

# Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani<sup>1</sup>

Gian Luca Grassigli

«Tutti dobbiamo pur sempre cominciare così, uomini che non conoscevano donna, donne che non conoscevano uomo, un giorno chi lo sapeva ha insegnato, chi non sapeva ha imparato, Vuoi insegnarmi tu, Perché tu debba ringraziarmi di nuovo, In tal modo, non cesserò mai di ringraziarti, E io non finirò mai di insegnarti. [...] eccomi qui, a letto con un uomo, come molte altre volte, ma adesso innamorata e senza età».

José Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*

Tra le svariate possibilità offerte dalla letteratura antica ho scelto di affrontare secondo una prospettiva comparatistica tre episodi delle *Metamorfosi* ovidiane, diversi tra loro eppure tutti destinati a porsi inevitabilmente al di là, o al di qua, di un'immaginaria frontiera sonora, considerata quale spazio possibile dell'usuale forma del dialogo. La fragilità della parola e la significatività della sua mancanza possono aiutarci a riflettere in senso tecnico, e in verità un poco freddo, sui meccanismi di costruzione del femminile e del maschile e il loro inevitabile fluire reciproco nel contesto culturale del mondo ovidiano, e in modo più intenso, ma forse meno oggettivo, sulla passione del poeta per gli incontri declinanti verso una forma assolutamente

---

<sup>1</sup> A chi mi ha accompagnato a riaprire le pagine di Saramago.



irregolare<sup>2</sup>. La fragilità della parola, inoltre, induce a ripensare la parola stessa. In ogni caso l'inadeguatezza della parola inquieta, se disegnata da Ovidio, e ancor di più turba, lo stesso Ovidio direi, l'idea che possa esistere così sovente chi non abbia bisogno di reggersi alla parola dell'altro.

### **Premessa (non sempre pertinente)**

Per quanto, come una letteratura ormai cospicua ha dimostrato, la dimensione strutturante il rapporto sociale nel mondo antico occidentale fosse quella della visualità, l'antichità è indubbiamente un mondo sonoro. La performance arcaica della lamentazione funebre, l'importanza per noi sconosciuta della danza, come momento sia della cerimonialità sociale (sacra, guerriera e così via) sia di una comunicazione di tipo teatrale, o ancora la funzione magico-religiosa della sonorità, sono tutte espressioni evidenti dell'importanza della dimensione sonora.

Già dalle situazioni esemplari appena citate risulta manifesto che ci si può trovare di fronte a una sonorità compiuta in sé, quale ad esempio l'efficacia sonora conchiusa di certe formule magiche, sia di una sonorità che si accompagna indissolubilmente a un fatto visivo, quale la danza evidentemente o appunto la lamentazione funebre.

Allo stesso modo l'attitudine guerriera per eccellenza di un eroe così come di un dio appare percettibile sia alla vista, mediante una connotazione di sfolgorante luminosità fuori dall'ordinario, al punto da apparire il soggetto una «meraviglia a vedersi», sia all'udito, tramite una connotazione sonora altrettanto eccezionale, al punto che si è potuto parlare di un dio in armi come di una "macchina sonora" (Menichetti 2009 e 2012).

Anche in questi casi, dunque, visualità e sonorità vanno insieme, acquisendo entrambe una forma speciale, individuata da un carattere

---

<sup>2</sup> «Nulla in questo poema sembra interessare più dell'anomalo», Barchiesi 2005: CXXXV; sull'idea del carattere instabile dell'identità individuale nel poema, e quindi direi anche della sua tendenza alla "irregolarità", torna spesso Segal 2005.

assolutamente eccezionale, funzionali all’espressione appunto di una presenza sovrumana.

Le situazioni appena esaminate servono per mostrare come le due dimensioni non solo concorrano insieme semplicemente, ma anche come in taluni casi sia difficile stabilire un confine tra loro, ossia distinguerle in maniera nitida, poiché il senso dell’una si definisce insieme a quello dell’altra. M. L. Catoni ha messo in luce alcuni anni fa come il termine *schema*, che scivola nel suo ampio raggio semantico in diversi settori dell’universo greco, e che possiamo tradurre anche col termine ‘figura’, abbia verosimilmente trovato origine nell’ambito della danza, e quindi dal nostro punto di vista in una *performance* che unisce sonorità a visualità, ma con decisa preminenza di quest’ultima, per poi giungere nelle sue migrazioni a indicare anche il concetto di figura retorica, e quindi investire un’altra situazione performante, quella del discorso pronunciato, in cui tuttavia a prevalere è di certo la dimensione sonora<sup>3</sup>.

Un passaggio importante, sempre intorno al carattere mobile e in qualche modo rinegoziabile di volta in volta tra le due dimensioni, è proposto da una considerazione di Luciano, in un passo della sua opera intitolata, appunto, *La danza* (35): «[la danza] non è lontano dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne l’euritmia al punto che in nulla, né Fidia, né Apelle sembrano superarla».

