

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO  
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16



2008-2009 Napoli



ANNALI  
DI ARCHEOLOGIA  
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 15 - 16

Prima di copertina: statuetta fittile da Ialysos (*Museo Archeologico di Rodi*).

Quarta di copertina: scarabeo da Monte Vetrano, faccia inferiore (foto Soprintendenza Archeologica Salerno).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO  
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16

2008 - 2009 Napoli



Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,  
Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Bruno d'Agostino, Anna Maria D'Onofrio, Luigi Gallo,  
Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

## NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

### Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.



## INDICE

CH. MALAMUD, Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant	p. 9
D. RIDGWAY, Nicolas Coldstream e l'Italia	» 17
P. GUZZO, Tucidide e le isole, tra Fenici e Greci	» 21
M. D'ACUNTO, Una statuetta fittile del Geometrico Antico da Ialysos	» 35
PH. ZAPHIROPOULOU, The tumulus necropolis at Tsikalario on Naxos	» 49
P. CHARALAMBIDOU, The pottery from the Early Iron Age necropolis of Tsikalario on Naxos: preliminary observations	» 57
M. CIVITILLO, Sulle presunte "iscrizioni" in lineare A e B da Itaca	» 71
J.K. JACOBSEN - S. HANDBERG - G.P. MITTICA, An early Euboean pottery workshop in the Sybaritide	» 89
L. CERCHIAI - M.L. NAVA, Uno scarabeo del <i>lyre-player group</i> da Monte Vetrano (Salerno)	» 97
M.A. RIZZO, I sigilli del Gruppo del Suonatore di Lira in Etruria e nell'agro falisco	» 105
R. BONAUDO, In rotta per l'Etruria: <i>Aristonothos</i> , l'artigiano e la <i>metis</i> di Ulisse	» 143
B. D'AGOSTINO, Il valzer delle sirene	» 151
F. CROISSANT, Le premier kouros Parien	» 155
L. CHAZALON - JÉRÔME WILGAUX, Violences et transgressions dans le mythe de Térée	» 167
A. LUPA - A. CARANNANTE - M. DELLA VECCHIA, Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica	» 191
G.L. GRASSIGLI, La voce, il corpo. Cercando Eco	» 207

### RASSEGNE E RECENSIONI

L. CERCHIAI, The Frustrations of Hemelrijk - a proposito della recensione di J.M. Hemelrijk a R.Bonaudo, <i>La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane</i> , Rome 2004	» 219
F. PESANDO, L'ombelico dell'archeologo. Breve nota su J. Dobbin - P. Foss, <i>The World of Pompeii</i> , London-New York 2007, J. Berry, <i>The complete Pompeii</i> , London 2007 e M. Beard, <i>Pompeii. The Life of a Roman Town</i> , London 2008	» 222
M.A. CUOZZO, rec. a V. Nizzo, <i>Ritorno ad Ischia - Dalla stratigrafia della necropoli di Pithekoussai alla tipologia dei materiali</i> , Napoli 2007	» 224

H. TRÉZINY, rec. a B. d'Agostino, F. Fratta, V. Malpede, <i>Cuma. Le fortificazioni. 1. Lo scavo 1994-2002</i> , AIONArchStAnt Quad. 15, Naples 2005	p.	231
M. BATS, rec. a M. Cuozzo, B. d'Agostino, L. Del Verme, <i>Cuma. Le fortificazioni. 2. I materiali dai terrapieni arcaici</i> . AIONArchStAnt Quad. 15, Naples 2006	»	233
I. BALDASSARRE, rec. a <i>Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque, Musée du Louvre (10 et 27 mars 2004)</i> sous la direction de S. Descamps-Lequime, Musée du Louvre, Paris 2007	»	237
A. TADDEI, rec. a Claude Vibert-Guigue, Ghazi Bisheh, <i>Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne</i>	»	241
RIASSUNTI	»	244

# LA VOCE, IL CORPO. CERCANDO ECO

GIAN LUCA GRASSIGLI

«Just as Oedipus *has to be* male,  
Echo has to be female»  
Spivack 2004, 26.

