *play* di Wertebaker provano repulsione e attrazione nei confronti delle baccanti. Non solo, infatti, la finestra da cui essi osservano le donne “might be seen as a window onto the myth itself”³², come ha notato Sarah Annes Brown; il confronto con la tragedia euripidea porta a cogliere anche un’allusione alla sessualità lesbica, da Penteo sentita come minacciosa e destabilizzante per l’ordine della città³³. Di qui, la sua decisione di sopprimere i rituali orgiastici in onore del dio, in cui invece, con suprema ironia drammatica, troverà la morte, e proprio per mano della madre e della zia che, possedute dalla sacra follia, lo uccidono smembrandolo.

Nel dramma di Wertebaker è il sovrano trace a temere il potenziale minaccioso del furore bacchico, come si evince dai commenti dei due soldati: “SECOND SOLDIER He said to stay by the palace until the sun was up. / FIRST SOLDIER What is he afraid of? An invasion of Amazons? They’re all in there” (p. 344). Il parallelismo con le amazzoni tradisce la paura degli uomini che vedono nelle cerimonie bacchiche una forma estrema e pericolosa di alleanza femminile. Così, infatti, prosegue il dialogo: “FIRST SOLDIER I never liked this festival. All these drunken women. My girl’s in there. And she’ll never tell what happens. [...] There’s no law on these nights” (*ivi*). Come nella tragedia euripidea, anche in questo caso i riti rappresentano “a woman’s mystery” (*ivi*), ed è in quest’aura di segretezza e nelle allusioni reticenti dei soldati³⁴ che risiede il contenuto omoerotico intravvisto da Brown, e da lei interpretato come segno ulteriore del pericolo rappresentato dall’intesa femminile.

A questo punto, Iti si unisce ai soldati mentre spiano le menadi e, scorgendo Filomela, che crede una schiava, decide di fare irruzione fra le donne, ma, come Penteo, viene accerchiato dalle baccanti e poi ucciso brutalmente dalla madre e dalla zia. Tuttavia, nella scena 19, i soldati che assistono all’infanticidio, lasciano solo intendere cosa sta accadendo e, significativamente, negandolo: “I’m drunk. I didn’t see anything.

³² S. A. BROWN, *Myth and Metamorphosis*, cit., p. 88.

³³ Si veda il commento di Penteo: “E mi sembra proprio di vederle nei cespugli, come uccellini, avvinte nei lacci gratissimi dell’amplesso” (EURIPIDE, *Baccanti*, vv. 956-958; la traduzione è tratta dall’edizione a cura di V. Di Benedetto, BUR, Milano, 2004, p. 233).

³⁴ Si legga il seguente scambio: “FIRST SOLDIER It’s all women in there. / SECOND SOLDIER It’s all men in a war. / FIRST SOLDIER You mean, she – they – no. / SECOND SOLDIER Have a look. [...] What are they doing? / FIRST SOLDIER Drinking. / SECOND SOLDIER And? / FIRST SOLDIER Oh. / SECOND SOLDIER What? / FIRST SOLDIER Oh, you gods. / SECOND SOLDIER Well? What are they doing? Exactly? What? / FIRST SOLDIER (*Jumping down, laughing*) Nothing” (sc. 19, p. 345).

It didn't happen. [...] I don't know anything. I wasn't here" (sc. 19, p. 348). Introdotta dal *Female Chorus* con parole che alludono a ciò che i soldati hanno finto di non vedere ("This is what the soldiers did not see", sc. 20, p. 349), l'uccisione di Iti viene rappresentata solo nella scena successiva, e così commentata dalle donne:

IRIS There are some questions that have no answers. We might ask you now: why does the Vulture eat Prometheus' liver? He brought men intelligence.
[...] We can ask: why did Medea kill her children?
JUNE Why do countries make war?
HELEN Why are races exterminated?
HERO Why do people disappear? The ultimate silence.
ECHO Not even death recorded.
HELEN Why are little girls raped and murdered in the car parks of dark cities?
(sc. 20, pp. 348-349)

Con queste domande del *Female Chorus*, la violenza del mito si rifrange nella prospettiva metastorica; il coro segnala, infatti, che la violenza appartiene anche alla nostra realtà e che prende forma anche grazie al silenzio dei testimoni. Nel dramma, il frequente ricorso alle domande e l'importanza accordata allo scambio dialogico si danno come le vie per coltivare la cultura del dialogo e dell'ascolto, i soli mezzi in grado di combattere alla radice la brutalità, sia su scala individuale (l'uccisione di Iti) che sociale ("little girls raped") che globale ("war"; "...races exterminated").

Si noti che il *furor* dionisiaco non attenua la responsabilità umana delle sorelle. Rafforzando questo motivo tramite il riferimento obliquo alle *Baccanti*, Wertenbaker mette in luce, infatti, che la vera metamorfosi delle sorelle ateniesi è quella che le trasforma a loro volta in carnefici. Entrambe vittime di una cultura della guerra, Procne e Filomela sono mosse alla vendetta dall'impotenza sofferta, dall'umiliazione e dalla rabbia. Fondamentale a innescare l'infanticidio è soprattutto, come in Tennant, la strategia della "transmotivazione": l'enfasi è di nuovo spostata dall'aspetto esteriore all'affinità caratteriale e, in particolare, alla propensione alla "cultura della guerra" che il bambino, come il padre, manifesta. Nella scena 17, infatti, Iti afferma "I don't like peace. I like war" (p. 339), mentre nella scena 20 irrompe fra le baccanti dicendo "That's my sword [...]. Give me my sword, slave, or I'll kick you. Kill you all. Cut off your heads. Pick out your eyes" (p. 349).

L'uccisione di Iti mostra che l'alleanza che si forgia fra gli oppressi fa proprio l'ideale di sopraffazione della cultura dominante e ne replica la violenza su chi è più

debole. Mentre il mito ovidiano rivela che “in the process of taking action and communication into their own hands, [the women] turn into monsters, like their enemy”³⁵, Wertebaker rende esplicita la loro consapevolezza di questo imbarbarimento. A tale proposito, è significativo che dopo la vendetta, Procne riconosca che l’assuefazione al silenzio e alla violenza l’ha trasformata da succube in carnefice: “I did nothing. As usual. Let the violence sweep around me” (sc. 20, p. 351). Al tempo stesso, la reticenza dei soldati, che fingono di non vedere, segnala che anche l’omertà miete vittime al pari della volontà di sopraffazione. Si noti che *The Love of the Nightingale* omette del tutto il pasto servito a Tereo, forse perché questo aspetto della vendetta avrebbe precluso lo schiudersi della speranza di una rigenerazione sociale che è adombrata nell’ultima scena del *play*.

Nel finale, Filomela trasformata in usignolo sollecita Iti a farle domande per insegnargli a distinguere il bene e il male (“PHILOMELE Do you understand why it was wrong of Tereus to cut out my tongue?”, sc. 21, p. 353; ITYS What is right?”, sc. 21, p. 354). In questo senso, nella conclusione, presentata di proposito in modo antinaturalistico, Wertebaker riprende il finale ovidiano per sovvertirlo radicalmente. Ripresentando i personaggi in forme nuove, la drammaturga riafferma sia il ruolo della parola come antidoto alla barbarie sia quello fondamentale assegnato al codice mitico in vari momenti metanarrativi dell’opera: un modo alternativo di rappresentare una “unwanted truth” (sc. 8, p. 315), così come suggerisce il *Male Chorus*, ma anche di reimmaginare il futuro. Wertebaker intende restituire al mito forza comunicativa e autorità, configurandolo come linguaggio alternativo che è in grado di parlare in modo collettivo. “How has the meaning of myth been transformed from public speech to an unlikely story? (sc. 8, p. 315) si chiede a un certo punto il *Male Chorus*. Con ciò, Wertebaker anticipa la riflessione di Mary Zimmerman che, nel suo *play Metamorphoses* (1998), definisce il mito “a public dream”. Mentre Zimmerman si appella, però, al valore archetipico che la psicanalisi junghiana ha conferito alle narrazioni mitiche, Wertebaker non vi scorge un paradigma immutabile, e bensì fa interagire i contenuti della storia antica con storie di violenza del nostro presente³⁶.

³⁵ A. SHARROCK, “Gender and Sexuality”, cit., p. 101.

³⁶ Alla luce dell’ultima scena, anche il titolo della tragedia assume un risvolto differente: mentre finora lo si poteva leggere in chiave di ironia tragica (e con un supplemento di ironia metaletteraria dal momento che l’usignolo è divenuto topos tradizionale d’amore), con l’immagine finale, *love* può venire a designare

La risonanza pubblica che Wertebaker assegna al mito viene inoltre accresciuta dal suo essere calato nella dimensione teatrale. Il *play* mostra in due momenti il ruolo esercitato dal teatro come stimolo alla riflessione. Oltre alla *performance* inscenata da Filomela, che ha valenza specificatamente femminista, si assiste nella scena 5 a un momento più propriamente metateatrale: esso coincide con la rappresentazione alla corte di Pandione di *Ippolito* di Euripide, a cui assistono il re, la regina, Filomela e Tereo, mandato da Procne a prenderela. In questa scena, la tragedia euripidea assolve alla duplice funzione di configurarsi come *omen* ed anticipazione del corso tragico degli eventi da un lato, e di ammiccare al pubblico di Wertebaker dall'altro. Quest'ultimo, infatti, viene certamente messo in allerta quando Pandione commenta sull'importanza del teatro ("I find plays help me think. You catch a phrase, recognize a character", sc. 5, p. 301) e quando la regina attira l'attenzione sul coro ("Listen to the chorus. The playwright always speaks through the chorus", sc. 5, p. 304), "preparando" così il lettore o lo spettatore a prestare attenzione agli interventi del *Female* e del *Male Chorus* all'interno dello stesso *Love of the Nightingale*³⁷.

L'importanza della cultura, che è figurata nel dramma anche tramite il binomio silenzio / parola, è segnalata da Wertebaker stessa nell'Introduzione: "In *The Love of the Nightingale* [...] I followed the theme of being silenced. [...] Although it has been interpreted as being about women, I was actually thinking of the violence that erupts in societies when they have been silenced for too long. Without language brutality will triumph" (p. viii). Rifiutando di circoscrivere la sua opera alla questione femminile³⁸, Wertebaker ha inteso perseguire una riflessione di natura civile e politica, in cui la figura della donna è comunque implicata. In tal senso, il dramma individuale e mitico di Filomela si rivela luogo immaginativo adatto per rifrangere i silenzi della Storia.

un'altra forma di amore, ovvero quella che nasce dal rispetto e dal dialogo e che pone le basi per la costruzione di un modello sociale sano.

³⁷ Sull'importanza di questa scena all'interno del dramma e sui suoi risvolti per la riflessione sul *gender* si rimanda a JOE WINSTON, *Drama, Narrative and Moral Education: Exploring Traditional Tales in the Primary Years*, Falmer Press, London, 1998, in particolare il capitolo 4, "Re-casting the Phaedra Syndrome: Myth and Morality in Timberlake Wertebaker's *The Love of the Nightingale*", pp. 49-58.

³⁸ Si vedano a questo proposito le affermazioni dell'autrice circa la sua posizione rispetto al femminismo: "I see feminism as humanism, and the question of authority, any authority since most authority is male. But beyond that, I can't define feminism" (cit. in JOHN L. DIGAETANI-T. WERTENBAKER, "Timberlake Wertebaker", in J. L. DiGaetani, *A Search For Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights*, Greenwood Press, New York-London, 1991, pp. 265-273, p. 270). Il concetto di "feminism as humanism" si rivela interessante anche per questo *play*, in cui, come si è visto, il conflitto di *gender* si traduce in conflitto su scala più vasta e il femminile può sia farsi portatore di violenza, sia, nella scena finale, promuovere il dialogo e lo sviluppo di una società organizzata su basi egualitarie.

3.

***The Three Birds* (2000) di Joanna Laurens: sovertimento dei confini familiari e linguistici**

Joanna Laurens (n. 1978) è una giovane drammaturga che debutta con *The Three Birds* al Gate Theatre di Londra nell'ottobre del 2000. L'opera riceve immediatamente recensioni positive oltre che riconoscimenti critici e, ulteriore segno del suo successo, viene tradotta in tedesco e inscenata a Darmstadt (*Die Drei Vögel*, 2003). La formazione culturale di Laurens si riflette nella riconfigurazione del linguaggio drammatico di questo testo, che sfrutta al massimo la musicalità delle parole e si avvale del plurilinguismo e del gioco con le potenzialità semantiche e sintattiche della lingua. Laurens ha infatti studiato musica per molti anni, oltre che la lingua e la letteratura inglese; proviene inoltre dal *background* multilingue dell'isola di Jersey, a ovest delle coste normanne, dove le lingue ufficiali sono l'inglese, il francese e il dialetto franco-normanno denominato *Jèrriais*, dialetto che contribuisce alla peculiarità del linguaggio delle sue opere. In un'intervista, che a oggi costituisce uno dei pochissimi materiali reperibili per lo studio dei suoi scritti, Laurens si è così espressa sulla qualità musicale della sua scrittura e sul suo linguaggio drammatico:

Music has influenced my writing. [...] Whenever I write, I speak out loud; I hear the rhythms, or beat them on my desk, and I like to play with the sounds of words – to collapse words together and then pull them apart. [...] I often think that language is only another form of music. [...]¹.

A *The Three Birds* seguono *Five Gold Rings* (Almeida Theatre, 2003) e *Poor Beck* (The Other Place, 2004), nessuna delle quali, tuttavia, ha riscosso un successo pari a quello della prima opera, come provano i giudizi contrastanti espressi da numerose recensioni². Nei tre *plays* si riscontrano motivi e scelte estetiche comuni: i rapporti

¹ JOANNA LAURENS, "Reshaping myth: Joanna Laurens in Conversation with Caridad Svich", in C. Svich (ed.), *Trans-global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2003, pp. 126-130, pp. 126-127.

² Si vedano ad esempio le seguenti recensioni: MICHAEL BILLINGTON, "Five Gold Rings", *The Guardian*, 20 December 2003, disponibile all'indirizzo <www.guardian.co.uk/stage/2003/dec/20/theatre1>; MATT WOLF, "Five Gold Rings", *Variety*, 4 January 2004, disponibile all'indirizzo <www.variety.com/review/VE1117922770?refcatid=33>; URSULA STRAUSS, "Five Gold Rings", *CultureWars*, 17 January 2004, disponibile all'indirizzo <www.culturewars.org.uk/2003-03/rings.htm>;

familiari compromessi e il tabù dell'incesto attraversano le tre opere, un aspetto, questo, che riporta al mondo della tragedia greca. Il linguaggio lirico, idiosincratico fino a forzare la normale sintassi, è tratto distintivo della poetica di questa scrittrice, sebbene sia solo in *The Three Birds* che Laurens ne sfrutta fino in fondo le potenzialità creative e stranianti. Curiosamente, infine, anche *Poor Beck* si ispira ad un mito ovidiano, quello dell'amore incestuoso di Mirra per il padre Cinira, re di Cipro, la cui unione porta alla trasformazione della figlia nell'albero che stilla l'omonima resina e, in seguito, alla nascita del bellissimo Adone (cfr. *met.* 10, 298-518). Di questo mito, che presenta peraltro elementi in comune con quello di Filomela e Procne³, Laurens reimpiega, però, solo il motivo dell'amore della figlia per il padre e quello della confusione linguistica come specchio della perversione morale e familiare che qui, rispetto a *The Three Birds*, minaccia di estendersi a tutta la società.

Laurens ha “incontrato” il poema ovidiano attraverso una versione moderna. Circa la genesi del suo *play*, l'autrice afferma, infatti, di avere tratto lo spunto iniziale di *The Three Birds* dalla trasposizione teatrale di *Tales from Ovid* di Ted Hughes, messa in scena nel 1999 da Tim Supple al teatro The Other Place di Stradford-upon-Avon⁴: una circostanza di cui ricorda di essere stata “taken aback by the earthy, primal lust of the myths”, oltre che colpita dal potenziale drammatico della storia di Tereo:

The Tereus story was just one dramatised snippet within the production, lasting about five minutes, with a narrator reading Hughes's verse while the cast acted the scene in conjunction. What really struck me about the myth at that stage was Tereus

DOLAN CUMMINGS, “Poor Beck”, *CultureWars*, 18 March 2005, disponibile all'indirizzo <www.culturewars.org.uk/2005-01/poorbeck.htm>.

³ Si tratta in entrambi i casi di amori mostruosi (il secondo è tale fin dall'inizio, come appare chiaro dai commenti del narratore ovidiano, cfr. 10, 298-315), posti sotto il segno di presagi infausti (si vedano i riferimenti al gufo e alle Furie, che in un caso ispirano Procne a compiere l'infanticidio e nell'altro si dice abbiano ispirato il desiderio incestuoso di Mirra) e, soprattutto, in grado di generare una spaccatura linguistica fra nome e referente: se Filomela accusa Tereo di aver “sconvolto ogni cosa” e così di essere diventata *paelex sororis* (*met.* 6, 537, “rivale della sorella”) mentre il cognato è *geminus coniunx* (v. 538, “bigamo”), Mirra si chiede, ancora prima di commettere il fatto: *et, quot confundas et iura et nomina sentis?* (10, 346, “Ti rendi conto di quanti sacri vincoli e nomi confonderesti?”), sapendo di diventare *matris paelex* (10, 347, “rivale della madre”), ma anche *adultera patris, soror nati* e *genetrix fratris* (10, 347-348, “amante del padre”, “sorella di [mio] figlio”, “madre di [mio] fratello”). In *Poor Beck* Laurens riprende questi versi, ma li sdoppia fra i due personaggi: “CINYRAS: Grandfather to my child. Father to my child's mother. [...] / MYRRHA: Sister to my baby. Rival to my mother” (J. LAURENS, *Poor Beck*, Oberon Books, London, 2004, p. 54).

⁴ Su questo adattamento teatrale si legga il *memoir* di TIM SUPPLE, *Ted Hughes and the Theatre*, disponibile all'indirizzo <<http://ann.skea.com/TimSupple.html>> e L. HARDWICK, “Can (modern) poets do classical drama?: The Case of Ted Hughes”, in R. Rees (ed.), *Ted Hughes & the Classics*, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 39-61, p. 54-55.

unwittingly eating his own son – and enjoying him. I could tell from the narrative that there was potentially an entire play within this snippet⁵.

In seguito, Laurens avrebbe consultato il poema ovidiano e ulteriori ricerche su quest'ultimo l'avrebbero poi condotta ai frammenti sofoclei che “although interesting” sarebbero risultati “comparatively useless for writing an adaptation of the play”⁶, riportandola infine a Ovidio, in tal modo indicato a sua fonte principale.

Come già per Wertenbaker, anche per Laurens l'approccio al mito classico può quindi dirsi “politestuale”; combina fonti antiche e moderne secondo la tendenza dell'ovidianesimo novecentesco ad avvicinare il poeta latino non in modo diretto, ma mediato o integrato da materiali diversi. Per Laurens, partita dalla versione teatrale di *Tales from Ovid* e giunta a Sofocle, non si può peraltro escludere che proprio il frammento 583 della tragedia antica (citato a epigrafe da Wertenbaker) abbia lasciato una traccia nel suo *play*, dal momento che la paura della solitudine in una terra straniera si insinua nel dialogo tra Procne e la sorella, ed è questo un aspetto tralasciato da Ovidio.

The Three Birds è organizzato in due atti, composti rispettivamente da cinque e sei scene, e si apre con un “Prologue” e un “Epilogue”. Accanto a “Philomela” di Tennant e a *The Love of the Nightingale* di Wertenbaker, il dramma di Laurens fornisce un ulteriore esempio di “transmotivazione”, riferendola al personaggio di Tereo. Nell'Introduzione, la scrittrice così spiega le sue scelte:

Tereus is traditionally a ‘tyrant’ figure, moved to rape Philomela through a lust for her physical form. [...] I felt it was more interesting, dramatically, for Tereus to be in love with Philomela, so that he becomes a character generating audience empathy, and then to cause his rape of her to be a direct result of this love⁷.

Laurens coglie pienamente l'enfasi che Ovidio pone sulla natura sessuale del desiderio e sui dettagli sensuosi che lo accendono ma, al posto di questa motivazione, introduce l'amore, che fa apparire il personaggio di Tereo sotto una luce nuova e fa risultare lo stupro un evento drammaticamente ancora più sconvolgente, perché inaspettato e gratuito, non motivato dalla natura intrinsecamente perversa del personaggio e bensì,

⁵ J. LAURENS, “Reshaping myth”, cit., pp. 127-128.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ J. LAURENS, “Introduction”; in *The Three Birds*, Oberon Books, London, 2000, pp. 5-6, p. 5. Le indicazioni di pagina presenti nel testo sono da riferirsi a questa edizione.

piuttosto, da ciò che una recensione definisce appropriatamente “the incoherence of love”⁸. L’innamoramento è certo un elemento nuovo, in contrasto con tutte le precedenti versioni del mito; ma oltre a ciò si aggiunge un’involontaria confusione da parte di Pandione che decide di dare in sposa Procne all’alleato, non sapendo dei suoi sentimenti per l’altra figlia.

A questo fatto viene dato ampio spazio, prima attraverso l’insistenza del re, poi presentando lo struggimento segreto di Tereo per Filomela e, con ironia tragica, quello di Procne per il re trace, infine mostrando la disperazione di Tereo, costretto a sposare la sorella che non ama. Per quanto limitata alla prima parte dell’opera, si potrebbe parlare, per il personaggio di Tereo, anche di una trasformazione di ordine assiologico, cioè di una “valorizzazione”⁹, dal momento che il trace è visto sotto una luce più clemente. Le prime due scene del *play* costruiscono perciò il pretesto che scatena gli eventi successivi e, rispetto al racconto ovidiano, spostano nettamente l’accento non solo sul sentimento di Tereo ma anche sul ruolo di Pandione, che a sua volta subisce una forte trasformazione. Il re ateniese, infatti, è non solo alleato ma amico di Tereo, mentre appare un padre indifferente: non si rammarica di cedere una figlia come pura ricompensa e, d’altra parte, esita a far partire Filomela per ragioni egoistiche e non per amore (“Since Procne left, Philomela [...] [is] the person I talk to in the evenings, during meals and the such like. I don’t know what I’d do without her”, Act 1, sc. 5, p. 34). Pandione è, quindi, molto diverso dal modello di devozione religiosa e di affetto paterno che era in Ovidio; e tuttavia, nonostante queste novità che aggiungono delle sfumature psicologiche alla storia, la brutalità suscitata dai due crimini rimane intatta.

Il linguaggio di *The Three Birds*, che fin da subito rivela peculiarità, appare occasionalmente modernizzato grazie all’uso di espressioni colloquiali e scurrili, di parole in dialetto *Jèrriais*, e di scambi informali come quelli nella scena iniziale fra Pandione e Tereo: “PANDION: [...] There’s life in me yet, you know. It’s the Athenian air. Pumps about, makes you randy as a dog. There’s a sexsmudge in it. [...] Yes, not like that cold wind you have up there in Thrace. It’s enough to shrivel anyone’s balls off” (Act 1, sc. 1, p. 10). D’altra parte, i colloquialismi sono spesso mescolati al

⁸ LYN GARDNER, “The Three Birds”, *The Guardian*, Tuesday 24 October 2000, disponibile all’indirizzo <www.guardian.co.uk/stage/2000/oct/24/theatre.artsfeatures>.