Verrebbe da pensare, pertanto, che la presenza della mobilità, e quindi della sonorità, sia ciò per cui Luciano possa assegnare un grado di perfezione maggiore alla danza rispetto alle arti figurative. Anzi, si potrebbe dire che la pittura e la scultura siano date dalla danza meno il movimento e quindi la sonorità. Non sarebbe, tuttavia, corretto in senso stretto. Credo, infatti, che Luciano volesse dire piuttosto che l’impressione complessiva di armonia che suggerisce la danza può essere superiore a quella indotta da pittura e scultura. Il suono, dunque, in questo caso la musica, parrebbe completare la sequenza di figure, di *schemata* appunto, di cui è fatta la danza, venendo dunque a

---

<sup>3</sup> Catoni 2005; vd. anche le discussioni di C. Franzoni, in Battini, Settis, Saladino, Franzoni 2006, e di Grassigli 2006.

significare che solo con il concorso del sonoro il visivo può raggiungere il massimo di euritmia.

Queste considerazioni iniziali, per quanto appena accennate, mi sono parse inevitabili per introdurre una prospettiva d'indagine complessiva all'interno della quale si svolge, occupando uno spazio molto più puntuale, il mio discorso<sup>4</sup>. Prima di abbandonare questa prospettiva generale, vorrei tuttavia ricordare la celebre considerazione winckelmanniana che individua nella "nobile semplicità" e soprattutto dal nostro punto di vista nella "grandezza silenziosa" la caratteristica generale dei capolavori della greicità.

Il silenzio, ossia la rimozione della dimensione sonora, sarebbe dunque una delle caratteristiche fondanti la bellezza dell'arte antica. Winckelmann collega poi il silenzio all'idea di superamento delle passioni, alla capacità di comporre in un armonico equilibrio. In questa sede ha un suo rilievo, mi pare, il fatto che l'armonia interiore non venga messa in relazione con un'armonia sonora, bensì con l'assenza del sonoro medesimo.

Il problema, va da sé, pretende una prospettiva e quindi uno spazio molto più ampio di un intervento a un convegno. La riflessione di Winckelmann, tuttavia, serve a riflettere sulla distanza non sempre considerata e non sempre misurabile tra contesti storici così terribilmente diversi, ben evidente nel momento in cui ci si ponga in relazione a fenomeni culturali così complessi quali quelli della percezione e della funzione del sonoro.

---

<sup>4</sup> Rimarrebbe da porre, e da affrontare, una questione molto più ampia e, mi pare, fondamentale, ossia se la sonorità avesse un ruolo, ovvero venisse accolta, nella produzione artistica visiva dell'antichità e dunque se fosse esistito un modo attraverso cui l'antichità poteva rappresentare il suono e soprattutto se fosse presente la necessità di includere la dimensione sonora nella produzione visiva nel mondo antico. Questioni che evidentemente richiedono ben altro spazio e ben altra riflessione.

### **Premessa (pertinente)**

Abbandonando le questioni generali, mi rivolgerò a Ovidio, e in particolare a tre incontri, che egli non solo declina verso forme non regolari di uso della parola e dunque del sonoro, ma nei quali sonorità e visualità faticano a scindere i loro confini. Naturalmente affrontare situazioni legate alla parola non significa di per sé dare importanza alla dimensione della sonorità. Anzi, più la parola è in se stessa significativa, meno il suono si definisce nella sua importanza. Nei tre casi che affronterò, invece, la dimensione del suono, quando non sopravanza, almeno concorre in maniera decisiva ad assegnare senso alla parola. Diversamente, il visivo tende a delinarsi come una dimensione per nulla complementare rispetto al sonoro; anzi, la preminenza dell'uno o dell'altro, che funzionano piuttosto in concorrenza, determina l'esito e forse la natura degli incontri tra gli individui.

Per concludere, ho cercato di mettere in relazione, o almeno in sequenza, tre casi, ossia tre storie ovidiane, tutte raccontate con grande forza visiva, in cui il suono – ovvero la sua mancanza – gioca un ruolo decisivo fin nei meccanismi identitari, sia pure in maniera molto diversa tra la costruzione del maschile e quella del femminile. Non si mancherà di cogliere che, così come la dimensione della visualità viene declinata in varie maniere nel poema, allo stesso modo la dimensione del sonoro mostra di poter vivere in sfumature simili in apparenza, ma profondamente diverse tra loro. Senza nulla togliere alla categoria della corporeità, certamente la più perlustrata dalla letteratura recente sul poema<sup>5</sup>, credo possa essere di un qualche interesse la sua intersezione con quella della sonorità o della sua mancanza. Non stupirà, del resto, il fatto che in un poema arpeggiato intorno al carattere mutevole e instabile dell'identità individuale, esplicitato non

---

<sup>5</sup> Non è un caso che la fondamentale edizione delle *Metamorfosi* curata da Alessandro Barchiesi per i tipi della Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori, abbia come saggio introduttivo il lavoro di Ch. Segal intitolato *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*.

solo dal processo metamorfico in quanto tale, ma anche dal potenziale carattere illusorio del visivo e della sua segreta attitudine all'inganno, anche il sonoro da luogo di un possibile incontro può trasformarsi all'istante nell'assenza dell'incontro.

