

S. Pachera, *Tra parole e silenzi*
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica
ISBN 978-88-907900-9-6
DOI: 10.60973/TTPache90096.11
pp. 149-177.

Tra parole e silenzi. Riflessioni su Ovidio *Met.* VI 412-674

SILVIA PACHERA

Abstract

Between Words and Silences. Reflections on Ovid *Met.* VI 412-674 This paper aims to examine the myth of Procne and Philomela (Ovid, *Met.* VI 412-674), with precise references to significant passages of Ovid's text, to identify the value of silence concerning the characters of Philomela and her sister Procne, taking into account Tereus as well, because his thoughts, decisions and acts have an important role in the myth itself and determine Procne's and Philomela's reactions. In the myth, as Ovid recounts it, silence is first of all that imposed with repeated violence by Tereus to Philomela in order to prevent her from calling for help or revealing the rape suffered. Apparently reduced to impotence, Philomela will succeed in communicating with the outer world by entrusting the description of her misfortune to the cloth she weaves. Besides detecting interesting links with other myths (i.e., Penelope or Arachne), weaving becomes an essential key element in determining Procne's reaction and leading to the myth's catastrophe. With this expedient, Philomela can voice the silence imposed on her, using a woven message as a substitute for the word Tereus's violence has denied her. Her sister Procne is also characterized by silence, which, however, is a deliberately chosen instrument to carry out her revenge, culminating in the killing of her son Itys, who is fed to his unwitting father. This is a real retaliation that wants to punish the violence and symbolically destroy the violent man and his lineage. The development of this theme allows us to identify disturbing elements of continuity with the contemporary age, with regard to the condition of women in some countries of the world, where acts of violence and abuse of women are commonplace and where the path to the recognition of the fundamental rights of equality and freedom is still long.

Keywords

Ovid, silence, weaving, rape, metamorphosis

Parole chiave

Ovidio, silenzio, tessitura, stupro, metamorfosi

Premessa

Ovidio in *Metamorfosi* VI 412-674 racconta, come sostiene Rosati, ‘il mito più truce e sanguinario del poema e, probabilmente, dell’intera mitologia greco-latina’,¹ le cui origini sono molto antiche e la diffusione ampia, come dimostrano *Od.* XIX 518-23 e le molte riprese letterarie in ambito greco e romano.²

Nel passo del poema ovidiano, il lettore incontra la storia raccapricciante di Procne, Tereo e Filomela. Il mito, che presenta solamente attori umani, ha come tema centrale un matrimonio. Procne, figlia del re di Atene Pandione, viene data in sposa a Tereo, re di Tracia e figlio di Marte, quale segno di riconoscenza per la lealtà e il sostegno dato agli Ateniesi dal re trace nella guerra contro Tebe. Dopo la celebrazione del matrimonio, avvenuta sotto auspici non favorevoli, il ritorno in Tracia e la nascita del figlio Iti che suggella un’unione serena, Tereo ritorna ad Atene al fine di condurre con sé Filomela per una visita alla sorella. Preso da una bruciante passione per la cognata, che suscita in lui desideri incestuosi sempre pensati e mai espressi a parole, una volta messo piede in patria, trascina la fanciulla nel bosco, la segrega in un capanno nel fitto della foresta e lì la violenta ripetutamente, aggiungendo violenza alla violenza: per impedire a Filomela di chiamare aiuto e per paura che possa denunciare l’accaduto, temendo le minacce della ragazza, le taglia la lingua, obbligandola al silenzio. Successivamente, torna al palazzo, recupera il suo ruolo di marito premuroso e comunica la morte di Filomela a Procne che compiangere la sorella creduta morta.

Nel frattempo Filomela, reagendo alle prolungate sevizie con *sollertia*, riesce a comunicare con la sorella tramite una tela da lei realizzata in cui racconta la sua sventura e alla cui vista Procne, pietrificata e senza parole, medita vendetta. Liberata Filomela, le due donne, tornate nel palazzo, uccidono Iti e lo imbandiscono al padre che, ignaro, se ne ciba. Scoperta la verità e straziato dal dolore, Tereo le insegue furibondo, quando tutti e tre vengono trasformati in uccelli: Procne in rondine, Filomela in usignolo e Tereo in upupa.

¹ Rosati 2013, p. 316.

² Omero, nel passo citato dell’*Odissea*, accenna al canto dell’usignolo che piange il figlio perduto Itilo.

La versione ovidiana, destinata a diventare canonica nella tradizione occidentale, non è l'unica in un mito che vede diverse varianti, soprattutto per quanto riguarda i ruoli di Procne e Filomela e la metamorfosi dei personaggi.³

Questo articolo si propone di analizzare, con riferimenti specifici al testo latino, le varie valenze e sfaccettature che assume in questo mito il silenzio, che caratterizza tutti i personaggi di questa vicenda. La corretta comprensione dei silenzi di Filomela e Procne è strettamente legata alla natura del silenzio di Tereo, diverso da quello delle due donne. Il titolo scelto per questo contributo, *Tra parole e silenzi*, intende pertanto sintetizzare il carattere polisemico di tale silenzio. L'intrecciarsi di vicende, emozioni, reazioni a desideri e ad azioni violente è alquanto complesso e denso di significati simbolici, nonostante la fabula in sé sia piuttosto semplice. Pertanto, anche per una più agevole trattazione, si seguirà il mito nel suo svolgersi prendendo in considerazione di volta in volta gli elementi significativi dell'agire dei personaggi.

Tereo: la verità nel silenzio, la finzione nella parola

Primo attore da considerare è Tereo in quanto le sue scelte e le sue azioni costituiscono momenti cruciali e scatenanti del dramma. Tereo è re di Tracia, terra considerata estranea al mondo civilizzato e contraddistinta da ferinità, dall'abbandono agli istinti e dall'incontinenza, soprattutto sessuale, come ricorda Tucide in VII 29,4 in cui definiva i Traci 'i barbari più spietati'. Come Ovidio non manca di sottolineare nel testo, Tereo è un uomo forte, dotato di grande valore militare e alleato di Atene in conflitto con barbari venuti dal mare; di lui si sottolineano più volte la barbarie (forse anche peggiore di quella dei nemici) e l'origine. L'espressione *Threicius Tereus* (v. 424), con cui si introduce

³ Accanto alla "versione attica", che trova la sua attestazione più forte nel Tereo di Sofocle (con Procne che diventa usignolo e Filomela rondine), si afferma anche quella che, forse impropriamente, è definita "tradizione latina" con Filomela usignolo e Procne rondine. Nell'elaborazione complessiva del mito, Ovidio si attiene alla versione attica, ma per la metamorfosi preferisce riferirsi alla tradizione latina. Per le diverse attestazioni del mito si vedano Cazzaniga 1950-1951 e Monella 2005, ai quali è da aggiungere anche Privitera 2007 che, a proposito della "inversione" presente nella versione latina, esprime la convinzione che essa vada fatta risalire alla 'disinvoltura del comportamento virgiliano' e alla sua 'sostanziale ambiguità di trattamento' (p. 15) che 'portò a una definitiva confusione dei ruoli e dei personaggi' (p. 20). Privitera fa riferimento, in particolare, alla discrasia fra *Buc.* 6, 78 sgg. (p. 25) (dove Filomela è, forse, rondine) e *Georg.* 4, 511 sgg. (p. 26) (dove Filomela, trattato come nome comune, è senz'altro l'usignolo). Il mito, così come è narrato da Ovidio, si differenzia dalla versione proposta dallo pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* III 14, 8 [194] per il fatto che Tereo dice a Filomela che Procne è morta e la sposa (doppio matrimonio). In età augustea Igino (*Fab.* XLV), importante per le riprese tardo antiche del mito, propone a sua volta il doppio matrimonio e, pur rispettando nomi e ruoli della tradizione attico-sofoclea, presenta l'inversione nella fase metamorfica secondo la versione latina, ma si segnala soprattutto per la soppressione di un dato fondamentale, quello della glossotomia. Una novità funzionale al fatto che, interpretando l'etimo di Filomela come 'amica del canto', la identifica con l'usignolo, che non può aver subito il taglio della lingua; Tereo, invece, è mutato in falco. Tale novità è presente anche in Antonino Liberale (*Met.* 11) che, nel II sec. d.C., desume il mito dall'*Ornitogonia* di Boio e lo rielabora con diverse varianti (tra cui quella dei nomi) e presenta a sua volta l'assenza della glossotomia.

il personaggio, presenta un'allitterazione che associa e, per alcuni aspetti, fa coincidere il personaggio con la sua identità etnico-culturale, confermata dagli eventi successivi che renderanno ironicamente e drammaticamente celebri le vicende che lo vedono efferato protagonista e, successivamente, vittima di una terribile vendetta⁴ (nell'utilizzo di questa allitterazione non è escluso che si possa cogliere, nella difficoltà di pronuncia del sintagma, una velata allusione al balbettio proprio del 'barbaro').

La forza e l'abilità militare di Tereo sono legate, inoltre, alla sua nascita: egli infatti, discende 'a magno...*Gradivo*' (v. 427), è figlio di Ares e a questi natali si può ricondurre il carattere bellicoso e brutale del personaggio. Anche questo elemento, quindi, come i precedenti ricordati, permette di cogliere il tema dell'opposizione tra Atene e la Tracia,⁵ che mostrerà la sua rilevanza anche successivamente e che getta fin dall'inizio un'ombra negativa sul matrimonio.

Alle nozze di Tereo e Procne non prendono parte le divinità tradizionalmente protettrici del matrimonio, ovvero Giunone Pronuba,⁶ Imeneo e le Grazie, bensì altre rappresentative del mondo infero: le Eumenidi-Erinni, vendicatrici dei delitti tra consanguinei, la cui presenza sembra preannunciare le tristi vicende future (creando una forte contrapposizione tra l'inconsapevolezza dei protagonisti e la conoscenza del lettore), a cui si aggiungono il gufo (definito *profanus*, v. 431), uccello del malaugurio che cala dal tetto e si posa sulla sommità del talamo, due ambiti carichi di significati simbolici, e l'uso dell'espressione *pronuba Iuno* (v. 428) ripreso da *Aen.* IV 166, in riferimento alla tragica vicenda di Didone.⁷ La cerimonia, pertanto, assume la fisionomia di un 'matrimonio tragico', come lo definisce Rehm, riprendendo il motivo presente nel teatro tragico attico dello scambio delle fiaccole nuziali con quelle funebri.⁸

La cosa che sorprende fin dal principio della narrazione è il fatto che Ovidio non dà mai la parola a Tereo, tranne che al v. 513: '*vicinus [...] mecum mea vota feruntur*', frase che l'uomo pronuncia a gran voce (*exclamat*, v. 513) dopo essere riuscito nell'intento di condurre Filomela in Tracia. Durante il resoconto del mito, Ovidio agisce come narratore onnisciente riportando in modo indiretto non solo i colloqui di Tereo, ma anche i pensieri e i desideri che prendono forma nella sua mente, nonché le passioni che

⁴ Si pensi, ad es., alla ripresa di questo mito in Seneca che, nella tragedia *Thyestes*, parla esplicitamente di *Thracium...nefas*, identificandolo come antecedente del *nefas* di Atreo, come dimostrano le numerose somiglianze, anche lessicali, tra ciò che Procne dice alla sorella, ai vv. 613 e 618 del testo ovidiano, e quanto esternato da Atreo ai vv. 272-277 (per quest'ultimo aspetto si veda successivamente, n. 82).

⁵ In riferimento alla funzione civilizzatrice di Atene rispetto alle popolazioni definite 'barbare', si può citare Ampelio 15, 3 (in Privitera 2007, p. 86): '*Pandion Rex, qui filias suas Procnen et Philomelam Thraciae regibus tradidit, ut barbaras sibi gentes adfinitate sociaret*'. Qui la decisione di Pandione di affidare entrambe le figlie al re di Tracia risponderebbe alla volontà di legare a sé, tramite parentela, le popolazioni barbariche.

⁶ Secondo Curran 1984, Giunone rappresenterebbe '*the embodiment, on the level of myth, of society's attitudes towards marriage and such related matters as virginity and adultery*' (p. 273).

⁷ Sull'associazione tra Didone e il gufo, si veda Gowers 2016, pp. 107-130.