## 1. Una ninfa rara

«Si tributa onore a una statua in bronzo di Eco, che riesci a vedere – penso – mentre porta la mano alle labbra»<sup>1</sup>. È l'unica trattazione iconografica antica che si soffermi positivamente, almeno un istante, sull'immagine della ninfa. Qualche secolo dopo, infatti, Ausonio sottolineava l'inutilità dello sforzo degli artisti di dare un volto – e un corpo, aggiungerei – a una dea, a cui fa dire: «dipingi il suono, se vuoi dipingere qualcosa che assomigli a me»<sup>2</sup>. In effetti è difficile conferire una forma a un personaggio, la cui unica caratteristica distintiva ha a che fare con la voce. Secondo il gesto indicato da Filostrato, infatti, la si vedeva su un quadro nel triclinio 49 della “Domus dei Dioscuri”<sup>3</sup>, ma anche, alcuni secoli prima, su un’hydria a figure rosse in compagnia di Artemide<sup>4</sup>. Sono queste pressoché le uniche rappresentazioni sicure di questa ninfa, altrimenti inferita esclusivamente sulla base della presenza di Narciso<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Philostr., *Im.* II, p. 34.

<sup>2</sup> Aus., *Epigr.* 11, p. 8; cfr. Kay 2001, pp. 94-97.

<sup>3</sup> Pompei, VI, pp. 6-7; *PPM* IV, pp. 952 s.

<sup>4</sup> Berlin, Staat. Mus. 3238; vd. Bazant-Simon 1986, nota 2, p. 682.

<sup>5</sup> Tale riconoscimento, per quanto probabile, non assume valore di certezza, dal momento che la versione ovidiana non è l'unica tradizione esistente del racconto di Narciso (Barchiesi 2007, p. 180). Fa eccezione un mosaico di Antiochia (“House of the Buffet Supper”), in cui la ninfa, non peculiarmente caratterizzata dal punto di vista iconografico, viene segnalata dall'iscrizione (Levi 1947, pp. 136 s., fig. 23c); per la trattazione dell'immagine di Eco vd. Bazant-Simon 1986, che ne individuano la funzione come doppio di un personaggio che

Il fatto potrebbe stupire, in considerazione anche dell'alta frequenza del tema di Narciso, che a Pompei, per esempio, si qualifica come il soggetto in assoluto più attestato<sup>6</sup>. Affacciarsi sull'incontro tra Narciso ed Eco appare, oggi come allora, affacciarsi su un quadro terribilmente sbilanciato: da un lato un'inesauribile sequenza di studi, un moltiplicarsi progressivo di prospettive, dall'altro paradossalmente, considerando che è il lato di Eco, troviamo il silenzio. Ridare ad Eco la sua parola è il tentativo di questo breve studio.

## 2. Uno specchio da fuggire

Narciso non è solo. Non per lo stuolo di giovani innamorati, maschi e femmine, che nelle versioni note si muovono come una massa indistinta sullo sfondo<sup>7</sup>. Nemmeno per le migliaia di occhi che nei secoli hanno fissato, interrogandosi variamente, il suo specchiarsi immobile, vero cuore pulsante di una “macchina simbolica”, un dispositivo generato-

soffre, più sulla base della tradizione letteraria, tuttavia, (cfr. in questo senso Bonadeo 2002), che su quella iconografica, poiché il suo riconoscimento risulta in generale ipotetico, per quanto probabile.

<sup>6</sup> Colpo 2006, che ha peraltro il merito di mettere in evidenza l'autonomia di una riflessione formale sul tema sostanzialmente romana; per le rappresentazioni di Narciso in tutto il mondo romano vd. Rafn 1992. La bibliografia sulla figura di Narciso è pressoché sterminata; rimando ai Recenti Barchiesi 2007, pp. 175 ss. e a Colpo-Grassigli-Minotti 2007.

<sup>7</sup> «multi illum iuvenes, multae cupiere puellae», Ov., *Met.* III 353; ma anche Conone in Fozio, *Bibl.* 186.134b.28-135a.4 presenta un Narciso che ha in spregio Eros e il gran numero di amanti che lo avvicina.

re di isotopie narrative suscettibili di render conto dei numerosi piani di lettura e di interpretazione ai quali è stato sottoposto, dall'antichità fino a oggi<sup>8</sup>. Narciso non è solo, prima di tutto, perché avvolto nella trama dei riflessi di Eco.