### **Eco, naturalmente**

Il primo caso, va da sé, è quello di Eco, o meglio di Eco e Narciso, dato che, almeno da Ovidio in poi, non si dà l'uno senza l'altra<sup>6</sup>. Nella narrazione delle *Metamorfosi*, la storia comincia con la caratterizzazione di Narciso come di un giovane che disprezza qualunque tipo di rapporto amoroso, con i maschi così come con le femmine<sup>7</sup>. Vedremo che il disprezzo per le femmine è uno stato d'animo, chiamiamolo così, che mette in relazione diretta i tre protagonisti maschili delle storie che affronteremo.

Mentre Narciso sta cacciando, è visto da Eco. La situazione è esplicitamente e senza alcun indugio calata nel visivo, ma nello stesso tempo Ovidio, fin da subito, ne delinea la complessità, introducendo in maniera potente, e in un certo senso inesatta, la dimensione della sonorità:

*aspicit [hunc trepidos agitantem in retia ceruos]  
uocalis nymphe, quae nec reticere loquenti  
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo (Ov. Met. 3, 356-358).*

Mentre spinge nelle reti dei cervi tremanti, lo vede  
Eco, la ninfa fatta di voce. Se c'è chi parla non sa trattenersi,  
né può parlare per prima, ma ridice, Eco la ri-sonante.

---

<sup>6</sup> Ho cercato di mostrare come l'invenzione del Narciso così come lo si è inteso comunemente in tutta la cultura europea successiva all'antichità dipenda sostanzialmente dall'invenzione ovidiana di Eco, in Grassigli 2009.

<sup>7</sup> La bibliografia su Narciso, non quella su Eco, è assai ampia; cito per due prospettive d'indagine diverse, che rimandano a diverse e ampie bibliografie Bettini, Pellizer 2003 e Colpo 2006. Importanti considerazioni in Barchiesi 2007: 175-207.

Ovidio, dunque, presenta immediatamente uno degli elementi che designano la particolarità di questo episodio. Infatti la vicenda, anche se come tutte le storie d’amore inizia nella dimensione del visivo, *aspicit* appunto, perché è dallo sguardo che prendono origine le passioni, accoglie una protagonista definita come altro rispetto a questa dimensione, in quanto *vocalis nymp̄ha*, ossia fatta di voce. Si tratta di un particolare così importante da indurre Ovidio a metterlo in campo prima del tempo, dato che, in verità, all’inizio della storia, per quanto implicata nel sonoro, Eco vive ancora nel visivo.

Non a caso Ovidio aggiunge subito dopo:

*Corpus adhuc Echo, non uox erat, et tamen usum  
garrula non alium, quam nunc habet oris habebat,  
reddere de multis ut uerba nouissima posset. (Ov. Met. 3, 359-361)*

Ma allora era corpo, non voce: facile di lingua,  
ma costretta a farne l’uso di adesso,  
non restituendo di frasi lunghissime che l’ultima parte.

Sonoro e visivo, dunque, agiscono insieme, ma non egualmente, dato che la ninfa è – insolitamente – sbilanciata verso la dimensione del sonoro. Ovidio insiste su questo, nonostante all’inizio della storia Eco non sia fatta di voce, non ancora almeno; infatti aggiunge che «allora era corpo». Dal nostro punto di vista è estremamente interessante che Ovidio stesso contrapponga le due dimensioni: *corpus [...] non vox*. Eco, dunque, ha in sé una sorta di disequilibrio, una sua instabilità strutturale, che le rende impossibile il collocarsi in maniera data in uno spazio comune alle due dimensioni.

Nel momento in cui Eco vede Narciso, prende a desiderarlo, proprio perché vive ancora in una dimensione sostanzialmente tattile, legata alla dimensione del vedere. Il suo legame peculiare con il sonoro dipende, contrariamente a quello che si può pensare normalmente, non dal fatto che sia costretta a parlare, quanto piuttosto dal fatto che non possa parlare, ossia – a causa di una punizione di Giunone – non possa

scegliere cosa dire<sup>8</sup>. La ninfa, infatti, non può che ripetere semplicemente le ultime parole che ode, costretta a ridurre il linguaggio a un puro fenomeno sonoro.

In questo senso, nello sviluppo della storia, Eco vive come sdoppiata, un fatto che si ripercuote anche sulla sua definizione identitaria. La sua azione è guidata dal corpo, che desidera, generando passioni che ne dettano le azioni, al punto da adottare nel suo farsi cacciatrice un paradigma comportamentale maschile. Ma nello stesso tempo è limitata nel governo degli eventi, perché impedita nella possibilità del dire: non parla, solo risuona.

E l'incontro, anzi il mancato incontro tra Eco e Narciso è tutto giocato nella parziale negazione delle due dimensioni, sia quella visiva, sia quella sonora. Eco guarda, senza mostrarsi, il giovane cacciatore, che avvertendone la presenza, interroga a voce alta lo spazio circostante, nel tentativo di capire se vi sia qualcuno. Alle sue parole, che sono parole effettive, rispondono quelle di Eco, che sono solo suono. Tale mancato incontro nella dimensione della sonorità del discorso si accompagna alla diversa attitudine visiva dei due protagonisti: Eco è un corpo che, vedendo, desidera, ma teme di mostrarsi, mentre Narciso, che è un corpo fin da subito ostentato, teme piuttosto di vedere. Considerato altrimenti, siamo di fronte alla situazione un po' paradossale per cui Eco, che sarebbe fatta di suono, vive la passione del corpo, mentre Narciso, il cui corpo è al centro dello sguardo fin dall'inizio del racconto, pare non averlo il corpo, perché produce discorso, ma non vive passioni e, almeno dal punto di vista simbolico, non vede.

