

FRANCESCO BERARDI

LA FUNZIONE METANARRATIVA DEL SILENZIO
NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Può sembrare paradossale parlare del silenzio a proposito delle *Metamorfosi* di Ovidio, il poema delle trasformazioni cosmiche, che narra l'evoluzione del mondo dal caos primordiale ai tempi del poeta augusteo in quindici libri e duecentocinquanta racconti¹. Le storie si susseguono senza sosta, l'una dopo l'altra o l'una all'interno dell'altra, creando una struttura narrativa complessa e variegata che riproduce, nel fitto reticolo di rinvii, intarsi ed allusioni, il cangiante e multiforme aspetto del reale. 'Poema del divenire', le *Metamorfosi* sono anche il testo che esprime più di ogni altro il 'piacere di raccontare', la gioia di descrivere e dare nome alle mille forme dell'universo collocando se stessi e la propria individualità nel fluire degli eventi e delle figure². Dal tema centrale, che è l'evoluzione del cosmo, si irradiano numerosissimi motivi digressivi introdotti ora dal poeta onnisciente ora dai molti personaggi ai quali il poeta cede volentieri la parola per narrare le storie di trasformazioni. Ne scaturisce un racconto continuo, spesso a incastro o a cornice, assai articolato sia nelle voci, sia nei piani, sia nei tempi della narrazione, in cui a prevalere è la logica del racconto ad ogni costo, l'idea di non fermarsi mai, di dare libero sfogo all'affabulazione, anche quando questa va ben al di là delle esigenze poste dall'azione drammatica³. Nell'episodio in cui Mercurio interrompe la storia di Siringa, che è proseguita poi dal poeta onnisciente, è ben evidente il prevalere dell'istanza narrativa su quella drammatica: il personaggio smette quasi subito di parlare perché ha raggiunto il suo scopo (indurre Argo al sonno), mentre il poeta interviene per appagare la curiosità del lettore completando il racconto⁴.

In questo contesto in cui le storie si susseguono e si intersecano in un meccanismo narrativo inarrestabile, non sembra esserci alcuno spazio per il silenzio se non come breve e fisiologica pausa connessa al cambio della voce narrante. All'interno dell'ampia cornice in cui i personaggi prendono la parola per rammentare le storie metamorfiche,

¹ Sulle estese dimensioni del poema ovidiano cfr. A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*. Volume I: libri I-II, Milano 2005, pp. CVII-CVIII.

² Su questi aspetti del poema ovidiano vd. G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975, alle pp. 79-109; E.J. KENNEY, *Introduction to Ovid. Metamorphoses*, translated by A.D. Melville, Oxford-New York 1986, alla p. XXVII; C. SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991, alla p. 62.

³ La complessa tecnica narrativa delle *Metamorfosi* è illustrata da J.M. FRÉCAUT, *Les transitions dans les Metamorphoses d'Ovide*, in REL 46 (1968), pp. 247-263; G. ROSATI, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in AA.VV., *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia"* (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia 1981, pp. 297-309; ID., *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983; GALINSKY, *op. cit.*, alle pp. 19 ss.; 175 ss.; J.B. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London 1988, alle pp. 37 ss.

⁴ OV. *Met.* 1, 689-723 (in particolare 698-704, per cui vd. G. ROSATI, *Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, Milano 1994, alle pp. 19-21).

l'esperienza del silenzio si colloca nel momento in cui i narratori cedono il testimone l'uno all'altro, ovvero alla cesura dei racconti. Il resto è segnato da un terribile orrore per il vuoto e l'assenza della parola, pari solo all'avidissimo bisogno di ascoltare nuovi fatti⁵. Il silenzio, lì dove si presenta con queste funzioni naturali o, come detto, fisiologiche, non è portatore di ulteriori significati; piuttosto, ad avere senso è l'assenza di silenzio lì dove esso sarebbe previsto. Le *Metamorfosi* ignorano l'ineffabile, la possibilità cioè di non riuscire a parlare o perché il contenuto eccede le capacità logico-espressive del parlante o perché l'emozione è tanto intensa da soffocare la voce. Ma se è fuori luogo trovare l'ineffabile in un poema che si propone di descrivere le trasformazioni della natura penetrando persino nei recessi più intimi e gareggiando in vivezza con la pittura (tema su cui più di un autore antico ha ammesso le proprie incapacità)⁶, non altrettanto scontato è sottolineare la mancanza di riferimenti a quell'afasia che solitamente coglie chi prova emozioni così intense da non riuscire ad esternarle. Eppure paura, dolore, stupore, amore, pudore sono sentimenti incoercibili che offuscano la mente umana non permettendole di organizzare il discorso. Ovidio conosce questo che è un *topos* degli antichi e in più di un'occasione lo sfrutta, ma sempre all'interno delle storie cantate dai singoli narratori, mai nel racconto che fa da cornice a tutti gli altri⁷. Se qui si trovano riferimenti al motivo tradizionale, è per metterne in dubbio il valore. Emblematici sono in tal senso l'episodio di Pirra e Deucalione e, soprattutto, il caso di Iole. Pirra restò sgomenta davanti alle parole della dea Temi che le chiedeva di disperdere le ossa della madre per poter tornare a popolare la terra dopo il grande diluvio. Grande fu la paura di fronte alla terribile richiesta della dea; Pirra, tuttavia, vinse l'emozione, rompendo il silenzio⁸ e, pur con voce tremante, osò manifestare il suo proposito di disobbedire (Ov. *Met.* 1, 384-387):

*obstipuerè diu, rumpitque silentia voce
Pyrra prior iussisque deae parere recusat,
detque sibi veniam, pavido rogat ore pavetque
laedere iactatis maternas ossibus umbras*

⁵ Nelle *Metamorfosi* i personaggi tradiscono spesso l'avidissimo desiderio di ascoltare nuove storie: vd. e.g. Ov. *Met.* 12, 175-179.