⁹ Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 483: “La valorisation d’un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus «sympathique», dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui accordait l’hypotexte.”

linguaggio poetico e ciò crea l'effetto di una storia senza luogo e senza tempo. Questa sensazione è rafforzata sia dal *setting* e dai costumi di scena minimalisti, sia dalla quasi totale assenza di riferimenti a dèi o agenti soprannaturali. Tale impressione viene però in parte contraddetta dal ricorso in due scene ad altre lingue che “marcano” in modo curioso la dimensione temporale e spaziale: il dialetto franco-normanno del Jersey, l'antica lingua anglo-sassone, il proto-indoeuropeo – lingua ricostruita tramite la filologia comparata –, l'irlandese e il gallese:

FIRST CHORUS: L'êfant du rouai 'tait bouan.
SECOND CHORUS: Ðaet cyninges bearn waes gode.
THIRD CHORUS: yahi wesus hregos putlos.
FOURTH CHORUS: Ba dhea-pháiste é páiste an rí.
FIFTH CHORUS: 'Roedd plentyn y brenin yn dda. (Act One, sc. 5, p. 40)

La frase pronunciata dai cori coincide con l'inglese “The king's child was good”, che è riportata da Laurens in nota. È difficile decifrare la particolare scelta di queste lingue, che probabilmente si lega in prima istanza a motivi di suono. Poiché gli interventi del coro anticipano o creano un'atmosfera ritualistica, e che due sono le lingue arcaiche usate, è possibile che la loro presenza sia intesa come rimando alle perdute origini della dimensione del mito, e alle radici lontane delle passioni primordiali che esso veicola. In ultima analisi, il dramma di Laurens crea, da un lato, attraverso il linguaggio odierno, una parziale modernizzazione della storia; dall'altro, non rinuncia del tutto ad evocare il fascino del primordiale, sia attraverso questa singolare scelta multilingue, sia, soprattutto, attraverso l'enfasi sulla violenza, veicolata dal coro e dai suoi incitamenti a compiere l'infanticidio.

Il diverso approccio al personaggio di Tereo incide sull'originaria opposizione tra barbarie e civiltà, che non è la linea principale lungo cui è strutturata l'opera¹⁰. Piuttosto, Laurens sembra privilegiare l'orizzonte psicologico rispetto a quello assiologico, che vedrebbe crearsi due sfere culturali e valoriali opposte e, senza modernizzare apertamente la trama mitica, le imprime accenti inequivocabilmente moderni. Ciò trova conferma nelle affermazioni dell'autrice che considera il teatro

¹⁰ In particolare, la mancanza di enfasi sulla barbarie di Tereo come caratteristica ascrivibile alla sua origine straniera, emerge anche nella traduzione poetica di Ted Hughes, da cui Laurens è stata influenzata. Cfr. A.-M. MONLUÇON, *En traduisant*, cit., p. 290: “[Ted Hughes] remplace chaque fois qu'il peut le mot “barbare”. [...] Chez Ovide, c'est l'étranger, le non grec qui est barbare, chez Ted Hughes, c'est le tyran, l'anti-démocrate qui est le barbare. [...] ce choix équivaut à un refus du préjugé xénophobe”.

antico un mezzo in grado di esplorare i sentimenti e le sfaccettature della vita umana nel suo profondo, al di là dei cambiamenti culturali: “That is how a play like *The Three Birds* can even make sense to an audience who has no knowledge of Thrace, of Greek wedding traditions or culture; we have all been in love, and we all know what it is to love and not to have the object of that love – that basic human experience has remained the same”¹¹. Laurens si concentra, quindi, sulla storia individuale e sui sentimenti privati dei personaggi, e in questo risiede una differenza fondamentale rispetto al *play* di Wertebaker che cala, invece, la vicenda in una dimensione metastorica. E, tuttavia, Laurens non indugia affatto nello psicologismo, ma crea un dramma dall’azione compatta e con dialoghi stilizzati che giocano con il livello fonosimbolico della lingua e conferiscono al dramma una particolare qualità iconica. È anche interessante notare come la prospettiva di Laurens sembri coincidere con quella di Tereo, al cui amore segreto per Filomela viene inizialmente riservato ampio spazio. Questa nuova caratterizzazione di Tereo è certamente estranea alla prospettiva femminista e, anzi, si potrebbe arrivare perfino a “insinuare” che lo sguardo complice di cui la critica ha talora accusato il narratore ovidiano si ritrovi in quello della drammaturga inglese.

Ciò che si nota da subito è una lingua estremamente lirica e densa di immagini e metafore ardite. Fondamentale è, qui, il fatto che nei nomi di Procne e di Filomela sia racchiuso il loro destino: nella disarmonia dell’uno (“A clumsyknock name to my Philomela. [...] Procne. Your name limps”, Act One, sc. 2, pp. 20-21) e nella musicalità dell’altro (“[...] but mostly I love the sound of her name. / Philomela”, Act One, sc. 1, p. 13), Tereo iscrive i propri sentimenti. Un *reviewer* ha così commentato la piega tragica presa dagli eventi: “Laurens offers no excuses here, but in every distorting word she charts the psychological malformations of Tereus’s mind”¹²; queste *distorting words* riflettono, di fatto, i più intimi moti dell’animo del personaggio. Il suono “liquido” del nome di Filomela continua a ossessionare Tereo anche una volta sposata Procne, fino a riversarsi in un monologo dove le allitterazioni e il ritmo rivelano tutta la forza del suo desiderio represso:

I love her in the Lydian mode,
volante and off the beat.
I trail her name

¹¹ J. LAURENS, “Reshaping Myth”, cit., p. 128.

¹² L. GARDNER, “The Three Birds”, cit.

like a comforter,
HanselGretelbread,
to find my way back. [...]

(Through clenched teeth). As a cup holds water,
As a father holds a daughter,
so I hold her
and can never come closer.

She is hell, she is Hellenic.
But sometimes I imagine her fingers trace my Thrace.

I wish I could take a needle and
stitch steps to the air for her, the way
batflaps cut youse out of skies.
Par avion, I'd make the muscles of the wind
bring her here
(as easily as the tongue of a lock lengthens to lie in the hole).

(Act One, sc. 4, p. 33)

Se il Tereo di Ovidio dava materialità al suo desiderio creando fantasie sensuose a partire dalla vista, il Tereo di Laurens ricava dal suono delle parole immagini altrettanto vivide, e anzi, sensuali audaci ed esuberanti. Laurens conserva, inoltre, nel verso “As a father holds a daughter”, l’obliquo riferimento ovidiano alla perversione di Tereo che, guardando Filomela abbracciare il padre, vorrebbe sostituirsi a lui per godere degli abbracci e dei baci della ragazza (cfr. *met.* 6, 481-482).

Le liquide del nome di Filomela sono di nuovo enfatizzate nella scena decisiva in cui Tereo le dichiara il suo amore e la violenta:

TEREUS: You are a fly
drinking at my eye
and I love you.

PHILOMELA: *(As though learning a foreign language – hesitant and querying with intonation – not understanding the meaning.)*
You are a fl. A fly?
Dre. Drinking at.

TEREUS: *(Ignoring her hesitant response – transfixed by her – he approaches her as he speaks.)*
You are a fly
drinking at my eye
and I love you.

[...]

PHILOMELA: *(Echo – think minimalist music.)* and I love you.

TEREUS: and I love you.

PHILOMELA: and I love you.

Parte III – Quattro Filomele del nostro tempo

TEREUS: and I love you.

Pause.

Fly.

and I'll view.

PHILOMELA: and I'll view.

TEREUS: and I'll view

[...]

an all of you.

PHILOMELA: an all of you.

[...]

TEREUS: an all of you.

[...]

an I-you.

PHILOMELA: an I-you.

He rapes her. She does not resist. (Act One, sc. 4, pp. 36-38)

In questo scambio dialogico, passando dall'uno all'altra, la frase iniziale "and I love you" si trasforma gradualmente in "an I-you". Filomela appare qui un'eco inconsapevole delle parole di Tereo, arrivando ad "acconsentire", con un "an I-you" che, espressione verbale e figurata dell'unione carnale, lui interpreta come una dichiarazione di desiderio. Alla fine della sequenza, Tereo stupra Filomela che descrive così – riprendendo i suoni liquidi del suo nome – il suo senso di abbandono: "I am a lowtided limpet left sucking at the air" (Act One, sc. 5, p. 38).

Anche il rapporto tra le due sorelle è costruito attraverso una modalità espressiva che privilegia la musicalità:

PHILOMELA: (*Rising, bowing, helping PROCNE to her feet as though TEREUS: Playing*) And Procne.

PROCNE: Good sir, my lord.

PHILOMELA: Am I not fine?

PROCNE: As a child's hair is, my lord.

PHILOMELA: Am I not gentle?

PROCNE: As spun sugarcloud; cumulus in my mouth.

PHILOMELA: And am I not generous?

PROCNE: You slip me words under the table.

PHILOMELA: Do you want me?

PROCNE: You and others, my lord.

PHILOMELA: What others?

PROCNE: All of them. And the rest as well.

[...]

Hush.

PHILOMELA: Hush.
PROCNE: Hush till you hear the footfalls of ants.
PHILOMELA: Hush till you hear the dragonflies' wings.
PROCNE: Hush till you see softnesses snapping.
PHILOMELA: Eat your lips together. Like a trap.

(Act One, sc. 2, pp. 17-18)

Le sorelle condividono un linguaggio esclusivo, ludico e inventivo, dove le immagini scaturiscono dal ritmo e dall'assonanza, un linguaggio che ricorda la "leggerezza" di cui tratta Calvino, caratterizzata da figure "sottili" come quelle che percorrono questo dialogo. Come in *The Love of the Nightingale*, il dialogo si fa spazio affettivo tra Procne e Filomela, e questo emerge soprattutto nella seconda scena di entrambi i *plays*, dove le due condividono nel linguaggio un'intimità e una confidenza tipicamente femminili. In *The Love of the Nightingale* il loro discorso verte sul sesso, con una curiosità priva di malizia, suscitata dalle nozze imminenti di Procne. Emergono, nella scena di Wertebaker, i tratti fondamentali di Filomela – audacia verbale, spontaneità e immediatezza dei sentimenti –, tratti che la rendono portatrice di "a positive perspective on female desire [...], differentiating rape from women's sexuality"¹³. Ma nella leggerezza del tono si insinua l'ansia, generata da un lato dalla paura del distacco e della solitudine ("PROCNE If I went far away, would you still want to come and visit me? [...] I wish I didn't have to leave home. I worry about you", p. 294), dall'altro dalla preoccupazione per la guerra e le sue conseguenze ("PHILOMELE I'm frightened. I don't want to leave this room, ever. [...] Will the philosophers start speaking again after the war?", pp. 294-295).

In *The Three Birds* il dialogo è tutto incentrato sul gioco e, più velatamente, ruota attorno all'amore e al desiderio sessuale. Se il linguaggio usato da Wertebaker tende ad essere naturalistico, quello di Laurens è ludico, talvolta quasi prossimo al *nonsense*. Tuttavia, anche qui affiorano delle inquietudini, come un "non-detto" sinistro relativo alla figura stessa di Tereo:

PHILOMELA: [...] What his calling?
PROCNE: Tereus.
PHILOMELA: Tear eyes out.
PROCNE: Tereus.
PHILOMELA: The air is.
PROCNE: Tereus.

¹³ M. E. ROTH, *The Philomela Myth*, cit., p. 45.

PHILOMELA: Terror he has.
PROCNE: Tereus. (Act One, sc. 2, p. 17)

Giocando col significante, Laurens fa scaturire da un'unica parola un'imprevedibile potenzialità semantica: il nome di Tereo, così come quello delle due sorelle, è un "nome parlante", poiché ne profetizza la crudeltà. Emerge poi, in Procne, la paura segreta di una nuova vita in un luogo ignoto e straniero:

PHILOMELA: Thrace.
PROCNE: Put on my Thrace face.
PHILOMELA: You will spawn a Thrace race.
PROCNE: His land
PHILOMELA: And his throne
PROCNE: And his gold
PHILOMELA: And his...and his
PROCNE: People?
PHILOMELA: People.
PROCNE: I will be outlander to them.
PHILOMELA: Oddmanout.
PROCNE: Foreigner.
PHILOMELA: Intruder.
PROCNE: Blankface.
PHILOMELA: Strangerace. [...] (Act One, sc. 2, p. 19)

Rovesciando la prospettiva ovidiana, che sottolinea la provenienza straniera di Tereo, Laurens, come Wertebaker, enfatizza quindi il sentirsi straniera di Procne, e in ciò è plausibile scorgere, una volta di più, l'eco del frammento 583 del *Tereus* di Sofocle, nel quale Procne lamenta la sua solitudine in una terra che sente straniera. In ogni caso, in entrambi i *plays*, le inquietudini che irrompono improvvisamente nella conversazione allegra tra Procne e Filomela producono un duplice effetto: da un lato anticipano il dispiegarsi tragico degli eventi, dall'altro spezzano l'illusione infantile in un mondo idillico, facendo entrare bruscamente la Storia e l'orrore del mondo adulto. Nel *play* di Laurens, inoltre, la solitudine di Procne viene accentuata ulteriormente quando, dopo la nascita di Iti, la donna capisce di non attrarre più le attenzioni del marito: "Procne in strangeness here, listeners. / [...] The making of Itys / was an eggandspoon race. / But no more egglayings, / now Procne bareboarded, / sealicked and left. / [...] Now he has his my Itys / he's not wanting my kisses" (Act One, sc. 4, pp. 28-29).

In *The Three Birds* la violenza, sia maschile che femminile, viene dilatata dal coro che sottolinea il progressivo imbarbarimento dell'azione. La sua prima comparsa si registra in una scena iniziale, in cui le indicazioni lo descrivono mentre, nell'oscurità,

invoca il sole, dapprima con un sussurro che cresce fino a diventare un grido (cfr. Act One, sc. 3, p. 21); la stessa invocazione è gridata all'unisono in coincidenza con la nascita di Iti, con un chiaro gioco di parole fra “sun” e “son” (cfr. Act One, sc. 3, p. 25). L'atmosfera “tribale”, qui introdotta obliquamente e con una possibile ripresa di un frammento sofocleo (cfr. fr. 582: “O Sun, light most revered by the horse-loving Thracians”)¹⁴, si intensifica in due scene successive. Nella prima, il coro interviene, dopo lo stupro, cantilenando in cinque lingue diverse “The king's child was good” (Act One, sc. 5, p. 40), una frase che anticipa la vendetta delle sorelle e che, per essere pronunciata dopo la violenza subita da Filomela, induce a omologare le due azioni. È possibile che Laurens abbia colto nel mito il nesso tra l'incesto e il pasto antropofago e lo abbia reso esplicito in questo modo. Nel secondo momento che vede la comparsa del coro, poco prima dell'infanticidio, la scrittrice fa ricorso di nuovo alla pluralità linguistica. In questo caso il procedimento si fa più complesso, dal momento che ciascun voce pronuncia frasi linguisticamente diverse, le cui traduzioni sono riportate in nota: rispettivamente “Kill him, set us free”, “Free him, his blood will lead us”, “Kill him, he is tainted/dirty”, “Free him! You talk through his veins”, “Kill him, free the little voices”. Attraverso graduali modificazioni del significante, tutte queste frasi convergono in quella finale, “Kill him so we are one”, creando l'effetto di un'uccisione rituale¹⁵. Con una cantilena ritmata e ossessiva che sale in un crescendo¹⁶, il coro incita Procne e Filomela a compiere l'infanticidio, dapprima consegnando loro i coltelli e poi persuadendole a dare in pasto il figlio a Tereo: “Feed them to Tereus. [...] / give the son

¹⁴ La traduzione è di A.H. Sommerstein e D. Fitzpatrick in SOPHOCLES, *Tereus*, cit., p. 163.

¹⁵ Cfr. Act Two, Sc. 5, pp. 56-57. Si riporta di seguito un brano del lungo intervento del coro (gli asterischi sono usati da Laurens per indicare i passaggi intermedi tra la frase in una lingua e la frase corrispondente in inglese):

FIRST CHORUS: Tuez-lé, libéthéz-nous.

*Tuez-lem, libwythez-ous.

Twee-hem, lobwytha une.

Kwell hem, so wy tha une.*

Kill him so we are one.

SECOND CHORUS: Alysað hine, his blōd lædað ūs.

*Alisath hime, sis blod lareth us.

Asal hime, sis wareth un.

Zill him, sos wathare un.*

Kill him so we are one. (Act Two, sc. 5, pp. 56-57).

Nell'uccisione, quindi, le sorelle potrebbero ritrovare il legame perduto, come sembra fare intendere la frase “so we are one”. Pare più appropriato, però, riferire il “noi” alla solidarietà creatasi fra sorelle e coro al momento truce dell'uccisione.

¹⁶ Si vedano le meticolose indicazioni di scena sulle modalità e i tempi della recitazione del coro, in particolare l'esplicito riferimento a un contesto di musica tribale: «...creating the effect of cross-rhythms. (Think of African drums.) Crescendo as loud as possible» (Act One, sc. 5, p. 40).

back to his father. / Return him disremembered. / Itys. / It is fitting. /At first he was / wombed child treading dark waters, / [...], buried / alive. [...] / He could be anything. / Now Russiandoll him” (Act Two, sc. 5, pp. 58-59). Qui il gioco di parole “Itys / It is fitting” richiama la logica del crimine, non tanto per il parallelismo fra cannibalismo e stupro incestuoso, quanto per l’allusione al dissolvimento dei confini corporei, non più nel corpo materno ma in quello paterno. Il coro, inoltre, partecipa con danze e movimenti alla scena delle festività bacchiche (dette anche, con voluto anacronismo, “Carnival”), e aiuta Procne a indossare un costume, così come questa farà poi con la sorella: si tratta di un modo per non farsi riconoscere da Tereo, ma anche di un simbolo del “contagio” della follia.

Il coro di Laurens, quindi, entra nell’azione drammatica, interagendo con i personaggi e, soprattutto, dando voce alla violenza; le sue parole creano un’atmosfera di orrore attorno alle vicende, mescolandovi un certo compiacimento estetico. In ciò, esso si differenzia nettamente sia dal ruolo del coro classico, che commenta e giudica da una prospettiva superiore o distaccata, sia dal coro di *The Love of the Nightingale* che interagisce con i personaggi, ma non prende parte all’azione, pur essendone complice. Viceversa, in *The Three Birds*, il coro partecipa agli eventi e quasi li incalza. Alcune recensioni si sono soffermate su questo aspetto di *The Three Birds* e una recensione tedesca, in particolare, rivela un punto di vista interessante:

[Der Chor] betätigt sich eher als eine Umwelt, die sich dem herrschenden Trend nahtlos anpasst. Dargestellt von fünf Schauspielern und Tänzern, präsentiert sich dieser "Chor" wie eine Tanz/Theater-Truppe und setzt das tragischen Geschehen um mythische Individuen um in die allgemein menschliche Ebene. Der Chor tritt sozusagen als Vertretung des “einfachen” Volkes [...]. Die Botschaft ist klar: es gibt keine höhere Macht mehr, die das Individuum vor den Gefahren von Leidenschaft und Rache warnt, der Mensch bleibt auf sich zurückgeworfen und muss sich seinen eigenen Trieben selbst stellen¹⁷.

Nell’ultima scena, Laurens deriva da Ovidio l’allestimento del pasto da parte di Procne come fosse un rituale – qui detto “sexual ritual” (Act Two, sc. 6, p. 59) – , nel

¹⁷ “Alter Mythos in neuem Gewand”, *egotrip (Online-Magazin für Kultur, Reisen, Lesen & Hören)*, disponibile all’indirizzo <http://www.egotrip.de/theater/0203/0203_dreivoegel.html> (“[Il coro] rappresenta l’atmosfera circostante che si conforma senza soluzione di continuità alla tendenza dominante. Rappresentato da cinque attori-ballerini, questo coro si presenta come un gruppo di teatro-danza e mette in atto gli eventi tragici attorno ai personaggi del mito sul piano umano [degli eventi]. Il coro rappresenta per così dire il popolo rozzo [...]. Il messaggio è chiaro: non c’è più alcun potere superiore che metta in guardia l’individuo dal pericolo della passione e della vendetta, l’uomo rimane lasciato a se stesso [*zurückgeworfen*] e deve regolare da sé i propri istinti”).

quale la moglie finge di voler sedurre il marito. Mantiene, inoltre, lo scambio di battute fra i due: alla richiesta di dove sia Iti, Procne risponde semplicemente “Inside” (e si può ravvisare qui, forse, un’eco dalla traduzione di Ted Hughes: ““Your son,’ she said, ‘is here, already. / He is here, inside, / He could not be closer to you””)¹⁸. Tereo, però, scopre la verità solo all’ingresso di Filomela che reca una scatola contenente la testa del bambino, e, disperato, invoca il nome del figlio. La metamorfosi finale è riferita in un “Epilogue” da Pandione che, curiosamente, menziona un “passero” invece della usuale “rondine”: “Gone. Gone. Gone. / Three birds flew away when I got here, / pulled to air like jetwindow rain. / A questioning crested hoopoe. / A nightingale at mourning. / A sparrow” (p. 64).

Anche in *The Three Birds*, particolare rilievo hanno i momenti della tessitura della tela e della sua “lettura” da parte di Procne. La descrizione di Filomela nell’atto di tessere è affidata al coro:

CHORUS: She sits in latticed rooflight.
[Tereus] said writing is offbreaking bits of yourself
so she bleeds her torn story in the sun.
Red on white broadsheet she weaves with upcut freman
the vulgar vowels and clustered consonants
of her unsung requiem.

Her needle stutters tofro as she
punctures the sighing drapery collapsed
in her arms to give with each pierce
to contrapunctual string cords. (Act Two, sc. 2, p. 47)

Il linguaggio è poetico e richiama l’attenzione su stesso. Questa tela, che si potrebbe dire “sinestetica”, come nella scena del dramma di Shakespeare, riunisce vari linguaggi: si può anzi dire che essa intarsia una serie di segni provenienti da ambiti sensoriali diversi: il tattile-corporeo (“bleeds”), quello grafico della scrittura (“vowels”, “consonants”) e quello sonoro-musicale (“unsung requiem”, “sighing”, “contrapunctual string cords”). Il verbo “stutters” rafforza la sovrapposizione fra linguaggi diversi e traduce in un’espressione verbale, comunque “menomata”, l’atto della tessitura e insieme il dolore del rivivere la violenza subita. Nella scena successiva poi, il

¹⁸ T. HUGHES, *Tales from Ovid*, cit., p. 243.

messaggio della tela viene indicato con il termine “depictions”, concorrendo a un’ambiguità che forse rimanda alle *purpureas notas* di Ovidio.

Con l’atto della lettura, la tela entra in rapporto metonimico con Filomela: “Then I read you. And you came back”, (Act Two, sc. 4, p. 50), afferma Procne. Con un’operazione di lettura intratestuale, Procne ricomponi gli avvenimenti gradualmente: l’iniziale incompiensione – resa con una sintassi frammentata – si fa presa di coscienza, esprimendosi in frasi di senso compiuto. A metà del suo soliloquio troviamo un’esitazione, che corrisponde alla soglia dell’indicibile:

PROCNE: Procne Tereus marry.
Sail away.
Thrace.
Itys birthed.
Procne lonely.
Procne beg Tereus for Philomela.
Tereus sail away to Pandion.
Pandion agree.
TereusPhilomela sail away.
Tereus

Tereus

She mouths silently, shocked. [...] She returns and picks up the needlework, and then speaks more fluently but with determination and intent.