Eco, piuttosto, è sola. Lo è nell'immagine terribile che lascia di lei Ovidio, dopo il rifiuto di Narciso: «ma il disprezzo la scaccia a celarsi nei boschi. Dentro alle fronde / ripara il rossore del volto e da allora abita grotte deserte» e nella sua fine orribile:

«Di lei non rimane che voce e ossa: / la voce non cambia, le ossa si fingono sasso, a quanto si narra»<sup>9</sup>.

Eco, dunque, è così sola che in antico «nulloque in monte videtur» e anche oggi, per quanti occhi di studiosi abbiano scrutato Narciso, vergando pagine importanti, praticamente nessuno ancora la vede: «not only do I notice a singular absence of *independent* attention to the *narrativization* of Echo [...], but also an ignoring of the frame»<sup>10</sup>. Basta, da sola, la forza d'attrazione del protagonista della vicenda a spiegare questa scarsità d'attenzione? È sufficiente pensare al suo carattere maschile, nemmeno così nettamente definito, per altro, per spiegare il suo potere di oscuramento della presenza di Eco, se, come è vero, solo la critica femminista ha puntato un'attenzione autonoma e specifica su di lei?<sup>11</sup>

Viene in mente il passo di un libro luminoso e struggente, in cui si narra la scoperta dell'eco da parte di una bambina: «Chi risponde al suo appello dal fondo del bosco? [...] Vorrebbe saperlo. Ma allora bisognerebbe attraversare il villaggio, passare in mezzo alle case vuote e poi cercare i sentieri che scalano il pendio». Alla fine della giornata, tuttavia, dopo tanta strada percorsa, «ci si volta verso la valle e si chiama per l'ultima volta. La voce risponde ancora; proviene ormai dall'altro versante dell'oriz-

zonte dove s'intravede il villaggio lasciato al mattino e, giù in fondo, la casa con la finestra che sovrasta l'aiuola di ghiaia, con l'unico albero che spinge fino al balcone di pietra i rami nudi e, dietro le imposte aperte, il volto immaginario del bambino che grida e che non crescerà»<sup>12</sup>.

Il lungo viaggio all'inseguimento di Eco riporta, dunque, al punto di partenza, dentro la nostra casa, in fondo al nostro essere. Eco, rimandando la nostra voce, rinvia a noi stessi. Non si tratta, non ancora, di guardare in uno stagno placido un'immagine che lusinga e che coglie le nostre forme, gettando le reti di una fascinazione dolce, languida e silenziosa. Riflessi da Eco, cogliamo piuttosto il grido della nostra voce, che ritorna sola e inascoltata, l'iterazione infinita della parola, la nostra parola, il cui ripercuotersi invano scarnifica, devasta il corpo: «la magrezza le secca la pelle, svaporano tutti gli umori»<sup>13</sup>. Eco, dunque, sembra proprio uno specchio da fuggire.

### 3. Un incontro

Inventando Eco, Ovidio inventa Narciso. È attraverso la narrazione di questo incontro che il poeta costruisce quella «macchina simbolica», che ha goduto di tanta fortuna nella cultura europea. Poco importa, infatti, che esista una tradizione legata al nucleo tematico degli effetti dannosi di un bel giovane che si specchia<sup>14</sup>, così come non risultano decisive le precedenti versioni intorno a una ninfa di nome Eco. Narciso ed Eco, infatti, per come li conosciamo noi, ossia per il posto da loro occupato nella cultura antica e poi in quella dell'Europa, cominciano ad esistere nel momento in cui Ovidio li fa incontrare<sup>15</sup>. Questi nomi, prima di questo incontro, erano altro da loro.

Non è, dunque, mettendosi sulle sparute tracce

<sup>8</sup> E. Pellizer in Bettini-Pellizer 2003, p. 149.

<sup>9</sup> Ov., *Met.* 3, pp. 393-394 e 398-399 (trad. L. Koch).

<sup>10</sup> Spivack 1993, p. 23.

<sup>11</sup> Spivack 1993; vd. anche Raval 2003.

<sup>12</sup> Forest 2005, p. 23.

<sup>13</sup> Ov., *Met.* 3, pp. 397-398 (trad. L. Koch).