Il dramma si consuma quando, per la prima volta, Eco riesce a raggiungere la dimensione della parola, o almeno a sfiorarla, uscendo dalla nube di suoni distinti, ma involontari, che è costretta a produrre, e quindi a rendere possibile un piano d'incontro con Narciso. Ella infatti si scopre capace di dare voce al suo sentire, piegando la coazione a ripetere a cui è costretta a vantaggio dell'espressione del suo desiderio. Pur non potendo aggiungere nulla alle parole di Narciso,

---

<sup>8</sup> Su Eco e la sua condizione, Barchiesi 2007: 180.



non essendo in grado di fatto d'intervenire in positivo sul discorso, agisce sul piano che le è proprio, vale a dire quello del suono, selezionando con abilità ciò che andrà a ripetere.

In questo modo *l'huc coeamus* di Narciso, ossia *l'incontriamoci*, che varrebbe l'esortazione a mostrarsi che il cacciatore formula, poco convinto in verità di volere un incontro, viene ripetuto incompleto da Eco, trasformandosi così in un festoso ed entusiasta *coeamus*, ossia *amiamoci, facciamo l'amore*<sup>9</sup>. La ninfa, dunque, compie lo sforzo supremo, trasformando la coercizione ad agire nell'ambito del suono in capacità di un'espressione autonoma, in nome del corpo e della sua passione, che per Ovidio di fatto è amore<sup>10</sup>. In sostanza Eco riesce per un istante a conciliare le due dimensioni. Infatti, mentre pronuncia queste parole ella sbuca fuori dal bosco per abbracciare l'amato. La sua passione e la sua intelligenza le hanno consentito di costruire lo spazio in cui l'incontro sarebbe possibile.

Ma Narciso rifiuta sdegnato l'abbraccio. Proprio nel momento in cui Eco ha trovato un equilibrio possibile tra la dimensione sonora in cui è costretta e la dimensione del visibile in cui desidera, è disprezzata in ciò che è appena riuscita a far vivere, in quel corpo, che, davvero come un fiore, la sua passione è riuscita a fare finalmente sbocciare, quale mostra simbolicamente l'atto di uscire dal bosco, di svelare, offrendo, se stessa<sup>11</sup>.

Dice Ovidio che "il disprezzo la scaccia a nascondersi nel bosco". Il rifiuto dell'amato la induce a rinunciare ad esistere come corpo, la spinge di nuovo a rientrare nell'oscurità delle fronde, a serrare la

---

<sup>9</sup> Ov. *Met.* 3, 386-387; sulle strategie verbali messe in atto da Ovidio nell'ambito dell'episodio vd. Rosati 1983: 32 ss., Wills 1996: 346-347; cfr. Barchiesi 2007: 188 ss.

<sup>10</sup> Che abbia ragione Ovidio è fuori di ogni dubbio, come mostra del resto il finale dell'episodio, in cui Eco assume in sé gli ultimi sospiri di Narciso, provando di essergli compagna almeno nella fine, cosa alla quale del resto egli rimane del tutto indifferente.

<sup>11</sup> Ma la corporeità in Ovidio è il luogo del sentire, delle passioni così come dei sentimenti: «il corpo diventa il luogo per esibire emozioni e passioni, le quali agiscono sul corpo e attraverso di esse», Segal 2007: XXI.

corolla appena dischiusa. La metamorfosi, la perdita del corpo, ciò che la condurrà ad appartenere esclusivamente, ora sì, alla dimensione del sonoro, è la conseguenza del disprezzo che Narciso, in una nuova inversione di genere, esprime con acuminato ardore di vergine: «Meglio morire che fare l'amore con te» (Ov. *Met.* 3, 391).

L'orrido rifiuto costituisce la genesi della trasformazione:

[...] *Vox tantum atque ossa supersunt:  
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.  
Inde latet silvis nulloque in monte videtur,  
omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa* (Ov. *Met.* 3, 398-401).

Di lei non rimane che voce e ossa:

la voce non cambia, le ossa si fingono sasso, a quanto si narra.

Da allora si cela nei boschi: sui monti nessuno la vede, ma tutti la sentono. In lei vive il suono<sup>12</sup>, o meglio «solo il suono vive in lei».

L'esito triste della vicenda si concretizza nella contrapposizione assoluta tra le due dimensioni. Eco, rifiutata, è costretta a rinchiudersi nel sonoro, perdendo completamente i suoi tratti visivi, ormai priva di un solo motivo per cercare di trasformare il suono in parola. Narciso, al contrario, rimane vanamente circoscritto alla dimensione del visivo, al punto da perdersi nella contemplazione di una semplice immagine, per cui diviene inutile il suo tentativo d'incontrare il presunto altro nella parola.