Tereus rapes Philomela.
Tereus cuts out Philomela's tongue.
Tereus imprisons Philomela at Aulis.
Philomela weaves a tapestry.
Philomela sends it to Procne.
Procne reads it.
(*Wonderingly*) I read it.
Procne frees Philomela.
Procne and Philomela return to Thrace. (Act Two, sc. 3, pp. 48-49)

Diversamente dal *carmen miserabile* tessuto dalla Filomela ovidiana, la tela della Filomela di Laurens non solo è la *mise en abîme* della violenza bensì di tutta la storia, sua e della sorella. Come si può notare, la scena, di grande tensione drammatica, vede Procne nel doppio ruolo di osservatrice e protagonista, detentrici di una visione onnisciente che risveglia in lei una nuova consapevolezza. Dopo lo spaesamento iniziale, una volta riconosciutasi e immedesimatasi, la donna si chiede con rabbia dove sia il seguito della storia rappresentata: “*The depictions end. She turns it over to check the back; angry. More, more. Where’s the rest? Don’t leave me hanging. You can’t*

leave me like this. What now, what then?” (Act Two, sc. 3, p. 49). Presa dall'intensità dell'emozione, Procne sembra dimenticare che il resto della vicenda non è ancora avvenuto e che sarà lei a “scriverlo”. Mentre in *Titus Andronicus* Lavinia era definita “map of woe” (III, 2, 12), qui è la tela stessa a diventare metaforicamente la “mappa di dolore” sulla quale Procne deve decifrare gli eventi della propria vita e quelli terribili della sorella.

Anche in *The Three Birds* la significazione non risulta solo dall'interpretazione verbale e dei segni figurati, ma si avvale della gestualità. Nella scena dell'incontro, così come in Ovidio, Filomela esprime la sua vergogna, evitando lo sguardo della sorella: “*PHILOMELA averts her head*” (Act Two, sc. 4, p. 50). Ed è ancora il linguaggio del corpo – i movimenti speculari tra le due sorelle – a dire il loro ritrovato legame. Dall'interazione tra i gesti di Filomela e le parole di Procne emerge anche il comune desiderio di vendetta: «*PHILOMELA moves more urgently. Yes softsister, I hear you. / Are we hatching something or what?*” (Act Two, sc. 4, p. 51); “[*Procne*] notices *PHILOMELA watching her. Philomela. / In my head is the threading of your speech, / tenuto like comets drag trailings of fire*” (Act Two, sc. 5, p. 55).

Si noti che in entrambe le riscritture teatrali qui esaminate, l'“opera” di Filomela – la *performance* di strada con le bambole in un caso, la tela nell'altro – genera un nuovo piano di significazione e, come in Ovidio, rappresenta uno spartiacque nella storia. Inoltre, nel *play* di Laurens come in quello di Wertenbaker, le due “tele” aprono nel testo uno spazio autoriflessivo e di presa di coscienza, col riprodurre in modo estremamente vivido le vicende già avvenute e l'anticipare il ricongiungimento delle sorelle. Oltre a ciò, esse portano il lettore/spettatore all'interno del dramma, invitando all'identificazione con Procne, a sua volta lettrice/spettatrice. In questo senso le due “tele” si configurano anche come drammatizzazione degli effetti dell'arte, poiché portano a una nuova visione, e perfino a una visione sinottica degli eventi nella loro totalità.

Sul piano linguistico Laurens ricorre in tutto il dramma ad una sintassi poetica e arcaicizzante (“When littling we were”; “When I with him am”), oppure minimale e frammentata (“When small I be, / look I up there / and see he”), mentre a livello morfologico crea numerosi neologismi nominali, aggettivali e verbali (“sadsmilings”, “softlove”, “togetherspeak”, “pushoffout”, “bellyfeel”), usando perfino sostantivi in

funzione verbale (“we’ll glottalstop him”, “Russiandoll him”). Questo linguaggio non naturalistico e idiosincratico, che strania il lettore e talora fa inciampare la comprensione, è stato notato da tutte le recensioni ed è stato accolto con entusiasmo (non così nei due *plays* successivi di Laurens, dove il ricorso alla stessa strategia ha attirato stroncature). La ricerca di un effetto musicale non è la sola ragione che sta dietro le peculiarità linguistiche di *The Three Birds*: piuttosto, la frammentazione del linguaggio, la sua vividezza e il suo lirismo, lasciano trasparire i desideri e l’emotività lacerata dei personaggi. È questa, infatti, un’opera che parla di confini infranti, paradossalmente attraverso il rafforzamento illecito dei vincoli già esistenti: il desiderio incestuoso di Tereo per la cognata, e l’unione viscerale tra padre e figlio, che annulla l’atto stesso di filiazione e la continuità della stirpe; oppure, attraverso il sovvertimento dei legami familiari, in primo luogo quello naturale tra madre e figlio. Se nel racconto di Ovidio il linguaggio è lo spazio simbolico in cui si manifesta la violazione di un limite (allorché Tereo “confessa la sua indicibile passione”: *fassusque nefas*, *met.* 6, 524), Laurens sembra aver trasferito lo spunto direttamente sul piano della lingua: la continua trasgressione dei confini linguistici che caratterizza *The Three Birds* può essere letta, perciò, in parallelo a tutte le altre trasgressioni familiari, morali, carnali.

Commentando la sua tendenza a manipolare la lingua, Laurens parla di “breaking the boundaries” fra categorie sintattiche, dell’invenzione di neologismi e dell’uso delle inversioni come di strategie per “achieving some sort of distance from reality, a way of making people see the origin of a words in a fresh way [and also] part of the sense of fluidity and flexibility which I value so much”¹⁹. “Breaking the boundaries” appare anche l’operazione-chiave in quest’opera; ciò che irrompe sulla superficie del linguaggio e ne sovverte la linearità induce il lettore/spettatore a cogliere lo snaturarsi dei rapporti nel procedere della trama e le incongruenze emotive dei personaggi. L’enfasi sulla parola è un aspetto saliente anche in *The Love of the Nightingale*, ma mentre Wertebaker tematizza l’opposizione linguaggio/silenzio e tra codici espressivi diversi (il linguaggio ateniese *vs* il linguaggio tracio; il linguaggio naturalistico ed esplicativo *vs* il linguaggio metaforico del mito), Laurens privilegia un linguaggio lirico, idiosincratico e “disturbato”.

¹⁹ J. LAURENS, “Reshaping Myth”, cit., p. 127.

È interessante notare che, anche grazie a queste scelte linguistiche, tutti i personaggi di Laurens appaiono relegati nelle loro solitudini o marginalizzati; nell'Introduzione al dramma, la scrittrice stessa parla di “minority voice” e di “fluid concept of the marginalised”, da intendersi non come “a specific sector of society but a thread passed through each individual within society”²⁰. Ognuno dei tre personaggi possiede, quindi, nella prospettiva del dramma, una “minority voice” che coincide con la sua sofferenza non detta: i sentimenti frustrati di Tereo per Filomela, il senso di abbandono provato da Procne, e il dolore di Filomela provocato dalla duplice violenza. In questo senso, non solo il contrasto geografico e morale fra la barbarie trace e la civiltà ateniese non può essere visto come quello che sorregge la storia, ma nemmeno la prospettiva femminista o in generale politica pare essere la più appropriata per leggere questo dramma che riflette, invece, la visione personale di Laurens. Iti è certamente il personaggio che più di tutti incarna una “voce minoritaria”, l'innocenza trafitta dall'odio. Nel *play*, al bambino è assegnata un'unica battuta, pronunciata poco prima di essere ucciso; si tratta di pochi versi, forse di una filastrocca, che sostituiscono le grida del personaggio ovidiano, ma lo rappresentano come tragicamente consapevole di ciò che sta avvenendo: “(*Gabbling fast and almost unintelligibly, as a prayer.*) North wind he is blowing / and then have us on we snow. / And what it the robin he does then, / poor thing? / Mum!” (Act Two, sc. 5, p. 58). Iti è probabilmente quel *robin* soffocato dalla neve e dal gelo che la madre uccide a sangue freddo per la somiglianza fisica col padre. In ciò, Laurens rimane fedele al testo ovidiano ma accentua, rendendolo esplicito, il motivo della rovina delle rispettive stirpi ancora prima del concepimento da parte di Procne dell'infanticidio: “PROCNE [...] Both houses be shamefaced, / Athens and Thrace. // [...] His children's children [...] will stoop under the weight of this curse. It will passover none. Our father and the house of Athens is blackened by this” (Act Two, sc. 5, pp. 55-56).

²⁰ J. LAURENS, “Introduction”, cit., p. 6.

4.

“Antiquity’s Lust” (2000) di Maria J. Fitzgerald: soprannaturale e suggestioni shakespeariane

Figlia di un poeta e traduttore di Omero, Maria J. Fitzgerald, americana di nascita ma di educazione e cultura europea, è scrittrice e docente alla University of Minnesota, dove tiene corsi di *creative writing* e di letteratura inglese moderna e contemporanea; è inoltre traduttrice di opere dall’italiano, fra cui quelle del poeta Roberto Pazzi. Sul suo rapporto con la lingua, la cultura e la letteratura italiana, che le deriva dall’aver trascorso l’infanzia nel nostro Paese, Fitzgerald si è espressa in un vivido *memoir*, “Limpid, Blue, Poppy” (2004), in cui accenna brevemente alle *Fiabe italiane* di Calvino come a una delle prime influenze sulla sua scrittura¹. Fitzgerald è autrice di due romanzi (*Concertina*, 1987 e *The Placing of Kings*, 1992), di una raccolta di racconti (*The Rope Dancer*, 1987), e di tre racconti ispirati a miti ovidiani: oltre ad “Antiquity’s Lust”, pubblicato nella raccolta curata da Philip Terry *Ovid Metamorphosed* (2000), “The Invention of Greek Statues”, una rinarrazione del mito di Perseo e Andromeda dai libri quarto e quinto delle *Metamorfosi*, e “XX to XY”, riscrittura del mito di Ifide e Iante raccontato nel libro nono del poema, entrambi pubblicati sulla rivista *Literary Imagination* rispettivamente nel 2001 e nel 2008.

A differenza di “Antiquity’s Lust”, i due ultimi racconti fanno emergere metanarrativamente la rielaborazione dei miti ovidiani, e dunque l’inevitabile distanza che si crea fra i due orizzonti: tale distanza è segnalata, ad esempio, dalle espressioni “the Ovidian text records” o “Ovid tells us”, e dalla frequente intrusione dell’io narrante. Mentre in “The Invention of Greek Statues”, però, il narratore interviene ad elaborare dettagli della storia ovidiana – sottolineando, ad esempio, la provenienza etiope di Andromeda e introducendo così un implicito discorso sulle differenze razziali assente in Ovidio –, in “XX to XY” la dimensione metariflessiva si fa più esplicita: dapprima, il narratore modernizza la storia delle due giovani amanti e della

¹ Cfr. MARIA J. FITZGERALD, “Limpid, Blue, Poppy”, in W. Lesser (ed.), *The Genius of Language: Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*, Pantheon Books, New York, 2004, pp. 127-144, in particolare p. 135. Per le informazioni di carattere biografico e generale su Fitzgerald e sulla sua scrittura si rimanda anche a una video-intervista disponibile sul sito della University of Minnesota, all’indirizzo <<http://english.umn.edu/faculty/videoInterviews.html>>.

trasformazione di Ifide in maschio, inserendovi precisi riferimenti alle terapie ormonali e alle operazioni chirurgiche necessarie al cambiamento di sesso; poi, nella umoristica conclusione, esclude “all the realistic detail of today’s operating table”² e decide di cedere di nuovo la parola ad Ovidio: “I had proposed to tell you all that, but I think I’ll just leave it as Ovid wrote it”³.

“Antiquity’s Lust”, rispetto alle riscritture di Wertenbaker e Laurens, manifesta senz’altro un rapporto più diretto con il testo ovidiano. Si sa per certo, infatti, che Fitzgerald si è avvalsa di una traduzione delle *Metamorfosi*⁴; l’aderenza a Ovidio non preclude però affatto lo scarto, né la possibilità di rintracciare echi provenienti da altre testi. L’autrice si attiene alla tecnica del narratore onnisciente ma, più di Ovidio, dà spazio ai discorsi diretti e, di conseguenza, alle prospettive delle due sorelle. Trasposizione omodiegetica come le riscritture contemporanee finora esaminate, la storia di Fitzgerald è però ancora più fermamente calata nell’orizzonte del mito, così come risulta fin dalla prima frase che subito introduce l’unione fra Procne e Tereo: “At that time Tereus took the hand of Procne in marriage”⁵. Come il racconto di Tennant, anche “Antiquity’s Lust” esclude gli eventi che hanno portato al matrimonio ma, a differenza di quello, non presenta interiorizzazione del tempo. L’incipit secco e apparentemente neutro ha l’effetto di creare da subito un’atmosfera sinistra e di gettare un’ombra su Tereo e sulle circostanze stesse di quella unione; già nel secondo paragrafo, infatti, compaiono ben quattro *omina* negativi che andranno ad infittirsi poi nel corso del racconto (“shades skulked behind columns”, “fingers of fury”, “the murmuring curse”, “the piercing thin laughter”, p. 183). Il titolo stesso del racconto fa riferimento ad una generica “antiquity”, termine che può indicare la provenienza antica della storia, relegata appunto ad un tempo mitico e non decifrabile. Contribuiscono poi a “sostanziare” tale dimensione i riferimenti ad altri miti, sotto forma di storie raccontate alla giovane Filomela prima di addormentarsi (“the nightly tales of wonders, Diana and Daphne, gentle Narcissus and Hyacinth, swift-footed Mercury and Eros bearing arms, Apollo and Mars”, p. 184).

² M. J. FITZGERALD, “XX to XY”, *Literary Imagination*, vol. 10, n. 2, 2008, pp. 169-176, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ Si tratta, nello specifico, della traduzione di Mary Innes (Penguin, 1955) [comunicazione personale del 21 aprile 2011].

⁵ M. J. FITZGERALD, “Antiquity’s Lust”, in P. Terry (ed.), *Ovid Metamorphosed*, cit., pp. 183-194. Le indicazioni di pagina presenti nel testo sono da riferirsi a questa edizione.

In modo sottile, Fitzgerald introduce una scansione temporale interna, che coincide con la crescita e il conseguente sbocciare della bellezza di Filomela, un elemento ricavato da Ovidio (cfr. *met.* 6, 451-454) ma qui ben più articolato. Mentre all'inizio Filomela è detta "child" (p. 183), poco più avanti si allude alla crescente bellezza di cui è ignara ("Philomela brooded and grew in grace, never glancing at her reflection in glass or stream, careless of her slender beauty", p. 184) e, in coincidenza con il secondo arrivo di Tereo ad Atene, al suo diventare donna: "the screech of an owl [...] woke Philomela from a deep sleep in a pool of blood. [...] It is no omen, the nurse laughed, [...] it is the beauty of womanhood being cast upon you" (p. 187). Questo avvenimento è, di fatto, un *omen* poiché scatena l'improvvisa lussuria di Tereo (si veda infatti la frase: "And the Furies within him whispered to take the child, now girl, now woman", p. 188). La prima parte del racconto è scandita anche dallo scambio epistolare fra le sorelle lontane, un elemento nuovo introdotto da Fitzgerald. La crescita di Filomela corre parallela, infatti, alla sua attesa di ricevere notizie dalla sorella maggiore. Si tratta di un espediente che dilata il tempo della storia nella prima parte, e contrasta con il precipitare degli eventi nella seconda. Alla diversa scansione temporale corrisponde poi una serie di ulteriori opposizioni: l'idillio dell'infanzia cede il passo, dapprima gradualmente e poi brutalmente, alla vita adulta e alla tragedia; alla pace e alla bellezza di Atene si contrappone la Tracia, con il suo paesaggio sterile e le caratteristiche negative ad essa associate. Non solo Filomela è ritratta nel passaggio dall'infanzia alla vita adulta; lo è anche Procne quando – per seguire Tereo – è costretta a lasciare la casa paterna e, con ciò, "the security of guards, the indulgence of dark nurses, the playing by streams, the company of soft-spoken girls, the games of princesses, the couch she has shared with her sister, the security of Athens" (p. 184). Procne abbandona il mondo paterno, che è anche il mondo dell'infanzia, della protezione e dei giochi, per diventare una sposa, una futura regina e una madre in una terra lontana.

L'altro contrasto si dà fra i due paesaggi: la natura ateniese e quella trace che, nella loro diversità, possono essere facilmente lette come simboli del diverso carattere etnico e, per estensione, della maggiore predisposizione al male da parte di Tereo: "[W]hat is your country like, are there streams like the one I'm sitting by [...], is the

land tilled and hoed? Do vines and olive trees grow?” (p. 185), chiede Filomela in una lettera alla sorella che così risponde:

The land where I dwell is rugged, burned by a relentless sun that withers the tender grasses. There is little water, trickling streams that suffice to quench our thirst and wash our bodies. Flowers are rare, and surrounded by thorns that prohibit the gathering, but they spring up between cracks in the dry earth, and fill the barrenness with colour suddenly, between the waking of dawn and the fall of night. It is beauty of a kind, though not green as the Kingdom of Athens. (p. 186)

L’asperità del paesaggio è mitigata dai rari fiori che sono simbolo di speranza e rinnovamento. Ma il motivo della desolazione della terra ritorna più avanti, e non casualmente fa da sfondo alla prigionia di Filomela: le *siluis [...] uetustis* di Ovidio (*met.* 6, 521) diventano “infertile forest” e “sterile wood”, popolati da “alien creatures”, che sottolineano la dimensione altra del luogo. Infine, Fitzgerald crea anche una sottile contrapposizione fra Tereo e Pandione: nella scena dell’incontro con Filomela, allo sguardo affettuoso e rispettoso di Pandione si contrappone quello rapace di Tereo. Seguono, a questo punto, le ultime scene gioiose ambientate alla corte di Atene: Filomela chiede al padre di poter rivedere la sorella e questi acconsente. Il racconto passa poi bruscamente alla parte più cupa della vicenda: “But Tereus sliced through the throat of the slave girl who accompanied the princess and tossed the body in the waves [...]” (p. 189). Il contrasto fra civiltà e barbarie non emerge dunque esplicitamente come opposizione di ordine etico o politico, ma è condotto prevalentemente attraverso il tempo e lo spazio.

“Antiquity’s Lust” dà particolare rilievo al motivo del silenzio. Innanzitutto, come nel dramma di Wertebaker, emerge chiaramente il legame fra la glossotomia e la disumanizzazione di Filomela, una trasformazione “animalesca” che si completa nel finale, pur se non nella metamorfosi di Filomela in usignolo, e bensì con la sua apparizione al banchetto di Tereo. Il silenzio, poi, diventa un contagio: colpisce anche Procne quando apprende la falsa notizia della morte della sorella (mentre in Ovidio resta ammutolita solo dopo aver visto la tela), e lo stesso avviene nel regno di Atene, dove cala il silenzio. Inoltre, al tempo della reclusione di Filomela, viene menzionato un altro personaggio mitico, la ninfa Eco, invocata implicitamente per assistere la ragazza rinchiusa, ma invano: “She could shout all she wanted, not even Echo would come to her rescue” (p. 190). Non sarà la voce, infatti, a soccorrere Filomela, bensì un’arte muta,

così come mette in evidenza l'appropriato richiamo ad Aracne nel successivo episodio della tessitura, episodio in cui il mutismo senza scampo di lei si riversa nel silenzio eloquente delle immagini ricamate. Se in Ovidio "l'ingegno nella sventura si acuisce" (*met.* 6, 575), qui

She made of her *speechlessness* an ally [...], she fashioned a make-shift loom from the wood of trees uprooted by storms, and *wordlessly* begged the *silent* help of Arachne to spin white and red thread of spider's webs and drops of her blood, laid sacrificial offering to Pallas, that the message be made clear only to the queen [...]
(p. 191, corsivo mio).

Sulla sua tela, Aracne aveva ricamato i *caelestia crimina* degli dei (*met.* 6, 131) e, non a caso, essa funge ora da nume tutelare di questa scena, insieme ad Atena. Ancora più significativo è, però, che della tela di Filomela nulla si dica se non che essa viene ricamata "in a code that only they knew from childhood games of spinning and weaving" (p. 191): ancora una volta, l'aspetto della comunicazione e della complicità fra le sorelle viene posto in primo piano in una riscrittura moderna.

Un altro elemento rivela una simile attenzione a tematiche sentite come fondamentali dalle autrici contemporanee. Come nei lavori di Tennant e Wertenbaker, anche nel racconto di Fitzgerald, l'imitazione da parte di Iti dell'arroganza guerresca del padre contribuisce alla decisione di Procne di compiere il terribile gesto:

And as Procne observed him wielding the weapon like a sword, the natural instincts of motherhood were submerged by an avalanche: she saw merely the offspring not only of a man who had dared betray the trust of their marriage, a king who had betrayed the trust of his mission to Athens, but the tyrant who had tortured and monstrously gloated. She watched Itys turn to his father, and Tereus' face, so like his son's as he took the small hand to show him how best to grasp the sword to inflict death more suddenly and more completely. (p. 192)

In questo passo, Iti appare agli occhi di Procne non più come il figlio amorevole descritto in precedenza a Filomela, ma come la versione più giovane del padre di cui è destinato a ripetere la brutalità. L'autrice aggiunge, in precedenza, una "causa collaterale" che contribuisce allo scatenarsi della tragedia. Si tratta della presunzione di Procne che, come madre, considera la bellezza del proprio figlio superiore a quella del figlio di Venere: "Eros himself may not have been as beautiful, if Venus can forgive such a boast in a mother" (p. 185). Questa motivazione, che si trova all'origine degli eventi, tuttavia non li mette in moto né si sostituisce al vero innesco della tragedia,

rappresentato dalla passione insana di Tereo per Filomela. Non è, però, un'aggiunta arbitraria, dal momento che – coerentemente con il mondo del mito – la *hybris* di un mortale si configura come un atto di sfida agli dei. Al proposito, va, anzi, osservato che la transmotivazione che si è vista attuata secondo modalità diverse dalle scrittrici qui messe a confronto, può essere ascritta in parte alla “polisemia” del mito, ovvero alle numerose sfumature, motivazioni e correlazioni che esso racchiude senza esplicitarle. Nel racconto di Ovidio si ha infatti una causa dichiarata, che coincide con l'*innata libido* di Tereo, ma vi è anche una rete di con-cause, come la celebrazione di un matrimonio infausto, l'imprudenza di Pandione che fa espatriare entrambe le figlie, il vincolo fortissimo, forse eccessivo, tra le sorelle⁶. Le riscritture odierne vanno quindi a scavare nelle pieghe del testo ovidiano, per riprendere e ampliare motivi già presenti, e imprimere loro un significato nuovo. D'altra parte, il fatto che ben tre delle quattro scrittrici qui esaminate intervengano sulle cause che innescano l'infanticidio, è chiaro segnale di un approccio che rispecchia sensibilità e preoccupazioni che sono della nostra epoca.