⁸ Rehm 1994 in Rosati 2013, p. 323.

si agitano nel suo animo fin dall'apparizione di Filomela, in seguito alla quale Tereo comincia ad ardere di passione per lei (*exarsit conspecta*, v. 455),⁹ e non solo per la bellezza incontestabile della giovane, ma anche per lo stimolo di una *innata libido* (v. 458), che Ovidio motiva riconoscendo alle genti di Tracia la tendenza alla lussuria (*pronusque genus regionibus illis / in Venerem est*, vv. 459-460). Nel racconto della prima apparizione di Filomela, l'autore paragona la giovane a 'Naiadi e Driadi quando muovono nel fitto dei boschi'¹⁰ (v. 453), suggerendo un riferimento alla vicenda di Dafne e, al contempo, un'anticipazione dello scenario (la selva) sullo sfondo del quale si consumerà lo stupro. La reazione di Tereo a tale visione ha indotto alcuni a vedere, nel momento dello sguardo, una forma mentale di stupro che anticipa quello fisico.¹¹

Ovidio descrive con grande precisione la serie di pensieri che, in modo impulsivo, si presentano alla mente di Tereo e che vengono abilmente celati. In particolare, afferma che *nihil est quod non effreno captus amore / ausit, nec capiunt inclusas pectora flammis* (vv. 465-466), non solo per sottolineare la sfrenatezza del desiderio, ma anche per ribadire che nulla di tutto ciò emerge all'esterno: l'incendio che lo divora e che stenta a contenere è chiuso nel petto. Il vizio che lo stimola, suo proprio e del suo popolo (*vitio gentisque suoque*, v. 460) lo rende impaziente e lo spinge a parlare a nome di Procne (vv. 469-470), celando tuttavia un'altra motivazione: fingendo la parte del marito premuroso, cerca in realtà di avvantaggiare se stesso per il soddisfacimento del proprio desiderio. Anche in questo caso Ovidio non riporta le parole di Tereo in discorso diretto, forse per alludere alla difficoltà comunicativa dell'uomo, in quanto barbaro, o piuttosto per far risaltare l'ambiguità del personaggio, il cui "silenzio" dice altro da ciò che le parole esprimono: una dicotomia che porta a riconoscere alla parola una funzione persuasiva e al contempo mistificatrice della realtà e al silenzio quella di svelare la realtà che la parola nasconde. L'insistenza delle sue richieste viene giustificata quale espressione della volontà di Procne; le lacrime, di cui Tereo si serve quale strumento di persuasione ancor più efficace, sembrano far parte di un copione che egli segue per far credere che la sua insistenza riflette quella della moglie. Westerhold si concentra sulle lacrime di Tereo e sulla loro funzione retorica e performativa di strumento non verbale atto a celare la verità e a creare fiducia nell'interlocutore attraverso la persuasione.¹² Tali lacrime, totalmente slegate dall'espressione dei sentimenti di sofferenza cui sono tradizionalmente connesse, sono all'origine di comportamenti e vicende che condurranno Tereo a

⁹ Emerge qui il legame tra la vista e il fuoco della passione, che ricorre anche altrove nel testo (vv. 460; 466; 480; 491-929), a ulteriore dimostrazione della natura eccessiva di Tereo. Sul rapporto tra il nome *Tereus* e il verbo greco *τηρέω*, si veda Griffith 1987 (p. 61). Pertanto, Tereo sarebbe "uomo dello sguardo", come ricordato da Rosati 2013, p. 325.

¹⁰ Traduzione di G. Chiarini.

¹¹ Newlands 2018a, p. 156 e Tinkler 2018, p. 53. Sul tema del cosiddetto 'male gaze', anche nel contesto delle *Metamorfosi* di Ovidio, si vedano Kaplan 1983, p. 15 e Tissol 1997, p. 24.

¹² Westerhold 2015, *passim*.

sperimentare lacrime vere di dolore alla fine del dramma. L'espressione *'addidit et lacrimas'* (v. 471) evidenzia la mistificazione dell'uomo, soprattutto se messo a confronto con Pandione. Tereo ha il controllo sulle proprie lacrime che scaturiscono in momenti precisi della vicenda, sempre legati alla persuasione e alla rappresentazione di una realtà fittizia; si vedano, a questo proposito, i vv. 563-566 relativi al momento successivo allo stupro in cui Tereo, tornato al palazzo, riferisce a Procne la morte della sorella. Ovidio racconta l'incontro, ancora una volta senza lasciare alla voce di Tereo la scena, e sottolinea l'artificiosità e la falsità dell'uomo, nonché la sua performance di attore, dicendo che rompe in finti singhiozzi (*gemitus fictos*, v. 565) e racconta della morte della giovane che le lacrime rendono vera (*et lacrimae fecere fidem*, v. 566).¹³ Pandione, al contrario, nel momento in cui deve lasciar partire Filomela, prorompe in un pianto incontrollato che gli impedisce di parlare¹⁴, espressione di sentimenti sinceri e accorati che, tuttavia, non scalfiscono per nulla i propositi di Tereo ma che, al contrario, si accompagnano al cattivo presagio sul futuro delle figlie che il vecchio re nutre nella mente, ma che non esprime a parole. Pertanto, le lacrime di Tereo ottengono il successo sperato e cercato e Westerhold le riconduce all'*actio rhetorica*, riferendosi a Cic. *De orat.* 3, 214-216 e a Quint. *Inst.* VI 2, 35-36,¹⁵ riconoscendo così al barbaro tracce la padronanza dell'*ars rhetorica* e la capacità di *movēre ac flectere* il suo uditorio ricreando, tramite gesti, occhi e voce le emozioni e risultando eloquente nella patria della retorica.

È Ovidio a svelare il successo di Tereo: *quantum mortalia pectora caecae / noctis habent! ipso sceleris molimine Tereus / creditur esse pius laudemque a crimine sumit* (vv. 472-74), versi che esprimono un commento proprio dell'autore e che mettono in evidenza la vera natura di Tereo e l'ambiguità dei suoi silenzi e delle sue parole. È la vittoria su Pandione, che viene piegato dalle preghiere, non da quelle delle sue figlie, come egli crede, bensì da quelle di Tereo e anche di Filomela che, accordandosi alle reali volontà di Procne, abbraccia il padre, lo bacia e lo convince a lasciarla partire alla volta della Tracia, cadendo così inconsapevolmente nella rete di Tereo (Ovidio, al v. 485, definisce la giovane *infelix*).¹⁶

Tereo osserva la scena in silenzio: è il poeta a rendere espliciti al lettore i pensieri dell'uomo e a descriverli con termini propri del linguaggio erotico (cfr. v. 478, *praecontractatque videndo*;¹⁷ vv. 479-80, *oscula et...bracchia cernens / omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris / accipit*), evidenziando l'incontinenza della passione di Tereo che prova

¹³ Si veda a questo proposito anche Westerhold 2015 secondo cui *'(...) Like his feigned groans of mourning, Tereus' tears perform grief and create trust (fides)'* (p. 398), con il risultato di indurre Procne a credere al racconto della morte della sorella.

¹⁴ Westerhold 2015, p. 395.

¹⁵ Westerhold 2015, pp. 391-392.

¹⁶ Dealy 2015 afferma: *'it is Philomela's convincing tongue that persuades her father to let her travel. [...] In an ironic twist, so common in Ovid's work, it is Philomela's own, seemingly innocent, words that cause her to be assaulted'* (p. 14).

¹⁷ *Contracto* appartiene al linguaggio proprio dei contatti fisici erotici e/o sessuali. Si veda Adams 1982.

addirittura desideri incestuosi, desiderando essere al posto del padre ogni volta che la figlia lo abbraccia (*esse parens vellet*, v. 482). Ciò induce Ovidio a un commento personale (*neque enim minus impius esset*, v. 482), che mette in evidenza, attraverso l'allitterazione e la litote, la rilevanza dell'aggettivo *impius* che conferma la barbarie di Tereo e la sua contrapposizione al mondo civilizzato, in quanto viola e rovescia il sistema di valori, in cui il pubblico di Roma poteva riconoscersi (quella *pietas* tanto celebrata da Augusto, anche con l'introduzione di leggi moralizzatrici dei costumi), e soprattutto i legami e i ruoli familiari (Tereo è cognato di Filomela). Una situazione che determinerà una sovrapposizione non solo di gesti e comportamenti, ma anche linguistica, tra i personaggi del mito, come rilevato da Pavlock.¹⁸ Il rovesciamento dei ruoli familiari e la violazione dei legami trova prima espressione concreta il giorno della partenza di Filomela, dopo una notte agitata in cui Tereo, insonne, si abbandona all'ardore ripensando volontariamente e ossessivamente alla voce, ai gesti e alle mani di Filomela, con chiara reminiscenza della Didone virgiliana in *Aen.* IV 1-5, ed evidenziando una vera e propria passione d'amore ossessiva che si autoalimenta nel desiderio e nell'immaginazione di ciò che Tereo ancora non ha visto (*qualia vult, fingit, quae nondum vidit, et ignes / ipse suos nutrit*, vv. 492-493). Segal¹⁹ sottolinea un rapporto con l'episodio di Apollo e Dafne (I 452-467) visto come 'modello per l'erotizzazione del corpo femminile, mostrato sia vestito che svestito, che desta il desiderio maschile' (si veda il rapporto tra I 502 e VI 492).

Ancora una volta, è il narratore onnisciente a dar voce ai silenzi di Tereo che nascondono ciò che è moralmente inaccettabile. L'ambiguità dei gesti e delle parole di Pandione e i desideri nascosti di Tereo sono all'origine del precipitare degli eventi, dopo l'arrivo in Tracia, e dello sconvolgimento dei legami familiari, nonché delle norme morali e civili. Dopo che Ovidio ha nuovamente insistito sull'incontinenza del popolo trace con l'aggettivo *Odrysius*²⁰ (v. 490), Pandione si appella alla *pietas* familiare (*pia causa*, v. 496) che, come ricorda Pavlock, è ciò che *preserves boundaries within family relations*²¹ e che invece Tereo, *tyrannus* e spietato, dissolve, violando così l'ordine delle relazioni. L'intervento di Pandione dà inizio a un gioco di equivoci e ambiguità che coinvolge anche la gestualità del momento.

Pandione affida al genero la figlia, assecondando le richieste tanto di Procne quanto di Filomela, la bontà della causa (definita *pia*, v. 496) e la volontà di Tereo, le cui vere intenzioni sono sconosciute all'ignaro vecchio, come potrebbe sottolineare l'espressione '*voluisti tu quoque, Tereu*' (v. 497), in cui il verbo si carica dell'ambiguità di ciò che è

¹⁸ Pavlock 1991, pp. 42-44.

¹⁹ Segal 2005, pp. XVII-CI.

²⁰ Il primo re potente degli Odrisi sarebbe stato, secondo Tuciddide, Tere 'con evidente associazione onomastico-etnica' a Tereo (Rosati 2013, p. 330).