<sup>14</sup> La versione più antica è quella di Conone, in Fozio, *Bibl.* 186.134b.28-135a.4; prelude al nucleo tematico legato a Narciso anche il racconto del bellissimo Eutelida, un giovane che ammirando insistentemente il proprio corpo riflesso, finì col gettarsi il malocchio, come racconta Plut., *Quaest. Conv.*, p. 681 a-c, riportando i versi di Euforione. La bibliografia su Narciso, ovviamente, è vastissima, rimando per la questione del Narciso pre-ovidiano a Pellizer 2003, pp. 45 ss., con *bibl.* prec.

<sup>15</sup> Le posizioni sulla possibilità dell'esistenza dell'incontro tra Eco e Narciso prima di Ovidio, di cui non si è comunque ancora trovata traccia, sono divergenti e misurate tra chi ritiene imprudente escluderla e chi al contrario ritiene imprudente presupporla. Per il primo caso vd. Hutchinson 2006, p. 81, per quanto poi riconosca, ed è il fatto importante, un contributo decisivo dell'invenzione di Ovidio nell'elaborazione dell'episodio stesso («The episode demonstrates Ovid's inventiveness and his massive scale, but also his ability to compress meaning into the pithiest of language», p. 83); per il secondo caso vd. Barchiesi 2007, pp. 180 s. («l'altra grande innovazione di Ovidio, accanto a quella di Narciso "autoconsapevole" è lo spazio concesso all'intreccio con la leggenda di Eco»). Per la questione vd. anche Bonadeo 2003, nota 57, p. 92.

di Narciso nella poesia ellenistica, che si può fare luce sull'invenzione ovidiana<sup>16</sup>, ma ragionando su Eco e sul suo incontro con il giovane cacciatore, pensato in latino e scritto in latino, perché, ed è uno dei tanti paradossi di questa straordinaria narrazione, «senza il linguaggio, il Narciso ovidiano non esisterebbe»<sup>17</sup>. Questo è vero non solo per lo straordinario artificio linguistico messo in atto da Ovidio<sup>18</sup>, ma anche perché il suo incontro con Eco vive nel linguaggio. Mentre, infatti, la seconda tappa del percorso di Narciso, ossia l'apparizione del suo doppio riflesso, è inscritta prima di tutto nella dimensione visiva, il rapporto con Eco nega in gran parte del suo sviluppo tale facoltà, per dispiegarsi e risolversi sostanzialmente nella parola.

Se, dunque, non vi è dubbio, che esistano nuclei tematici e figure, che attraversano la tradizione greca, sviluppati intorno sia alla figura di un giovane che si specchia, chiamato o meno Narciso, e alle conseguenze del suo specchiarsi, sia a una ninfa bellissima capace di imitare ogni suono, ciò che manca nella letteratura ellenistica è la loro relazione e ciò che presumibilmente continuerà a mancare, nonostante il dispiegarsi a ventaglio delle ricerche, è l'incontro, tutto latino, dei due personaggi. Solo nel momento in cui Ovidio li farà incontrare, Eco e Narciso hanno cominciato a vivere.

#### 4. Prima di Ovidio: (re)inventando Eco

Il rigore razionalista di Lucrezio biasima tutti coloro che erano pronti a scambiare l'eco per la voce degli spiriti<sup>19</sup>. Ovidio, invece, attribuendo un'identità vivente a questo fenomeno e soprattutto assegnando ad esso un corpo, e un corpo femminile, fa agire i suoi aspetti inquietanti e misteriosi, che da sempre lo caratterizzano agli occhi degli uomini. Infatti, nei riflessi di questa

voce, ovvero nei riflessi della propria voce, Narciso si smarrisce.