La divergenza tra dimensione della sonorità e quella della visualità, che avevo sottolineata all'inizio, al termine della storia raggiunge il suo grado massimo, al punto da condurre alla scomparsa del corpo di Eco. Non si tratta di una contrapposizione necessaria e inevitabile in sé, bensì frutto dell'assurda determinazione di Narciso di rifiutare l'occasione dell'incontro. Egli, infatti, accetta la dimensione del sonoro in cui si svolge la prima e di fatto unica relazione con Eco, fintanto che la ninfa rimanda le sue parole. Non appena ella sposta il

---

<sup>12</sup> Trad. L. Koch.

sonoro verso la parola e insieme verso uno spazio comune con il visivo, dando voce al proprio desiderio e dunque sfuggendo alla funzione di specchio sonoro di Narciso, egli rifiuta il nuovo luogo creato dall’intersezione delle due diverse dimensioni. L’unità di sonoro e visivo costruita dalla passione e dall’intelligenza di Eco viene mandata in frantumi.

Narciso, per parte sua, rimane prigioniero della dimensione visiva, impigliato in un’immagine che pare corpo, ma che non rispondendo alle sue parole, rifiutando quindi uno scambio sonoro, si rivela per ciò che è, ossia una mera immagine. Ciò che del resto egli era stato prima, per sua propria scelta, nei confronti di Eco. Questa mutilazione distinta, ma simmetrica, tra Eco e Narciso fa sì che il loro destino finale si saldi sia nella consunzione del corpo, sia nella comune espressione sonora. Come racconta Ovidio, Eco ripete, facendolo proprio, in un ultimo gesto d'amore, il suono dei singhiozzi di Narciso e il tonfo sordo dei colpi che il giovane, disperato si batte sul petto, fino anche lui ad annullarsi. Ma l'ultimo saluto di Narciso, l'ultimo *vale*, è ancora rivolto unicamente alla sua immagine muta.

### **Sussurrare l’addio: Euridice e Orfeo**

Se con Eco, e Narciso, siamo nel campo di una sonorità per così dire di natura, ossia non ammaestrata, col lungo racconto di Orfeo ed Euridice, invece, ci spostiamo sul versante di un suono assolutamente consapevole, che insieme unisce l'efficacia comunicativa della parola alla capacità di muovere le emozioni della musica<sup>13</sup>. Inoltre il mutamento radicale della qualità della dimensione del sonoro implica anche un altrettanto radicale capovolgimento tra genere e sfere di pertinenza. In questo caso, infatti, il dominio del sonoro – e di un sonoro, come detto, elevato al massimo grado di strutturazione – si sposta tutto dalla parte del maschile. Anzi, potremmo dire, rimanendo circoscritti alle due storie, che nel momento in cui il sonoro è nel

---

<sup>13</sup> Sulla figura di Orfeo nelle *Metamorfosi* importanti considerazioni e ampia bibliografia in Reed 2013.

controllo del femminile, esso si definisce come fissato a un livello che precede il linguaggio, mentre quando al contrario è governato dal maschile, si sviluppa nelle forme di un linguaggio potenziato, quale quello dato dalla somma di parole e musica. Dunque, Eco ed Orfeo stanno ai margini opposti del segmento che definisce il dominio del sonoro.

Non c'è dubbio che Ovidio raccontando di Orfeo faccia in verità della metapoesia. Proprio grazie alla capacità di usare argomenti retoricamente convincenti e di commuovere, unendo la musica alle parole, Orfeo ottiene dagli dei degli inferi, profondamente toccati, così come tutte le creature infernali che lo stanno ad ascoltare, di avere restituita l'amata Euridice. Così amata da essere l'unica donna possibile nella sua vita. Il libro decimo delle *Metamorfosi* si apre proprio col canto di Orfeo, un suono che contrasta radicalmente, anzi che si pone come assolutamente oppositivo rispetto al silenzio totale che caratterizza il regno dei morti<sup>14</sup>. Si ha qui un'interessante modalità d'interazione tra le due dimensioni. L'efficacia di Orfeo nel padroneggiare il sonoro ha come conseguenza un'innaturale ed eccezionale immobilità del visivo:

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem  
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam  
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,  
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt  
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.* (Ov. *Met.*10, 40-44)

A tali parole, accompagnate dal suono della cetra,  
piangevano le anime esanguis: Tantalo non cercò di afferrare  
l'acqua rifluente, la ruota di Issione s'arrestò esterrefatta,  
gli uccelli si astennero dal fegato, le nipoti di Belo  
deposero le brocche, e tu, Sisifo, sedesti sul tuo sasso<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Ov. *Met.* 10, 30: «[...] vastique silentia regni».

<sup>15</sup> Trad. G. Chiarini (userò la medesima traduzione per i passi seguenti, ove non diversamente specificato).

Già in questo inizio il potere del sonoro nelle mani di Orfeo si definisce come una forza assoluta, capace di intervenire sul visivo e sul corporeo al punto da trasformarne l'andamento naturale: come per la durata del suo canto blocca il movimento perenne che caratterizza gli Inferi, così alla stessa maniera sulla terra metterà in movimento, attirando a sé, ciò che, come piante e alberi, non potrebbe altrimenti spostarsi.