²¹ Pavlock 1991, p. 38.

nascosto nel silenzio dei pensieri. Un intervento che assume un rilievo simile a un'inconscia intuizione di Pandione oppure a un intervento dell'autore che si sovrappone al re ateniese. La preghiera avanzata a Tereo di proteggere *patrio...amore* (v. 499) Filomela, la richiesta delle mani destre, quale segno di lealtà (*fide pignus dextras utriusque poposcit*, v. 506), e la loro unione (*inter se data iunxit*, v. 507) non solo rimandano alla gestualità propria del matrimonio *cum manu*, in cui il *pater familias* trasferiva la propria autorità sulla figlia al genero,²² ma anche creano le condizioni per cui il re trace, animato dalle sue volontà più nascoste e dai suoi impulsi (nonché dalla sua natura di *tyrannus*), potrà interpretare le parole e i gesti di Pandione come una giustificazione delle sue azioni.²³ Interessante anche il riferimento al *patrio...amore* (v. 499) che rimanda con chiarezza ai pensieri incestuosi di Tereo al v. 482, quasi un'anticipazione di questo commiato. Il v. 513 è l'unico in cui Tereo prorompe in un'esclamazione in discorso diretto in cui il verbo *vicimus* celebra il trionfo di Tereo non solo accordandosi alla sua natura di guerriero vittorioso, ma anche nell' 'avere con sé il suo desiderio',²⁴ per cui le fantasie ossessive, alimentate nei suoi pensieri dai suoi impulsi e dalle sue brame, si sono concretizzate nella vicinanza di Filomela, qui celata nell'espressione *'mecum mea vota feruntur'* (v. 513). Come ricorda Pavlock, nel momento in cui abbandona Atene, Tereo abbandona *all pretences of respect for family bonds...He immediately speaks in the manner of a conquering warrior whose prayers for victory have been answered'*.²⁵ Del resto, come ricordato da Gildenhard e Zissos,²⁶ il verbo *vicimus* rimanda a una metafora militare usata in contesti erotici e riconducibili ad elementi costitutivi dell'elegia d'amore latina e, assieme alla metafora del *servitium amoris*, rientra nel complesso panorama del genere erotico.²⁷ Accanto a queste parole esplicite, altri segni alludono alle intenzioni di Tereo: il mare spinto verso i remi, a indicare un desiderio impellente (*admotumque fretum remis*, v. 512); la *tellus repulsa* (v. 512), per sottolineare l'abbandono della civiltà e il rapido ritorno al mondo selvaggio in cui si consumerà la violenza; lo sguardo rapace che Tereo rivolge incessantemente a Filomela e che accompagna la sua esultanza, rivelando l'animo bestiale che il "barbaro" (così sarà definito anche da Filomela) non riesce più a

²² Tereo era già *gener* in virtù del matrimonio con Procne. Qui, pertanto, si genera un'ulteriore ambiguità nel rapporto tra Tereo e Filomela che potrebbe aver influito sulle versioni del mito di Apollodoro (III 14, 8) e Igino (*Fab.* VL 1) che parlano di nozze tra Tereo e la cognata e che, nel dettato ovidiano, creerebbe un collegamento con l'espressione *paelex...sororis* (v. 537) con cui Filomela definisce se stessa.

²³ Brownmiller 1975 afferma che *'all rape is an exercise of power, but some rapists have an edge that is more than physical. They operate within an institutionalized setting that works to their advantage and in which a victim has little chance to redress her grievance [...] rapists may also operate within a dependent relationship that provides a hierarchical, authoritarian structure of its own that weakens a victim's resistance, distorts her perspective and confounds her will'* (p. 256).

²⁴ Rosati 2013, p. 332.

²⁵ Pavlock 1991, p. 36.

²⁶ Gildenhard, Zissos 2007, par. 2, 26.

²⁷ In relazione a questo tema, si veda Adams 1982. Tuttavia, per il significato profondo del verbo *vicimus*, si veda anche O'Rourke 2018, pp. 110-139.

trattenere. Un atteggiamento insistito e “violento”, rimarcato dal *raptor* del v. 518, associato al *praemia* che rimanda al bottino di guerra, e dalla similitudine con l’uccello rapace di Giove (*predator... Iovis ales*, vv. 516-517) che ha depresso nel nido una lepre. Si tratta di un elemento che permette di vedere, nel riferimento a Giove, una giustificazione dell’incontinenza di Tereo nella sua natura semidivina. Interessanti le osservazioni di Champanis²⁸ che riconosce alle divinità maschili, prese dal desiderio per una donna, due possibilità per ottenere il successo: la persuasione e la violenza, qualora il tentativo di convincimento non abbia ottenuto l’effetto sperato. Persuasione e forza si affacciano anche al pensiero di Tereo ai vv. 461-464 (con il proposito di corrompere la nutrice o di rapire Filomela, ingaggiando successivamente una violenta guerra).

Filomela: il silenzio imposto e la muta protesta

Inizia a questo punto la lunga sezione dedicata a Filomela, alla violenza subita e alla successiva denuncia del crimine che determinano la reazione di Procne, la sua vendetta e la catastrofe finale con la metamorfosi.

La presenza del piuccheperfetto *exierant* (v. 520) sottolinea il passaggio a una nuova situazione che si svolge nell’isolamento di una selva e nel silenzio di Tereo che agisce mostrando la propria brutalità nel momento immediatamente successivo allo sbarco in Tracia. Egli trascina (*trahit*, v. 521) Filomela in una stalla nascosta nel fitto di un bosco, elementi significativi per sottolineare non solo la ferinità dell’uomo, ma anche il fatto che un gesto simile, già immaginato da Tereo, si concretizza in luoghi selvaggi in cui l’emergere degli istinti animaleschi dell’essere umano appare più giustificabile.²⁹ Del resto Ovidio parla di una *stabula alta... silvis obscura vetustis* (v. 521), volendo simbolicamente rappresentare ‘gli abissi psichici di Tereo’³⁰ e marcare la contrapposizione tra il mondo selvaggio della Tracia e la civiltà di Atene, richiamata dalla perifrasi *Pandione natam* (v. 520) per indicare Filomela. Nell’immagine della selva al v. 521 si può cogliere un richiamo al bosco, in Verg. *Aen.* VI 179, in cui Enea realizza la pira per il rituale funebre di Miseno, prima di iniziare il viaggio agli inferi. A livello simbolico, pertanto, si potrebbe forse cogliere nella catabasi di Enea un’anticipazione dell’imminente “catabasi” di Filomela nell’abisso della sofferenza. Inoltre, secondo Newlands,³¹ il richiamo al taglio degli alberi nell’*Eneide* potrebbe collegarsi al simbolico

²⁸ Champanis 2012, pp. 74-75.

²⁹ Parry 1964, con riferimento allo scenario naturale in cui si consumano gli stupri, sostiene che ‘*rape is violence of an elemental kind, and defloration in this content is an elemental act with potentially violent repercussions, a mystery akin to the ferocity of nature itself. Raw sexual passion is most appositely indulged against a background of virginal wilderness [...] where elemental human appetency and crude nature are in closest conjunction*’ (pp. 277-278).

³⁰ Rosati 2013, p. 333.

³¹ Newlands 2018a, p. 155.

taglio dei legami familiari e dei doveri di Tereo (ma, forse, si potrebbe vedere in ciò anche un'anticipazione della futura glossotomia di Filomela).

Il poeta racconta la scena evidenziando il contrasto tra un Tereo, violento e muto, e Filomela che, specchio della paura, prorompe in un pianto che si trasforma poi in vera e propria supplica al padre, alla sorella e agli dei lontani mentre si consuma lo stupro. La sequenza di aggettivi e participi riferiti a Filomela ai vv. 522-523 (*pallentem trepidamque... timentem / ...rogantem*) e l'allitterazione di suoni liquidi, dentali e nasali da un lato sottolineano il ruolo attivo di Filomela solo nell'espressione della sofferenza e del timore, come evidenziato da Richlin³² che individua il ruolo grammaticalmente passivo della donna, tranne che nelle espressioni che identificano la paura (si notino anche *tremet* e *pavens* del v. 527), ma dall'altro sembrano voler riprodurre, per così dire, i suoni della paura (tremore, batter di denti, voce franta) che cercano di opporsi, rompendolo, al silenzio, ma che di fatto lo amplificano aumentando nel lettore il senso di inquietudine e attesa per l'atto violento, che risulta così ancor più terribile e inquietante. Il racconto dello stupro procede per allusioni e riferimenti generici:³³ mostrando una certa reticenza, limitandosi al *vi superat* del v. 525, Ovidio tralascia i dettagli più scabrosi e terribili della violenza, ricordando le vane suppliche di Filomela senza riportarle nel dettaglio.³⁴ Anche il momento immediatamente successivo allo stupro, nato dalla passione dichiarata e definita dal poeta, e da Filomela stessa, *nefas* (v. 524), in quanto sconvolge legami e ruoli familiari e infrange la *pietas*, viene riportato dall'autore per sommi capi, con allusione alla deflorazione della fanciulla definita '*virginem et unam*' (v. 524) tramite due similitudini: con un'agnella ferita (v. 527) e con una colomba le cui piume bianche sono intrise del suo sangue (v. 529). Inoltre, viene descritto lo stato d'animo scosso e timoroso della giovane con verbi quali *tremet* e *pavens* (v. 527), *horret* e *timet* (v. 530) che ancora una volta ne evidenziano il ruolo di soggetto attivo nella paura. Il linguaggio del corpo esprime, quindi, ciò che Filomela non riesce a esternare a parole in una temporanea afasia, che precede la volontà dichiarata di denuncia da parte della donna e che sembra preludere al definitivo e perpetuo silenzio cui Filomela sarà condannata a seguito della glossotomia.

La giovane, che '*nondum sibi tuta videtur*' (v. 528) teme la rapacità di Tereo cui Ovidio allude sfruttando l'immagine degli artigli (*ungues*, v. 530) di uccello rapace (che

³² Richlin 1992, p. 163: '*she's grammatically passive, while Tereus is grammatically active... except where the verbs signify fear*'.

³³ Curran 1984 parla di '*elliptical rape*' quando lo stupro non viene esplicitamente citato, ma può essere dedotto. Propone, inoltre, di suddividere gli stupri narrati da Ovidio in categorie, rifacendosi alla divisione identificata da Greer 1986, p. 153 e inserendo così lo stupro di Filomela nella categoria dei cosiddetti '*Grand rapes*', ovvero degli stupri violenti (p. 263).

³⁴ Anche in *Amores* I 5, 25 il *cetera quis nescit?* chiude in modo sbrigativo e reticente l'episodio dell'incontro erotico con Corinna presentata, nell'ottica maschile, come consenziente. Tuttavia, non è escluso, che si tratti anche qui di un caso di stupro (cfr. I 5, 13 *deprimi tunicam* e I 5, 14-16 *pugnabat*). A questo proposito, cfr. Salzman-Mitchell 2005.

rimandano al *praedator* del v. 516 e al *raptor* del v. 518) a cui associa l'aggettivo *avidos*, per sottolineare la brama di possesso anche sessuale (v. 530). La presa di consapevolezza di Filomela la porta ad abbandonarsi ai gesti rituali del lutto che, pertanto, sembrerebbero suggerire, attraverso il linguaggio non verbale, una prima simbolica morte di carattere sociale in quanto, a causa dello stupro, Filomela *'is abruptly cut off from the possibility of marital life and the creation of a new family'*,³⁵ evidenziando così la sostanziale incompatibilità della tirannide, incarnata da Tereo e dalla sua libido senza freni, con i valori alla base della società quali *virtus*, *pietas* e *ius*³⁶ cui Filomela allude durante lo stupro nell'invocazione al padre, alla sorella e agli dei. Le parole pronunciate dalla donna, che rompono il silenzio e la reticenza finora dimostrata anche dall'autore, hanno lo scopo di censurare l'atteggiamento di Tereo, autore di *nefandos / concubitus* (vv. 540-41), ovvero di un crimine così empio da non doversi rivelare, ma che nelle intenzioni e nelle minacce di Filomela è da denunciare a gran voce facendo risuonare le piazze o le selve, come la stessa giovane dichiara ai vv. 544-548.³⁷ Si crea, così, un corto circuito tra la natura indicibile (*in-fari*) del *nefas* di Tereo³⁸ (*nefas* che gli antichi ricollegavano etimologicamente al verbo *fari*)³⁹ e il proposito di denuncia da parte della donna: proprio nella radice etimologica di quel *nefandos*, che in qualche modo concretizza linguisticamente il silenzio in cui la violenza scellerata viene pensata e compiuta e in cui la si vorrebbe relegata, si potrebbe cogliere un'anticipazione dell'imminente condanna alla privazione della parola di Filomela che, amputata nella lingua, perde la capacità di articolare il linguaggio e quindi di denunciare. Il crimine, pertanto, non sarà rivelato a voce (in quanto *nefandum* diviene "ineffabile"), ma sarà raccontato dal silenzioso *carmen miserabile* (v. 582) intessuto da Filomela.

Le parole della donna sono dense di minacce per le orecchie di Tereo: egli, definito dalla cognata autore di *'diris...factis'* (v. 533), e inoltre *'barbarus, crudelis, perfidus'* (ovvero traditore della *fides* e perturbatore dell'ordine familiare, come evidenziano *omnia turbasti*, v. 537, e *geminus coniunx*, v. 538), teme soprattutto la denuncia pubblica ipotizzata da Filomela, a cui riconducono il *'quandocumque mihi poenas dabis'* (v. 544), il futuro *loquar* (v.