L'innovazione più evidente di “Antiquity's Lust” è da vedersi, comunque, nel motivo della barbarie che qui non si riallaccia alla sfera etica, ma si sviluppa, fin dall'inizio, lungo linee soprannaturali in genere assenti nelle altre versioni. A tale proposito, il commento di un *reviewer* sembra appropriato a identificare la strategia di Fitzgerald: “As befits a notable translator, M.J. Fitzgerald sticks quite closely to Ovid's original horror story of Tereus, Procne and Philomela. It might seem impossible to make Ovid's gruesome horror story of rape, abuse and cannibalism any more disturbing than it already is, but Fitzgerald's subtle changes manage to do this”⁷. Sempre rifacendosi a Ovidio a cui mostra di attenersi, Fitzgerald agisce sulla simmetria dei due crimini e sull'atmosfera, accrescendo la tensione emotiva fino a creare echi gotici e suggestioni ossessive di un Male originario e antico.

La presenza delle Furie emerge da subito come elemento essenziale allo svolgersi dell'azione. Il racconto di Ovidio si caratterizza per la marcata assenza degli dei, che

⁶ Cfr. F. FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne*, cit., p. 123: “Il comportamento imprudente di Pandione causa i crimini in serie, ridesta nel genere lo stupratore e l'orco che dorme in ogni barbaro, e risveglia la solidarietà femminile e i suoi pericoli, altro fantasma dei maschi – come testimoniano le commedie di Aristofane”. Sull'ambiguità del rapporto tra le sorelle, che implicherebbe una sfumatura omoerotica, cfr. anche S. A. BROWN, *Ovid: Myth and Metamorphoses*, cit., pp. 85-104 e S. BALLESTRA-PUECH e V. GÉLY, “Philomèle (Procne)”, cit., p. 1563.

⁷ A. SKEA, “Ovid Metamorphosed”, cit.

sembrano sordi ai giuramenti e alle invocazioni dei personaggi. Tuttavia un elemento divino è presente, e si tratta delle *Eumenides*, le Furie o Erinni, divinità infernali che vendicano i delitti compiuti tra consanguinei⁸. Queste divinità, menzionate in posizione anaforica ai vv. 6, 430-431, presiedono al matrimonio di Procne e Tereo, e ricompaiono più tardi come le “sorelle dalla chioma di serpi”, che Tereo invoca “dalla stigia palude” nella scena finale (*met.* 6, 662: *uipereasque ciet Stygia de ualle sorores*). Oltre alle Furie, nella sequenza del matrimonio, si aggiungono altri presagi negativi⁹ che anticipano la tragedia e costruiscono l’attesa che si andrà a sciogliere con il primo delitto ma, soprattutto, con il climax del banchetto finale. Fitzgerald riprende gli *omina* che segnalano l’incombere della tragedia, ma li infittisce, creando un clima di ombre e luci che sempre più assume i contorni di un Male “metafisico” che controlla dall’alto. Affiancando i passi rilevanti dei primi paragrafi del racconto, si scopre come la trama del Male, e con essa la barbarizzazione dei personaggi, prenda corpo:

But *shades* skulked behind columns, moved with the dance to avoid brightness. And where they laid *fingers of fury* the black veins hidden in the heart of marble were made visible. The *murmuring curse* went unheard in the joyous clamour of the wedding feast, the *piercing thin laughter* was ignored when Tereus bowed to Procne’s sister [...]. (p. 183, corsivo mio)

As *the Furies* turned to Aeolus to lend them favourable winds, Procne, still in her bridal gown, wept against the broad shoulders of the father whom she loved [...]. (p. 184, corsivo mio)

Philomela forgot her games and her friends, looking out where the white sails were being swallowed by blue sea and sky; she saw *ominous birds* hovering in formation [...] (p. 184, corsivo mio)

Da questo momento in poi, la presenza delle Furie sembra aleggiare sui destini dei personaggi e manifestarsi sempre più tramite sinistri presagi. Filomela, ad esempio, rimprovera la sorella per la presunzione d’aver considerato la bellezza del proprio bambino superiore a quella di Eros: “The sister feared *the Furies* when she read these words, for already she had thought to have seen *a menacing dwarf* high up on the mast

⁸ Si veda la voce “Erinyes” in HORNBLOWER, S., SPAWFORTH, A. (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, cit., p. 556.

⁹ Si confronti tutto il passo ovidiano, *met.* 6, 428-434: *non pronuba Iuno, / non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto; / Eumenides tenuere faces de funere raptas, / Eumenides strauere torum, tectoque profanus / incubuit bubo thalamique in culmine sedit. / hac aue coniuncti Procne Tereusque, parentes / hac aue sunt facti* [“Ma né Giunone pronuba, né Imeneo, / né una sola Grazia fu presente a quel matrimonio: / le Eumenidi ressero le faci sottratte a 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”].

of the ship, cackling in imitation of seagulls. [...] Procne, don't say such things, *the Furies* that are within the gods are so easily aroused [...]" (p. 185, corsivo mio). I presagi negativi ricompaiono all'arrivo di Tereo, giunto per la seconda volta ad Atene, e sono i medesimi che avevano accompagnato le nozze: "*the shades* that had moved crab-like at the marriage feast, *the birds* that had hovered in the blue sky at the departure, *the gull-cackling dwarf* and *the chill air* gathered to greet Tereus" (p. 187, corsivo mio). A questo punto, le forze malvagie prendono possesso dei personaggi, a cominciare da Tereo, che resta perciò colui che dà avvio agli eventi tragici: "*Silently they took their place in him*, some behind his eyes, some in his mind, some in his heart, some in his loins. They stirred like worms in the king of Thrace, and Tereus was troubled by dreams and moaned in his sleep, rocked by the movement of the ship" (p. 187, corsivo mio). In seguito, sono sempre le Furie a indurlo a violare Filomela e non, come in Ovidio, la libidine del suo temperamento e della sua etnia: "Under cover of darkness he entered Philomela's cabin, stifled the scream of the sleeping girl, split himself into her body with the violence of a warrior wielding a sword, *with all the rage of all the Furies that inhabited him* [...]" (p. 189, corsivo mio).

Si noti che anche lo *speech* di accusa di Filomela segna l'ingresso delle medesime forze nell'animo della giovane: "She spoke, letting the loss, the bewilderment, the terror seep out of her, and *opening herself to righteous Furies* that had stood by while their sisters engineered the perverse plot" (p. 190, corsivo mio). La malefica presenza delle Furie accompagna, quindi, l'indignazione e la rabbia di Filomela, ma rivelandosi doppiamente significativa: in quanto "sisters [who] engineered the perverse plot", le figure mitologiche delle Furie anticipano il piano della vendetta che le sorelle, Procne e Filomela, ordiranno di lì a poco e, inoltre, rimanda a quel Male anteriore a ogni azione umana che si è insinuato nelle vite dei tre personaggi. Di fatto, si tratta di un'azione giocata su due campi ostili, anche se ugualmente malvagi, ovvero di un conflitto tra forze oscure che cercano di sopraffarsi a vicenda: in un'allusione successiva, infatti, le Furie emergono chiaramente come sorelle nemiche fra loro, in lotta per la conquista dell'animo di Tereo e delle due ateniesi: "And *the Furies*, jealous of the successful havoc caused, *at war with their sisters who dwelt within Tereus, determined to enter the soul of Procne*: they smuggled the tapestry to the queen [...]" (p. 191, corsivo mio). Poco oltre, si precisa che ad abitare l'animo di Tereo sono "the burning Furies", mentre

ad assalire la mente di Procne sono “the icy sisters”, secondo una distinzione risalente *in nuce* ad Ovidio, che si avvale di metafore ignee per connotare il desiderio di Tereo per Filomela (cfr. *met.* 6, 455-547; v. 460; v. 466; vv. 480-481; vv. 491-493) e, circa Procne, registra l’inevitabile turbamento materno nel portare a termine la vendetta (cfr. *met.* 626-637), così come d’altra parte fa il racconto moderno: “One more time, one last time the icy Furies were set momentarily to flight from Procne’s soul, when the queen went to take Itys from his bed [...]” (p. 193). Infine, nel climax dell’uccisione, le sorelle ateniesi sembrano deformarsi e diventare in tutto e per tutto simili alle sorelle soprannaturali che hanno ispirato le loro azioni:

The child was still moving when the sisters completed their task, cutting into the body, tearing Itys limb from limb, selecting the flesh to be boiled in herbs and the flesh to be roasted with spices, frenetic hatred ageing their faces and bodies *into the shape of the Furies that dwelt within them*: not dwarf cackling in imitation of seagulls, but *tall snake-haired Medusas*. (p. 193, corsivo mio)

La presenza delle Furie porta alla soppressione dell’elemento dionisiaco: il racconto, infatti, omette l’episodio delle feste bacchiche che nei versi ovidiani vede il ritrovamento di Filomela e l’infanticidio¹⁰. Va notata, però, una differenza: mentre in Ovidio queste cerimonie fungono da mero contesto per le azioni delle sorelle, che non sono veramente possedute dal furore dionisiaco – furore che le renderebbe inconsapevoli, come inconsapevole è l’Agave di Euripide quando uccide il figlio Penteo –, in “Antiquity’s Lust”, le Furie determinano il corso delle azioni in modo più ambiguo: esse non si configurano tanto come elemento irrazionale, bensì come agenti di un fato crudele e oscuro. Ciò trova conferma nella frase che introduce l’ultima scena del racconto: “And the tragedy *constructed in a warring game* by the Furies reached its conclusion [...]” (p. 194, corsivo mio). La vicenda è quindi il risultato di forze misteriose in lotta fra loro, e i personaggi, pur se consapevoli delle loro azioni, sono nondimeno posseduti da una forza soprannaturale.

Una componente di irrazionalità compare però in relazione alla sola Filomela, descritta come pazza in più occasioni: quando Procne guarda “the *crazed* face of her

¹⁰ I due elementi non sono comunque estranei l’uno all’altro nella letteratura antica, così come fa notare Cazzaniga: “Che le Erinni siano dalla tradizione posteriore non tragica, associate a Dionisio, lo vediamo ancora, oltre che nella Ino ovidiana [4, 464-542] e nell’Amata virgiliana, ancora, discorsivamente menzionate, nell’episodio di Licaone ed Orfeo – tipicamente dionisiaci –, con identica formulazione: *regnat Erinys* (I, 241; XI, 14)” (I. CAZZANIGA, *L’episodio di Procne*, cit., p. 59).

sister” (p. 193, corsivo mio) e si convince che uccidere il figlio sia la giusta vendetta; più tardi, quando di lei si dice che “Philomela [...] sliced through the throat with the violence of *her madness*” (ivi, corsivo mio); infine, nella sua ultima apparizione, quando è detta “mad”, aggettivo che descrive sia il suo aspetto, che rimanda a quello della Filomela ovidiana (cfr. *met.* 6, 657), sia i suoi gesti grotteschi:

[...] mad Philomela appeared, her dark hair caked and her clothes stiff with dry blood. She laughed without speech and took a piece of meat, cradled it in her arms like a baby and waved it in front of Tereus, frozen by her sudden presence, by her mad presence, by understanding. And she put the flesh of the king's son in her mouth, chewed and swallowed the sweetness of revenge. (p. 194)

Colei che appare nell'ultima scena del racconto è una Filomela completamente disumanizzata, una figura animalesca inebriata dal piacere della vendetta sanguinaria, senza più alcun tratto che ricordi la bella e devota fanciulla ateniese della prima parte del racconto. La presenza delle Furie porta, quindi, più che a un imbarbarimento delle due sorelle, alla loro perdita di umanità. *L'omnia turbasti* pronunciato dalla Filomela ovidiana può vedersi riformulato nel commento che segna il passaggio alla seconda metà del racconto: “Nothing human would be held sacred in the war that followed” (p. 192). Così come i rapporti familiari sono stati sovvertiti, anche i legami naturali – fra madre e figlio e padre e figlio – vengono ora recisi e, con essi, vengono confuse per sempre le distinzioni morali tra *fas* e *nefas* (cfr. *met.* 6, 585-586: *sed fasque nefasque / confusura ruit*, “pronta a confondere lecito e illecito”).

Elementi gotici e, si direbbe, *pulp* costellano questo racconto. Ma lo scontro tra forze del Male che si costituisce a movente primo di tutta la vicenda, disumanizzando del tutto i personaggi, rende percepibile l'eco di una grande tragedia shakespeariana, non *Titus Andronicus* bensì *Macbeth* (1603-1606). Mentre, nel primo dramma shakespeariano, gli eventi tragici risultano dalla contaminazione etica fra due comunità e si giocano tutti entro un orizzonte umano, nel secondo, la vicenda scaturisce da un *plot* ordito dalle Weird Sisters, figure che nell'aspetto ricalcano l'iconografia medievale delle streghe, ma nell'essenza sono la materializzazione di un Male archetipico e irredimibile che trama incessantemente per rovesciare le sorti umane (e si veda, in “Antiquity's Lust”, l'uso dei verbi “engineered” e “constructed”, che rinvia, a sua volta, all'idea dell'architettare e del complottare del Male). Inoltre, così come nel racconto di Fitzgerald, il piano delle Weird Sisters prende forma poco a poco, tramite l'azione

esercitata sull'animo di Macbeth, i cui crimini arriveranno a sconvolgere i legami di parentela e, in definitiva, a violare quell'ordine naturale che è anche l'ordine morale a cui le tre streghe oppongono le loro trame. Un ulteriore punto di contatto fra "Antiquity's Lust" e la tragedia shakespeariana lo si ravvisa nell'affinità fra Procne e Lady Macbeth: accecate da un sentimento "totale" – rispettivamente, la sete di vendetta e la brama di potere – entrambe arrivano a sopprimere la loro femminilità, in particolare il legame che lega la madre al figlio. Mentre il proposito rimane solo virtuale per Lady Macbeth (ma è espresso con immagine altrettanto cruda: si confronti *Macbeth*, I, 7, 54-59), ad anticiparlo, in entrambi i casi, sono metafore che indicano un analogo snaturamento dei sentimenti (il ghiaccio che raffredda il cuore di Procne e l'auspicio di Lady Macbeth che il suo latte sia trasformato in fiele, cfr. *Macbeth*, I, 5, 44-45)¹¹. Si aggiunga poi che, alle spalle di Lady Macbeth, così come di Procne, sta una figura non meno potente che le ricorda: è la figura di Medea, madre infanticida, a cui Procne viene accostata già nell'Antichità, insieme ad altre figure di altre madri "snaturate", come l'Agave delle *Baccanti*, l'Amata virgiliana e l'Altea che uccide il figlio Meleagro (cfr. *met.* 8, 445-525)¹². Da parte sua, è dalla Medea senecana che Lady Macbeth deriva, così come evidenziano le sue invocazioni agli spiriti maligni e alla notte, e il suo desiderio di "snaturarsi", privandosi dell'animo femminile e dell'istinto materno (si confrontino le parole di Medea: *pelle femineos metus / et inhospitalem Caucasum mente indue*¹³). Ecco, quindi, circa la Procne di Fitzgerald, crearsi quell'effetto di *déjà vu* che rimanda, ben più che alla fonte ovidiana, al posteriore e imprescindibile bardo inglese.

A questo proposito, non si può che ammettere che "on n'écrit pas impunément après Shakespeare, Coleridge, Keats ou Eliot"¹⁴; così come commenta una studiosa francese circa la traduzione di Ted Hughes il quale, da erede della tradizione poetica

¹¹ In questo passo shakespeariano, Yves Peyré coglie una precisa allusione a un passo delle *Metamorfosi* sia in latino che nella traduzione di Golding (si tratta del mito di Atamante e Ino, vv. 4, 516-519 in particolare), oltre che una possibile eco da *Hercules Furens* di Seneca (cfr. YVES PEYRÉ, "Confusion now hath made his masterpiece": Senecan resonances in *Macbeth*", in C. Martindale, A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 141-155, pp. 147-149).

¹² Sull'accostamento di queste figure in Ovidio grazie alla tecnica di contaminazione fra situazioni tragiche cfr. I. CAZZANIGA, *L'episodio di Procne*, cit., pp. 65-67 e M. CIAPPI, "Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini", cit., pp. 445-447.

¹³ "scaccia le paure da donna, fatti dentro selvaggio come il Caucaso" (SENECA, *Medea*, vv. 42-43, in Id., *Medea. Fedra*, a cura di G. G. Biondi, traduzione di A. Traina, BUR, Milano, 2004, pp. 87-165, p. 93). Sul confronto fra Lady Macbeth e Medea si rimanda al classico articolo di INGA-STINA EWBANK, "The Fiend-like Queen: A Note on 'Macbeth' and Seneca's 'Medea'", *Shakespeare Survey*, vol. 19, 1966, pp. 82-94; si veda inoltre Y. PEYRÉ, "Confusion now hath made his masterpiece", cit., pp. 149-150.

¹⁴ A.-M. MONLUÇON, "En traduisant", cit., p. 286.

anglosassone e quindi della tradizione che vuole Filomela trasformata in usignolo e Procne in rondine, diversamente da Ovidio, precisa l'esito delle metamorfosi delle due sorelle. Analogamente, in un articolo dedicato alla meta-allusività poetica, Sarah Annes Brown prende in esame le possibili contaminazioni fra materiale classico, in particolare ovidiano, e linguaggio shakespeariano in autori moderni come Keats, T.S. Eliot, Ted Hughes e David R. Slavitt. Si va dall'interpolazione di allusioni shakespeariane nelle traduzioni di Hughes e Slavitt, all'interazione di echi ovidiani e shakespeariani in Eliot (estremamente "aware[...] of himself quoting Shakespeare quoting the classics")¹⁵; o, ancora, dalla ripresa di *loci* ovidiani in Shakespeare da parte di Keats¹⁶, fino alla sovrapposizione inconscia da parte del lettore o del critico di un passo di Shakespeare a un brano classico¹⁷. Per Brown, lo "Shakespeare's classicism", l'indagine, cioè, delle allusioni classiche in Shakespeare, non si limita alla sola scoperta dei rapporti fra il bardo inglese e gli autori antichi, bensì comporta la loro ricontestualizzazione all'interno di opere posteriori, da cui si genera quindi un vero e proprio dialogo a più voci. Le osservazioni della studiosa legittimano quindi implicitamente la possibilità per il lettore o il critico di cogliere echi shakespeariani nelle moderne ricezioni ovidiane, che siano inseriti intenzionalmente o meno dall'autore moderno.

La traduzione di Ted Hughes si presta particolarmente al gioco metallusivo. All'interno della storia di Filomela, ad esempio, Hughes espande i versi ovidiani che ritraggono Procne consumata dall'idea della vendetta. Si confrontino i due poeti:

*...nec flere vacat, sed fasque nefasque
confusura ruit, poenaeque in imagine tota est (met. 6, 585-586)*

[“...non piange nemmeno: pronta a confondere

¹⁵ S. A. BROWN, “‘There is no end but addition’: The Later Reception of Shakespeare’s Classicism”, in C. Martindale, A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, cit., pp. 277-293, pp. 281-282.

¹⁶ Fra gli esempi riportati da Brown, figura un passo da *Endymion* in cui Keats si avvale della “relationship between Ovid and *The Tempest* to figure the processes of imitation”: Brown fa notare, ad esempio, che “the sea becomes a locus of literary memory” nel verso “Along the pebbled shore of memory!” (*Endymion*, 2, 17), dove “pebbled shore” è identificata come citazione dal sonetto 60 di Shakespeare, a sua volta “a clear echo of *Metamorphoses* 15”. In particolare, nel libro terzo del suo poemetto, Keats “welds together moments from works of each poet, reifying combinations hitherto only implicit” (*ibid.*, pp. 281-282).

¹⁷ Brown riporta qui un passo in traduzione dell'*Hercules Furens* di Seneca (vv. 1066-1081) e osserva: “Most readers, tolerably versed in Shakespeare, would be reminded by this Senecan passage of Macbeth’s famous speech. [...] But almost any translation of the passage would [...] by the creation of a portrait of Sleep as a refuge from cares through the build up of possessive clauses, inevitably suggest *Macbeth*”. Il passo di Seneca è, di fatto, una delle possibili fonti dei versi shakespeariani. (S. A. BROWN, “‘There is no end but addition’”, cit., p. 287).

lecito e illecito, sprofonda e non pensa che alla vendetta”]

And tears were put aside

By the devouring single idea
Of revenge. Revenge
Had swallowed her whole being. She had plunged
Into a labyrinth of plotting
Where good and evil, right and wrong,
Forgot their differences¹⁸.

La dilatazione dell’immagine della vendetta è segnalata non solo dalla ripetizione di “revenge” in uno stesso verso ma soprattutto dall’impiego della metafora del divorare con ben due verbi del tutto assenti in Ovidio (“the *devouring* single idea” e “*swallowed her whole being*”). Il lessico del divorare nella sua valenza metaforica proviene dal *Titus Andronicus*, là riferito alla buca oscura, e viene però anche letteralizzato nel travestimento di Tamora, che si finge Revenge; come Tamora, la Procne di Hughes, più di quella ovidiana, è trasformata nell’immagine della vendetta. Un altro esempio lo si trova nei versi in cui Procne, poco prima di attuare l’infanticidio, vagheggia altri modi per vendicarsi di Tereo:

*aut linguam aut oculos et quae tibi membra pudorem
abstulerunt ferro rapiam, aut per uulnera mille
sontem animam espella. magnum quodcumque paravi:
quid sit, adhunc dubito (met. 6, 616-619)*

[“oppure gli strappo la lingua, o gli occhi e il membro che ti ha tolto il pudore, o ancora per mille ferite scaccio la sua anima rita. Sono pronta a ogni enormità: a quale, non lo so ancora”]

‘Let me break his jaw. Hang him up
By his tongue and saw it through with a broken knife.
Then dig his eyes from their holes.
Give me the strength, you gods,
To twist his hips and shoulders from their sockets
and butcher the limbs off his trunk

‘Till his soul for very terror scatter
Away through a thousand exits.

Let me kill him – Oh! However we kill him
Our revenge will have to be something
That will appal heaven and hell
And stupefy the earth’¹⁹.

¹⁸ T. HUGHES, *Tales from Ovid*, cit., p. 238.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 240-241.

In questo caso, Hughes asseconda la qualità *pulp* del testo ovidiano, espandendola; ciò lo porta, da un lato, a perdere parzialmente l'esatta simmetria fra il crimine di Tereo e la vendetta immaginata di Procne (che coinvolge occhi, lingua e membro), dall'altro, a indulgiare sul corpo e le sue possibili mutilazioni in un modo che ricorda il compiacimento macabro dei personaggi di *Titus Andronicus*. Gli ultimi tre versi del passo di Hughes ampliano l'incertezza della Procne ovidiana che, ancora ignara di quale possa essere la vendetta più appropriata, lascia intendere che si tratterà di qualcosa di smisurato. E smisurata appare appunto la vendetta nella traduzione di Hughes, terribile al punto da spaventare tutti e tre i regni divini, in ciò non dissimile dal desiderio di Tito di coinvolgere le sfere soprannaturali: “And sith there's no justice in earth nor hell, / We will solicit heaven and move the gods / To send down Justice for to wreak our wrongs” (IV, 3, 49-51).

Shakespeare, quindi, non solo si rivela un'importante mediazione per la ricezione ovidiana contemporanea, bensì contribuisce in modi imprevedibili a rimodellare il classico latino. Le reminiscenze shakespeariane arricchiscono notevolmente il racconto di Fitzgerald e lo stesso avviene per la traduzione di Hughes. “Antiquity's Lust” si presenta come un racconto suggestivo grazie alla sottile tensione fra fedeltà e distanziamento da Ovidio: come nel racconto antico, la tragedia è costruita gradualmente, dapprima solo adombrata dalla presenza di *omina* calati nella narrazione di tipo “novellistico”; successivamente, il tragico è trasferito sul piano del soprannaturale, ma ciò a partire da un elemento essenziale dell'ipotesto, cioè la presenza delle Furie, le sorelle vendicatrici che divengono, nel racconto moderno, i veri agenti del destino. La presenza delle Furie va ad intensificare l'orrore degli eventi in quanto esse vengono a configurarsi come doppio soprannaturale delle sorelle vendicatrici e al tempo stesso, al pari delle *Weird Sisters*, riflettono forze “altre” e misteriose che ricadono al di fuori della sfera di azione dei personaggi.