⁶ Gli autori antichi lamentano spesso l'incapacità a descrivere e rappresentare i propri soggetti con la stessa evidenza visiva della pittura; sul *topos*, ben noto alla tradizione letteraria almeno da Simonide (cfr. PLUT. *Glor. Athen.* 346f-347c) e riassunto dai celebri versi di HOR. *Ars* 361-365, vd. L. BRAVI-S. BRUNORI, *Il racconto mitico fra tradizione iconografica e tradizione poetica: il pensiero dei moderni e il modello simonideo*, in E. CINGANO (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Alessandria 2010, pp. 451-481, alle pp. 463-469. Ovidio è, tra i poeti latini, quello più celebre per la vivezza delle descrizioni e per la capacità di eguagliare con la sua scrittura l'immediatezza visiva delle arti figurative: su questa sua attitudine, che si esprime soprattutto nelle difficili raffigurazioni metamorfiche, vd. da ultimo le riflessioni contenute in N. GARDINI, *Viva il latino. Storia e bellezze di una lingua inutile*, Milano 2016, alle pp. 107-116 il quale ricorda l'apprezzamento di Giacomo Leopardi nello *Zibaldone dei pensieri* (3479-3480); un'esauriente analisi della tecnica efrastica di Ovidio si trova in E. NORTON, *Aspects of Ekphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*, Cambridge 2013.

⁷ Vd. *infra*, p. 8 (nn. 25-29).

⁸ A. BARCHIESI, *op. cit.* (2005), alla p. 198 ricorda come *rumpere silentia* sia un nesso poetico consueto nella tradizione latina (LUCR. 4, 583; VERG. *Aen.* 10, 63-64).

I due stettero a lungo muti, e Pirra per prima
rompe il silenzio e rifiuta di obbedire agli ordini della dea,
e le chiede con voce tremante di perdonarla e ha paura
di offendere l'ombra della madre, sparpagliandone le ossa.

Iole, invece, già turbata per il racconto della suocera Alcmene, pensò di alleviare il dolore di questa condividendo con lei il tragico destino della sorella Driope (Ov. *Met.* 9, 327-329):

*... quid si tibi mira sororis
fata meae referam? Quamquam lacrimaeque dolorque
impediunt prohibentque loqui*

... e che se ti raccontassi
lo strano destino di mia sorella? Per quanto le lacrime e il dolore
mi frenano e mi impediscono di parlare.

Le lacrime e il dolore soffocavano la voce della povera ragazza e tentarono di impedirne il racconto, ma alla fine non ci riuscirono. Pur piangendo la giovane narrò, con precisione e senza sbavature, per oltre sessanta versi (9, 330-393), e il suo racconto fu commovente, meraviglioso (9, 394).

Forse mai come nelle *Metamorfosi* la cultura antica ha espresso meglio la sua fiducia nella parola, nella capacità che questa ha di dare nome e senso alle cose, di descrivere la realtà e di determinarla. Tutto si può dire, anche la verità più scabrosa, il sentimento più potente.

Ma se le *Metamorfosi* sono questo, la presenza del silenzio, pur rara e simile a quella di un ospite indesiderato o quanto meno inatteso, acquista un rilievo del tutto particolare e si carica di significati profondi, soprattutto quando il poema ovidiano riproduce la situazione narrativa affidando a uno dei personaggi il ruolo di affabulatore che racconta la sua storia di fronte a un suo uditorio. Nella struttura a cornice il poeta mette spesso in scena il processo che dà origine al testo, descrivendo le dinamiche stesse che strutturano l'atto letterario nell'interazione delle sue differenti parti. I versi acquisiscono allora valenza meta-narrativa e i diversi elementi che compongono la situazione narrativa assumono una funzione meta-diegetica⁹; non ultimo tra questi il silenzio, che nei meccanismi della comunicazione svolge diversi compiti ed è portatore di numerosi significati.

Ed è questo silenzio, quello che appare nelle didascalie che segnano il passaggio da un narratore all'altro all'interno del racconto-cornice, a caricarsi di significati allusivi rispetto alle corrette forme e modalità della fruizione testuale e, pertanto, ad essere analizzato in questa indagine. Gli altri silenzi disseminati nei molti miti raccontati dai personaggi delle *Metamorfosi* non sono, dunque, presi in considerazione¹⁰.

⁹ Sulla meta-diegesi nelle *Metamorfosi* di Ovidio, vd. soprattutto A. BARCHIESI, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in MD 23 (1989), pp. 77-107; ID., *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses*, in P. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 180-199.