³⁵ Pavlock 1991, p. 38.

³⁶ Pavlock 1991, p. 37.

³⁷ Con allusione alla futura metamorfosi in usignolo.

³⁸ Cfr. Marziale XIV 75, 1: *flet Philomela nefas incesti Tereos*, a conferma del carattere incestuoso del *facinus* di Tereo, già più volte evidenziato.

³⁹ Anche Bettini 2022 ricorda il legame con la radice del parlare. Egli, contestando l'opinione più diffusa che *fas* sia la "legge divina", in opposizione a *ius*, *lex* o *mos*, torna a connetterlo alla radice **bhā-* (contenuta nel verbo *fari*), sostenendo che *'fas* costituisce quasi una manifestazione pura della radice: un "parlare", un "dire"...che si presenta al suo stato più elementare', un parlare che 'si impone per virtù intrinseca, è dotato di una forte agency (ossia di una *vis*)' (p. 248). *Fas* 'è la "parola" trasmessa nel tempo, e inscritta nella memoria culturale della comunità, che fonda quel principio non negoziabile di cui il *fas* costituisce la rappresentazione' (p. 252). *Fas est* significa, quindi, secondo lo studioso, 'è parola (autorevole) che', e come tale costituisce una *norma* (*ibid.*). Cfr. soprattutto capp. IX e XIII.

545), le espressioni ‘*in populos veniam*’ (v. 546), ‘*implebo silvas*’ (v. 547) e ‘*audiet haec aether*’ (v. 548). Tale denuncia è possibile solo *pudore* / *proiecto* (vv. 544-545), ovvero solo dopo aver vinto la vergogna della vittima il cui onore è stato infranto, una condizione che accomuna la vicenda di Filomela a quella di Lucrezia, raccontata da Livio e dallo stesso Ovidio nei *Fasti*,⁴⁰ e che rimanda al giuramento di vendetta di Bruto descritto in Livio I 59. Ciononostante, Tereo agisce spinto non tanto dalla volontà di uccidere la cognata, quanto di ridurla al silenzio e di infliggerle un’umiliazione fisica in cui Rosati vede ‘una rivalsa della forza contro quella che è percepita come una superiorità intellettuale e morale ateniese’.⁴¹ La perizia retorica e le parole di Filomela non hanno effetto sul *tyrannus*: esse vogliono essere rivelatrici di verità in netta contrapposizione al carattere fittizio della voce e dei gesti di Tereo che nasconde nel silenzio la verità delle proprie inclinazioni. Per questo motivo egli decide, senza proferire motto, di tagliare la lingua alla cognata mentre ancora cerca di parlare e invocare il nome del padre, simbolo della *pietas* violata; un gesto in cui si potrebbe ravvisare l’eco di una società in cui alla donna erano negate la parola pubblica e l’esercizio dei diritti.

La scena di glossotomia occupa i vv. 553-560 in cui l’azione spietata di Tereo, descritta da Ovidio con dettagli di brutale efferatezza⁴² e perpetrata nel più totale silenzio da parte dell’uomo, è il frutto dell’ira e della paura che rendono ancor più grave la violenza subita da Filomela, presentata come vittima sacrificale sul punto di essere immolata. Le scene di violenza che si susseguono in rapida sequenza, l’estrazione della spada dal fodero e la successione di participi ai vv. 555-556, suscitano attesa e tensione nel lettore che si aspetta l’uccisione di Filomela e che, solo alla fine, comprende come la lingua della donna sia il vero centro dell’azione. Il taglio della lingua si configura quale prezzo che la donna paga per aver minacciato di rivelare la verità,⁴³ con grave pregiudizio per l’onorabilità di Tereo all’interno di una “società di vergogna”, e quale replica della prima violenza (cfr. la sequenza di participi utilizzata ai vv. 522-523 per descrivere Filomela dopo lo stupro che permette di creare un collegamento tra queste due scene).⁴⁴ Nell’immagine della lingua guizzante che cade a terra si può cogliere il tentativo estremo di esprimersi a parole, la volontà di opporsi al silenzio e all’immobilità

⁴⁰ Ovidio, *Fasti* II, 823-38; 840-844. Per Lucrezia, si veda Lentano 2020.

⁴¹ Rosati 2013, p. 335-336. Curran 1984 sottolinea che, nello stupro, il desiderio dello stupratore di dominare fisicamente, umiliare e degradare la vittima prevale sulla gratificazione erotica (p. 283).

⁴² Segal 2005 osserva come, nel caso dello stupro di Filomela e, soprattutto, della dettagliata descrizione della glossotomia, così come in altre mutilazioni inserite nel VI libro, il corpo ‘può anche essere un oggetto che suscita orrore e disgusto’ (p. LXI). Segal vede in questo un influsso dell’arte ellenistica.

⁴³ Questo “parlare fuori luogo” di Filomela può rimandare all’episodio di Lara in Ov. *Fasti* II 608-616, punita da Giove con lo strappo della lingua e, poi, stuprata da Mercurio mentre questi la conduce nell’Ade.

⁴⁴ Cfr. Segal 1994, che considera ‘il taglio della lingua come parte dello stupro’ (p. 258) e Marder 1992, che lo ritiene una replicazione metaforica dello stupro (cfr., in particolare, pp. 159-160). Inoltre, Newlands 2018a rileva l’uso di un lessico dalla chiara connotazione sessuale in *salire, cauda, morior*. Cfr. sul tema Adams 1982, pp. 159; 206; 367.

che da esso deriva.⁴⁵ Identificando la lingua con Filomela stessa, che nei vv. 558-560 viene letteralmente e grammaticalmente sostituita dallo strumento preposto alla parola, la similitudine con la coda recisa del serpente diventa centrale nel processo di metamorfosi della donna che, prima, assume atteggiamenti da furia (Richlin ricorda il *vipereas sorores* pronunciato da Tereo al v. 662, epiteto usato per le Furie e qui collegabile anche a Procne e a Filomela)⁴⁶ e, poi, si trasforma in uccello. Richlin spiega questo aspetto facendo riferimento a una serie di elementi linguistici che consentono una sorta di personificazione della lingua e la quasi sovrapposizione della stessa con Filomela: *ipsa iacet* (v. 558) rimanda a una persona vittima di violenza; *tremens* e *palpitat* (vv. 558 e 560) richiamano il *'tremet velut agna pavens'* (v. 527) usato per Filomela. Il senso di irriducibilità della parola è dato anche dal v. 558 in cui l'allitterazione dei suoni dentali, liquidi e nasali e del nesso consonantico *-tr-* non solo ricrea i suoni prodotti con la lingua, come evidenzia Richlin,⁴⁷ e rende l'immagine del tremito della lingua a terra il cui colore nero amplifica il senso di claustrofobia e oppressione del silenzio in cui è inserita la scena, ma anche cerca di trasmettere, ricorrendo al termine virgiliano *immurmurat* (v. 558), l'effetto di un residuo di voce, come sostengono Rosati⁴⁸ e Richlin. Quest'ultima, in particolare, sostiene che *'the tongue itself makes its own speech'*.⁴⁹ La terra è *atra* per il sangue versato e porta con sé un velato riferimento alla morte, permettendo di vedere nella glossotomia di Filomela la rappresentazione della sua morte simbolica, in seguito alla perdita della parola, che potrebbe pertanto trovare un'anticipazione allorché Filomela augura per sé la morte quale unica punizione per il gesto subito e lo stravolgimento che esso determina (v. 538). La riduzione al silenzio comporta la distruzione della soggettività femminile, come rileva Cutter.⁵⁰ Inoltre, è possibile vedere anche una seconda morte, questa volta nel corpo, dovuta al perpetrarsi delle violenze di Tereo, espressione di un piacere compulsivo e sadico (cfr. l'allitterazione tra *lacerum...libidine corpus* e l'uso del verbo *repetisse*, v. 562). Il narratore onnisciente descrive nuovamente un'azione brutale, questa volta distaccandosi dalla scena rappresentata inserendo la propria reazione incredula simile a una voce fuori campo (*vix ausim credere*, v. 561).

⁴⁵ Il carattere macabro di questi dettagli rimanda all'origine epica del *topos* delle parti del corpo che, amputate, non interrompono il movimento e ritornerà, anche da un punto di vista lessicale, nelle cupe atmosfere del *Bellum civile* di Lucano, II 181-82 (si vedano, relativamente a questo tema: Omero, *Il.* X 457; *Od.* XXII 329; Ennio, *Ann.* 483-484 Skutsch; Virgilio, *Aen.* X 395-396; Seneca, *Thy.* 728-729; Lucano III 611-613 e 666-667). Questo tema trova spazio anche in Lucrezio, *De rerum natura* III 642-663; in particolare, i vv. 657-659 permettono di istituire un parallelismo tra la lingua che a terra saltella (vv. 559-560) e l'immagine della coda mozzata del serpente che cerca di ricongiungersi al corpo da cui è stata separata.

⁴⁶ Richlin 1992, p. 164.

⁴⁷ Richlin 1992, p. 163.

⁴⁸ Rosati 2013, pp. 336-337.

⁴⁹ Richlin 1992, p. 163.

⁵⁰ Cutter 2000, p. 161.

L'essere privata della parola e l'essere reclusa in un capanno in mezzo a un bosco, da cui non può scappare né essere udita, non solo condannano la donna all'immobilismo e all'invisibilità, ma decretano una finta morte che, tuttavia, sarà pianta come vera da Procne, convinta dalle parole e dalle lacrime mendaci del marito. Egli, infatti, soddisfatte le sue voglie sessuali e ridotta all'impotenza Filomela, ritorna a impersonare la parte di consorte affettuoso. Ancora una volta, come già accaduto con Pandione, le parole di Tereo sono volte a creare una realtà fittizia che nasconde la verità di atti sacrileghi, che devono restare taciuti, e che è resa ancor più credibile dai *gemitus fictos* (v. 565), che anche in questo caso si confermano strumento retorico atto a persuadere (*'lacrimae fecere fidem'*, v. 566). Anche Procne cade nella mistificazione di Tereo e delle sue ambiguità e si abbandona al lutto per la sorella creduta morta, spendendo lacrime vere in quanto espressione di un sentimento di affetto autentico, benché indirizzate al fine sbagliato.⁵¹ Come afferma lo stesso Ovidio, Procne dovrebbe piangere il triste destino di Filomela, non la sua finta morte (cfr. v. 570). Anche il rituale funebre, con l'innalzamento di un cenotafio, risulta falsato, benché si accordi alla situazione anche della stessa Filomela che, ridotta al silenzio e rinchiusa in un capanno, è come sepolta viva in una tomba simbolica, come evidenziato da Pavlock.⁵² La reazione di Procne richiama quella della sorella dopo lo stupro nei gesti e nelle parole, come dimostra l'uso del verbo *lugeo* (v. 532, per Filomela, e v. 570, per Procne).

Come afferma Ovidio, è proprio nelle difficoltà che l'ingegno si affina e l'astuzia permette di trovare soluzioni per superare gli ostacoli (vv. 574-575). Filomela, sepolta viva, nell'impossibilità di comunicare con l'esterno e nel momento di massima difficoltà, esprime la propria *sollertia*, termine che ha in sé la nozione di *ars*, di possesso delle conoscenze tecniche proprie di una determinata attività o professione. Pertanto, Filomela è industriosa, ingegnosa, capace: caratteri che vengono ripresi dall'aggettivo *callida* (v. 576) e contrastano con la potenziale *inertia* a cui la si vorrebbe condannare (pertanto la "finta morta" Filomela anziché *iners* è *sollers*). L'ingegno della donna e la sua capacità si concretizzano nella costruzione di un telaio, strumento simbolo di un'attività, la tessitura, prettamente femminile e che qui diventa ulteriore rimando a quel mondo civilizzato da cui Filomela proviene e che la contrappone nuovamente al barbaro Tereo. Con il telaio, realizzato con elementi di fortuna, la donna riesce a 'inventare uno strumento di comunicazione alternativo alla parola',⁵³ che trasforma l'arte della tessitura in un linguaggio silenzioso, sostitutivo della comunicazione tradizionale, che permette a Filomela di denunciare la violenza subita restituendole la voce perduta. Come sostiene

⁵¹ Al contrario, a questo proposito, Westerhold 2015 sostiene che *'we are not told that Procne sheds any tears when Tereus tells her about Philomela. She's only described as mourning'*: si tratterebbe, pertanto, di un'espressione rituale del dolore in quanto *'lugere ("to mourn") is neither an emotion nor does presume lacrimae ("tears") or fletus ("weeping")'* (p. 398).