5.

Altre Filomele: la letteratura anglofona

Si intende concludere questa terza parte dedicata alle riscritture contemporanee con un accenno a testi in lingua inglese che non sono opera di autori britannici. Il mito di Filomela è entrato infatti anche nell'ambito delle letterature anglofone, e a ciò ha contribuito in gran parte la critica che ha assunto il personaggio antico ad archetipo del *subaltern* postcoloniale o più in generale del soggetto muto, privato da un trauma della facoltà della parola.

Nel *play* intitolato *Polaroid Stories* (1997) della nippo-americana Naomi Iizuka, la storia di Filomela non è che uno dei frammenti che compongono l'opera. Qui, più che mai, si rivela appropriato l'incipit delle *Metamorfosi*: nei personaggi di Iizuka si possono infatti ravvisare “forme mutate in corpi nuovi”, forme perfino irriconoscibili se non fosse per il sottotitolo ovidiano – “An adaptation of Ovid's *Metamorphoses*” – e per i nomi mitici di quasi tutti personaggi. Questi sono ragazzi di strada ed individui marginalizzati che abitano una periferia urbana alienante, in cui si snodano storie di solitudine e violenza. Filomela (qui *Philomel*) compare nella prima scena e poi a più riprese, senza mai pronunciare una parola, eccetto un “old song, familiar and haunting” o “an ancient song filled with nostalgia and longing”¹. La sua presenza è quasi sempre accompagnata dalla musica, che si tratti di una canzone da lei cantata o di musica radiofonica. Anche le scene che la vedono protagonista rimandano al campo musicale: “fucked-up love song”, “transistor radio song”, “wordless song”, “blood song” e “lament”; esse costituiscono dei brevi *tableaux*, occupati dai pochi gesti di Filomela e fanno quasi sempre da intermezzo fra altre scene.

Uno di questi *tableaux* è particolarmente eloquente:

Techno music underneath. PHILOMEL emerges from an empty building onto the street. The sounds of the streets – traffic, a telephone ringing, glass breaking, a siren. The sound of breathing. A pulse. PHILOMEL opens her mouth. No sound comes out. Blood instead of sound. She touches the blood with her fingers. And then touches the chainlink fence, the cement, the walls. And everywhere her fingers

¹ NAOMI IZUKA, *Polaroid Stories: An Adaptation of Ovid's Metamorphoses*, Dramatic Publishing, Woodstock, Illinois, 1999, rispettivamente p. 7 e p. 18.

*touch, she stains the world red. In the darkness, the red turns into blood-red flowers.
Techno music grows louder*².

La rielaborazione di Iizuka ha dietro di sé la lunga storia della ricezione dei miti di metamorfosi ovidiani e certamente è una fra quelle più decontestualizzate e “scarnificate” rispetto allo scenario del testo antico. Eppure, la figura di Filomela mantiene i suoi tratti più caratterizzanti: il mutismo, la bocca mutilata e il sangue rimandano agli eventi violenti del mito, mentre la musica melodiosa e triste richiama il canto dell’usignolo della tradizione successiva. In questa Filomela contemporanea, come nel personaggio di Wertenbaker, sembrano convergere, inoltre, le reminiscenze della Lavinia shakespeariana che, nel gesto di aprire e mostrare la bocca insanguinata, si configura ancora una volta come precedente ineludibile: “*PHILOMEL opens her mouth. No sound comes out. Blood instead of sound*”. Nell’opera di Iizuka, le scene e i personaggi si susseguono, senza che apparentemente vi sia una storia che li raccordi, al di là del *setting* comune e della somiglianza tra vicende di abbandono e perdita di se stessi. Eppure, la muta presenza di Filomela, così come Iizuka la rappresenta, sembra fare da testimone a tutto ciò e perfino introdurre un segno di rinascita: dal suo sangue sbocciano fiori rossi.

“Nightingale”, brevissimo racconto della canadese Margaret Atwood incluso nella raccolta *The Tent* (2006), sovverte i ruoli assegnati da Ovidio ai personaggi e poi consolidati dalla tradizione inglese. Avendo raccontato a Filomela della morte di Procne, Tereo la sposa in seconde nozze, taglia la lingua alla prima moglie e la rinchiude fra gli schiavi. Questi dettagli, e in particolare il messaggio che Procne fa pervenire a Filomela – “*Procne is among the slaves*”³ –, portano con sicurezza a identificare la fonte di “Nightingale” in *The Greek Myths* di Robert Graves⁴, compendio a cui Atwood attinge anche per *The Penelopiad* (2005), la sua riscrittura più celebre di un mito classico. Un’ulteriore e, questa volta, personale variazione la si riscontra poi nell’ambientazione del racconto che si svolge per intero nella dimensione onirica: “People die, and then they come back at night when you’re asleep” (p. 133), è l’incipit

² *Ibid.*, p. 44.

³ MARGARET ATWOOD, “Nightingale”, in Ead., *The Tent*, Bloomsbury, London, 2006, pp. 133-138, p. 137. Le indicazioni di pagina presenti nel testo sono da riferirsi a questa edizione.

⁴ Nella sinossi di Robert Graves il messaggio intessuto da Procne recita infatti: “Procne is among the slaves” (R. GRAVES, *The Greek Myths*, cit., p. 166).

epigrafico del racconto. Il sogno permette di introdurre elementi surreali o fantastici, come sono il ritorno dei morti, il dialogo con loro, e la trasformazione in forme non umane, tutti eventi perfettamente verosimili in una cornice non realistica. Il sogno è però anche la metafora dell'inconscio e del rimosso ed è a questo livello che le due sorelle, presenti più come voci che come personaggi, si confrontano in uno scambio inedito, riportando alla luce non tanto gli eventi della storia antica, quanto i ricordi sedimentati di una vicenda lontana, priva di coordinate spaziali e temporali.

Alcune costanti del mito vengono messe in discussione e ciò non sembra dipendere soltanto dalla fonte prescelta da Atwood. Viene meno, ad esempio, il vincolo di solidarietà fra le due sorelle: l'insinuarsi di Procne nel sogno di Filomela è narrato come un avvenimento ricorrente e familiare che porta la sorella dormiente all'insofferenza: "Procne turned up the other night. Got in through the window, as she always does. Right away I wished I'd taken a sleeping pill: that would have shut her out. [...] We've been through this before" (p. 135). Procne rimprovera alla sorella di aver creduto a Tereo (mai menzionato con il nome proprio) e, così, di aver lasciato che lui la rinchiudesse e la mutilasse: "Meanwhile, you were getting ready to take my place" (p. 136). Per parte sua, Filomela replica: "I had to, I said. I had to get married. He raped me" (*ivi*), ma insinua anche che Procne sia stata gelosa di lei. Si aggiunge l'incredulità di Filomela circa la glossotomia: "That is a lie, I said. He never did that. You made the decision not to speak, is all" (*ivi*), dice, e prosegue, con risvolto umoristico: "The tongue part of the story is a misreading of a temple wall painting, that's what people say now" (*ivi*). Più conciliante, in compenso, Filomela appare verso Tereo che in parte giustifica ("May be he had his reasons, *ivi*), sia pur pentendosene ("I'm sorry, I didn't mean that. I'm not excusing his behaviour", *ivi*), ma facendo riferimento anche alla mancata intesa fra lei e Procne: "The two of us never got along when we were young, but you were always my sister and I loved you" (pp. 136-137). Alla luce dell'enfasi femminista posta sul concetto di *sisterhood*, è questa un'ammissione che sorprende, benché non sia del tutto isolata (anche Wertebaker, infatti, include nella scena del ritrovamento di Filomela un momento di incomprensione fra le sorelle: "You were always wild. How do I know you didn't take him to your bed? [...] Desire always burnt in you. [...] Why should I believe you?", sc. 18, p. 343).

La riflessione sui rapporti femminili è ricorrente nella produzione di Atwood e vi gioca un ruolo fondamentale; l'ostilità o la rivalità fra donne e la presenza di figure o archetipi femminili "negativi" costellano, infatti, tutta la sua produzione. In *The Penelopiad*, ad esempio, si incontra una Penelope *trickster* al pari dell'astuto marito, invidiosa della bellezza di Elena, e "traditrice" della complicità che la legava alle sue ancelle, poi uccise da Ulisse. E, in *The Robber Bride* (1993), tra i romanzi di maggior successo di Atwood, figura il personaggio di Zenia, *femme fatale* crudele e indecifrabile che con le sue azioni suscita l'odio delle tre protagoniste ma che, in ultima istanza, rispecchia o fa emergere in loro impulsi sepolti della personalità. È l'attenzione per la complessità della psiche e dei rapporti femminili e la raffinatezza con cui in altre sue opere Atwood propone queste tematiche, ad indurre a vedere il dialogo fra Procne e Filomela in "Nightingale" come un'esplorazione del rimosso e dei contenuti latenti nella coscienza.

Un altro motivo del mito a essere modificato è il messaggio inviato dalla sorella reclusa. Così Procne spiega a Filomela la ragione del suo gesto:

That's why I sent you the message – to let you know I wasn't dead after all. *Procne is among the slaves*, is all it said. I didn't write, *Set me free*, I didn't want to influence you one way or the other. I didn't want you taking any risks on my behalf. Then why did you send me the message?
I wanted you to avoid the mistakes I made, that's all.
What mistakes?
In answer she lifted up her hands. They were wet, they glistened. Our son, she said. I couldn't stop myself. (p. 137)

Da questo passo si evince che l'infanticidio è stato commesso dalla sola Procne che, nel contattare la sorella, mirava di fatto a sottrarla alla sua stessa sorte. La struttura ellittica del racconto non consente di decifrare fino in fondo le implicazioni di quell'avvertimento, ma si può dedurre che il messaggio resti senza conseguenze, dal momento che Filomela, in tutta probabilità, ha voluto ignorarlo. Commenta, infatti, subito dopo: "It's only a story now and I'm too old to listen to it" (*ivi*). Questa situazione, curiosamente, riecheggia quella di "Itylus", la poesia di Swinburne in cui l'usignolo, con il suo canto straziato, "rincorre" la rondine per imporle il ricordo del figlio ucciso. In "Nightingale", i "fantasm[i] musical[i]"⁵ di "Itylus" si fanno voci ancora più impalpabili e dissociate non solo dai loro corpi umani ma anche dalle forme

⁵ B. RIZZARDI, "Introduzione", in A. C. SWINBURNE, *Poems. Poesie*, cit., p. 13.

trasformate di cui Filomela riferisce alla fine del racconto. Qui, la narratrice ricorda la fuga da Tereo e il loro volo improvviso; ricorda anche nel sogno di essere morta lei stessa: “and I know in the dream that I’m dead too, because at the end of the story he killed us both” (p. 138), un particolare, questo delle uccisioni delle sorelle, assente tanto nella sinossi di Graves quanto in Ovidio. Infine, Filomela e Procne, trasformate, si trovano in una foresta di notte, sul ramo di un albero. È in questo momento – continua a raccontare Filomela – “that I begin to sing. A long liquid song, a high requiem, the story of the story of the story. Or is the voice hers? Hard to tell” (p. 138). Questa conclusione appare interessante in quanto, se da un lato preserva i motivi della metamorfosi e del canto, dall’altro, getta dubbi sul soggetto di quel canto: le due voci si confondono, forse a significare la loro unione in un unico lamento indistinguibile. Sono, del resto, le voci di due donne ugualmente oppresse, alle quali non rimane che cantare un lungo “requiem”. A rafforzare l’ambiguità della conclusione interviene la chiusa sibillina: “A man standing underneath our tree says, *Grief*” (*ivi*): “dolore” è, quindi, l’ultima parola, forse l’unica in grado di racchiudere l’intera vicenda.

Nel saggio “Negotiating with the Dead” (2002), e a commento della poesia “In Flanders Fields” del canadese John McCrae, Atwood osserva: “The dead make demands, says the poem, and you can’t just dismiss either the dead or the demands: you’d be wise to take both of them seriously”⁶. In “Nightingale” la voce narrante di Filomela fa un’osservazione analoga: “They want you to see them: that’s the point. They want you to know they’re still around and they can’t be forgotten or dismissed” (p. 135). Il ritorno ossessivo di Procne, notte dopo notte, coincide infatti con il ritorno di ciò che è stato represso nel buio della coscienza: “She waits until I’m unconscious” (*ivi*), afferma Filomela; “You knew [...]. You repressed it, but you must have known” (*ivi*), le rinfaccia Procne, ma per impedirle di diventare succube di Tereo e di commettere lo stesso suo fatale “errore”. “The silence of the dead can turn into a wild chorus”, dice anche la Niobe di Wertenbaker (sc. 16, p. 337): la voce della Procne di Atwood, la sorella che di notte ritorna a disturbare il sonno di Filomela, può essere interpretata, infatti, come un *chorus* che parla dal profondo dell’inconscio di quest’ultima. Forse, il ritornare di Procne serve anche a ricucire la “sorellanza” lacerata,

⁶ M. ATWOOD, “Descent: Negotiating with the Dead. Who Makes the Trip to the Underworld, and Why?”, in Ead., *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* [2002], Virago Press, London, 2008, pp. 137-161, p. 149.

reagendo alla tentazione della dimenticanza: “You’re never too old” (p. 137), afferma infatti Procne.

Del mito, rimangono in questa versione pochi tratti essenziali, estrapolati dal contesto antico e calati in una dimensione temporale problematica, a metà fra passato e presente. Problematiche sono inoltre le due voci dialoganti: mentre l’una (Filomela) sembra lontana dagli eventi del mito, così come dai templi che recano le ambigue pitture della storia sua e della sorella, l’altra (Procne) sembra invece provenire da quella dimensione, e per assediare di notte la coscienza della sorella. Sono queste le coordinate dell’*unheimlich*, ovvero di ciò che è estraneo e al tempo stesso familiare, e che si esprime nel topos del sogno in quanto figurazione più appropriata del livello psichico inconscio. È solo a questo livello che si dà, frammentata, la vicenda del mito, mentre il presente di chi narra coincide con il seguito di quella vicenda, un seguito dominato dall’oblio dovuto al trauma subito dalla psiche di un soggetto femminile. “*The Tent* is a book about endings, old age and death”, commenta una recensione⁷, e ciò può valere anche per “Nightingale”.

La conclusione può essere letta anche in termini metanarrativi: è retrospettivamente una *mise en abîme* del racconto quale “long liquid song, a high requiem, the story of the story of the story”, di quel canto, insomma, che chiude e presumibilmente fa tutt’uno col racconto stesso. La circolarità, che è del sogno di Filomela, investe anche il suo “narrare”: il canto comincia sempre allo stesso punto della storia, dopo la metamorfosi (“It’s at this moment, in the dream, that I begin to sing”) e – essendo esso narrazione che contiene sé stessa (“the story of the story of the story”) –, contiene forse tutte le storie di Filomela che la tradizione letteraria ha trasmesso. Di esse, estrapolate dalle loro coordinate diegetiche, spaziali e temporali, non rimane che questa coscienza femminile mutilata, questa voce solitaria (o, ambigualmente, multipla) che canta il dolore. Scarnificando anche il motivo della tela, Atwood sembra ritornare, così, al topos dell’usignolo e alla sua melodia come veicolo di poesia; e, tuttavia, non si ha qui sublimazione del dolore, bensì la nuda trascrizione di quel “*Grief*”, proiettato retrospettivamente sugli altri usignoli letterari, a loro volta racchiusi nel canto circolare di “Nightingale”.

⁷ HERMIONE LEE, “Beware the sponge that ate Florida”, *The Guardian*, Saturday 25 February 2006, disponibile all’indirizzo <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/feb/25/fiction.margaretatwood>>.

Filomela, lo si è visto, è divenuta una figura paradigmatica della riflessione teorica femminista, specie americana che, in lei, ha scorto la codificazione in chiave mitico-letteraria tanto dell'oppressione patriarcale, quanto della resistenza e della creatività femminili. Ma la storia di Filomela è stata investita di una simile pregnanza concettuale anche al di fuori della riflessione femminista, venendo a configurarsi come vero e proprio strumento interpretativo nella lettura di testi letterari. Ne sono un esempio alcuni articoli, per lo più recenti, dovuti soprattutto a studiosi americani che prendono in esame romanzi contemporanei alla luce del “paradigma Filomela”. Si noti che in tali romanzi non figurano né Filomela né riferimenti al mito, sicché tutt'al più possono dirsi rivisitazioni o revisioni; eppure, come si può vedere, è al personaggio ovidiano che gli articoli in questione si richiamano fin dal titolo: “Philomela’s Retold Story: Silence, Music, and the Post-Colonial Text” (1990) di Graham Huggan; “Philomela Speaks: Alice Walker’s Revisioning of Rape Archetypes in *The Color Purple*” (2000) di Martha J. Cutter; “Revisiting Ovid’s Philomela: Silence, Revenge, and Representation in André Brink’s *The Other Side of Silence*” (2004) di Neil W. Bernstein; e “Philomela Revisited: Traumatic Iconicity in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly Close*” (2007) di Philippe Codde⁸.

Due dei citati articoli prendono in esame romanzi di ambito postcoloniale: Huggan esamina *Clear Light of Day* (1980) dell'indiana Anita Desai, *The Bone People* (1986) della neozelandese Keri Hulme, e *Foe* (1987) del sudafricano J. M. Coetzee, mentre Bernstein si sofferma sul romanzo di un altro sudafricano, *The Other Side of Silence* di André Brink⁹. Per questi studiosi, il mito Filomela si configura come “paradigm of the reenactment of colonial encounter”, come paradigmatico, cioè, di quella dinamica fra oppressore e oppresso che sfocia in una “violent history of dispossession and deprivation” e nella conseguente ricerca da parte del soggetto coloniale di un modo alternativo per raccontare la sua storia e riconquistare la sua

⁸ Per questa parte del presente lavoro si riconosce il debito nei confronti dell'articolo di ANNE TOMICHE, “Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine”, dedicato all'esame del ricorso alla figura di Filomela in testi critici, alcuni dei quali considerati in questa sede, in particolare quelli di G. Huggan e di M. J. Cutter (l'articolo di A. Tomiche è incluso in V. Gély, J.-L. Haquette, A. Tomiche (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol*, cit., pp. 305-324).

⁹ Pubblicato nel 2001 in Afrikaans e nel 2002 in inglese con traduzione dell'autore stesso che traduce di persona la maggior parte dei suoi romanzi. Come J. M. Coetzee, Brink è incluso fra gli autori della sezione dedicata alla letteratura sul sito del British Council, all'indirizzo <<http://literature.britishcouncil.org/>>.

identità violata¹⁰. Questo avviene sia ai personaggi maschili dei romanzi esaminati da Huggan, tutti vittime del colonialismo e in grado di “esprimersi” solo con il silenzio, la musica, la danza e altre forme non verbali; sia ad Hanna, la protagonista tedesca del romanzo di Brink, emigrata nella Namibia tedesca agli inizi del Novecento, sottoposta a violenze e torture simili a quelle subite dalle popolazioni indigene. L’articolo di Cutter riguarda invece il celebre romanzo *The Color Purple* (1982) di Alice Walker, secondo la studiosa non un caso isolato nella narrativa afro-americana femminile ad incorporare l’archetipo mitico¹¹. Qui, non è la dinamica fra colonizzatore e soggetto colonizzato a risituare la storia antica nell’orizzonte moderno, come avviene nei romanzi esaminati da Huggan e, parzialmente, da Bernstein, bensì, più tradizionalmente, la questione della violenza fisica e simbolica inflitta alla donna. Infine, Philippe Codde esamina *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), secondo romanzo dell’americano Jonathan Safran Foer, in cui eventi traumatici recenti e passati della storia d’Occidente – gli attacchi dell’11 settembre da un lato, i bombardamenti e le persecuzioni della seconda guerra mondiale dall’altro – lasciano simili e indelebili ferite sulla psiche rispettivamente del bambino Oscar, il cui padre muore negli attentati, e del nonno paterno, un emigrato ebreo negli Stati Uniti.

Nonostante i quattro articoli si occupino di opere narrative molto diverse fra loro, essi sono accomunati da una strategia che, di fatto, estrapola la storia di Ovidio dal suo contesto per renderla generalizzata e paradigmatica, atta, cioè, ad essere calata tanto nell’orizzonte postcoloniale, quanto in quello afro-americano moderno, e perfino nelle circostanze dolorosamente vicine degli attacchi terroristici newyorchesi. Pare essere

¹⁰ GRAHAM HUGGAN, “Philomela’s Retold Story: Silence, Music, and the Post-Colonial Text”, *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 25, n. 1, 1990, pp. 12-23, p. 12. Come riporta la prima nota dell’articolo, Huggan non si affida direttamente alla versione di Ovidio, bensì a quella riportata dalla *Larousse Encyclopedia of Mythology* (1959), che a sua volta si basa principalmente sui versi del poeta latino.

¹¹ Cfr. MARTHA J. CUTTER, “Philomela Speaks: Alice Walker’s Revisioning of Rape Archetypes in *The Color Purple*”, *MELUS*, vol. 25, n. 3/4 (Fall / Winter 2000), pp. 161-180, p. 161. Prima di procedere all’analisi del romanzo di Alice Walker, Cutter menziona, infatti, *The Bluest Eye* (1970), opera prima di Toni Morrison, e *The Women of Brewster Place* (1982) di Gloria Naylor come precedenti del reimpiego del mito di Filomela nella narrativa femminile afro-americana. Per quanto riguarda *The Bluest Eye*, l’esame di questo testo, così come di altri di Morrison, alla luce di figure del mito classico non è un fatto nuovo: nella vicenda della piccola Pecola, la critica ha ravvisato, infatti, gli archetipi di Filomela e Persefone, rispettivamente per il ripetersi della medesima “sequence of rape, madness, and silence” e per la presenza di riferimenti ai cicli della vegetazione. Si vedano, rispettivamente, l’articolo di MADONNE M. MINER, “Lady No Longer Sings the Blues: Rape, Madness, and Silence in *The Bluest Eyes*” [1985], in H. Bloom (ed.), *Toni Morrison’s The Bluest Eye*, Chelsea House, Philadelphia, 1999, pp. 13-26, p. 13; e il volume di TRACEY L. WALTERS, *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison*, Palgrave MacMillan, New York, 2007, in particolare il capitolo 4, pp. 99-132.

questa operazione di de-contestualizzazione, in ultima analisi, a permettere ai critici di ricorrere al mito per vedere negli elementi dell'oppressione, della violenza (reale ed epistemica) e della ricerca di un linguaggio alternativo, un precedente archetipico delle storie di violenza dei nostri giorni.