¹⁰ Tra gli episodi mitici segnati dal silenzio il più celebre è senza dubbio il dramma di Io, l'amante di Giove trasformata in vacca. Ovidio descrive con vivezza i vani tentativi della ragazza di esternare il

Si è soliti classificare le funzioni del silenzio secondo i soggetti e gli scopi della comunicazione: si distingue il silenzio del mittente dal silenzio del destinatario, così come esiste un silenzio *transitivo* e intenzionale, in cui si tace qualcosa per particolari esigenze di segretezza o reticenza, e un silenzio *intransitivo*, in cui il silenzio è un atteggiamento consapevole o una reazione emotiva che si origina da determinate circostanze, solitamente dolore, attesa o stupore, piccolezza rispetto a ciò che appare sublime e va oltre le risorse della parola¹¹.

È possibile declinare le varie funzioni che il silenzio assolve nelle *Metamorfosi* di Ovidio secondo questo stesso schema descrittivo, distinguendo dunque il silenzio di chi narra dal silenzio di chi ascolta e, poi, il silenzio di chi saprebbe che cosa dire e in che modo ma non lo fa di proposito, dal silenzio di chi tace perché non si ritiene in grado o non è nelle condizioni emotive di farlo. La lettura del testo ovidiano attenta a questi punti di vista rivelerà diverse funzioni metanarrative del silenzio tematizzando intorno a questo concetto molteplici aspetti relativi alla corretta produzione e ricezione del testo letterario. Tuttavia, gli episodi di Pirra e di Iole prima ricordati, insieme alle riflessioni già condotte sulle caratteristiche generali del poema ovidiano, escludono preliminarmente dalla riflessione meta-diegetica l'afasia di chi è sopraffatto dal dolore e di chi pensa di affrontare un argomento superiore alle proprie forze: le *Metamorfosi* non sono il poema del sublime e dell'ineffabile e questo è già di per sé significativo¹².

IL SILENZIO DEL PUBBLICO

Eccettuato il livello zero o meglio a-valenziale che considera il silenzio come semplice momento di passaggio tra un racconto e un altro senza individuare per questo ulteriori significati che non siano quelli naturali di pausa della macchina narrativa (ed in tal senso non ha senso neppure interrogarsi sul silenzio dell'autore e sul silenzio del pubblico)¹³, il silenzio è comunque la condizione preliminare perché qualcuno possa narrare, lo spazio necessario perché ci sia un racconto.

Le Minieidi preferiscono restare in casa piuttosto che celebrare i riti dell'Ismeno, lavorando alla lana e alleggerendo la dura fatica con la piacevolezza dei racconti.

proprio dolore al padre Inaco, da cui si fa riconoscere tracciando sulla sabbia il proprio nome: *Ov. Met.* 1, 625-667.

¹¹ Per un'analoga classificazione delle forme di silenzio, vd. P. VALESIO, *La retorica del silenzio*, Milano 1986, alle pp. 353 ss.; per un'indagine sulle funzioni assunte dal silenzio nell'ambito della comunicazione, vd. S. MONTIGLIO, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000; C. GLENN, *Unspoken: a Rhetoric of Silence*, Southern Illinois Press 2004.

¹² Il silenzio è esperienza solitamente connessa alla visione/contemplazione di ciò che è sublime per bellezza e intensità delle emozioni evocate o eccede le capacità logico-espressive dell'uomo: su questi concetti vd. G. DECLERCQ, *Aux confins de la rhétorique: sublime et ineffable dans le classicisme français*, in C. LÉVY-L. PERNOT (éds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, pp. 403-435; i contributi raccolti in T. KENEMY-E. COTTA RAMUSINO (a cura di), *Dicibilità del sublime*, Atti del simposio internazionale di Pavia (9-13 novembre 1987), Udine 1990 e E. MATELLI (a cura di), *Il Sublime: fortuna di un testo e di un'idea*, Milano 2007.

¹³ Solitamente il breve intervallo è reso attraverso riferimenti alla cessazione del racconto di un personaggio e all'avvio della narrazione da parte del personaggio successivo: vd. e.g. *Ov. Met.* 4, 662; 8, 611; 8, 725.

Dopo che la prima ebbe narrato la sua storia, prese la parola Leuconoe, ma non fu subito: un piccolo intervallo separò le due esecuzioni, il tempo utile a ripristinare il silenzio dopo il probabile chiacchiericcio delle sorelle (Ov. *Met.* 4, 167-168):

*desierat, mediumque fuit breve tempus, et orsa est
dicere Leuconoe; vocem tenere sorores.*

Aveva smesso di raccontare e ci fu un breve intermezzo, e poi cominciò a parlare Leuconoe; le sorelle trattennero la voce.