⁵² Pavlock 1991, p. 41.

⁵³ Rosati 2013, p. 339.

Pavlock, '*Philomela...generates a new tongue by substituting her weaving skills for her lost vocal power*'.⁵⁴ Il nuovo linguaggio inventato dalla donna le consente di comunicare efficacemente con la sorella anche a distanza, in quanto non implica la presenza fisica: la tela e le *purpureas notas* (v. 577) realizzate da Filomela sono la registrazione della sua voce muta, della sua denuncia che nel silenzio risulta ancor più assordante e terribile (come dimostra la reazione di Procne), e permettono di identificare lo strumento atto alla comunicazione (in questo caso, la tela e le *notae*) con il soggetto attivo della comunicazione stessa, esattamente come si era verificato nell'equivalenza lingua mozzata = morte simbolica di Filomela. La ritrovata facoltà di parola, benché alternativa, diventa espressione di un ritorno alla vita al termine di una catabasi simbolica ravvisabile proprio nell'esperienza violenta subita. Del resto, Filomela è personaggio il cui legame con il mondo infero e la morte è risultato già visibile ai vv. 557-560 e sarà confermato nel momento della catastrofe finale con l'identificazione delle due sorelle con le Furie. La tessitura, in virtù di una serie di simboli di cui è portatrice, è ulteriore elemento che conferma tale legame. Telaio, tessuto e strumenti per filare e/o tessere, come fuso e conocchia, sono simboli del destino, legati a personaggi come le Moire e le Grandi Dee che presiedono alla nascita e al ciclo della vita, costantemente in trasformazione.⁵⁵ Il legame tra tessitura e morte, nonché l'identificazione di tale attività femminile come strumento per esprimere in silenzio un rifiuto e un dissenso, si trova anche nell'*Odissea* nel personaggio di Penelope che sfrutta la realizzazione al telaio del sudario per il suocero Laerte quale occasione per opporsi alle richieste dei Proci, esprimendo il suo rifiuto e dimostrando una *μητις* che la rende degna sposa del *πολύμητις* Odisseo. Il legame con il mito di Procne e Filomela è, inoltre, confermato da Penelope stessa che, in *Od.* XIX 518-523, paragona il proprio lamento a quello dell'usignolo che piange il proprio figlio Itilo perduto.⁵⁶

Tuttavia, il lavoro al telaio è anche un lavoro creativo in cui il tessuto è simbolicamente collegato alla vita, oltre che alla morte, e ben si adatta alle condizioni di Filomela che, grazie alla tessitura, torna tra i vivi. Inoltre, considerando l'identificazione tra Filomela e lo strumento della parola, l'immagine della terra scura su cui cade la lingua mozzata, gli strumenti della tessitura, come conocchia e fuso, associati alla sessualità e alla morte e, non ultimo, la possibilità di scorgere nel telaio una metafora dell'universo e della creazione, è plausibile vedere in Filomela e nella sorella Procne una possibile rappresentazione della Grande Madre.

Filomela tesse i momenti significativi della violenza subita realizzando il già citato *carmen miserabile* (v. 582), un'espressione che induce a riflettere sulla vera natura di questo

⁵⁴ Pavlock 1991, p. 40.

⁵⁵ Per i valori simbolici della tessitura e degli strumenti caratteristici si veda Chevalier, Gherbrant 2011.

⁵⁶ Si vedano a questo proposito Scheid, Svenbro 1996 e Nosch 2014, pp. 91-101 (cfr. *infra*, n. 61).

nuovo linguaggio di cui Filomela si serve per comunicare. Monella⁵⁷ discute il sintagma *purpureas notas* interpretandolo o come ricamo con ideogrammi (pertanto come un linguaggio figurato) oppure come scrittura alfabetica vera e propria. Un'interpretazione, questa, che sarebbe avvalorata dal significato di *notae* come scrittura alfabetica che, in quanto tale, sarebbe sfuggita a Tereo e ai barbari che ignoravano tale strumento di comunicazione (effettivamente, Apollodoro nella sua versione del mito in III 14, 8 [194] parla espressamente di *γράμματα*, come ricordato anche da Pavlock).⁵⁸ Alla luce di quanto detto, è possibile vedere una sovrapposizione tra Ovidio e Filomela, che diventerebbe così un doppio del poeta, in quanto riproduce sulla tela ciò che Ovidio ha raccontato poco prima, conferendo all'episodio e allo stesso prodotto intessuto il carattere di *mise en abyme*⁵⁹ e di riflessione metapoetica. Un altro esempio di sovrapposizione dell'azione di un personaggio "tessitore" con la personalità dell'autore e l'attività di scrittore, con un preciso valore di riflessione metapoetica, si trova in *Met.* VI 61-133 nell'episodio di Aracne⁶⁰ che intesse i *caelestia crimina* (v. 131), le avventure erotiche degli dei.⁶¹

Il rapporto tra tessitura e scrittura emerge chiaramente e rimanda anche al termine *textus* che, in quanto testo scritto, risulta dall'intreccio dei suoi componenti costitutivi. Pertanto, la tessitura è strettamente collegata alla comunicazione che, pur ricondotta all'essenziale, risulta tuttavia efficace e prepara alla vendetta successiva. Anche se silenziosa, tale forma di comunicazione rispetta le funzioni di Jakobson⁶² (ad es., esprime lo stato d'animo dell'emittente; instaura un contatto con l'interlocutore; attraverso la rappresentazione, cerca di stimolare una reazione...) e risulta molto

⁵⁷ Monella 2005.

⁵⁸ Pavlock 1991, p. 41.

⁵⁹ Si veda, quale esempio, l'episodio di *Il.* III 125-128 in cui Elena sta tessendo al telaio le vicende della guerra di Troia raccontate da Omero stesso. Per uno sguardo più ampio sulla presenza nelle *Metamorfosi* di scene di donne e dee al telaio, si veda Ghedini 2012, la cui analisi si concentra su passi tratti dal poema ovidiano che, avendo per protagoniste delle filatrici, 'forniscono preziose indicazioni sul lavoro femminile dal punto di vista sia tecnico sia politico sociale' (p. 501). Sulla *mise en abyme* si veda Dällenbach 1989.

⁶⁰ Anche Salvadori 2012 rileva questo aspetto, affermando che 'il recupero del mito di Aracne nel testo ovidiano sembra del tutto funzionale al discorso poetico', allorché l'attività di Aracne può essere interpretata quale 'metafora del comporre poesia'. Pertanto, la storia della tessitrice diventa 'veicolo per comunicare la polemica del poeta nei confronti di un potere che impone con sempre maggior forza le proprie regole' (p. 506).

⁶¹ Per un approfondimento sul mito di Aracne e il ruolo della tessitura, anche in relazione ai possibili modelli visuali che possono aver influenzato Ovidio, si veda Salvadori 2012. Attinente a questo mito anche Ghedini 2012 che, a conferma dello stretto legame esistente fra arte tessile e repertorio figurativo, esamina l'episodio di Minerva e Aracne, in cui 'non è la parola delle tessitrici che descrive gli eventi, ma è il tessuto stesso che, accogliendo le immagini delle vicende eroiche o libertine di dèi e mortali, diventa supporto e tramite non per una generica diffusione di temi e tradizioni mitiche, ma per una puntuale registrazione di iconografie e schemi' (p. 500). Per alcuni la figura di Aracne sembra anticipare il destino di Ovidio, le cui opere furono messe al bando dalle biblioteche di Roma (cfr. Harries 1990 e rif. bibl. n. 56).

⁶² Jakobson 1966.

efficace con Procne in quanto c'è condivisione del codice, appartenendo le due donne al medesimo contesto culturale. Come evidenziato da Segal, *nota* è insieme segno testuale ed extratestuale: pertanto, 'la tessitura di Filomela è insieme il racconto come opera d'arte e lo strumento di vendetta all'interno del racconto'.⁶³ Anche il colore dei fili utilizzati dalla donna è fortemente connotato in chiave simbolica: il rosso e il bianco alludono 'at a deeper change in the victim from pristine innocence to an immoral vengefulness'.⁶⁴

La tela di Filomela, quindi, è a buon diritto definita *carmen miserabile*: *miserabile* perché racconta cose tristi e provoca compassione;⁶⁵ *carmen* perché rappresenta ciò di cui Ovidio parla e perché le *notae* intessute sono 'a substitute for the literal voice that Philomela no longer has'⁶⁶ ed esprimono l'irriducibilità della donna al silenzio. A questo punto vale la pena citare Gardini che scrive:

L'incubo della castrazione linguistica declinato alla lettera nella forma dell'amputazione corporea, esprime un orrore atavico dell'afasia. Da tale paura l'esercizio della letteratura trae un costante stimolo a perpetuarsi. La letteratura esiste perché esiste il silenzio; la letteratura esiste come resistenza al silenzio: alla morte. D'altra parte si potrebbe anche sostenere l'opposto...che la letteratura nasce proprio dalla perdita della lingua, poiché non è voce liberamente spiegata, ma parola scritta, messaggio di un aldilà (da intendersi fuori di qualunque implicazione metafisica).⁶⁷

In base a quanto evidenziato finora, è possibile cogliere il particolare interesse di Ovidio per storie, come quella di Filomela e Aracne, di Atteone e altri, in cui forte è la relazione tra parola e senso di identità, per la quale perdere la voce equivale a perdere la possibilità di identificare se stessi.⁶⁸ Esperienza questa vissuta da Ovidio in prima persona con la relegazione a Tomi, durante la quale trovò nella scrittura il modo di colmare questa perdita.⁶⁹

⁶³ Segal 1991, p. 188.

⁶⁴ Pavlock 1991, p. 42.

⁶⁵ Pavlock vede a questo proposito un rimando a Virgilio, *Georg* IV 514 quando, parlando di Orfeo che ha perduto per la seconda volta Euridice, lo paragona a un usignolo (*philomela*) che canta incessantemente il suo *miserabile carmen* (p. 42).

⁶⁶ Pavlock 1991, p. 42.

⁶⁷ Gardini 2017, cap. 19, p. 109.

⁶⁸ Solodow 1988, p. 190. Vedi anche Segal 1991, p. 189.

⁶⁹ Di Ovidio come soggetto privato della parola, al pari di Filomela, si occupa Natoli 2017 che dedica attenzione anche al mito di Filomela. Da ricordare, però, le puntali osservazioni allo studio citato proposte da Newlands 2018b (il testo è stato recensito anche da Salzman-Mitchell in *Classical World*, vol. 111, n. 4, 2018, pp. 598-599).

Procne: silenzio e vendetta

Ricevuto il *carmen* dal parte della sorella, la prima azione di Procne consiste nello srotolarlo (*evolvit*, v. 581) esattamente come un rotolo di papiro (*volumen*), elemento questo che potrebbe avvalorare la natura testuale e non figurata del messaggio e, quindi, far intravedere nella scrittura un'invenzione femminile. Pertanto, Procne che legge la tela della sorella diventa una sorta di doppio del lettore delle *Metamorfosi*. Contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, la reazione di Procne non è per nulla scomposta: ella resta muta, in un silenzio che pietrifica chi lo prova e che sorprende anche lo stesso autore (*mirum potuisse silet* v. 583).⁷⁰ Procne è definita *saevi matrona tyranni* (v. 581), in cui l'iperbato crea un forte legame tra la sua condizione di sposa e la natura crudele, spietata, violenta e incline alla frode tipica del tiranno con cui Procne andrà progressivamente ad assimilarsi.⁷¹ Non ci sono parole per descrivere ciò che vede e prova (v. 584): l'afasia accomuna le due sorelle e anche l'autore non si sofferma sul contenuto della tela, preferendo descrivere la progressiva pietrificazione di Procne, servendosi di un laconico *silet* seguito, in rapida sequenza, da *dolor ora repressit* (v. 583), *verbaque quaerenti satis indignantia linguae / defuerunt* (v. 585) e *flēre vacat* (v. 585), che conclude il processo di disumanizzazione di Procne che diventa solo desiderosa di vendetta (*poenaeque in imagine tota est*, v. 586), sprofondando in un abisso che la rende *fasque nefasque / confusura* (v. 585-86).⁷² La dissoluzione dei confini esistenti nella sfera morale rimarca il legame di Procne con la natura dispotica del marito, cui la donna è sempre più vicina: come Tereo, anche Procne mescola *fas* e *nefas*. Diventerà un'immagine di vendetta⁷³ e 'like Tereus's reaction to Philomela's outburst against his savagery, Procne's response is at first silence, then a vehement anger'.⁷⁴ Non solo la donna medita la sua vendetta nel silenzio, ma quest'ultimo diventa espressione della sua consapevole decisione ad agire. È un silenzio senza lacrime in quanto, come ricorda Westerhold, 'the performance of "dolor" and action motivated by "dolor"

⁷⁰ Achille Tazio, in *Leucippe e Clitofonte* V 5, 4-5, descrive (quasi in una sorta di *mise en abyme*) un quadro che riproduce in sintesi il mito di Procne e Filomela. In particolare, rappresenta Filomela nell'atto di illustrare alla sorella il contenuto del peplo da lei ricamato con le scene della violenza subita, che Procne guarda con sdegno, i resti del pasto cannibalico e la reazione di Tereo. Si assiste, quindi, a una moltiplicazione dei piani narrativi, in cui il narratore del romanzo presenta un personaggio impossibilitato a parlare, che descrive a gesti una vicenda affidandone la narrazione a ricami che assumono il ruolo di parole silenziose.