Tuttavia, questo procedimento critico pone problemi che si intendono qui evidenziare col soffermarsi su due di questi articoli, quello di Huggan – in particolare per il suo esame del romanzo *Foe* di Coetzee – e quello di Codde, relativo a *Extremely Loud & Incredibly Close* di Foer. Huggan indica nel silenzio e nella musica i “linguaggi” sostitutivi che il soggetto oppresso impiega per resistere alla repressione della sua identità e per sovvertire i discorsi dominanti. È tramite queste forme di espressione alternative che si renderebbe possibile, secondo lo studioso, “a regenerative process which, even though it cannot *transcend* the colonial history [...], at least *transmutes* that history into an alternative pattern [...] other than those of repeated dispossession or defeat”¹². Di tale processo rigenerativo, Filomela appunto sarebbe l'emblema, e ciò per via della “imaginative conversion of a story of violence and despair into a tentative call for hope”¹³ cui rimanda il suo canto¹⁴. Silenzio e musica, un trauma passato e l'effetto “liberatorio” del raccontarsi: questi i tratti che lo studioso ravvisa nel personaggio di Friday, colui che nel romanzo di Coetzee richiamerebbe alla mente la figura di Filomela: “like Philomela, Friday is forced to find an indirect way of accusing his oppressors. Deprived of speech, he turns his attention to subverting the language which has been imposed upon him”¹⁵. Friday è l'africano divenuto dapprima schiavo di Cruso, e poi portato a Londra da Susan Barton, anch'essa naufraga sull'isola abitata dai due uomini, e che, dopo il suo salvataggio, desidera che le storie sua e di Friday vengano trascritte dal romanziere Foe.

Nel corso dell'intero romanzo, Friday si mostra chiuso in un mutismo indecifrabile che, per Susan, diventa vera e propria ossessione, e che la donna cerca di scalfire con vari tentativi di comunicazione, tutti senza successo. Non solo Friday

¹² G. HUGGAN, “Philomela’s Retold Story”, cit., p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Con *song* Huggan fa riferimento, presumibilmente, al canto dell'usignolo; questo, come è noto, ricade al di fuori della narrazione ovidiana, ed è parte, invece, di una tradizione consolidata tanto nelle letterature classiche quanto in quelle moderne. Huggan sembra ignorare, tuttavia, che quel canto possiede uno statuto molto più ambiguo e diversificato rispetto alla valenza liberatoria o terapeutica da lui assegnatagli.

¹⁵ *Ivi.*

sembra privo della facoltà della parola ma anche della lingua, un mistero, questo, che rimane tale per tutta la storia. Quando Cruso, per mostrare a Susan la mutilazione di Friday, gli ordina di aprire la bocca, la donna commenta: “It is too dark”¹⁶, lasciando quindi insoluta la questione, ma continuando a sospettare che il responsabile dell’eventuale menomazione sia Cruso stesso, sebbene egli dichiari: “Friday lost his tongue before he became mine”¹⁷. Non la voce, bensì la musica e la danza sono le forme di espressione di Friday. In entrambi i casi, però, si tratta di azioni non meno indecifrabili del suo silenzio in quanto, con disappunto di Susan, la melodia e la danza sembrano per lui non avere alcuno scopo al di fuori del piacere performativo stesso: “In the grip of the dancing he is not himself. He is beyond human reach. I call his name and am ignored, I put out a hand and am brushed aside”¹⁸. Ciò è vero soprattutto per la musica: Friday suona le stesse sei note ogni giorno, a occhi chiusi e ignorando le rimostranze di Susan; e quando lei, convinta che la musica sia l’unica “language accessible to him”¹⁹, decide di suonare insieme a lui variando la melodia, si accorge ben presto che anche questo tentativo è destinato a fallire:

As long as I have music in common with Friday, perhaps he and I will need no language. [...] But alas, just as we cannot exchange forever the same utterances – ‘Good day, sir’ – ‘Good day’ – and believe we are conversing, or perform forever the same motion and call it lovemaking, so it is with music: we cannot forever play the same tune and be content. Or so at least it is with civilized people. [...] But no, Friday persisted in the old tune, and the two tunes played together formed no pleasing counterpoint, but on the contrary jangled and jarred. Did Friday in truth so much as hear me, I began to wonder? I ceased playing, and his eyes [...] did not open[...]. So now I knew that all the time I had stood there playing to Friday’s dancing, thinking he and I made a consort, he had been insensible of me. [...] I concluded that he was in a trance of possession, and his soul more in Africa than in Newington²⁰.

Mentre le azioni di Susan si ispirano a principi estetici quali il piacere della musica e la necessità della variazione delle note, e al presupposto che la musica costituisca una forma dialogica modellata sulla comunicazione discorsiva, i gesti di Friday non sembrano invece improntati sugli stessi assunti, né implicano il desiderio di scambio comunicativo o empatico.

¹⁶ JOHN MAXWELL COETZEE, *Foe* [1986], Penguin, London, 2010, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, pp. 97-98.

Non meno deludenti per le intenzioni pedagogiche di Susan sono i risultati dei suoi tentativi di insegnare a Friday la scrittura. Durante il dialogo finale fra la donna e lo scrittore Foe, i due osservano i fogli di carta che Friday ha riempito con “rows and rows of the letter *o* tightly packed together”²¹. Mentre, da un lato, il significato del segno “*o*” appare suggestivo, per via dei suoi rimandi alla bocca mutilata e, per estensione, a quel vuoto che, nel romanzo, coincide con la storia di Friday, dall’altro, il fatto stesso che sia chiamato “letter” indica che la mentalità “logocentrica” di cui i personaggi, eccetto Friday, sono portatori, è rimasta immutata, così come attesta l’ultima frase pronunciata da Foe: “It is a beginning. [...] Tomorrow you must teach him *a*”²². Sia Foe che la stessa Susan, inizialmente ignorata dallo scrittore ma sempre più desiderosa di riappropriarsi di una sua *agency* attraverso la parola scritta, appaiono incarnare la ragione illuministica, e non solo per la convinzione che l’educazione e il linguaggio possono sconfiggere la barbarie, ma anche per l’idea che i civilizzati debbano farsi carico di insegnare il linguaggio per “insegnare” la libertà²³. È questa, in ultima analisi, la mentalità che ha giustificato la colonizzazione, talora mascherata da sincera filantropia, e a tal punto radicata nell’uomo europeo da manifestarsi anche nella donna Susan, lei stessa naufragata sull’isola e la cui vicenda Foe intende modificare per riadattarla al romanzo che si accinge a scrivere. La parola scritta diventa per Susan il potenziale veicolo della sua storia personale e, nella visione del romanzo, viene a coincidere con la Storia intesa come registrazione veritiera dei fatti. Questa concezione è comunque problematizzata all’interno del romanzo stesso, sia attraverso il personaggio di Friday, sia attraverso i dubbi che Susan comincia a nutrire sulla

²¹ *Ibid.*, p. 152.

²² *Ivi.*

²³ Gli esempi di questa linea di pensiero sono numerosi nel romanzo. Susan si sente obbligata ad intraprendere il racconto della sua e della storia di Friday (“I must assume the burden of our story”, *ibid.*, p. 81; “It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds”, *ibid.*, p. 142) e rimane convinta che la libertà sia il desiderio ultimo dell’uomo, così come lo è per lei (“Friday’s desires are not dark to me. He desires to be liberated, as I do too. Our desires are plain, his and mine. But how is Friday to recover his freedom, who has been a slave all his life? That is the true question”, *ibid.*, p. 148). Anche Foe ritiene alla fine che il dovere dello scrittore sia quello di rivelare le storie non scritte di Susan e Friday: “In every story there is a silence, some sight concealed, some word unspoken, I believe. Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story” (*ibid.*, p. 141). Foe, ancora più di Susan, sembra espressione della ragione logocentrica, poiché ritiene la parola scritta la fonte della verità ultima (“We are accustomed to believe that our world was created by God speaking the Word; but I ask, may it not rather be that he wrote it, wrote a Word so long we have yet come to the end of it?”, *ibid.*, p. 143) e incoraggia la donna, infatti, a perseverare nei suoi tentativi di insegnare a Friday la scrittura (“Do not be downcast [...]. If you have planted a seed, that is progress enough, for the time being. Let us persevere: Friday may yet surprise us”, *ibid.*, p. 147).

possibilità di riuscire a scoprire la storia dell'africano e sull'oggettività stessa del racconto scritto che Foe si accinge a intraprendere.

D'altra parte, la visione di Susan è estremamente complessa e non riducibile a mero riflesso della volontà colonizzatrice, così come lo è quella di Foe, consapevole delle aporie che Friday rappresenta. Entrambi, infatti, riconoscono l'ambiguità delle loro posizioni rispetto a Friday. Mentre Foe ammette che il mutismo dell'uomo si presta a qualsiasi conveniente interpretazione²⁴, Susan si descrive legata a Friday da un rapporto di interdipendenza che stravolge, inaspettatamente, la dinamica fra padrone e schiavo: "I am Sinbad of Persia and Friday is the tyrant riding on my shoulders. I walk with him, I eat with him, he watches me while I sleep. If I cannot be free of him I will stifle!"²⁵. Susan ripete che dopo la morte di Cruso e il loro salvataggio, Friday è un uomo libero e rifiuta di vedersi come sua padrona, ma lo descrive a sua volta in termini ambigui: "Friday is no more in subjection than my shadow is for following me around. He is not free, but he is not in subjection"²⁶, arrivando, infine, ad ammettere: "If he was not a slave, was he nevertheless not the helpless captive of my desire to have our story told?"²⁷. È significativo che Susan usi la parola "shadow" per descrivere la natura del suo rapporto con Friday. L'ombra è, infatti, sia l'altro da sé che qualcosa di inseparabile da sé: è, nelle parole che il Prospero shakespeariano applica a Calibano, "this thing of darkness I acknowledge mine", parole che, di fatto, sono venute a configurarsi come l'implicito riferimento intertestuale in moltissime narrazioni postcoloniali, *Foe* compreso.

Il Friday di Coetzee è una rivisitazione del Calibano di *The Tempest* ma, poiché reca l'ulteriore ferita del *displacement* – da un originario "altrove" in Africa all'isola del naufragio e poi alla metropoli inglese – viene a configurarsi come l'archetipo del moderno suddito postcoloniale. Quest'ultimo, secondo Bhabha, rappresenta per l'(ex-)colonizzatore un'alterità radicale a cui, suo malgrado, è irrimediabilmente legato: in tal senso, Susan, seppure donna, è "the image of post-Enlightenment man *tethered to* [...] *his dark reflection*, the shadow of colonized man, that splits his presence, distorts his outline, breaches his boundaries, repeats his action at a distance, disturbs and divides

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 148: "For as long as he is dumb we can tell ourselves his desires are dark to us, and continue to use him as we wish".

²⁵ *Ivi.*

²⁶ *Ibid.*, p. 150.

²⁷ *Ivi.*

the very time of his being”²⁸. La dinamica fra Susan e Friday si colloca, perciò, al di là della semplice dicotomia fra Sé e Altro, padrone e schiavo, ed è spiegabile, invece, alla luce della disturbante “otherness of the Self”²⁹ e della temporalità differenziale introdotta dagli scenari (post)coloniali nella Storia occidentale: l’identità e l’autorità stessa dell’uomo colonizzatore, così come la visione progressista ed evolutzionistica della Modernità occidentale, vengono ad essere profondamente destabilizzate dalle discrepanze prodotte dalla *shadow* della Storia coloniale.

Nella sua analisi, Huggan afferma anche che “Friday’s role is not a purely destructive one: he is also creative in his own right”³⁰, e giustifica tale osservazione con l’ultima enigmatica sezione del romanzo, in cui ritorna l’immagine della bocca aperta di Friday. In un luogo che appare dapprima come la casa di Foe e che si trasforma poi in una nave abbandonata sott’acqua, un anonimo narratore si imbatte in Friday addormentato, gli apre la bocca e si mette in ascolto: “the roar of waves in a seashell” è il debole suono che fuoriesce e, poco dopo, “the sounds of the island”³¹. Questo è un luogo che non può essere codificato dalla parola: “this is not a place of words. [...] This a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday”³². Se, da un lato, l’ultimo capitolo del romanzo sembra perciò restituire al soggetto coloniale il suo altrove e quella sua storia che non vuole essere scritta, dall’altro, tale “restituzione” può essere vista come l’ennesimo mito costruito dall’uomo bianco: è Susan, infatti, ad affermare caparbiamente che “It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds: silence, perhaps, or a roar, like the roar of a seashell held to the ear”³³. Non è questo, perciò, il tentativo finale di “make Friday’s silence to speak”, secondo il desiderio “appropriativo” espresso da Susan?

Mentre è vero, come afferma Huggan, che la lingua e la storia di Friday, al pari di quelle di Filomela, coincidono con dei vuoti, e che la musica e la danza si configurano come modalità creative e sovversive rispetto al *logos*, appare invece discutibile l’assunto iniziale circa il desiderio del soggetto (post)coloniale di raccontarsi e di trovare sollievo in tale atto (“the compulsive, even masochistic desire to retell the story

²⁸ H. BHABHA, *The Location of Culture*, cit., p. 44 (corsivo mio).

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ G. HUGGAN, “Philomela’s Retold Story”, cit., p. 18.

³¹ J. M. COETZEE, *Foe*, cit., p. 154.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ *Ibid.*, p. 142.

of a traumatic past is counterbalanced by *the therapeutic effect of its telling*”³⁴. Tutto il romanzo di Coetzee evade, infatti, le numerose congetture relative alla mutilazione e ai desideri di Friday; è difficile, perciò, affermare con sicurezza che “the ‘natural’ music issuing forth from Friday’s mouth [...] celebrates the capacity of the oppressed to make themselves heard in spite of being denied the right, or being dispossessed of the means, to speak”³⁵, dal momento che colui che è oppresso è rappresentato, di fatto, come inaccessibile a ogni tentativo di comunicazione.

Il “paradigma Filomela” proposto da Huggan non pare perciò trovare pieno riscontro in *Foe*. I tratti comuni ravvisati dallo studioso fra la vicenda di Friday e la storia di Filomela, seppure scorporata dal suo contesto, non sembrano sufficientemente “forti” da indurre a scorgere nel romanzo di Coetzee una rivisitazione dell’archetipo mitico. La difficoltà non risiede tanto nelle due obiezioni che Huggan stesso si rivolge, chiusura del suo articolo, circa il ricorso al mito per leggere storie contemporanee; obiezioni che consistono nel fatto che i personaggi dei romanzi da lui esaminati sono vittime maschili e non femminili e che il mito classico, in quanto “master code” di provenienza europea, può parere uno strumento inappropriato quando applicato a testi postcoloniali, dal momento che essi mettono in discussione la mentalità eurocentrica. Huggan rigetta entrambe queste obiezioni, per la prima, ritenendo che il personaggio maschile non invalidi la correlazione fra le strutture e le pratiche della società patriarcale e quelle dei contesti (post)coloniali, e per la seconda, affermando che un approccio comparato alla letteratura postcoloniale non entri in contrasto ma, anzi, rifletta l’ibridismo intrinseco a quella letteratura. L’elemento che rende non convincente la sovrapposizione fra archetipo e romanzo risiede, piuttosto, nella valenza liberatoria e terapeutica che Huggan ascrive al “raccontarsi” tramite i linguaggi alternativi, valenza che non sembra appartenere né a Filomela né al suo presunto omologo Friday, dal momento che l’una “narra” le proprie sventure per necessità e, come usignolo nella tradizione post-classica, il suo canto ha valenze multiple e perfino contraddittorie che non possono ridursi a quelle di racconto dall’effetto liberatorio; mentre l’altro, come si è visto, è volutamente costruito da Coetzee come personaggio sfuggente e destinato a mettere in scacco tanto il logocentrismo occidentale quanto il desiderio “filantropico” di poter restituirgli una voce e una storia.

³⁴ G. HUGGAN, “Philomela’s Retold Story”, cit., p. 13 (corsivo mio).

³⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

L'articolo di Philippe Codde vede come centrale sia al mito sia al romanzo il motivo della comunicazione interrotta o inefficace, ed è questo l'elemento che consente allo studioso di sovrapporre il primo al secondo: "In his insistence on these alternative forms of communication to try to fill the void left by traumatic experiences, I would argue that Foer is *consciously* rewriting the classical myth of Philomela"³⁶. Mentre è innegabile che il tema sia rilevante in entrambe le narrazioni, ancora una volta esso non pare sufficiente a stringere le due storie in un rapporto di filiazione *intenzionale*; e ciò, paradossalmente, a dispetto del fatto che il libro delle *Metamorfosi* venga menzionato nel romanzo di Foer. Si legga, al proposito, il passo in cui Thomas Schell, un sopravvissuto della seconda guerra mondiale, racconta in una lettera al figlio un episodio della sua giovinezza:

I didn't want to make myself known, so I quietly slid a book from the wall. Anna's father, your grandfather, was sitting in his chair with his face in his hands, he was my hero. When I think back on that moment, I never see him with his face in his hands, I won't let myself see him that way, I see the book in my hands, it was an illustrated edition of Ovid's *Metamorphosis* [*sic*]. I used to look for the edition in the States, as if by finding it I could slide it back in the shed's wall, block the image of my hero's face in his hands, stop my life and history at that moment, I asked after it in every bookshop in New York, but I never was able to find it, light poured into the room through the hole in the wall, your grandfather lifted his head, he came to the shelf and we looked at each other through the missing *Metamorphosis* [*sic*] [...]³⁷.

Dall'esterno di un capanno fatto di scaffali di libri, Thomas aveva sentito dei rumori e, per osservarne l'interno, aveva estratto un libro rivelatosi essere il poema di Ovidio. Nonostante questo episodio rafforzi il tema della comunicazione frustrata – l'impossibilità di ritrovare l'esatta edizione del libro rappresenta anche, per Thomas, l'inaccessibilità del suo passato –, esso non si configura affatto come l'elemento che, fra altri individuati da Codde, "suggest[s] that Foer has quite *consciously* created a variation on the Philomela myth"³⁸. Nessun rapporto, inoltre, esiste fra la figura paterna del mito ovidiano (Pandione) e questo padre, così ammirato da Thomas Schell, come invece suggerisce obliquamente Codde³⁹; né la "sexually laden relationship between

³⁶ PHILIPPE CODDE, "Philomela Revisited: Traumatic Iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*", *Studies in American Fiction*, vol. 35, n. 2 (Autumn 2007), pp. 241-254, p. 246 (corsivo mio).

³⁷ JONATHAN SAFRAN FOER, *Extremely Loud & Incredibly Close*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 2005, p. 209.

³⁸ P. CODDE, "Philomela Revisited", cit., p. 248 (corsivo, mio).

³⁹ Cfr. *ivi*.

Thomas, Anna, and her sister”⁴⁰, quest’ultima poi divenuta moglie dell’uomo, riecheggia il triangolo incestuoso fra Tereo, Procne e Filomela⁴¹. In definitiva, il ricorso al mito di Ovidio, non aggiunge livelli ulteriori di significato, né arricchisce la comprensione di un romanzo già di per sé complesso e suggestivo.

Si noti che il mito di Filomela si è comunque rivelato appropriato a incorporare tematiche contemporanee, quali le dinamiche di potere di tipo coloniale e la dimensione del trauma psichico. Ciò è ravvisabile nella riscrittura di Wertenbaker e in quelle di Iizuka e Atwood in questo capitolo. Il dramma *The Love of the Nightingale* veicola, infatti, una riflessione sugli scenari globali, attraversati da esperienze di guerra, violenza, diaspora, privazione della libertà causata dalla privazione della parola; ma in quel caso, l’operazione di trasposizione e riscrittura è stata ricercata intenzionalmente dalla drammaturga. Analogamente, Iizuka e Atwood rappresentano due Filomele profondamente segnate da eventi traumatici. I testi esaminati da Huggan e da Codde, al contrario, tematizzano tali questioni indipendentemente dall’archetipo mitico.

La Filomela del panorama anglofono, pertanto, è emersa sotto il duplice segno della letteratura, con le riscritture di Iizuka e Atwood, e del discorso critico, dove è divenuta strumento interpretativo, entrando a far parte di una vera e propria tradizione che ricorre liberamente a miti classici. Sono numerosi, infatti, gli studi che si avvalgono di altre figure mitologiche come di altrettanti strumenti di lettura dei romanzi moderni. Per il discorso postcoloniale, in particolare, molto rilevanti sono le questioni del se il subalterno possa “parlare”, ovvero del se e come abbia accesso alle forme discorsive degli (ex)colonizzatori per poter rendersi “visibile”, e del se e come l’intellettuale occidentale possa rappresentarlo, parlando per lui o dandogli una voce nella finzione letteraria. A partire dal pionieristico e fondamentale articolo di Gayatri C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?” (1988), tali interrogativi sono stati riproposti più volte e hanno sollevato dibattiti complessi che si intersecano con quelli del femminismo, quando il

⁴⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁴¹ Si veda la spiegazione data da Codde: “Apart from the fact that [Thomas Schell and Anna’s sister] never loved one another in the first place because they never stopped loving Anna [...], the mythological context provides an additional explanation for Thomas Sr.’s seemingly rash decision to leave. Tereus was fooled into eating his own son; Thomas may have left when he discovered his wife was carrying a son, for fear that harm would come to the unborn child – a prediction that 9/11 painfully confirmed” (*ibid.*, p. 248).

subalterno è un soggetto femminile ed è quindi sottoposto a una doppia colonizzazione, quella delle strutture patriarcali e quelle del sistema coloniale⁴².

Con queste premesse, non è difficile comprendere come Filomela possa rivestirsi di un tale significato per quegli studi che si prefiggono di rintracciare dei precedenti o degli archetipi a storie moderne di subalternità o sofferenza. La scelta in questo lavoro di soffermarsi in due occasioni su testi critici accanto a quelli letterari si giustifica con l'aver riscontrato che essi formano una tradizione critica consolidata e che, soprattutto, costituiscono un aspetto della fortuna e della ricezione tardo novecentesca della Filomela ovidiana. All'interno di questa tradizione, tuttavia, il perseguimento di quello che può essere definito come un vero e proprio "metodo mitico" a livello di discorso critico⁴³, può incorrere in una serie di contraddizioni quando, col risituare archetipi in nuove narrazioni, si intende attribuire a queste ultime "intenzioni" o messaggi che, di fatto, non aggiungono pregnanza al testo. Più appropriato sembra riconoscere in Filomela il *capostipite* mitico del *subaltern*, sia femminile che (post)coloniale, o dell'individuo traumatizzato, senza con ciò voler rintracciare la presenza di allusioni al mito o la sua intenzionale rielaborazione in narrazioni inerenti tali tematiche. Va tenuto presente, inoltre, il fatto che se Filomela viene investita di tali valenze, ciò è reso possibile dal "valore di verità" conferito alle storie di subalterni e marginalizzati dei secoli moderni, storie che vengono proiettate, con un rovesciamento del procedimento mitico impiegato dai critici, sul personaggio antico e implicitamente "autenticate" attraverso di esso.

⁴² GAYATRI C. SPIVAK, "Can the Subaltern Speak?" [1988], in P. Williams and L. Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: An Introduction*, Columbia University Press, New York, 1994, pp. 66-111, p. 83.

⁴³ O "mitocritica", secondo un termine coniato da Pierre Brunel nel suo *Mythocritique I. Théorie et parcours*, 1992, cit. in A. TOMICHE, "Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine", cit., p. 307, n. 11.