Il racconto sugli amori del Sole (4, 169-270) condotto da Leuconoe è avvincente e meraviglioso, ma lo stupore non ammutolisce le ascoltatrici; anzi, ne accentua la vena di commento. Questa volta il poeta registra le reazioni delle ragazze che discutono tra loro sulla possibile verosimiglianza della storia e solo dopo che tutte queste tacquero, fu possibile a Alcitoe iniziare la sua narrazione sulla fonte Salmaci (Ov. *Met.* 4, 271-274):

*dixerat, et factum mirabile ceperat aures;
pars fieri potuisse negant, pars omnia veros
posse deos memorant: sed non et Bacchus in illis.
Poscitur Alcithoe, postquam siluere sorores*

Aveva parlato e la storia stupefacente aveva catturato l'ascolto; alcune dicono che non è potuto succedere, altre ricordano che gli dei veri possono tutto: ma Bacco non è tra questi. Dopo che le sorelle fecero silenzio, tocca ad Alcitoe parlare.

La verità è che il silenzio è un principio da osservare, un atteggiamento da assumere perché il racconto possa essere seguito e goduto. Se il silenzio non c'è, va imposto, anche con durezza. L'assemblea degli dei sentì Giove argomentare sulla sua volontà di punire l'umanità ribelle. Il re degli dei ricordò la rivolta dei Giganti e professò di essere in ansia ben più di allora circa il controllo del mondo. Il suo discorso fu poi interrotto bruscamente dai clamori di protesta che si alzarono dall'uditorio non appena egli ebbe fatto riferimento a Licaone che osò tendergli un agguato. Zeus, per proseguire, dovette calmare lo sdegno degli altri dei, imponendo a tutti il silenzio. Solo quando il trambusto cessò, egli poté riprendere la parola violando il silenzio (Ov. *Met.* 1, 205-208):

*... qui postquam voce manumque
murmura compressit, tenere silentia cuncti.
Substitit ut clamor pressus gravitate regentis,
Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit*

Dopo che questi (*scil.* Giove) con i gesti e con la voce represses il mormorio, tutti mantennero il silenzio.

Non appena il clamore cessò soffocato dall'autorità del re degli dei, Giove riprese di nuovo il silenzio con questo discorso.

Dietro l'energico intervento di Zeus che mise a tacere il consesso divino si cela un valore politico, alluso del resto dal commento inserito subito dopo da Ovidio come parentesi nel racconto: lo stesso orrore e lo stesso stordimento presero l'umanità dopo l'uccisione di Cesare, ma furono placati dal pacificatore Augusto, cui i sudditi devono essere grati non meno degli dei nei confronti di Zeus¹⁴. Se però si eccettua il significato politico e si concentra l'attenzione sulle condizioni di fruizione del testo, l'episodio del concilio degli dei, come anche il racconto delle Minieidi, offre lo spunto per interessanti riflessioni. L'insolita cura con cui Ovidio segnala l'azione di turbamento e ripristino del silenzio ad ogni turno della narrazione delle Minieidi, così come la puntuale registrazione del clamore sollevato e poi represso in seno all'uditorio divino, contrastano con il resto del poema, non particolarmente prodigo di informazioni circa le modalità di ricezione del testo. I riferimenti al silenzio dell'uditorio acquisiscono un valore allusivo al codice deontologico dell'ascolto: Ovidio sembra tematizzare il corretto modo di sentire una storia o un discorso, la necessità cioè di essere muti per poter godere del racconto e delle parole altrui, l'atteggiamento di chi attende con curiosità e interesse il discorso dell'altro, lo commenta, ma sa anche prontamente ripristinare il contegno utile alla fruizione di una nuova *performance*¹⁵.

IL SILENZIO DELL'AUTORE

Allo stesso modo in cui il silenzio è condizione fondamentale per una piacevole e proficua ricezione del racconto, così è requisito necessario per la sua composizione: il poeta ha bisogno della calma e della muta attesa del suo uditorio per trovare la necessaria concentrazione e iniziare il suo canto¹⁶. La ninfa Aretusa affiorò dalle profondità del mare per narrare l'antico amore di Alfeo, ma iniziò a parlare solo quando non avvertì più il rumore delle onde (Ov. *Met.* 5, 574-576):

*conticuere undae, quarum dea sustulit alto
fonte caput viridesque manu siccata capillos
fluminis Elei veteres narravit amores*

Tacquero le onde, dal cui profondo abisso innalzò
il capo la dea e, dopo aver asciugato i capelli con le mani,
narrò i vecchi amori del fiume dell'Elide.

Ovidio richiama apertamente il verso dell'*Eneide* con cui Virgilio descrive l'atmosfera di attesa che accoglie il racconto di Enea, per ereditarne il valore metanarrativo

¹⁴ Ov. *Met.* 1, 200-205; per un commento che evidenzi il significato politico di questi versi ovidiani, vd. G. ROSATI, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, in *MD* 46 (2001), pp. 39-61, alle pp. 44-47.

¹⁵ Il silenzio dell'ascoltatore in desiderosa attesa del racconto ricorre anche altrove nella poesia latina: cfr. A. BARCHIESI-G. ROSATI, *Ovidio. Metamorfosi*, Volume II: libri III-IV, Milano 2007, alla p. 270. Del resto, anche nell'analisi delle situazioni comunicative proposte dai retori antichi, il silenzio è atteggiamento tipico che rivela l'attenzione del pubblico: vd. QUINT. *Inst.* 4, 2, 37.