La pienezza del sonoro del canto di Orfeo si oppone anche al "muto silenzio" nel quale i due amanti imboccano il sentiero per tornare tra i viventi: «Carpitur acclivis per muta silentia trames» (Ov. *Met.* 10, 53), «Si avviano nel più muto silenzio per un sentiero».

Tale "muto silenzio" pare quasi sottolineare quanto ci si trovi al di fuori ora del dominio di Orfeo; ma segna anche il corrispondente sonoro della distanza visiva che separa i due coniugi, che procedono separati, l'uno davanti e l'altra dietro<sup>16</sup>. Per quanto maestro della dimensione della sonorità, tuttavia, Orfeo non riesce a dominare quella del visivo. Egli, infatti, per eccesso di desiderio, *avidus videndi*, si voltò per guardare Euridice, venendo meno all'unica condizione posta dagli dei affinché la donna potesse tornare nel mondo dei vivi<sup>17</sup>. Così la silenziosa Euridice, che apparteneva esclusivamente alla dimensione del visivo, scompare, risucchiata indietro dalle forze inesorabili della volontà divina. Ed è proprio in questo attimo, nell'istante in cui svanisce anche dal dominio del visivo, che fa il suo momentaneo ingresso nel dominio del sonoro, pronunciando un flebile ed esitante "addio", che non certo casualmente: «[...] quod iam vix auribus ille /

---

<sup>16</sup> Mi pare in qualche maniera interessante come l'idea di silenzio e in certo modo di lontananza che caratterizza l'uscita dagli Inferi della coppia, in verità la si ritrovi anche nel momento in cui essa si ricongiunge nuovamente e definitivamente nell'aldilà: «Qui, ora passeggiano insieme, ora appaiati, ora è lui, / Orfeo, a seguire, con lei che precede, ora è lui che precede, / e senza più rischi si volta a guardare la cara Euridice», Ov. *Met.* 11, 64-66 (trad. G. Chiarini).

<sup>17</sup> Sulla condizione del non voltarsi indietro, cfr. Griffith 2001: 226-228.

acciperet [...]» (Ov. *Met.* 10, 62 s.), «quasi non giunse alle orecchie di lui».

Con questo esile suono, con questo soffio, Euridice scompare, svanisce alla vista. Inversamente a ciò che era accaduto a Eco, che nel momento in cui riesce ad attingere alla parola finisce col perdere il corpo, Euridice raggiunge la parola nel momento in cui è destinata a perdere il corpo.

E, se in termini di efficacia, il suono coltivato e sapiente di Orfeo raggiunge una qualità incredibile, al punto da riottenere alla vita una persona, in maniera dunque contraria alla sonorità femminile e di natura di Eco, tuttavia tale incredibile efficacia viene annientata dalla sua intemperanza visiva. E il suono appena accennato di Euridice, quasi inudibile, non fa che sottolineare la dimensione maschile della sonorità vittoriosa.

La tragedia provocata involontariamente, ma improvvisamente da Orfeo, genera un ulteriore canto consolatore del poeta, quel canto capace di attirare attorno alla figura di Orfeo dapprima le ombre e poi via via una lunga serie di piante e di oggetti. Accanto a un nuovo canto, tuttavia, la perdita di Euridice suscita anche in Orfeo l'avversione per ogni altra creatura femminile. L'incapacità d'interazione tra sonoro e visivo anche in questo caso è espressione di un'impossibilità di definire una relazione con l'altro.

Il canto che nasce dalla tristezza di Orfeo è lo stesso libro decimo delle *Metamorfosi*. Orfeo, dunque, diviene figura della voce di Ovidio. Il libro successivo inizia col protagonista ancora nell'atto di accompagnare la sua voce alla musica, quando un gruppo di baccanti lo avvista e s'infuria, per il disprezzo che Orfeo prova per le donne. E così un tirso colpisce, pur senza ferirla, la bocca del poeta. Le altre baccanti cominciano a lanciare sassi e altri tirsi, se non che, per quanto di materia inerte, tutti questi oggetti si fanno ammaliare dal suono del poeta, cadendo dinanzi a lui senza toccarlo:

*Cunctaque tela forent cantu mollitia, sed ingens  
clamor et infrancto Berecyntia tibia cornu  
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus*

*obstrepuere sono citharae; [...]* (Ov. *Met.* 11, 15-18)

Ogni proiettile sarebbe vinto dal canto, se il gran clamore e i flauti berecinzii dalle canne traverse e i tamburelli e gli applausi e gli ululati bacchici non sovrastassero il suono della cetra.

Ci sarebbe naturalmente da fermarsi intorno a questa descrizione, che se inizia con l'opposizione tra musica apollinea e musica dionisiaca (Reed 2013: 305 s.) tra lira e flauto, termina poi in un passaggio digradante, che sempre più si allontana dalla musica e sempre più si avvicina al suono di natura, al rumore: dal flauto al tamburello, dal tamburello alle mani, dalle mani agli ululati. Questi ultimi suoni sovrastano il canto del poeta e, così facendo, ne annullano l'efficacia.