Conclusion

L'indagine sulle trasformazioni letterarie del mito ovidiano di Filomela ha portato a soffermarsi su testi di natura diversa – poetici, teatrali e in prosa – redatti a partire dall'epoca tardo medioevale fino ai giorni nostri da parte di autori più e meno noti. Ciò ha permesso, da un lato, di riscontrare la fertile permanenza del mito di Ovidio all'interno della tradizione inglese e, d'altro lato, di riesaminare indirettamente la narrazione latina attraverso la lente delle sue riscritture più tarde. L'analisi della ricezione del mito ha evidenziato, infatti, la continuità di motivi fondamentali racchiusi nei versi ovidiani, che sono stati rielaborati e messi in relazione con altre questioni legate alle personalità e alle poetiche dei singoli scrittori. Sono emersi, ad esempio, la riprovazione verso il personaggio di Tereo, calata però in un orizzonte moraleggiante sia nei versi di Chaucer che di Gower; il motivo della tela, a cui molte delle riscritture esaminate accordano grande importanza, investito di una rilevanza fortemente metariflessiva in Shakespeare e Wertenbaker; la Filomela-usignolo in veste metapoetica, che è in particolare di Gascoigne e di Matthew Arnold. Lo stesso carattere tragico della narrazione scaturisce nelle riscritture rinascimentali di Gascoigne e Pettie e nelle ballate secentesche di Hannay e Parker dal motivo del rovescio improvviso della fortuna umana, che è distintivo e ricorrente nella letteratura di quell'epoca.

Globalmente, le riscritture si sono caratterizzate per la fedeltà al testo di Ovidio, con alcune notevoli eccezioni: fra queste, la “Legend of Philomela” di Chaucer che si conclude con la riunione delle due sorelle; il *Titus Andronicus* di Shakespeare, che non può dirsi propriamente “riscrittura” e bensì una refigurazione del mito, e che si è rivelato, a sua volta, snodo fondamentale con cui rapportare opere successive; il breve, eppure suggestivo, “Nightingale” di Margaret Atwood, in cui l'inversione dei due personaggi permette nondimeno di riflettere in retrospettiva su questioni rilevanti per il pensiero femminista. Si è anche rivelato interessante riscontrare una duplice tendenza: da un lato, le principali omissioni a livello della trama sembrano essersi concentrate principalmente sulla dimensione della violenza; dall'altro, il motivo della violenza si è prestato in altri autori a rielaborazioni volte ad amplificarne le risonanze perturbanti. Seguono la prima inclinazione Chaucer che, sopprimendo tutta la seconda parte del

racconto di Ovidio, conforma il materiale alla cornice narrativa prescelta (narrare le storie di donne virtuose); il coevo Gower, che attenua la maggior parte degli eventi cruenti con l'intento di razionalizzare la storia e volgerla a esempio didattico-morale; Wertebaker, che decide di omettere il pasto cannibalico finale, in tutta probabilità per consentire allo spettatore di ripensare la trama del dramma a partire dallo spiraglio di speranza che l'ultima scena dischiude. Dal canto loro, i rinascimentali Gascogine, Pettie e Shakespeare sembrano trovare congeniali al loro gusto i particolari più cruenti e macabri del racconto di Ovidio, che vengono dilatati fino al concepimento di una "vendetta artistica" da parte del Titus shakespeariano.

I versi di Ovidio racchiudono non solo la shakespeariana "extremity of griefs", bensì anche un tipo di contrasto estremo: essi incastonano passioni violente e dettagli raccapriccianti nelle immagini sublimi, perfino "leggere", di un linguaggio icastico; tale vividezza narrativa che culmina con il volo dei tre uccelli porta a riconoscere nella compresenza – quasi una compenetrazione – di materiale e figurativo, contenuto e forma, un tratto profondo della sua narrazione. Ed è tale qualità a permettere alla confusione tra *fas* e *nefas*, che si dà dapprima solo sul piano verbale, di tradursi nella terribile vendetta e, a questa, di essere già proto-metamorfosi. La trasformazione effettiva sarà allora, a quel punto, vera proiezione del carattere dei personaggi. Sebbene tale correlazione profonda fra metaforico e metamorfico non si riproponga con la stessa intensità in tutte le riscritture – i drammi di Shakespeare e Laurens sono, ad esempio, le opere che più la manifestano –, essa si converte in molti dei testi esaminati in questo lavoro in una particolare attenzione verso la compresenza di diverse forme espressive, e non solo nel momento della tessitura e dell'incontro fra le sorelle. Il motivo stesso del travaglio poetico che si concretizza nell'immagine dell'usignolo per Milton e Arnold, o la musicalità incisiva dei versi di Swinburne, segnalano il perdurare dell'immaginario ovidiano e al tempo stesso il suo incessante trasformarsi.

Il "remodel models" tennysoniano appare essere operazione che si gioca fra fedeltà e sfida, gioco ironico, volontà di superamento o, perfino, radicale messa in discussione; essa, però, sembra tradire in primo luogo un atto d'amore. Da parte sua, per chi si accosta allo studio della ricezione dei classici, rileggere i versi latini attraverso le riscritture induce a riapprezzare con sensibilità nuova entrambi i "versanti" interessati.

BIBLIOGRAFIA

TESTI LETTERARI (EDIZIONI CONSULTATE)

ARNOLD, MATTHEW, *Poetical Works*, eds. C. B. Tinker and H. F. Lowry, Oxford University Press, London, 1969.

ATWOOD, MARGARET, *The Tent*, Bloomsbury, London, 2006.

CHAUCER, GEOFFREY, *The Legend of Good Women*, in *The Riverside Chaucer* [1988], based on the works of G. C. edited by F. N. Robinson, L. D. Benson (General Editor), Oxford University Press, Oxford, 1991, pp. 587-630.

COETZEE, JOHN MAXWELL, *Foe* [1986], Penguin, London, 2010.

DANTE, *Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze, 1988.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, Milano, Bur, 2006.

FITZGERALD, MARIA J., "Antiquity's Lust", in P. Terry (ed.), *Ovid Metamorphosed*, [2000], Vintage Random House, London, 2001, pp. 183-194.

FITZGERALD, MARIA J., "The Invention of Greek Statues", *Literary Imagination*, vol. 3, n. 2 (2001), pp. 223-231.

FITZGERALD, MARIA J., "XX to XY", *Literary Imagination*, vol. 10, n. 2 (2008), pp. 169-176.

FOER, JONATHAN SAFRAN, *Extremely Loud & Incredibly Close*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 2005.

GASCOIGNE, GEORGE, *The Complete Works of George Gascoigne* [1907, 1910], ed. J. W. Cunliffe, 2 voll., Greenwood Press, New York, 1969.

GASCOIGNE, GEORGE, *George Gascoigne's The Steele Glas and The Complainte of Phylomene: A Critical Edition with an Introduction*, ed. W. L. Wallace, Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg, 1975.

GOLDING, ARTHUR, *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding's Translation*, ed. J. F. Nims, Paul Dry Books, Philadelphia, 2000.

GOWER, JOHN, *The English Works of John Gower*, ed. G. C. Macaulay, 2 voll., EETS, London, 1900-1901.

HANNAY, PATRICK, *The Poetical Works of Patrick Hannay, A.M., MDCXXII, with a memoir of the author*, privately printed, Glasgow, 1875.

HUGHES, TED, *Tales from Ovid*, Faber and Faber, London, 1997.

IIZUKA, NAOMI, *Polaroid Stories. An Adaptation of Ovid's Metamorphoses*, Dramatic Publishing, Woodstock, Illinois, 1999.

LAURENS, JOANNA, *The Three Birds*, Oberon Books, London, 2000.

LAURENS, JOANNA, *Poor Beck*, Oberon Books, London, 2004.

LYDGATE, JOHN, *Lydgate's Minor Poems. The Two Nightingale Poems*, ed. O. Glauning, EETS, London, 1900.

MILO, DANIELA, *Il Tereo di Sofocle*, M. D'Auria Editore, Napoli, 2008.

MILTON, JOHN, *Poetical Works*, ed. D. Bush, Oxford University Press, Oxford-New York, 1983.

OMERO, *Odissea*, trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1989.

OVIDIO, *Libri V-VI*, a cura di G. Rosati, Mondadori, Milano, 2009 (vol. III di *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, 4 voll., Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 2005-2011).

PARKER, MARTIN, *The Nightingale warbling forth her own disaster; or The rape of Philomela. Newly written in English verse by Martin Parker*, G.P. for William Cooke, London, 1632.

PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie His Pleasure*, ed. I. Gollancz, 2 voll., Chatto and Windus, London, 1908.

RANSMAYR, CRISTOPH, *Il mondo estremo*, Feltrinelli, Milano, 2009 [trad. it. di *Die letzte Welt*, 1988].

- RUSHDIE, SALMAN, *Shame* [1983], Vintage Random House, London, 1995.
- RUSHDIE, SALMAN, *The Satanic Verses* [1988], Vintage Random House, London, 1998.
- RUSHDIE, SALMAN, *The Ground Beneath Her Feet* [1999], Vintage Random House, London, 2000.
- SAINTSBURY, G. (ed.), *Minor Poets of the Caroline Period*, Clarendon Press, Oxford, 1905.
- SENECA, *Tieste*, a cura di F. Nenci, BUR, Milano, 2002.
- SENECA, *Medea. Fedra*, a cura di G. G. Biondi, traduzione di A. Traina, BUR, Milano, 2004.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Complete Works of Shakespeare*, ed. P. Alexander, Collins, London-Glasgow, 1970.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Titus Andronicus*, ed. J. Bate, Thomson, London, 2004.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Tito Andronico*, a cura di A. Serpieri, Garzanti, Milano, 2010.
- SOPHOCLES, *Selected Fragmentary Plays*, with Introductions, Translations and Commentary by A. H. Sommerstein, D. Fitzpatrick, T. Talbot, Oxbow Books, Oxford, 2006.
- SWINBURNE, ALGERNON CHARLES, *Poems. Poesie*, a cura di B. Rizzardi, Mursia, Milano, 1990.
- TENNANT, EMMA, "Philomela", in M. Bradbury (ed.), *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, Penguin Books, London, 1987, pp. 407-413.
- TERRY, PHILIP (ed.), *Ovid Metamorphosed* [2000], Vintage Random House, London, 2001.
- VIRGILIO, *Georgiche*, a cura di A. Barchiesi, Mondadori, Milano, 1989.
- WERTENBAKER, TIMBERLAKE, *Plays*, 2 voll., Faber and Faber, London, 1996-2002.
- WILDE, OSCAR, *Complete Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

WOOLF, VIRGINIA, *A Room's of One's Own and Three Guineas*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

WOOLF, VIRGINIA, *Between the Acts*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

WOOLF, VIRGINIA, *Tra un atto e l'altro*, in *Romanzi*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano, 1998, pp. pp. 1109-1267.

ZIMMERMAN, MARY, *Metamorphoses: A Play*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2002.

ZIMMERMAN, MARY, *The Odyssey: A Play*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2006.

SU OVIDIO E LA FORTUNA DI OVIDIO NELLA LETTERATURA INGLESE

AGUILAR, ANNA MARÍ, “El mite de Filomela i Procne a *The Love of the Nightingale* de Timberlake Wertenbaker”, in F. De Martino, C. Morenilla (a cura de), *Entre la creación y la recreación: la recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, Levante, Bari, 2005, pp. 333-345.

AHL, FREDERICK *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1985.

AVNER, JANE, “«*Antique fables*»: le mythe de Philomèle dans *Titus Andronicus*”, in V. Gély, J.-L. Haquette, A. Tomiche (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, , pp. 103-117.

BARKAN, LEONARD, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven-London, 1986.

BATE, JONATHAN, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

BERNSTEIN, NEIL W., “Revisiting Ovid's Philomela: Silence, Revenge, and Representation in André Brink *The Other Side of Silence*”, *Classical and Modern Literature*, vol. 24, n. 2 (Fall 2004), pp. 11-27.

BISCHOFF, DOERTE, "Die schöne Stimme und der versehrte Körper", in D. Bischoff, M. Wagner-Egelhaaf (hrsg. v.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, Rombach, Freiburg i. Br., 2003, pp. 249-281.

BROWN, SARAH ANNES, *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*, Duckworth, London, 1999.

BROWN, SARAH ANNES, *Ovid: Myth and Metamorphosis*, Bristol Classical Press, Bristol, 2005.

BRUCE, HARBERT, "The Myth of Tereus in Ovid and Gower", *Medium aevum*, 41, 1972, pp. 208-214.

BUSH, DOUGLAS, "Martin Parker's *Philomela*", *Modern Language Notes*, vol. 40, n. 8 (Dec. 1925), pp. 486-488.

CALVINO, ITALO, "Ovidio e la contiguità universale" [1979], in *Perché leggere i classici* [1991], Mondadori, Milano, 1995, pp. 29-41.

CAZZANIGA, IGNAZIO, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, 2 voll., IEC, Varese-Milano, 1950-1951.

CIAPPI, MAURIZIO, "Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (*met.* VI 587-666)", *Maia*, vol. 50, n. 3, 1998, pp. 433-463.

CLARKE, DANIELLE, "The Myth of Philomela and the Origins of English Renaissance Poetry", in A.-J. Zwierlein (ed.), *Gender and Creation: Surveying Gendered Myths of Creativity, Authority, and Authorship*, Winter, Heidelberg, 2010.

CODDE, PHILIPPE, "Philomela Revisited: Traumatic Iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*", *Studies in American Fiction*, vol. 35, n. 2 (Autumn 2007), pp. 241-254.

COOPER, HELEN, "Chaucer and Ovid", in C. Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 71-81.

CUTTER, MARTHA J., "Philomela Speaks: Alice Walker's Revisioning of Rape Archetypes in *The Color Purple*", *MELUS*, vol. 25, n. 3/4 (Fall / Winter 2000), pp. 161-180.

DONOVAN, ROBERT A., "Philomela: A Major Theme in Arnold's Poetry", *The Victorian Newsletter*, n. 12, Autumn 1957, pp. 1-6.

DUROCHER, RICHARD J., *Milton and Ovid*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1985.

EDWARDS, MICHAEL, "Philomèle, ou le discours européen de la langue coupée", in Id., *Terre de poésie*, Espaces 34, Montpellier, 2003, pp. 9-19.

ENTERLINE, LYNN, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

FORNARO, PIERPAOLO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, L. S. Olschki, Firenze, 1994.

FYLER, JOHN M., *Chaucer and Ovid*, Yale University Press, New Haven-London, 1979.

GALINSKY, GOTTHARD KARL *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Basil Blackwell, Oxford, 1975.

GÉLY, VÉRONIQUE; HAQUETTE, JEAN-LOUIS; TOMICHE, ANNE (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006.

GILDENHARD, INGO; ZISSOS, ANDREW, "'Somatic Economies': Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*", in P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and Its Reception*, The Cambridge Philological Society, Cambridge, 1999, pp. 162-181.

GILDENHARD, INGO; ZISSOS, ANDREW, "Barbarian Variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*Met.* 6.412-674) and Beyond", *Dictynna*, n. 4 (2007), pp. 2-19.

HARDIE, PHILIP, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

HARRISON, STEPHEN, "Bimillenary Ovid: Some Recent Versions of the *Metamorphoses*", in *Translation and Literature*, vol. 13, n. 2 (Autumn 2004), pp. 251-267.

HENSEN, MICHAEL, “‘Fair Philomel’? Adaptations of the Philomela Myth in English Literature”, in M. Hensen; A. Pankratz (eds.), *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University, March 15-17-2001*, Verlag Karl Stutz, Passau, 2001, pp. 169-181.

HUGGAN, GRAHAM, “Philomela’s Retold Story: Silence, Music, and the Post-Colonial Text”, *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 25, n. 1, 1990, pp. 12-23.

INGELHEART, JENNIFER (ed.), *Two Thousand Years of Solitude: Exile After Ovid*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

JOPLIN, PATRICIA K., “The Voice of the Shuttle is Ours” [1984], in L. McClure (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World*, Routledge, New York-London, 2002, pp. 259-286.

KAUFHOLD, SHELLEY D., “Ovid’s Tereus: Fire, Birds, and the Reification of Figurative Language”, *Classical Philology*, vol. 92, n. 1 (January 1997), pp. 66-71.

KENNEDY, DUNCAN F., “Recent Receptions of Ovid”, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 320-335.

LYNE, RAPHAEL, “Ovid in English Translation”, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 249-261.

MARDER, ELISSA, “Disarticulated Voices: Feminism and Philomela”, *Hypatia*, vol. 7, n. 2 (Spring 1992), pp. 148-166.

MASLEN, ROBERT W., “Myths exploited: the metamorphoses of Ovid in early Elizabethan England”, in A. B. Taylor (ed.), *Shakespeare’s Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 15-30.

MOORE, HELEN, “Elizabethan Fiction and Ovid’s *Heroides*”, *Translation and Literature*, vol. 9, n.1 (2000), pp. 40-64.

PAVLOCK, BARBARA, “The Tyrant and Boundary Violations in Ovid’s Tereus Episode”, *Helios*, vol. 18, n. 1, 1991, pp. 34-48.

PIANEZZOLA, EMILIO, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Pàtron Editore, Bologna, 1999.

RICHLIN, AMY, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1992 (in particolare: "Reading Ovid's Rapes". pp. 158-179).

SEGAL, CHARLES, "Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid", in I. J. F. De Jong and J. P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, E. J. Brill, Leiden-New York-Köln, 1993, pp. 257-280.

SEGAL, CHARLES, "Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*", *Arion*, vol. 5, n. 3 (Winter 1998), pp. 9-41.

SEVERIN, LAURA, "Cutting Philomela's Tongue: *The Cocktail Party's* Cure for a Disorderly World", *Modern Drama*, 36 (1993), pp. 396-408.

SHARROCK, ALISON, "Gender and Sexuality", in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 95-107.

TAYLOR, ALBERT BOOTH, "Animals in 'manly shapes as too the outwarde shewe': moralizing and metamorphosis in *Titus Andronicus*", in A. B. Taylor (ed.), *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 66-80.

THOMPSON, ANN, "Philomel in *Titus Andronicus* and *Cymbeline*", *Shakespeare Survey* n. 31 (1978), pp. 23-32.

TOMICHE, ANNE, "Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine", in V. Gély; J.-L. Haquette; A. Tomiche, (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 305-324.

TOMLINSON, CHARLES, *Poetry and Metamorphosis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

WAITH, EUGENE, "The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, n. 10 (1957), pp. 39-49.

WILKINSON, LANCELOT PATRICK, *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, Cambridge, 1955.

ZIOGAS, IOANNIS, "Ovid in Rushdie, Rushdie in Ovid: A Nexus of Artistic Webs", *Arion*, vol. 19, n. 1 (Spring / Summer 2011), pp. 23-50.

ZIOLKOWSKI, THEODORE, *Ovid and the Moderns*, Cornell University Press, Ithaca-London, 2005.

CONTRIBUTI CRITICI DI CARATTERE GENERALE

ALBERTAZZI, SILVIA, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

ALBERTAZZI, SILVIA, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000.

ALBERTAZZI, SILVIA, "Canone", in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata, 2001, pp. 21-31.

ALEXANDER, MARGUERITE, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, Arnold, London, 1990.

ANDERSON, CAROL, "Listening to the Women Talk", in G. Wallace, R. Stevenson (eds.), *The Scottish Novel since the Seventies: New Visions, Old Dreams*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1993, pp. 170-186.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma, 2010.

ASTON, ELAINE; REINELT, JANELLE, "A Century in View: From Suffrage to the 1990s", in E. Aston, J. Reinelt (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 1-19.

ATWOOD, MARGARET, "Descent: Negotiating with the Dead. Who Makes the Trip to the Underworld, and Why?", in Ead., *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* [2002], Virago Press, London, 2008, pp. 137-161.

BALLESTRA-PUECH, SYLVIE, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2006.

BASSNETT, SUSAN, "Towards a Theory of Women's Theatre", in H. Schmid and A. van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theory: New Perspective in the Theory of Drama and Theory*, J. Benjamins, Amsterdam, 1984, pp. 445-466.

BETTINI, MAURIZIO; BRILLANTE, CARLO, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2002.

- BHABHA, HOMI, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York, 1994.
- BLOOM, HAROLD, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* [1994], Riverhead Books, New York, 1995.
- BOEHNKE, DIETMAR, "Double Refraction: Rewriting the Canon in Contemporary Scottish Literature", in S. Onega, C. Gutleben (eds.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2004.
- BOWERS, MAGGIE ANN, *Magic(al) Realism*, Routledge, London, 2004.
- BROICH, ULRICH, "Intertextuality", in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam, 1997, pp. 249-255.
- BROWN, SARAH ANNES, "'Hail, Muse! Et Cetera': Greek Myth in English and American Literature", in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 425-452.
- BRUNEL, PIERRE, *Le mythe de la métamorphose*, Colin, Paris, 1974.
- BUSH, DOUGLAS, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660* [1962], Clarendon Press, Oxford, 1976.
- BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1969.
- BYATT, ANTONIA SUSAN, "Old Tales, New Forms", in Ead., *On Histories and Stories* [2000], Vintage Random House, London, 2001, pp. 123-150.
- CALINESCU, MATEI, "Rewriting", in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam, 1997, pp. 243-248.
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Mondadori, Milano, 2009.
- CALVINO, ITALO, "Perché leggere i classici" [1981], in Id., *Perché leggere i classici* [1991], Mondadori, Milano, 1995, pp. 5-13.
- CONCI, DOMENICO ANTONINO, *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Guida Editori, Napoli, 1991.

CONNOR, STEVEN, "Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion", in T. D'Haen, H. Bertens (eds.), *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial and the (Post-)Feminist*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994, pp. 79-97.

CONTE, GIAN BIAGIO, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino, 1974.

CORSER, THOMAS (ed.), *Collectanea Anglo-Poetica, or A Bibliographical and Descriptive Catalogue of a Portion of a Collection of Early English Poetry with Occasional Extracts and Remarks Biographical and Critical*, Chetham Society, Manchester, 1860-1883, 11 voll., vol. IX.

COWARD, ROSALIND, "'This Novel Changes Lives': Are Women's Novels Feminist Novels?", *The Feminist Review*, No. 5, 1980, pp. 53-64.

D'HAEN, THEO, "Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist", in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam, 1997, pp. 283-293.

DOHERTY, LILLIAN E., *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, Duckworth, London, 2001.

ELIOT, THOMAS STEARNS, "Tradition and the Individual Talent", in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd, London, 1960, pp. 47-59.

EMMONS, SHIRLEE; WATKINS LEWIS, WILBUR, *Researching the Song: A Lexikon*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

FORBES IRVING, PAUL M. C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

FRANÇOIS, PIERRE, *Inlets of the Soul: Contemporary Fiction in English and the Myth of the Fall*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA, 1999.

FRIEDMAN, SHARON (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, McFarland, Jefferson (North Carolina), London, 2009.

FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE, *Trame di donne. Arianna, Elena, Penelope...*, Colla Editore, Costabissara, 2010 [trad. it. di *Ouvrages de dames: Ariane, Hélène, Pénélope...*, 2009].

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, SUSAN, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, [1979], Yale University Press, New Haven, 2000.

GIRARD, RENÉ, *La violence et le sacré* [1972], Hachette, Paris, 1998.

GOODMAN, LIZBETH, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London, 1993.

GOODMAN, LIZBETH (ed.), *Mythic Women / Real Women: Plays and Performance Pieces by Women*, Faber and Faber, London, 2000.

GRAVES, ROBERT, *The Greek Myths* [1955, 1960], Penguin, London, 1992.

HALL, EDITH, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

HARDWICK, LORNA, *Translating Words, Translating Cultures*, Duckworth, London, 2000.

HARDWICK, LORNA, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

HEDGES, INEZ, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005.

HEGERFELDT, ANNE C., *Lies That Tell The Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*, Rodopi, Amsterdam, 2005.