⁷¹ Si veda anche Pavlock 1991, p. 42.

⁷² Marder 1992 in Dealy 2015 afferma: 'like Philomela, Procne can no longer speak with the tongue. Searching for the proper medium of revenge, Procne vents her rage on her husband by violating terms of paternity' (p. 16). Dealy, in accordo con Pavlock 1991 (p. 42), sostiene che 'Procne...chooses to break the familial bonds, through filicide, just as Tereus has done' (p. 16).

⁷³ Cfr. Pavlock 1991: 'She becomes dehumanized, an image of revenge' (p. 42).

⁷⁴ Pavlock 1991, p. 42.

are mutually exclusive:⁷⁵ le lacrime di coloro che provano sentimenti autentici risultano inefficaci (cfr. Pandione e soprattutto Filomela con Tereo), sono strumento non verbale di comunicazione che, se da un lato può celare la verità con la menzogna (cfr. Tereo), dall'altro non si addice all'azione e alla vendetta.

Procne si trasforma in donna dominata da un *furor* che non riesce a controllare (*furisq̄ue agitata doloris*, v. 595) e che la spinge a commettere azioni violente tipicamente maschili che culminano nell'infanticidio. La prima azione deliberata consiste nella simulazione di un rituale bacchico (*terribilis Procne ... / Bacche, tuas simulat*, vv. 595-596) e nella partecipazione all'*ὄρεσβασία* che le permetterà di liberare la sorella. Procne, vestiti gli abiti da menade (vv. 592-593), indossa *furialia...arma* (v. 591), ovvero gli strumenti del rituale bacchico che elimina i freni inibitori e spinge ad abbandonarsi alla *μῆνιά*, al *furor* che genera violenza e che può spingere alle vendette più terribili. In effetti, nel prosieguo della vicenda fino alla catastrofe finale, sarà sempre più evidente come in questo mito si contrappongano da un lato il *furor* erotico di Tereo e, dall'altro, quello della vendetta di Procne e Filomela. Interessante è la trasformazione di Procne in donna barbara e selvaggia, assimilata al marito nella brutalità, nell'efferatezza dei gesti e anche nel lessico utilizzato da Ovidio. Come il marito, anche Procne cela le proprie intenzioni nel silenzio e in silenzio agisce; inoltre, simula la partecipazione a un rituale bacchico indossando la maschera dell'invasamento e mistificando la realtà, come già aveva fatto Tereo. Procne è detta *terribilis* (v. 595) a conferma di tale metamorfosi: un carattere, normalmente associato ad altre donne desiderose di vendetta (Medea) o preda di invasamento (Agave), che permette di vedere in Procne stessa una manifestazione della Grande Madre in quanto generatrice (è madre di Iti), salvatrice (libera Filomela) ed espressione della violenza distruttrice (uccide il suo proprio figlio).⁷⁶

Il poliptoto *rapit raptaeque* al v. 598, nel passo in cui Ovidio descrive la liberazione di Filomela e il suo camuffamento da menade, permette di sottolineare lo stretto parallelismo, anche linguistico, tra Procne e Tereo confermato anche dal fatto che, come l'uomo l'aveva trascinato nel bosco (*trahit* v. 521), Procne trascina la sorella *attonitam*

⁷⁵ Westerhold 2015, p. 386. Inoltre, l'autrice ricorda che, soprattutto nella letteratura greca, il pianto scatena la vendetta. Si vedano al proposito: le lacrime di Achille nell'*Iliade*; il pianto di Elettra e la successiva vendetta di Oreste nell'*Oresteia* di Eschilo. Nel mondo romano, si vedano le lacrime di Lucrezia e la cacciata dei Tarquini da Roma (cfr. p. 386, n. 6).

⁷⁶ In relazione all'immagine della Grande Madre, Champanis 2012 (pp. 74-76) ricorda la dea Giunone, sorella e moglie ripetutamente tradita di Giove. In particolare, si concentra sul carattere violento e terribile della sua vendetta nei confronti delle rivali umane, affermando che tali ritorsioni sono determinate non solo dall'impossibilità di punire il marito fedifrago, ma soprattutto dalla necessità di affermare la propria identità di regina degli dei e di moglie e di reagire alla minaccia che le donne mortali rappresentano. Pertanto, tali vendette possono vedersi quale risultato degli stupri di cui Giunone è vittima indiretta, come sostiene Nagle 1984 (p. 243). Questa situazione può essere paragonata alla condizione di Procne, benché con alcune differenze: anche Procne, come la Grande Madre, ordisce una vendetta efferata che, tuttavia, anziché punire la rivale, sua consanguinea, si riversa sul marito con il quale si identifica per la brutalità e la ferinità dei gesti.

all'interno del palazzo (*attonitamque trahens intra sua moenia ducit*, v. 600). L'abbraccio di Procne a Filomela è di affetto sincero e ad esso corrisponde la reazione di ritrosia di quest'ultima che si sente *paelex sororis*, nonostante voglia confermare la propria innocenza utilizzando i gesti al posto della voce (cfr. v. 609). È una sequenza che si svolge in assenza di dialogo, in cui l'unica eccezione è rappresentata dalle parole di Procne che esorta la sorella a mettere da parte le lacrime e a pensare solo alla vendetta (*non est lacrimis hoc agendum / sed ferro*, vv. 611-612). Procne è pronta ad ogni *nefas* (v. 613 e v. 618) e fa un elenco di azioni terribili da compiere che, in climax ascendente, culminano nella possibile mutilazione di Tereo nella lingua (in parallelo alla mutilazione di Filomela), negli occhi (attraverso i quali si è nutrito, anche voyeuristicamente, il desiderio per Filomela) o nel membro (emblema della libido e della violenza, nonché del furto della verginità di Filomela e simbolo dell'assicurata prosecuzione della stirpe). Come sottolineato anche da Gildenhard e Zissos, citando David Larmour,⁷⁷ Procne *ardet* (v. 609) come Tereo *flagrat* (v. 460) ed è pronta ad ogni empietà, benché non sappia ancora quale (vv. 618-619). In questo, la donna costituirà un riferimento per l'Atreo senecano che, spinto dal *furor*, è pronto a commettere qualsiasi atrocità per vendicarsi del fratello.

Le parole di Procne esprimono ciò che la donna ha già meditato e deciso nel silenzio (come dimostrerebbe il perfetto *paravi* del v. 613 e del v. 618), trasformando il fuoco della passione di Tereo in brama di vendetta. Il dubbio in merito alla tipologia di *nefas*, così come espresso ai vv. 618-619, viene dipanato dall'ingresso in scena di Iti, doppio inerme di Tereo, in cui si identifica non solo il sovrano, ma anche il suo futuro e la sua immortalità, data l'importanza che la discendenza per linea maschile aveva nel mondo antico, tanto più per un pubblico romano.⁷⁸ Effettivamente, del bambino viene evidenziata la somiglianza con il padre: il *similis patri* (v. 622) da un lato è garanzia della progenie, dall'altro prelude alla vendetta contro il doppio di Tereo. Vedere Iti equivale a veder concretizzato nella mente di Procne il *triste... facinus* (v. 623), mentre è infiammata d'una rabbia che Ovidio definisce *tacita* (*tacitaque exaestuat ira*, v. 623). Definire l'infanticidio *facinus*, esattamente come lo erano stati precedentemente lo stupro e la mutilazione della lingua di Filomela (v. 539 e v. 561), permette di vedere il rapporto di causalità tra queste tre situazioni. Alla stessa stregua di Medea, anche Procne tentenna nei suoi propositi di fronte al figlio affettuoso (v. 627) come dimostra il sopraggiungere delle lacrime (*invitique oculi lacrimis maduere coactis*, v. 628), che sembrano preludere a un'interruzione dell'azione, ma che durano un attimo. La vicinanza tra Iti, che chiama la madre, e Filomela muta scatenata in Procne un corto circuito che la porta a vedere nel figlio il padre (*cui sis nupta vide, Pandione nata, marito*, v. 634), anche attraverso i segni che Filomela reca su di sé, e a pronunciare la frase '*scelus est pietas in coniuge Terei*' (v. 635) che non solo estirpa qualsiasi residuo di affetto materno in Procne, ma anche sancisce

⁷⁷ Larmour 1990, Zissos 2007, par. 3, 31.

⁷⁸ Cfr. Beltrami 1998.

l'avvenuta trasformazione in Furia vendicatrice e in doppio di Tereo, individuando nella *pietas* il vero *scelus* per una donna sposa di un *tyrannus*.

Tale verso, che dà nuovo vigore alla *tacita ira* che cova in Procne, dà inizio alla sezione più macabra e cupa del mito: l'infanticidio, che occupa i vv. 636-46 e che avviene nel silenzio delle due donne (a dimostrazione del carattere performativo del silenzio quale condizione essenziale per le azioni più terribili).

Attraverso una serie di rimandi lessicali, emerge con chiarezza che il delitto di Procne altro non è che mimesi di quello di Tereo: al *trahit* del v. 521 corrisponde il *traxit* del v. 636: Procne trascina Iti con violenza in uno dei luoghi più isolati della casa (*domus altae*, v. 638), paragonata a una tigre del Gange che trascina un cerbiatto nel fitto di una foresta (*per silvas ...opacas*, v. 637). Viene, così, riproposta la similitudine con un animale feroce e la sua vittima a indicare la ferinità suscitata dall'abbandonarsi a passioni devastanti (ad es., eros o volontà di rivalsa), utilizzata da Ovidio per Tereo e qui declinata al femminile. Procne viene, quindi, assimilata a un animale feroce che identifica un mondo barbaro cui Procne stessa finisce per appartenere a seguito della sofferenza che genera vendetta, ma anche in quanto moglie di Tereo. La reazione di Iti, vittima sacrificale designata e incolpevole, che prega la madre per avere pietà, richiama quella di Filomela che durante lo stupro invocava il padre e la sorella; inoltre, la somiglianza tra i due è rimarcata anche dall'uso del participio presente per sottolineare il ruolo attivo tanto di Filomela quanto di Iti nell'espressione di timore e supplica (*pallentem, timentem, rogantem* per Filomela, vv. 522-523; *indignantem, vocantem, luctantem* per la lingua della donna, vv. 555-556; *tendentem manus, videntem, clamantem, colla petentem* per Iti, vv. 639-640). Procne colpisce Iti al fianco con la spada (*ense ferit*, v. 641), come Tereo aveva reciso con la medesima arma la lingua della sorella (*ense fero*, v. 557). Al delitto collabora anche Filomela che taglia la gola a Iti, richiamando l'immagine in cui lei stessa aveva offerto il collo alla spada di Tereo auspicando per sé la morte (vv. 543-544). Si tratta di un gesto simbolico in quanto Filomela colpisce la parte del corpo di Iti corrispondente alla sede della voce di cui lei è stata mutilata. La serie di parallelismi si completa con l'immagine delle membra di Iti che, durante lo smembramento che prelude al banchetto cannibalico, continuano a muoversi (*animaeque aliquid retinentia membra*, v. 644), allo stesso modo della lingua di Filomela, guizzante a terra dopo la mutilazione.