¹⁶ Significative appaiono le parole di Quintiliano, il quale suggerisce allo scrittore di ritirarsi in una stanza da cui non si possa udire alcuna voce: per questo la notte con il suo silenzio propizia la composizione: QUINT. *Inst.* 10, 3, 25.

e allusivo del silenzio necessario alla creazione poetica¹⁷. Il silenzio accompagna la fase preparatoria aiutando la composizione del testo; tuttavia, se prolungato, denuncia l'imbarazzo del narratore che non sa che cosa dire e come farlo. Non è facile rompere il silenzio, espressione con la quale Ovidio indica il faticoso avvio del discorso¹⁸.

L'episodio delle Minieidi, che a questo punto mostra una tale attenzione ai meccanismi del detto e non detto da poter essere interpretato per intero in chiave metanarrativa come riflessione sulle forme e sulle funzioni del silenzio, si apre con l'afasia della Minieide che, dopo aver invitato le altre a passare il tempo intrattenendosi in piacevoli racconti, è presa dalla difficoltà di iniziare la sua narrazione: esita, perché è indecisa sulla storia di cui parlare (*Ov. Met.* 4, 42-44):

*dicta probant primamque iubent narrare sorores;
illa, quid e multis referat (nam plurima norat),
cogitat et dubia est.*

Le sorelle sono d'accordo e la invitano a raccontare per prima;
lei pensa a quale storia tra le molte riferire (infatti ne conosceva numerose)
ed è incerta.

Alla fine la scelta cade sulla strana storia di un albero che produce candidi frutti e li muta poi in neri a contatto con il sangue. La preferenza è accordata in ragione della novità e dell'originalità della vicenda, poco nota all'uditorio (*Ov. Met.* 4, 53-54):

*... haec quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis lana sua fila sequente*

... poiché questa storia non è popolare,
comincia a raccontare in questo modo, mentre la lana prosegue da sé la sua tessitura¹⁹.

Nel silenzio della Minieide non è tematizzata solo la difficoltà di chi pratica l'arte del racconto, ma è anche espresso il principio che deve guidare l'autore nella selezione del materiale narrativo: l'insolito, lo strano, l'originalità dei contenuti che desta meraviglia e cattura l'interesse del pubblico²⁰.

Non meno delle sorelle, anche Alcitoe sa costruire con accortezza la sua storia preferendo alle celebri vicende degli amori di Dafni l'oscuro episodio di Salmaci nella convinzione che solo la novità del tema possa intrattenere piacevolmente gli ascoltatori (*Ov. Met.* 4, 276-277; 284):

¹⁷ VERG. *Aen.* 2, 1: *conticuerunt omnes intentique ora tenebant*; cfr. ROSATI, *op. cit.* (1996), alla p. 27 n. 36.

¹⁸ *Ov. Met.* 1, 208. L'espressione ricorre nel poema anche in 11, 598 (*nec voce silentia rumpunt*), mentre si descrive la casa del Sonno, luogo segnato dall'assenza di qualsiasi rumore.

¹⁹ L'ablativo assoluto, che costituisce la lana soggetto distinguendolo rispetto al personaggio, rende bene l'idea del lavoro di tessitura che l'anonima Minieide prosegue meccanicamente mentre racconta la sua storia. L'immagine accosta significativamente il momento della narrazione a quello della tessitura sviluppando la metafora del testo come 'tessuto di parole': vd. A. BARCHIESI-G. ROSATI, *op. cit.*, alla p. 255.

²⁰ Nelle *Metamorfosi* molte volte si evidenzia l'aspetto meraviglioso, insolito e raro delle storie raccontate che catturano l'interesse dell'uditorio proprio per la loro originalità: vd. *Ov. Met.* 6, 320; 7, 758; 8, 611-612; 725-727; 12, 175-179.

*vulgatos taceo, dixit, pastoris amores
Daphnidis Idaei*

Disse: "Taccio degli amori ben noti di Dafni, pastore dell'Ida".

... dulcique animos novitate tenebo

... catturerò il vostro animo con la dolce novità del racconto.

La promessa di tacere le storie popolari suona come una dichiarazione di poetica dell'autore Ovidio, sempre attento a stupire il lettore attraverso la meraviglia, offrendo la versione del mito più ricercata e preziosa²¹.

Il silenzio si presenta come una consapevole scelta narrativa anche in altri casi, quando al narratore conviene trascurare alcuni particolari del racconto che potrebbero metterlo in difficoltà o in cattiva luce. Foco, il figlio di Eaco, ammira il giavellotto di Cefalo e chiede notizie sulla sua fabbricazione e sul modo in cui egli lo ha ottenuto. Cefalo risponde aggiungendo molti dettagli, ma tralasciando di raccontare a quale prezzo avesse posseduto quell'arma: per la passione del giavellotto e della caccia uccise nel bosco la sua amata Procni, scambiandola per un animale (Ov. *Met.* 7, 685-689):

*tum vero iuvenis Nereius omnia quaerit,
cur sit et unde datum, quis tanti muneris auctor;
quae petit, ille refert et cetera: nota pudori,
quae tulerit mercede, silet tactusque dolore
coniugis amissae lacrimis ita fatur obortis*

Allora il giovane figlio della Nereide (*scil.* Cefalo) si informa di tutto, da chi gli è stato donato e perché e chi è stato l'autore di un così grande regalo; quello riferisce tutto ciò che gli è chiesto e anche i dettagli: tace, però, quanto è noto al suo senso di vergogna, ovvero a quale prezzo l'ha ottenuto, e colpito dal dolore per la perdita della moglie, così comincia a parlare tra le lacrime.