Ci troviamo, è evidente, nel pieno ed esclusivo dominio del sonoro. Ancora una volta la relazione di genere dà luogo alla contrapposizione tra un sonoro arcaico e barbarico, pre-linguistico, come era stato per Eco e ora è per le baccanti, e un sonoro culturalmente strutturato, governato da Orfeo. Stavolta è quest'ultimo ad uscire sconfitto. Sovrastato dal clamore femminile, il canto poetico del musicista perde la sua forza, non è più udibile:

*[...] illo tempore primum  
inrita dicentem nec quidquam voce moventem* (Ov. *Met.* 11, 39-40)

per la prima volta diceva  
parole inefficaci, non riuscendo a incantare più nessuno

Ma proprio come Eco, la dimensione sonora è così parte strutturante di Orfeo, che anche dopo che il suo corpo è stato smembrato dalle Baccanti infuriate, ecco la sua lira continua a suonare, così come la sua lingua emette un triste lamento. Il dilaniamento del corpo, e quindi in qualche modo la sua sparizione, lascia spazio al canto.

## Di un silenzioso amore: Pigmalione

Nel lungo canto di Orfeo che occupa l'intero libro decimo c'è spazio per una vicenda che c'interessa, poiché mostra alcuni elementi che ci consentono di collegarla agli episodi già considerati. Intanto si tratta di un incontro, anche questo giocato sui due piani del visivo e del sonoro. A differenza dei precedenti, tuttavia, ci troviamo di fronte a un incontro riuscito: nessun corpo scompare, nessuna morte è in attesa dietro a una svolta del racconto.

Per quanto non sia il punto di vista che interessa in questa sede, occorre dire che se Ovidio, scrivendo di Orfeo che canta, scrive in verità di se stesso, ancora più raffinata è l'operazione nel momento in cui Orfeo canta di Pigmalione che scolpisce, tessendo un evidente parallelo con la propria perizia di musicista e quindi costituendo un ulteriore riferimento alla capacità di Ovidio medesimo<sup>18</sup>. Inoltre non si può fare a meno di sottolineare la sproporzione tra il successo della storia di Pigmalione nel mondo post-antico e la sua diffusione nel mondo classico, nel quale – per dire – non trova mai attestazione iconografica<sup>19</sup>. Analogamente l'attenzione della letteratura antichistica supera di gran lunga il ruolo che la storia svolge nel poema: come non di rado accade, la narrazione ovidiana plasma una figura segnata da una stupefacente ricchezza simbolica.

Anche Pigmalione ha in disprezzo le donne. In particolare per i loro pessimi costumi, così che egli non vuole, o forse non può, innamorarsi di nessuna di esse. E allora, artista meraviglioso qual è, si innamora di un'immagine, di una statua eburnea, magnifica, che si è costruito.

Siamo evidentemente nel cuore della dimensione visiva e in una situazione assai prossima a quella di Narciso<sup>20</sup>. Non solo tutto si gioca

---

<sup>18</sup> Ancora molto importante sul ruolo dell'episodio di Pigmalione nelle *Metamorfosi* Barchiesi 1983.

<sup>19</sup> Su tutto ciò vd. Stoichita 2008, in particolare 173 ss.

<sup>20</sup> Vd. ancora Barchiesi 1983; considerazioni importanti sulla relazione Narciso-Pigmalione in Agamben 2006.



sulla capacità di vedere, ma per di più si tratta di vedere arte, vale a dire il bello assoluto. La statua infatti è così bella che nessuna fanciulla reale potrebbe eguagliarla, secondo una costante ovidiana, per cui il prodotto dell'arte è insuperabile in natura.

A differenza della storia di Narciso, manca il bisogno di un rapporto scandito nella sonorità, dato che Pigmalione parla alla statua, ma essa – partecipe esclusivamente del visivo – non ha alcuna necessità di rispondere. D'altra parte il vedere e poi il parlare e quindi il toccare di Pigmalione sono passi successivi che corrispondono al percorso della seduzione così come contemplato da Ovidio nella sua *Arte d'amare*<sup>21</sup>.

Anche Pigmalione, come Narciso, si specchia e riconosce se stesso, ma lo fa in un'immagine che è altro da sé, frutto certo della sua capacità artistica<sup>22</sup>, ma non dentro il proprio riflesso. Pigmalione, però, unisce in sé anche l'attitudine di Eco.

Così come fece la ninfa, infatti, alla vista della bellezza Pigmalione si accende di desiderio, al punto da iniziare un rapporto oltre che visivo anche sonoro e poi tattile con la statua stessa. Il desiderio di Pigmalione, come del resto quello di Eco (ma anche di Narciso), ha bisogno di una corrispondenza. I suoi gesti di devozione assoluta, di dedizione totale alla ragazza eburnea non gli bastano più. Di qui la richiesta obliqua, deviata dal pudore, alla dea dell'amore e dell'eros di potere avere in moglie una donna simile alla ragazza d'avorio<sup>23</sup>.

E quando Venere decide di soddisfare il desiderio di Pigmalione, egli, senza sapere, è come se la modellasse per la seconda volta:

*Admōvet os iterum, manibus quoque pectora temptat;  
temptatum mollescit ebur positoque rigore  
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole* (Ov. *Met.* 10, 282-284)

---

<sup>21</sup> Cfr. Stoichita 2008: 32 s.