In uno scenario macabro in cui la stanza gronda di sangue putrido (*manant penetralia tabo*, v. 646), le due donne, invase ma lucide, preparano un orrido banchetto per Tereo destinato a cibarsi inconsapevolmente delle carni del figlio,⁷⁹ seguendo le modalità tipiche dei rituali cannibalici. Con il banchetto, Procne suggella la sua vittoria sul marito, superandone la brutalità con un'azione che non solo conferma la sua completa metamorfosi da donna appartenente alla civiltà in selvaggia e barbara, ma anche prepara alla successiva trasformazione in animale. Quale degna moglie di Tereo, Procne

⁷⁹ Testimonianza tardiva di questo momento del mito è anche in Orosio *Hist.* 1, 11, 3.

con parole mendaci atte a persuadere convince il marito a partecipare a un banchetto falsamente attribuito ad antichi rituali ateniesi: perché il *fas* sia rispettato, è necessario che Tereo partecipi da solo.⁸⁰ Forte è l'ironia che traspare da queste parole (incluso lo scarto tra ciò che fanno i personaggi e ciò di cui sono a conoscenza i lettori) che permette di cogliere ancora una volta la sovrapposizione tra Procne e il marito. La donna, pur avendo appena stravolto lecito e illecito, macchiandosi di un crimine che cancella la *pietas* familiare, si finge scrupolosa osservatrice dei rituali che debbono essere celebrati secondo le norme consuete. Inoltre, anche nel carattere ambiguo di discorsi mendaci che tacciono la verità dei pensieri e delle motivazioni, i due sposi mostrano una certa somiglianza. L'immagine di Tereo seduto sul trono (*sublimis*, v. 650) dà un'idea di stabilità, tuttavia illusoria, che al contrario indica il momento della sua massima fragilità, dal momento che si ciba della carne della sua carne che ritorna, così, alla sua origine prima (cfr. l'espressione *vescitur... viscera* v. 651, con paronomasia). Del resto, come ricorda Rosati, il cannibalismo è 'l'elemento più tipico e qualificante del tiranno', riferendosi alla *Repubblica* Platone.⁸¹ Si tratta di un'immagine mostruosa in quanto realizza un aberrante episodio di autofagia,⁸² reso ancor più terribile dall'inconsapevolezza di Tereo che chiede del figlio (cfr. la metafora *nox animi* al v. 652). Come Tereo fatica a contenere l'incendio della passione di fronte a Filomela, per cui compierebbe qualsiasi gesto, così Procne non riesce a dissimulare la gioia crudele (*crudelia gaudia*, v. 653) per la propria vittoria e smania per darne l'annuncio ella stessa (vv. 653-654: *cupiens existere nuntia cladis*), esprimendo un piacere perverso che rovescia i *gaudia* sessuali di Tereo (v. 514).

Procne parla al marito con ambiguità (*intus habes quem poscis*, v. 655), ma concretizza a parole ciò che ha meditato e compiuto nel silenzio e che il lettore conosce: una vittoria che pareggia il *vicimus* di Tereo al v. 513 e la sua esultanza. La consapevolezza del trace in merito all'accaduto matura con la comparsa in scena di Filomela che, scarmigliata e simile a una furia, getta la testa di Iti al padre: la sua gioia è turbata solo dall'impossibilità di parlare (vv. 659-660). Come afferma Privitera,⁸³ il silenzio di Filomela cessa con la metamorfosi (pertanto, la sua trasformazione in rondine, dal verso simile a un suono strozzato per un impedimento all'uscita, sarebbe più coerente). Inoltre, il silenzio spezzato in questa parte finale del mito introduce la scena di

⁸⁰ Stazio in *Theb.* 5, 120 ss. propone una versione inedita del banchetto a cui avrebbe partecipato anche la madre di Iti, definita *Rhodopeia coniunx*, la quale avrebbe ottenuto la sua vendetta e, contemporaneamente, avrebbe preso parte al banchetto.

⁸¹ Rosati 2013, p. 348. Si veda, in particolare, il riferimento al mito di Licaone in *Pl. Rep.* VIII 565 d-e; 566 a.

⁸² Di questo banchetto si ricorda Seneca tragico: in *Thyestes* 272 Atreo afferma: [...] *vidit infandas domus / Odrysia mensas*. Anche attraverso questa testimonianza, Procne appare affiancata ai più grandi "vendicatori" delle tragedie senecane (oltre ad Atreo, anche Medea) e l'interesse per la sua vicenda continua anche nei secoli successivi come dimostra la *Procne* di Gregorio Correr (appartenente al preumanesimo padovano), considerata da Guastella 2017 'il primo vero rappresentante della tragedia moderna' (p. 151).

⁸³ Privitera 2007.

metamorfosi che sancisce il passaggio dalla comunicazione verbale, propria dell'uomo, al linguaggio non verbale del mondo animale e che avviene 'come conseguenza spontanea, "naturale", della disumanità dei personaggi'.⁸⁴ A differenza di Procne, pietrificata nel silenzio di fronte al racconto del *crimen* del marito, Tereo prorompe in un urlo disumano che esprime l'orrore per il delitto e lo strazio provato per la morte del figlio e anche per la distruzione della discendenza e per il futuro oblio cui è condannata la sua stirpe, a seguito dell'autofagia.⁸⁵ La reazione confusa di Tereo è espressione del disordine delle relazioni che lui ha, per primo, provocato e di cui è divenuto vittima: alterna reazione di dolore e orrore (respinge le mense, cerca di rigettare l'immondo banchetto; piange lacrime vere – in questo, il *flet modo* del v. 665 si contrappone al *flēre vacat* del v. 585 riferito a Procne) all'espressione di odio e ostilità verso le due donne, contro cui cerca di scagliarsi. Come ricordato da Gildenhart e Zissos, il banchetto cannibalico, che concretizza terribilmente un tabù della società, può interpretarsi come 'a figurative rape which, like the original crime, throws all familial relations into confusion, while feminizing and grotesquely "impregnating" her hateful spouse'.⁸⁶ L'espressione 'intus habes quem poscis' (v. 655) sembra sottintendere il giusto contraccambio che Procne ottiene per il delitto di Tereo. Pertanto, la trasformazione del tiranno nel sepolcro del figlio diventerebbe, per Gildenhart, una forma di vendetta simmetrica allo stupro incestuoso. In particolare, il banchetto cannibalico, 'is a perversion of fertility ritual',⁸⁷ diventa la peggior forma di violazione dei vincoli familiari, scatenata proprio dalla tela di Filomela che, come sostiene Pavlock, 'acts as a catalyst for the disintegration of the two women's civilized nature',⁸⁸ rendendole assimilate alla brutalità e alla barbarie di Tracia.

Filomela contemporanea: una conclusione

Molti sono gli spunti di riflessione critica sulla realtà contemporanea che questo mito offre in relazione sia ai Paesi in cui il riconoscimento dei diritti fondamentali non è ancora stato raggiunto, sia a quelli più attenti alla parità di genere in cui, nonostante ciò, la violenza sulle donne ancora si manifesta in forme molteplici. L'ONU ha scelto il 25 novembre quale Giornata internazionale contro la violenza sulle donne, definita come "la più diffusa violazione dei diritti umani"⁸⁹ e come caratteristica strutturale di una società in cui la violenza coinvolge donne di ogni ceto, età, provenienza sociale e che, anche oggi, riconosce all'elemento maschile una posizione di preminenza.

⁸⁴ Rosati 2013, p. 350.

⁸⁵ Anche in questo caso a Tereo è negato il discorso diretto. Le sue reazioni verbali sono sempre riportate indirettamente dall'autore.

⁸⁶ Gildenhart, Zissos 2007, par. 3, 32.

⁸⁷ Pavlock 1991, p. 46.

⁸⁸ Pavlock 1991, p. 46.

⁸⁹ Calesini, Censi, Ponti 2021, p. 12.

Sono molti gli esempi di soprusi volti a silenziare la voce delle donne: fattori culturali che riconoscono alla donna il solo ruolo domestico; stupri (spesso anche all'interno dello stesso nucleo familiare), accompagnati di frequente da minacce di ulteriori violenze in caso di denuncia, nonché dall'insorgenza di un senso di colpa nella vittima; la pratica delle spose bambine e dei matrimoni combinati, che talvolta culminano nell'uccisione delle giovani che cercano di ribellarsi alle imposizioni dei genitori; la barbara pratica dell'infibulazione femminile, che riduce la donna a mero strumento riproduttivo e che difficilmente viene denunciata per il suo radicamento in certe tradizioni culturali; la negazione del diritto all'istruzione, che impedisce l'autodeterminazione e l'esercizio della parola pubblica e privata. Ridurre al silenzio vuol dire anche non riconoscere le donne quali individui dotati di specifiche caratteristiche (si consideri il caso dell'Afghanistan in cui le bambine sono costrette a crescere come maschi)⁹⁰ o non riconoscere alle donne l'esercizio dei diritti civili e politici oppure, ancora, non attribuire alla loro testimonianza in tribunale lo stesso valore di quella degli uomini.⁹¹

Contrariamente a ciò che si pensava nell'antichità, 'la violenza non è connaturata all'essere umano';⁹² pertanto, oggi si considera la violenza contro le donne il risultato di fattori culturali e storici con radici profonde. Effettivamente, l'elenco delle donne che sono state osteggiate nel proprio cammino verso la libertà e l'autodeterminazione, cercando di silenziarne anche la 'voce artistica', è piuttosto nutrito e riguarda ogni ambito, compreso il mondo delle arti, della musica e della scienza. Solo per citare alcuni esempi: Ipazia di Alessandria (filosofia neoplatonica, esperta di astronomia, musica e

⁹⁰ È il caso dei *bacha posh*, ovvero bambine vestite e cresciute come bambini per scongiurare 'la vergogna di non avere figli maschi'. Si veda, a questo proposito, Manoori 2022. L'autrice, cresciuta come *bacha posh*, acquista in questo modo il diritto di avere una voce e di usarla per denunciare la condizione che accomuna milioni di donne afgane, invisibili per il regime dei talebani e condannate a una vita di sottomissione.

⁹¹ Per un approfondimento sul tema si veda *Special Rapporteur on violence against women and girls, its causes and consequences*, United Nations Human Rights on www.ohchr.org, in cui è possibile consultare dati e resoconti suddivisi per area geografica. Particolarmente interessante il *A/77/136: Violence against women and girls in the context of the climate crisis, including environmental degradation and related disaster risk mitigation and response* del luglio 2021 in cui l'autrice, Reem Alsalem, indaga il nesso esistente tra crisi climatica, inquinamento e degradazione ambientale e la violenza contro donne e ragazze. In particolare, sostiene 'the intersecting vulnerabilities experienced by groups of women most at risk of the adverse impacts of climate change and introduces good practices and challenges in integrating a gender-responsive approach for addressing the climate crisis' (fonte www.ohchr.org). È possibile consultare anche A.-M. Impe, *Reporting on violence against women and girls: a handbook for journalists*, UNESCO, 2019. Dati consultabili sono reperibili anche su www.un.org: si veda soprattutto il Sustainable Goals Report 2022 in www.unstas.un.org, con dati aggiornati al 2022. Infine, informazioni utili sono reperibili anche sul sito dell'Organizzazione Mondiale della Sanità www.who.int. Si vedano, in particolare: *Violence Against Women Prevalence Estimates, 2018*, WHO (ed.), 2021; *COVID-19 and violence against women*, WHO, 2020; *Violence Against Women and Girls: Data Collection during COVID-19*, World Health Organization (WHO) & United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women (UN Women), 2020; *RESPECT women – Preventing violence against women*, WHO, 2019 e 2020; *RESPECT – seven strategies to prevent violence against women*, WHO, 2019.