È un silenzio reticente, intenzionalmente teso ad evitare il ricordo di una storia che costa dolore e vergogna a chi parla. Ovidio lo smaschera, evidenziando in questo modo l'abilità di un narratore che sa organizzare e selezionare i contenuti del racconto in funzione del proprio punto di vista e dei propri interessi²².

Certe volte questa reticenza rimane nascosta e l'inganno del narratore che travisa la realtà dei fatti o la tace viene rivelato dal confronto con il resoconto di un altro personaggio. La gara tra le Muse e le empie Pieridi, che si presenta per altro come luogo del poema carico di significati meta-letterari²³, è occasione per apprezzare l'abi-

²¹ ROSATI, *op. cit.* (1996), alle pp. 25-27: questa dichiarazione poetica richiama per molti aspetti i principi che hanno ispirato il greco Callimaco le cui posizioni sono state spesso oggetto di discussione nei circoli culturali di Roma.

²² B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970, alle pp. 176-181 e soprattutto R. TARRANT, *The Silence of Cephalus: Text and Narrative Technique in Ovid, Met. 7, 686 ff.*, in *TAPhA* 125 (1995), pp. 99-111, attento ai risvolti metanarrativi.

²³ Il valore narrativo dell'episodio è suggerito già da H. HINDS, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid*

lità con cui queste ultime operano una sapiente distorsione del vero. Argomento del canto di Calliope sono le imprese di Cerere, ma la Musa preferisce ritornare sulle vicende narrate dalle avversarie per ripristinare la verità del mito dei Giganti che le Pieridi avevano accortamente camuffato²⁴: «il racconto ovidiano insegna dunque a guardare anche a ciò che *non* viene narrato, ai silenzi della narrazione e alle reticenze dei vari narratori»²⁵.

Tuttavia le omissioni delle Pieridi non tendono tutte ad alterare la realtà: alcuni silenzi dimostrano al contrario sensibilità verso l'ascoltatore. Nel racconto della vergognosa fuga degli dei in Egitto, le narratrici trascurano di citare il nome di Minerva, benché tutte le divinità fossero coinvolte nella ritirata e le Pieridi stesse non avessero timore di citare anche Giove²⁶. Minerva è, però, la destinataria del racconto ed è parso dunque opportuno a chi parla censurare tutto quanto avrebbe potuto urtare la suscettibilità dell'ascoltatore. La reticenza è qui la scelta di un narratore attento al profilo del suo uditorio.

Tante volte, tuttavia, sono gli stessi personaggi narranti a dichiarare la parzialità delle loro storie e a denunciare preventivamente i silenzi e le omissioni motivandoli. È la riluttanza di Acheloo che non vuole accondiscendere alle richieste di Teseo raccontando le battaglie in cui è stato sconfitto – del resto chi lo farebbe?²⁷ – oppure è l'accorta censura di Nestore che dimentica di narrare le imprese di Ercole quando racconta la battaglia tra i Centauri e i Lapiti a Tlepolemo, figlio dell'eroe greco. In questi casi l'attenzione pur dovuta all'uditorio non riesce a prevalere sull'oggettiva difficoltà da parte del narratore a raccontare le gesta dell'avversario (Ov. *Met.* 12, 542-544; 548), ad accodarsi al coro celebrativo di chi è risultato vincitore²⁸,

... *quid me meminisse malorum*
cogis et obductos annis restringere luctus
inque tuum genitorem odium offensasque fateri?

... perché mi costringi a ricordare i mali
e a scoprire il dolore soffocato per anni
e a raccontare l'odio e l'antipatia verso tuo padre?

Il vecchio Nestore ammette il fastidio di ricordare lutti e sventure da cui risulti evidente l'odio per l'acerrimo nemico. La scelta narrativa migliore è il silenzio che si rivela essere l'unico modo per vendicarsi di lui senza offendere il rapporto di amicizia che lega il narratore all'ascoltatore (Ov. *Met.* 12, 575-576):

and the Self-conscious Muse, Cambridge 1987, alle pp. 126-130 e ribadito dal già ricordato TARRANT, *art. cit.*, alle pp. 104 ss.

²⁴ Ov. *Met.* 5, 319-678.

²⁵ ROSATI, *op. cit.* (1996), alla p. 32.

²⁶ Ov. *Met.* 5, 327.

²⁷ Ov. *Met.* 9, 4-5: *triste petis munus: quis enim sua proelia victus / commemorare velit?* 'tu mi chiedi un triste dono: infatti chi, vinto, vorrebbe ricordare le proprie battaglie?'

²⁸ ROSATI, *art. cit.* (2001), alle pp. 56-58 propone interessanti considerazioni sui silenzi di Acheloo e Nestore nell'ambito di una più ampia riflessione sui rapporti tra poesia epica e potere nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Se la poesia epica mira a raccontare la verità del vincitore, a celebrarne i successi e mitizzarne la figura, la reticenza di Acheloo e Nestore denuncia l'impossibilità che vi sia un *epos* degli sconfitti.