<sup>22</sup> Una riflessione sulla statua in quanto prodotto artistico di Pigmalione, Lenain 1999.

<sup>23</sup> Ov. *Met.* 10, 257 s.

Di nuovo la bacia, e con le mani le accarezza il petto:  
l'avorio accarezzato si ammorbidisce, perduta la durezza  
cede e si infossa sotto le dita, come la cera dell'Imetto.

Sotto il tocco innamorato ed appassionato delle sue dita, dunque, la statua vive. E alla fine di questa emozionata carezza, improvvisamente – dice Ovidio – la ragazza “*corpus erat*”. La statua, anzi ormai la donna, viene definita alla stessa maniera con cui Ovidio aveva presentato Eco. Il poeta fissa un'evidente equivalenza tra il corpo iniziale di Eco e il corpo appena sgorgato dalla statua plasmata da Pigmalione. In effetti, come il rifiuto di Narciso ha la forza crudele di sottrarre alla vita il corpo di Eco, così lo sguardo innamorato e desideroso di Pigmalione induce Venere ad assegnare un corpo vivo a chi fino a quel momento è stata solo figura. È evidente che la direzione salvifica o di condanna procede comunque dal maschile, né potrebbe essere diversamente in quel mondo. Ma Narciso e Orfeo da un lato, Pigmalione dall'altro, segnano due modelli molto diversi tra loro.

Ciò che disorienta nella narrazione di quest'ultimo incontro è il fatto che non c'è bisogno di una concordanza tra visivo e sonoro, dal momento che la donna non partecipa in alcuna maniera di questa dimensione. La statua divenuta donna non solo non parla, non produce nemmeno suoni. È così estranea alla dimensione della sonorità, che non ha nemmeno un nome. Non dice nulla, non fa nulla. Semplicemente alza gli occhi al cielo, vede il suo innamorato e comincia a vivere.

Una soluzione, un sogno romantico di Ovidio, se così si potesse dire, la forza di una passione reciproca che non ha bisogno altro che di se stessa: come Pigmalione si risolve nella vista di lei, così ella si ritrova nello sguardo di lui.

## Bibliografia

- Agamben 2006 = G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006.
- Barchiesi 1983 = A. Barchiesi, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983.
- Barchiesi 2005 = A. Barchiesi, *Introduzione*, in A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume I Libri I-II*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2005, pp. CV-CLXI.
- Barchiesi 2007 = A. Barchiesi, *Commento Libro Terzo*, in A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume II Libri III-IV*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2007, pp. 115-241.
- Battini, Settis, Saladino, Franzoni 2006 = M. Battini, S. Settis, V. Saladino, C. Franzoni, *A proposito di "Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica" di M. Luisa Catoni*, "Quaderni storici", 123, 2006, pp. 671-701.
- Bettini, Pellizer 2003 = M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, Einaudi, Torino 2003.
- Catoni 2005 = M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005.
- Colpo 2006 = I. Colpo, ...Quod non alter et alter eras. *Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana*, "Antenor. Miscellanea di studi di archeologia", 5, 2006, pp. 51-85.
- Grassigli 2006 = G.L. Grassigli, recensione a M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente", vol. 84, serie III, 6, 2, 2006, pp. 167-172.
- Grassigli 2009 = G. L. Grassigli, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, "Annali di Archeologia e Storia Antica", 15-16, 2009, pp. 207-216.
- Griffith 2001 = R.D. Griffith, *Sailing to Elysium: Menelaus' Afterlife (Odyssey 4.561–569) and Egyptian Religion*, "Phoenix", LV, 2001, pp. 213-243.
- Lenain 1999 = Th. Lenain, *Le Corps de l'image*, "Art & Fact", 18, 1999, pp. 29-36.

- Menichetti 2009 = M. Menichetti, *Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici, "Incidenza dell'antico"*, 7, 2009, pp. 137-157.
- Menichetti 2012 = M. Menichetti, *Magica arma (Ov., Met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative in Grecia*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova University Press, Padova 2012, pp. 65-72.
- Reed 2013 = J. D. Reed, *Commento Libro Decimo*, in J.D. Reed (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume V Libri X-XII*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2013, pp. 165-303.
- Rosati 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983.
- Segal 2005 = Ch. Segal, *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio Metamorfosi Volume I Libri I-II*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2005, pp. XVII-CI.
- Stoichita 2008 = V. I. Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, Genève 2008.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

## L'autore

### Gian Luca Grassigli

Professore associato presso il Dipartimento di lettere – lingue, letterature e civiltà antiche dell'Università degli Studi di Perugia. I suoi campi di indagine spaziano dall'analisi dei meccanismi di percezione della cultura classica a ricerche esegetiche sui miti greci e romani fino ad arrivare a studi sulle forme e i modelli dell'urbanistica del mondo romano.

Email: gian.grassigli@unipg.it

## L'articolo

Data invio: 18/10/2014

Data accettazione: 30/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

## Come citare questo articolo

Grassigli, Gian Luca, *Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1834>