HÉRITIER, FRANÇOISE, *Les deux sœurs et leur mère: anthropologie de l'inceste*, Odile Jacob, Paris, 1994.

HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York, 1988.

JAUSS, HANS ROBERT, *Estetica della ricezione*, Guida Editori, Napoli, 1988.

KINSLEY, JAMES, *Scottish Poetry: A Critical Survey*, Cassell and Company, London, 1955.

LEWIS, CLIVE STAPLES, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* [1936], Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1970.

LORAUX, NICOLE, *Le madri in lutto*, Laterza, Roma-Bari, 1991 [trad. it. di *Les mères en deuil*, 1990].

LYNCH, KATHRYN L., *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford (Calif.), 1988.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

MAGUIRE, LAURIE, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009.

MARCUS, JANE, "Liberty, Sorority, Misogyny", in C. G. Heilbrun, M. R. Higonnet (eds.), *The Representation of Women in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1983, pp. 60-97.

MARCUS, JANE, "Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic", *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, n. 1/2 (Spring-Fall 1984), pp. 79-97.

MAROTTI, ARTHUR F., "Patronage, Poetry and Print", in C. C. Brown (ed.), *Patronage, Politics, and Literary Tradition in England, 1558-1658*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 21-46.

MASLEN, ROBERT W., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

MCHALE, BRIAN, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1987.

MENNIE SHIRE, HELENA, *Song, Dance and Poetry of the Court of Scotland under King James IV*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.

MUGELLES, ROSSANA, *Paesaggi latini*, Sansoni, Firenze, 1975.

OSTRIKER, ALICIA, "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking", *Signs*, vol. 8, n. 1 (Autumn 1982), pp. 68-89.

PARKER, ROBERT, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

PARKINSON ZAMORA, LOIS; FARIS, WENDY B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham NC, 1995.

POLACCO, MARINA, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

PURKISS, DIANE, "Women's Rewriting of Myth", in C. Larrington (ed.), *The Feminist Companion to Mythology*, Pandora, London, 1992, pp. 441-457.

RICH, ADRIENNE, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English*, vol. 34, n. 1 (October 1972), pp. 18-30.

RUSHDIE, SALMAN, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books in association with Penguin, London-New York, 1991.

RUSHDIE, SALMAN, *Step Across This Line: Collected Non-Fiction 1992-2002*, Vintage Random House, London 2002.

SEGAL, CHARLES, *Orfeo: il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995 [trad. it. di *Orpheus: The Myth of the Poet*, 1989].

SELLERS, SUSAN, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Palgrave, Basingstoke, 2001.

SHOWALTER, ELAINE, "Toward a Feminist Poetics" in M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing About Women*, Croom Helm, London, 1979, pp. 22-41.

SPIVAK, GAYATRI C., "Can the Subaltern Speak?" [1988], in P. Williams and L. Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: An Introduction*, Columbia University Press, New York, 1994, pp. 66-111.

SUZUKI, MIHOKO, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1989.

TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

WALTERS, TRACEY L., *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison*, Palgrave MacMillan, New York, 2007.

WALTON, J. MICHAEL, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

WIDDOWSON, PETER, "'Writing Back': Contemporary Re-visionary fiction", *Textual Practice*, vol. 20, n. 3, 2006, pp. 491-507.

ZAJKO, VANDA; LEONARD, MIRIAM, *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2006.

ZAJKO, VANDA, "Women and Greek Myth", in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 387-406.

CONTRIBUTI CRITICI SPECIFICI

ASKER, DAVID BARRY DESMOND, "Vixens and Values: The Modern Metamorphoses of Garnett and Vercors", *Canadian Review of Comparative Literature*, June 1983, pp. 182-191.

AUSTEN, GILLIAN, *George Gascoigne*, D. S. Brewer, Cambridge, 2008.

BARRETT, EILEEN, "Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's *Between the Acts*", *Twentieth Century Literature*, vol. 33, n. 1 (Spring 1987), pp. 18-37.

BERSON, MISHA, "Raising the Stakes", *American Theatre*, vol. 15, n. 7 (September 1998), pp. 56-57.

BROWN, SARAH ANNES, "'There is no end but addition': The Later Reception of Shakespeare's Classicism", in C. Martindale, A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 277-293.

CARLSON, SUSAN, "Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's plays", in E. Aston, J. Reinelt (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 134-149.

CASANOVA, ANGELO, "Filomela da rondine a usignolo", in C. Santini, L. Zurli e L. Cardinali (a cura di), *Concentus ex Dissonis. Scritti in Onore di Aldo Setaioli*, 2 voll., vol. I, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006, pp. 165-178.

CHIRICO, MIRIAM, "'Metaphors Made Flesh': Embodying Allegory in Mary Zimmerman's *Metamorphoses*", *Text & Presentation*, 2005, pp. 195-211.

CHIRICO, MIRIAM, "Zimmerman's *Metamorphoses*: Mythic Revision as a Ritual for Grief", *Comparative Drama*, vol. 42, n. 2 (Summer 2008), pp. 149-179.

COLLETTE, CAROLYN P. (ed.), *The Legend of Good Women: Context and Reception*, D. S. Brewer, Woodbridge, 2006.

CONNOR, STEVEN, "Echo's Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny", in M. Bell, P. Poellner (eds.), *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1998.

CRAMER, PATRICIA, "Virginia Woolf's Matriarchal Family of Origins in *Between the Acts*", *Twentieth Century Literature*, vol. 39, n. 2 (Summer 1993), pp. 166-184.

DAVIDSON, PETER, *Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey*, Rodopi, Amsterdam, 1995.

DAVIES, STEVIE, *Milton*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1991.

DIGAETANI JOHN L.; WERTENBAKER, TIMBERLAKE, "Timberlake Wertenbaker", in J. L. DiGaetani, *A Search For Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights*, Greenwood Press, New York-London, 1991, pp. 265-273.

DOBROV, GEORGE, "The Tragic and the Comic Tereus", *American Journal of Philology*, 114 (1993), pp. 189-234.

DYMKOWSKI, CHRISTINE, "'The Play's the Thing': The Metatheatre of Timberlake Wertenbaker", in N. Boireau (ed.), *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary English Stage*, Macmillan, Houdmills, 1997, pp. 121-135.

EAGLETON, MARY, "Rewriting the Master: Emma Tennant and Robert Louis Stevenson", *Literature Interpretation Theory*, vol. 17, n. 3, 2006, pp. 223-241.

ELIOT, THOMAS STEARNS, "Swinburne as a Poet", in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd, London, 1960, pp. 144-150.

EWBANK, INGA-STINA, "The Fiend-like Queen: A Note on 'Macbeth' and Seneca's 'Medea'", *Shakespeare Survey*, vol. 19, 1966, pp. 82-94.

FARRELL, JOSEPH, "Metamorphoses: A Play by Mary Zimmerman", *The American Journal of Philology*, vol. 123, n. 4 (Winter 2002), pp. 623-627.

FITZGERALD, MARIA J., "Limpid, Blue, Poppy", in W. Lesser (ed.), *The Genius of Language: Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*, Pantheon Books, New York, 2004, pp. 127-144.

FITZPATRICK, DAVID, "Sophocles' 'Tereus'", *The Classical Quarterly*, vol. 51, n. 1 (2001), pp. 90-101.

FOKKEMA, ALEID, "Post-Modern Fragmentation or Authentic Essence?: Character in *The Satanic Verses*", in C. C. Barfoot and T. D'haen (eds.), *Shades of Empire in Colonial and Post-Colonial Literatures*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA, 1993, pp. 51-64.

FOWLER, ROWENA, "Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece", *Comparative Literature*, vol. 51, n. 3 (Summer, 1999), pp. 217-242.

FREEMAN, SARA, "Group Tragedy and Diaspora: New and Old Histories of Exile and Family in Wertebaker's *Hecuba* and *Credible Witness*", in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy: Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertebaker*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2008, pp. 61-75.

GARROD, HEATHCOTE WILLIAM, "The Nightingale in Poetry", in Id., *The Profession of Poetry and Other Lectures*, Clarendon Press, Oxford, 1929, pp. 131-159.

GIPSON-KING, JAY M., "Wertebaker and the Metahistorical: Fracturing History in *The Grace of Mary Traverse, Love of the Nightingale & After Darwin*", in M. E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy: Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertebaker*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2008, pp. 223-234.

GROSSMAN, ALLEN R., "Orpheus/Philomela: Subjection and Mastery in the Founding Stories of Poetic Production", in Id., *The Long Schoolroom: Lessons in the Bitter Logic of the Poetic Principle*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, pp. 18-39.

HARDWICK, LORNA, "Can (modern) poets do classical drama?: The Case of Ted Hughes", in R. Rees (ed.), *Ted Hughes & the Classics*, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 39-61.

HARTMAN, GEOFFREY, "The Voice of the Shuttle", in Id., *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven-London, 1970, pp. 337-355.

HOLTON, AMANDA, *The Sources of Chaucer's Poetics*, Ashgate, Aldershot, 2008.

JENKYN, RICHARD, "The Classical Tradition", in R. Cronin; A. Chapman; A. H. Harrison (eds.), *A Companion to Victorian Poetry*, Blackwell, Malden (Mass.), 2002, pp. 229-245.

JONES, CHRIS, "Zimmerman's Touch", *American Theatre*, March 2002, pp. 19-22.

KOLOCOTRONI, VASSILIKI, “‘This Curious Silent Unrepresented Life’: Greek Lessons in Virginia Woolf’s Early Fiction”, *Modern Language Review*, vol. 100, n. 2 (April 2005), pp. 313-322.

LAMB, MARY ELLEN, *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, The University of Wisconsin Press, Madison (Washington), 1990.

LAURENS, JOANNA, “Reshaping myth: Joanna Laurens in Conversation with Caridad Svich”, in C. Svich (ed.), *Trans-global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2003, pp. 126-130.

LEFF, AMANDA, “Writing, Gender, Power in Gower’s *Confessio Amantis*”, *Exemplaria*, vol. 20, n. 1, 2008, pp. 28-47.

LÉTOUBLON, FRANÇOISE, “Le rossignol, l’hirondelle et l’araignée. Comparaison, métaphore et métamorphose”, *Europe*, 904-905, 2004, p.73-102, pp. 82-96.

LOSADA FRIEND, MARÍA, “Updating the Classics: Ovid, Emma Tennant’s ‘Philomela’ and the Intertextual Link”, *BELLS (Barcelona English Language And Literature Studies)*, n. 13, 2004, pp. 1-10.

LOUIS, MARGOT K., “Family Secrets, Family Silences: the Language of the Heart in Swinburne’s ‘Itylus’”, *Victorian Poetry*, vol. 37, n. 4 (Winter 1999), pp. 453-464.

LUTTERBIE, JOHN H., “Timberlake Wertenbaker”, in V. K. Janik e D. I. Janik (eds.), *Modern British Women Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport (Ct.), 2002, pp- 358-364.

MAIKA, PATRICIA, *Virginia Woolf’s Between the Acts and Jane Harrison’s Con/spiracy*, UMI Research, Ann Arbor-London, 1987.

MALASPINA, ERMANNO, “Tipologie dell’inameno nella letteratura latina”, *Aufidus* 23 (1994), pp. 7-22.

MARCUS, JANE, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.

MARTÍNEZ ALFARO, MARÍA JESÚS, “A Tapestry of Riddling Links: Universal Contiguity in A. S. Byatt’s ‘Arachne’”, *Journal of the Short Story in English*, n. 45 (Autumn 2005), pp. 145-161.

MASSON, JEAN-YVES, "Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes romantique anglais", in V. Gély; J.-L. Haquette; A. Tomiche, (sous la direction de), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 151-176.

MAXWELL, CATHERINE, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, Manchester University Press, Manchester, 2001.

MCCOY, RICHARD C., "Gascoigne's 'Poëmata castrata': The Wages of Courtly Success", *Criticism*, vol. 27, n. 1 (Winter 1985), pp. 29-55.

MCDONALD, JAN, "Liz Lochhead: Writer and Re-Writer: Stories, Ancient and Modern", in M. Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006, pp. 454-465.

MILLER, NANCY K., "Arachnologies: the Woman, The Text, and the Critic", in C. G. Heilbrun and N. K. Miller (eds.), *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 270-295.

MINER, MADONNE M., "Lady No Longer Sings the Blues: Rape, Madness, and Silence in *The Bluest Eyes*" [1985], in H. Bloom (ed.), *Tony Morrison's The Bluest Eye*, Chelsea House, Philadelphia, 1999, pp. 13-26.

MONELLA, PAOLO, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Pàtron Editore, Bologna, 2005.

MONTE, STEVEN, "Ancients and Moderns in Mrs. Dalloway", *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n. 4 (December 2000), pp. 587-616.

MOORE, MADELINE, *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf*, Allen & Unwin, Boston-London, 1984.

NICHOLSON, PETER, *Love & Ethics in Gower's Confessio Amantis*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.), 2005.

NOURYEH, ANDREA J., "Mary Zimmerman's *Metamorphoses*: Storytelling Theater as Feminist Process", in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, McFarland, Jefferson (North Carolina)-London, 2009, pp. 61-78.

PEARSALL, DEREK, "Gower's Narrative Art", *PMLA*, vol. 81, n. 7 (Dec., 1966), pp. 475-484.

PETRONE, GIANNA, “*Locus amoenus / locus horridus*: due modi di pensare il bosco”, *Aufidus* 5 (1988), pp. 3-18.

PEYRÉ, YVES, “‘Confusion now hath made his masterpiece’: Senecan resonances in *Macbeth*”, in C. Martindale, A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 141-155.

PHILLIPS, K. J., “Jane Harrison and Modernism”, *Journal of Modern Literature*, vol. 17, n. 4 (Spring 1991), pp. 465-476.

PINCOMBE, MIKE, “Gascoigne’s *Phylomene*: A Late Medieval Paraphrase of Ovid’s *Metamorphoses*”, in S. Coelsch-Foisner (ed.), *Elizabethan Literature and Transformation*, Stauffenberg Verlag, Tübingen, 1999, pp. 71-81.

PRIVITERA, TIZIANA, *Terei Puellae: metamorfosi latine*, ETS, Pisa, 2007.

RABEY, DAVID IAN, “Defining Difference: Timberlake Wertenbaker’s Drama of Language, Dispossession and Discovery”, in *Modern Drama*, vol. 33, n. 4 (1990), pp. 518-528.

REVARD, STELLA P., “Milton and Myth”, in C. W. Durham; K. A. Pruitt (eds.), *Reassembling Truth: Twenty-first-Century Milton*, Associated University Presses, London, 2003, pp. 23-48.

ROLLINS, HYDER E., “Martin Parker, Ballad-Monger”, *Modern Philology*, vol. 16, n. 19 (Jan. 1919), pp. 449-474.

ROSSI, ELENA, “«Against an Amnesiac Culture»: Greek and Latin Mythology in *The Ground Beneath Her Feet*”, in E. Linguanti, V. Tchernichova (eds.), *The Great Work of Making Real: Salman Rushdie’s The Ground Beneath Her Feet*, Edizioni ETS, Pisa, 2003, pp. 23-41.

ROTH MAYA E.; FREEMAN, SARA (eds.), *International Dramaturgy: Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2008.

ROTH, MAYA E., “The Philomela Myth as Postcolonial Feminist Theater: Timberlake Wertenbaker’s *The Love of the Nightingale*”, in S. Friedman (ed.), *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*, McFarland, Jefferson (North Carolina)-London, 2009, pp. 42-60.

ROWE, KATHERINE A., "Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 45, n. 3 (Autumn, 1994), pp. 279-303.

RUDD, NIALL, "The Classical Presence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, vol. 55 (2002), pp. 95-111.

RUSHDIE, SALMAN; GRASS, GÜNTER, "Fictions Are Lies That Tell The Truth: Salman Rushdie and Günter Grass In Conversation" (1985), in M. Reder (ed.), *Conversations with Salman Rushdie*, University Press of Mississippi, Jackson MS, 2000. pp. 72-78.

SCHMID, SUSAN, "Fantasy and Realism in Emma Tennant's *Wild Nights* and *Queen of Stones*, in B. Neumeier (ed.), *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2001, pp. 31-39.

SCHMITZ, GÖTZ, *The Fall of Women in Early English Narrative Verse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 52 [trad. ingl. di *Die Frauenklage: Studien zur Elegischen Verserzählung in der englischen Literatur des Spätmittelalters und der Renaissance*, 1984].

SILVANI, GIOVANNA, *Paradigmi e figure in Poems and Ballads, I Series di A. C. Swinburne*, Bulzoni, Roma, 1987.

SOUTHAM, BRIAN CHARLES, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Faber and Faber, London-Boston, 1968.

STARNES, DEWITT T., "Literary Features of Renaissance Dictionaries", *Studies in Philology*, 37 (1940), pp. 26-50.

TASSI, MARGUERITE A., *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, Genre, and Ethics*, Susquehanna University Press, Selinsgrove (Pa.), 2011.

TAYLOR, ALBERT BOOTH, "George Pettie and Arthur Golding", *Notes and Queries*, vol. 48, n. 3, September 2001, pp. 237-239.

TEMPERA, MARIANGELA, "'Worse than Progne': The Sister as Avenger in the English Renaissance", in M. Marrapodi (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, Associated University Presses, London, 1998, pp. 71-88.

TEMPERA, MARIANGELA, *Feasting with Centaurs: Titus Andronicus from Stage to Text*, CLUEB, Bologna, 1999.

TENNANT, EMMA; HAFFENDEN, JOHN, "Emma Tennant", in J. Haffenden (ed.), *Novelists in Interview*, Methuen & Co. Ltd., London, 1985, pp. 281-304.

TENNANT, EMMA; KENYON, OLGA, "Emma Tennant", in O. Kenyon (ed.), *Women Writers Talk: Interviews with Ten Women Writers*, Lennard Publishing, Oxford, 1989, pp. 173-187.

WERTENBAKER, TIMBERLAKE, "Dancing with History", in M. Maufort, F. Bellarsi, *Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of the Millenium*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2002, pp. 17-23, p. 18.

WERTENBAKER, TIMBERLAKE, "The Voices We Hear", in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the New Millenium*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 361-368.

WERTENBAKER, TIMBERLAKE, "First Thought on Transforming a Text", in E. Roth, S. Freeman (eds.), *International Dramaturgy: Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2008, pp. 35-40.

WEST, RUSSELL, "Abject Cannibalism: Anthropophagic Poetics in Conrad, White and Tennant – Towards a Critique of Julia Kristeva's Theory of Abjection", in K. Kutzbach; M. Mueller (eds.), *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, pp. 235-254.

WILLIAMS, DEANNE, "The Dream Visions", in S. Lerer (ed.), *The Yale Companion to Chaucer*, Yale University Press, New Haven-London, 2006, pp. 147-178.

WINSTON, JOE, *Drama, Narrative and Moral Education: Exploring Traditional Tales in the Primary Years*, Falmer Press, London, 1998 (in particolare: "Re-casting the Phaedra Syndrome: Myth and Morality in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*", pp. 49-58).

WOOLF, VIRGINIA, "Old Bloomsbury", in Ead., *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*, J. Schulkind (ed.), Sussex University Press, London, 1976, pp. 159-179.

WOOLF, VIRGINIA, "On Not Knowing Greek", in Ead., *The Common Reader: First Series* [1925], The Hogarth Press, London, 1975, pp. 39-59.

DIZIONARI ED ENCICLOPEDIA CONSULTATI

BRUNEL, PIERRE (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Editions du Rocher, Monaco, 2002.

COOPER, THOMAS, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*, Scholar Press, Menston, 197? (*sic*), [riproduzione in microfiche dell'edizione del 1565].

HORNBLOWER, SIMON; SPAWFORTH, ANTONY (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1996 (3rd edition).

LEMPRIÈRE, JOHN, *Bibliotheca Classica; or A Classical Dictionary* [1788], Routledge, London, 1911.

ROSCHER, WILHELM HEINRICH, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* [1884-1937], 11 voll., Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1978.

SITOGRAFIA

BILLINGTON, MICHAEL, "Five Gold Rings" [recensione], *The Guardian*, 20 December 2003, disponibile all'indirizzo <www.guardian.co.uk/stage/2003/dec/20/theatre1> [ultima consultazione: 15 dicembre 2012].

CUMMINGS, DOLAN, "Poor Beck" [recensione], *CultureWars*, 18 March 2005, disponibile all'indirizzo <www.culturewars.org.uk/2005-01/poorbeck.htm> [ultima consultazione: 15 dicembre 2012].

FITZGERALD, MARIA, J., [video-intervista], disponibile all'indirizzo <<http://english.umn.edu/faculty/videoInterviews.html>> [ultima consultazione: 2 dicembre 2012].

FUSILLO, MASSIMO, "Letteratura, meraviglioso e metamorfosi", *Griselda*, n. VIII ("Metamorfosi"), 2008-2009, disponibile all'indirizzo <www.griseldaonline.it> [ultima consultazione: 12 novembre 2012].

GARDNER, LYN, "The Three Birds" [recensione], *The Guardian*, Tuesday 24 October 2000, disponibile all'indirizzo <www.guardian.co.uk/stage/2000/oct/24/theatre.artsfeatures> [ultima consultazione: 14 dicembre 2012].

LEE, HERMIONE, "Beware the sponge that ate Florida" [recensione] , *The Guardian*, Saturday 25 February 2006, disponibile all'indirizzo <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/feb/25/fiction.margaretatwood>> [ultima consultazione: 20 dicembre 2012].

SKEA, ANN, "Ovid Metamorphosed" [recensione], *Eclectica Magazine*, vol. 4, n. 3, (Jul/Aug 2000), disponibile all'indirizzo <www.eclectica.org/v4n3/skea_terry.html>.

STRAUSS, URSULA, "Five Gold Rings" [recensione], *CultureWars*, 17 January 2004, disponibile all'indirizzo <www.culturewars.org.uk/2003-03/rings.htm> [ultima consultazione: 4 dicembre 2012].

SUPPLE, TIM, *Ted Hughes and the Theatre*, disponibile all'indirizzo <<http://ann.skea.com/TimSupple.html>> [ultima consultazione: 28 dicembre 2012].

WOLF, MATT, "Five Gold Rings" [recensione], *Variety*, 4 January 2004, disponibile all'indirizzo <www.variety.com/review/VE1117922770?refcatid=33> [ultima consultazione: 17 dicembre 2012].

British Council, <<http://literature.britishcouncil.org/>> [ultima consultazione: 11 dicembre 2012].

Middle English Dictionary, <quod.lib.umich.edu/m/med/> [ultima consultazione: 4 maggio 2012].

Oxford English Dictionary online, <www.oed.com> [ultima consultazione: 1 settembre 2012].

"Bill Moyers Interviews Mary Zimmerman", *network PBS*, 22 Marzo 2002, trascrizione disponibile all'indirizzo <www.pbs.org/now/transcript/transcript_zimmerman.html> [ultima consultazione: 9 ottobre 2012].

"Alter Mythos in neuem Gewand" [recensione], *egotrip (Online-Magazin für Kultur, Reisen, Lesen & Hören)*, disponibile all'indirizzo <http://www.egotrip.de/theater/0203/0203_dreivoegel.html> [ultima consultazione: 12 dicembre 2012].

*Un ringraziamento speciale va alla Prof.ssa Laura Bandiera
che mi ha seguita in questo lavoro con estrema cura e dedizione,
accompagnandomi con sincero entusiasmo nel mio percorso di scoperta.*