*nec tamen ulterius quam fortia facta silendo
ulciscor fratres: solida est mihi gratia tecum*

né tuttavia vendico meglio i miei fratelli
se non tacendo le sue grandi imprese: solida è la mia amicizia con te.

L'episodio di Nestore tematizza, insieme alla gara poetica tra le Pieridi e Calliope, la molteplicità dei punti di vista, la soggettività del racconto che presenta tagli diversi a seconda delle voci narranti. Qui il silenzio reticente è la strategia narrativa che rivela la novità del poema ovidiano, nel quale l'impersonale oggettività del racconto epico cede il passo alla proliferazione dei punti di vista, spia di una realtà frammentata, fluida e sfuggente²⁹. E dinanzi a questa realtà complessa e perennemente in movimento il poeta non rinuncia al suo canto, ma preferisce descriverne le forme e raccontarne le storie attraverso un meccanismo narrativo altrettanto cangiante e dinamico. Il gesto del racconto è moltiplicato, replicato all'infinito, senza sosta, ed è atteso dagli ascoltatori, cercato, desiderato³⁰.

Perseo narra le sue imprese ai Cefeni che lo ospitano, ma ad un certo punto interrompe il suo racconto, benché i commensali si attendano da lui altri particolari. Uno degli invitati interviene e lo sollecita a proseguire chiedendogli il motivo per cui Medusa avesse alcuni serpenti tra i capelli (Ov. *Met.* 4, 790-792):

*ante expectatum tacuit tamen: excipit unus
ex numero procerum quaerens, cur sola sororum
gesserit alternos inmixtos crinibus angues*

Tuttavia tacque prima di quanto ognuno attendesse: si alzò uno
dei nobili chiedendo per quale motivo unica tra le sorelle
Medusa avesse portato i serpenti in mezzo ai capelli.

Anche Cefalo, già ricordato per la storia del giavellotto, arresta la sua narrazione prima di giungere alla conclusione, ma viene subito incalzato dall'interlocutore che si mostra impaziente di conoscere l'evolversi della vicenda (Ov. *Met.* 7, 794-795):

*bactenus, et tacuit. Taculo quod crimen in ipso est?
Phocus ait; iaculi sic crimina reddidit ille*

Fin qui raccontò, e tacque. 'Quale colpa ci fu in questo giavellotto?'
Chiese Foco; così quell'altro cominciò a narrare le colpe del giavellotto.

In queste circostanze il silenzio sembra essere un'accorta strategia grazie alla quale il narratore suscita nel pubblico attesa e curiosità, stimolandone il desiderio all'ascolto e il gusto per l'affabulazione.

²⁹ ROSATI, *op. cit.* (1996), alle pp. 34-36.

³⁰ Vd. e.g. Ov. *Met.* 8, 725-727; 12, 175-179. Il ritmo incalzante dei racconti che si susseguono senza sosta è ben reso in 6, 382-385: *sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum / rettulit exitium, satyri reminiscitur alter, / quem Tritoniaca Latous barundine victum / adfecit poena* 'Non appena non so chi ha riferito la fine di quella gente di Licia, un altro si ricorda della vicenda del satiro che, vinto nella gara disputata con il flauto sacro alla dea Tritonia, il figlio di Latona punì'.

CONCLUSIONI

L'universo poetico delle *Metamorfosi*, tutto proteso a rappresentare il mutevole aspetto del reale, è segnato dalla forza della parola che riesce a descrivere con vivezza le innumerevoli forme che lo popolano e a raccontare con vivacità le molteplici storie dei suoi personaggi. In questo poema, che propone l'immagine perennemente in movimento del mondo attraverso la ripetizione all'infinito dei racconti, non pare esserci spazio per il silenzio, relegato piuttosto al regno dei morti. Infatti, sono ben poche, rispetto al cospicuo numero dei versi, le occasioni in cui il silenzio è evocato e di solito esso caratterizza la desolazione di luoghi segnati dal lutto: le vie dell'Ade, il caos primordiale, la dimora del Sonno o la terra spazzata via dal diluvio³¹. Il mondo dei vivi, quello di Ovidio che fu anche abile declamatore, non può che essere segnato dall'arte della parola e del racconto³².

Rare volte il silenzio compare nelle storie metamorfiche, dove il poeta mostra tuttavia di conoscere il suo codice espressivo. L'afasia denuncia l'incapacità a parlare di chi è preso da eccessiva rabbia o da un fortissimo dolore³³. In altri casi è la vergogna o il pudore di un amore inconfessabile a smorzare la voce³⁴. Altrove è lo stupore a lasciare senza parole³⁵. Il silenzio è anche il segno di chi rimugina e ripensa alle proprie azioni senza decidersi³⁶.