⁹² Calesini, Censi, Ponti 2021, p. 17.

matematica); Artemisia Gentileschi (pittrice); Maria Anna Mozart (valente musicista, sorella del più famoso Wolfgang); Clara Schumann (la più grande pianista donna dell'Ottocento); Camille Claudel (scultrice e amante di Rodin); Lenore (Lee) Krasner (pittrice e moglie di Pollock). Queste donne, come molte altre, hanno strenuamente cercato di affermare la propria autonomia, spesso subendo violenze fisiche e psicologiche, discriminazioni e imposizioni. Talvolta la loro tenacia è stata ben ricompensata; altre volte hanno pagato con la propria vita un clima di intolleranza, se non di vero e proprio estremismo, anche religioso (come nel caso di Ipazia).

Donne combattive e determinate resesi portavoce di istanze collettive nel tentativo di uscire dal silenzio e dall'anonimato furono, ad es.: Olympe de Gouges, autrice della *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*; Mary Wallstonecraft, scrittrice e convinta sostenitrice dell'autonomia femminile; il movimento delle suffragiste, diffusosi in Inghilterra e poi anche in Italia ed Europa e che ha avuto in Emily Pankhurst un punto di riferimento fondamentale. Vale la pena ricordare anche Nellie Bly, la prima donna giornalista d'inchiesta sotto copertura, autrice di un reportage di denuncia sulla condizione dei manicomi a New York nel 1888: luoghi malsani, freddi e con scarsa igiene, in cui le donne, per lo più sane e spesso falsamente riconosciute affette da patologie psichiatriche, venivano sottoposte a violenze indicibili e a soprusi nel totale silenzio delle istituzioni, dimenticate da tutti, anche dalle proprie famiglie, e rifiutate dalla società, senza poter denunciare.

Molti passi avanti sono stati compiuti dalla società contemporanea, anche se la violenza è ben lungi dall'essere eradicata (nell'era COVID-19, inoltre, i casi di violenza contro le donne, soprattutto in ambiente domestico, sono aumentati esponenzialmente). Emblematico esempio di volontà deliberata di ridurre al silenzio e all'invisibilità non solo le donne, ma un intero popolo, attraverso l'uso sistematico della violenza, è stato il genocidio (com'è stato definito) del popolo yazida perpetrato dall'ISIS, che ha cercato di zittire questa cultura e la sua religione violentando corpo e spirito delle donne. Obbligate a convertirsi all'Islam (quando non uccise), divenute schiave sessuali, ripetutamente stuprate e trattenute in prigionia in luoghi continuamente diversi, non solo hanno perso la propria libertà e identità, ma è stata tolta loro la voce per denunciare i soprusi, un arbitrio che le ha condannate all'invisibilità e alla morte (spesso reale e non simbolica).

Nadia Murad, premio Nobel per la pace 2018, non solo è sopravvissuta ed è fuggita dalla sua prigionia, ma è diventata la portavoce di tutte le vittime dell'ISIS, che l'ha minacciata di morte. Amal Clooney, suo avvocato nel processo di denuncia dei crimini commessi e sua sostenitrice nell'attività di testimonianza, evidenzia il rifiuto di Nadia di rimanere in silenzio: ella ha ritrovato la sua voce ed è diventata la voce di tutte le vittime di questo genocidio.

Nella prefazione al libro-denuncia *The last girl* (2017), la Clooney afferma:

*Those who thought that by their cruelty they could silence her were wrong. Nadia Murad's spirit is not broken, and her voice will not be muted. Instead, through this book, her voice is louder than ever.*⁹³

Dalla tela di Filomela si è giunti al libro, rivolto non a una singola persona ma a un pubblico potenzialmente vastissimo.

Silvia Pachera (ricercatore indipendente)

silvia.pachera@posta.istruzione.it

+39 - 393 331 3330

Riferimenti bibliografici

Adams 1982: J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.

Beltrami 1998: L. Beltrami, *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari.

Bettini 2022: M. Bettini, *Roma, città della parola*, Torino.

Brownmiller 1975: S. Brownmiller, *Against our Will: Men, Women and Rape*, London.

Calesini, Censi, Ponti 2021: I. Calesini, V. Censi, M. Ponti, *La violenza contro le donne. Storia di un'identità negata*, Roma.

Cazzaniga 1950-1951: I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, 1-2, Milano-Varese.

Champanis 2012: L.A. Champanis, *Female Changes: the Violation and Violence of Women in Ovid's Metamorphoses*, a thesis submitted in fulfillment of the requirements for a degree of Master of Arts of Rhodes University, South Africa, pp. 73-90.

Chevalier, Gherbrant 2011: J. Chevalier, A. Gherbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano.

Curran 1984: L.C. Curran, *Rape and Rape Victims in the Metamorphoses*, in J. Peradotto, J.P. Sullivan (eds.), *Women in the Ancient World: the Arethusa Papers*, Albany, pp. 265-286.

Cutter 2000: M.J. Cutter, *Philomela Speaks: Alice Walker's Revisioning of Rape Archetypes in the Color Purple*, *Melus* 25, 3/4, pp. 161-180.

Dällenbach 1989: L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, Chicago.

Dealy 2015: J. Dealy, *What Could She Say?: The Problem of Female Silence in Ovid's Metamorphoses*, Senior paper presented in partial fulfillment of the requirements for a degree of Bachelor of Arts with A Major in Literature at the University of North Carolina at Asheville, (archived publication from the University of North Carolina Asheville's NC DOCKS Institutional Repository: <http://libres.uncg.edu/ir/unca/>).

⁹³ Murad 2017, Introduction.

- Fatham 2004: E. Fatham, *Women in the Classical World: Image and Text*, New York.
- Gardini 2017: N. Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano.
- Ghedini 2012: F. Ghedini, *Scene di vita quotidiana nelle Metamorfosi di Ovidio: donne e dee al telaio*, in: *La lana nella Cisalpina romana, Economia e Società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli. Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011)*, Antenor Quaderni, 27, Padova, pp. 497-502.
- Gildenhard, Zissos 2007: I. Gildenhard, A. Zissos, *Barbarian Variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6, 412-674) and Beyond*, Dictynna, 4.
- Gowers 2016: E. Gowers, *Dido and the Owl*, in P. Mitsis, I. Ziogas (eds.), *Wordplay and Power Play in Latin Poetry*, Berlin, pp. 107-130.
- Greer 1986: G. Greer, *Seduction is a Four-Letter Word*, in G. Greer (ed.), *Madwoman's Underclothes: Essays and Occasional Writings*, London, pp. 152-168.
- Griffith 1987: R.D. Griffith, *The Hoopoe's Name (A Note on Birds 48)*, Quaderni Urbani di Cultura Classica, 25, 2, p. 61.
- Guastella 2001: G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo.
- Guastella 2017: G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma.
- Hardie 2002: P. Hardie, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge.
- Harries 1990: B. Harries, *The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*, in Proceedings of the Cambridge Philosophical Society, 36, pp. 64-82.
- Jakobson 1966: R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, L. Heilmann (a cura di), Milano.
- Kaplan 1983: E.A. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London.
- Larmour, D.H.J 1990: D.H.J. Larmour, *Tragic Contaminatio in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigenia (6, 412-674); Scylla and Phaedra (8, 19-151)*, Illinois Classical Studies, 15, pp. 131-141.
- Lentano 2020: M. Lentano, *Lucrezia. Vita e morte di una matrona romana*, Roma.
- Manoori 2022: U. Manoori (con S. Lebrun), *Le bambine non esistono*, Milano.
- Marder 1992: E. Marder, *Disarticulated Voices: Feminism and Philomela*, Hypatia 7.2, pp. 148-166.
- Monella 2005: P. Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna.
- Murad 2017: N. Murad, *The Last Girl. My Story of Captivity and my Fight Against the Islamic State*, with J. Krajeski, forwarded by A. Clooney, New York.
- Nagle 1984: B.R. Nagle, *Amor, Ira and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses*, Classical Antiquity, 3, 2, pp. 235-255.
- Natoli 2017: B. Natoli, *Silenced Voices: the Poetics of Speech in Ovid*, Wisconsin studies in classics, Madison-London.

- Newlands 2018a: C. Newlands, *Violence and Resistance in Ovid's Metamorphoses*, in M.R. Gale, J.H.D. Scourfield (eds.), *Text and Violence in the Roman World*, Cambridge, pp. 140-178.
- Newlands 2018b: (review at) B. Natoli, *Silenced Voices: the Poetics of Speech in Ovid*, *Wisconsin studies in classics*, Madison-London, in *Exemplaria Classica*, 22, pp. 289-292.
- Nosch 2014: M.L. Nosch, *Voicing the Loom: Women, Weaving, and Plotting*, in D. Nakassis, J. Gulizio and S.A. James (eds.), *KE-RA-ME-ȚA: Studies Presented to Cynthia W. Shelmerdine*, pp. 91-101.
- O'Rourke 2018: D. O'Rourke, *Make War not Love: militia amoris and Domestic Violence in Roman Elegy*, in M.R. Gale, J.H.D. Scourfield (eds.), *Text and Violence in the Roman World*, Cambridge, pp. 110-139.
- Parry 1964: H. Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence and Pastoral Landscapes*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95, pp. 268-282.
- Pavlock 1991: B. Pavlock, *The Tyrant and Boundary Violation in Ovid's Tereus Episode*, *Helios*, pp. 34-48.
- Privitera 2007: T. Privitera, *Terei puellae: metamorfosi latine*, Pisa.
- Rehm 1994: R. Rehm, *Marriage to Death*, Princeton.
- Richlin 1992: A. Richlin, *Reading Ovid's Rapes*, in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford, pp. 158-179.
- Rosati 2013: G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. III, libri V-VI, testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, commento a cura di G. Rosati, curatela di A. Barchiesi, traduzione di G. Chiarini, Milano (prima edizione Milano 2009).
- Salvadori 2012: M. Salvadori, *Sola est non territa virgo. Il mito di Aracne e le ambigue trame della tessitura*, in *La lana nella Cisalpina romana. Economia e Società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli. Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011)*, Antenore Quaderni, 27, pp. 503-511.
- Salzman-Mitchell 2005: P.B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus.
- Scheid, Svenbro 1996: J. Scheid, J. Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge.
- Segal 1991: C.P. Segal, *Ovidio e la poesia del mito*, Marsilio, Venezia, pp. 185-200.
- Segal 1994: C.P. Segal, *Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Teader and Violence in the Metamorphoses of Ovid*, in I.J.F. de Jong, J.P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, pp. 257-280.
- Segal 2005: C.P. Segal, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, traduzione di L. Rossi, pp. XVII-CI, in *Ovidio. Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano.
- Seneca, *Tieste*, Introduzione, traduzione e note a cura di F. Nenci, Milano, 2002.
- Solodow 1988: J.B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London.

- Tinkler 2018: K. Tinkler, *The Abuse of Patriarchal Power in Rome: the Rape Narratives of Ovid's Metamorphoses*, a thesis submitted in fulfillment of the requirements for a degree of Master of Arts in Classics, Classics Dept., University of Canterbury, New Zealand.
- Tissol 1997: G. Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origin in Ovid's Metamorphoses*, New Jersey.
- Westerhold 2015: J.A. Westerhold, *Tereus' Tears: the Performance and Performativity of Crying in Met. 6, 412-674* in P. Martins, A. Pinheiro Hasegawa, J.A. Oliva Neto (eds.), *Augustan Poetry New Trends and Revaluations*, Humanitas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, pp. 385-415.

Sitografia

- A/77/136: Violence against women and girls in the context of the climate crisis, including environmental degradation and related disaster risk mitigation and response*, July 2021, in www.ohchr.org.
- Special Rapporteur on violence against women and girls, its causes and consequences*, United Nations Human Rights, in www.ohchr.org.
- Sustainable Goals Report 2022*, in www.unstas.un.org.

Documenti reperibili sul sito ufficiale dell'Organizzazione Mondiale della Sanità (www.who.int):

- COVID-19 and violence against women, WHO, 2020. Impe, A.M. Reporting on violence against women and girls: a handbook for journalists, UNESCO, 2019.
- RESPECT women – Preventing violence against women*, WHO, 2019 e 2020
- RESPECT – seven strategies to prevent violence against women*, WHO, 2019.
- Violence Against Women and Girls: Data Collection during COVID-19*, World Health Organization (WHO) & United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women (UN Women), 2020.
- Violence Against Women Prevalence Estimates, 2018*, WHO (ed.), 2021.

Ascolta l'audio