In questo contesto appare dunque particolarmente significativo ogni riferimento al silenzio che si legge nel racconto-cornice, lì dove Ovidio sembra spesso tematizzare aspetti legati alle dinamiche stesse della narrazione riproducendo le condizioni di composizione e ricezione del testo. In queste circostanze, che assumono sovente valore meta-letterario, il silenzio acquisisce significati ulteriori, altrettanto meta-narrativi e allusivi al processo di fruizione del racconto. Attraverso il silenzio di chi ascolta Ovidio definisce il corretto modo di seguire una storia, con curiosità e attenzione, ma rivela anche il piacere di sentire, il gusto tutto umano di ascoltare un racconto. Il silenzio è la condizione necessaria per godere di una *performance*, ma è altresì la situazione ideale per comporre, una sfida per chi deve raccontare una storia: il silenzio va rotto, ma va anche sfruttato. Il silenzio di chi narra può denunciare l'incapacità di scegliere, la difficoltà a principiare, ma è anche accorta strategia per selezionare la materia del racconto, lasciando nel buio del non detto ciò che non deve venire fuori o perché non intercetta l'interesse del pubblico o perché è verità scomoda. Attraverso il silenzio delle banalità, delle reticenze e della censura Ovidio definisce alcuni valori dell'arte poetica e descrive alcuni aspetti del suo universo let-

³¹ Vd. e.g. *Ov. Met.* 1, 348-349; 7, 184; 10, 30; 53; 446; 11, 592-615; 15, 772; 797-798.

³² La definizione di Ovidio come buon declamatore si trova in SEN. RHET. *Contr.* 2, 2, 8-12. La fiducia nella possibilità di descrivere e narrare ogni piega del reale è riconducibile alla formazione retorica di Ovidio, come evidenziato da P. HARDIE, *Ovid and early imperial literature*, in ID. (ed.), *The Cambridge Companion*, cit., pp. 34-45, alle pp. 36-38. In generale sui rapporti tra Ovidio e retorica vd. E. FANTHAM, *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in P.E. KNOX (ed.), *A Companion to Ovid*, Hong Kong 2009, pp. 26-44; A. ROMEO, *Metamorfosi della declamazione: metodo declamatorio e creazione epica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *FAEM* 22-23 (2012-2013), pp. 57-73; M.S. CELENTANO, *Retorica e menzogna*, in *Rétor* 2, 2 (2012), pp. 189-202.

³³ *Ov. Met.* 1, 758; 6, 623 (rabbia); 5, 427; 5, 509-510; 6, 583; 6, 632 (dolore).

³⁴ *Ov. Met.* 2, 450; 4, 681; 7, 743; 10, 359.

³⁵ *Ov. Met.* 7, 758; 8, 611-612.

³⁶ *Ov. Met.* 9, 472; 15, 26.

terario: l'interesse per il meraviglioso e la novità è affermato dalla censura dei miti più popolari; la molteplicità delle prospettive e l'assenza di punti di riferimento nell'analisi del reale sono evidenziate dalle omissioni che il poeta o i personaggi stessi smascherano talora confessando le proprie intenzioni; la sensibilità per i gusti dell'ascoltatore, l'attenzione al suo profilo si manifestano nella reticenza per ciò che non è a lui gradito, mentre spesso l'indugio e la sosta nel racconto sono una accorta strategia per sollecitare la curiosità del pubblico e stimolarne l'interesse.

Alcuni episodi delle *Metamorfosi* si segnalano per la particolare cura prestata alla registrazione delle dinamiche che regolano l'avvicinarsi di silenzi e racconti: è il caso della gara poetica tra le Pieridi e le Muse, in cui il poeta evidenzia l'accorta strategia di reticenze e censure dei narratori, o dell'amabile conversazione tra le Minieidi, di cui descrive gli alterni momenti di clamore e di silenzio. Ma anche la storia di Cefalo presenta un insolito apprezzamento delle afasie e dei silenzi. Tutto questo non può che confermare la consapevolezza di un'interpretazione meta-letteraria suggerita dall'autore stesso. Ed è così che il silenzio, ospite inatteso e muto delle *Metamorfosi*, si carica di significati allusivi e parla rivelando alcuni valori precipui della poesia di Ovidio.

ABSTRACT

Le *Metamorfosi* di Ovidio sono note alla critica letteraria per il ritmo incalzante del racconto: le storie si susseguono una dopo l'altra all'interno di una cornice che le contiene ed esalta la gioia e la vivacità della narrazione. In questo contesto i pochi riferimenti al silenzio acquistano un rilievo particolare ed assumono una funzione metanarrativa. Lo studio prenderà in considerazione tutte le occasioni in cui Ovidio mette in scena il silenzio di chi ascolta o di chi racconta evidenziando come esso alluda ora a corrette forme di ricezione dell'opera ora a particolari aspetti e valori dell'arte poetica.

Ovid's *Metamorphoses* are notable for the fast pace of the tales. The sequence of stories are set in a frame that both contains and serves to heighten the joy and vivacity of the narrative. In this context, the few references to silence acquire particular significance and have a meta-narrative function. This paper examines all of the examples in which Ovid features the silence of the listener or speaker, underlining how it alludes, even now, to the most appropriate way to interpret and appreciate poetry and certain specific aspects, and values, of the poetic art.

KEYWORDS: silenzio, *Metamorfosi*; meta-narrazione; silence; Metamorphoses; metanarrative.

Francesco Berardi
 Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara
 f.berardi@unich.it