Prima di Ovidio, tuttavia, Eco non aveva mai smarrito nessuno; o forse Pan, ma non irretendolo in una rete di rimandi sonori, bensì semplicemente sconvolgendolo con la propria bellezza. Alcuni raccontano, infatti, che Eco non fosse una ninfa, bensì la figlia di una ninfa, da cui avesse ereditato un aspetto mirabile. Educata dalle Muse, acquistò un'abilità sublime nella danza, nel canto, nel suono degli strumenti musicali, che unita alla sua grande bellezza, ne accrebbe il potere di seduzione. Ma Eco, come si addice a una fanciulla, fuggiva gli amori, decisa a conservare la propria purezza. Vedendola e ascoltandola, tuttavia, Pan si inebriò del desiderio di lei, crescendo progressivamente la passione folle di fronte alla sincera e reiterata ritrosia della fanciulla. Così, accecato dall'odio per l'ennesimo rifiuto, le scatenò contro la violenza del suo seguito di pastori e caprai, che la dilaniarono, spargendo le sue membra in regioni lontane, quasi prefigurando la corsa in ogni direzione della sua voce. Ma la Terra, per amore delle Ninfe, ricoprì i suoi resti, dando a Eco una giusta sepoltura e per volontà delle Muse concesse alla sua voce di risuonare ancora, capace come un tempo di imitare qualunque altro suono. Per questo, ogni volta che Pan modula il suo flauto, udendo un suono analogo, si lancia in furibonde corse per valli e boschi, alla ricerca di colei che, nascosta, ne imita la musica<sup>20</sup>. Un'altra versione, in verità poco attestata e tarda, suggerisce che Eco abbia ceduto alla seduzione di Pan<sup>21</sup>.

Nell'*Epitaffio di Adone*, invece, troviamo un'Eco diversa, che soccorre Afrodite nella condivisione del dolore senza speranza per la morte dell'amato, amplificandone il lamento<sup>22</sup>. E, dal momento che la poesia rimanda poesia, nell'*Epitaffio di Bione*, autore di quello appena citato per la morte di Adone, occorre anche Eco, a piangere il grande

<sup>16</sup> Anche la più recente analisi intorno alla presenza di Narciso nel papiro P. Oxy. 4711 (Hutchinson 2006), sia pur importante, «non aggiunge informazioni nuove sul piano della tradizione mitologica» (Barchiesi 2007, p. 176).

<sup>17</sup> Bettini 1993, p. 113, che insiste sul ruolo essenziale della grammatica nell'invenzione dell'episodio.

<sup>18</sup> Cfr. da ultimo Barchiesi 2007, pp. 181 ss.; ma in generale tutti i commentatori insistono su questi aspetti.

<sup>19</sup> Lucr., *d.r.n.* IV 568-581 (580-583): «*Haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere / finitimi fingunt et Faunos esse loquuntur / quorum noctivago strepitu ludoque iocanti / adfirmant vulgo taciturna silentia rumpi*».

<sup>20</sup> La fonte principale che contiene il racconto nella sua interezza Long., III, 23; Eco fugge Pan anche in Mosch. 6, pp. 1-3 e Nonn., *Dion.* II pp. 119-148. Usa in senso comico Eco, invece, Aristoph., *Tesmoph.* 1056, ss., in esplicita polemica con Euripide, nella cui *Andromeda* Eco verosimilmente giocava un ruolo di rilievo. Per un'analisi dettagliata delle fonti su Eco vd. ora Bonadeo 2003, pp. 78-93; J. Bazant - E. Simon 1986, p. 680; sempre utile RE, s.v. Echo.

<sup>21</sup> AP 16, 154, 1; 233, 1. Un'analisi in Bonadeo 2003, pp. 88-93.

<sup>22</sup> Bio, *Adon. epitaph.* I, pp. 37 ss.; per questa attitudine di Eco anche in contesti letterari successivi vd. Bonadeo 2002.

poeta scomparso, ma, non potendo più imitarne la voce, resta muta, viene inaspettatamente ridotta al silenzio<sup>23</sup>.

In generale, come si può vedere, nella tradizione precedente l'invenzione di Ovidio, abbiamo a che fare con una figura che è più personificazione, e quindi *aition*<sup>24</sup>, che personaggio vero e proprio, dal momento che non instaura nessuna vera relazione con l'altro. Appare, in generale, o strumento di enfasi e dilatazione del lamento funebre<sup>25</sup> ovvero nelle forme generiche di una ninfa, o meglio della figlia di una ninfa, oggetto delle insidie erotiche di Pan, da cui, in quanto fanciulla, fugge ostinatamente. In generale, dunque, questa figura si muove in un contesto erotico, non solo per la sua bellezza e per il tema del desiderio di Pan, ma anche perché di norma il lamento funebre a cui dà voce si sviluppa per la morte di un amante. Di tale contesto erotico, tuttavia, Eco è protagonista passiva, non venendo mai implicata in un rapporto d'amore: oggetto di desiderio, Eco prima di Ovidio non è capace di desiderare.

## 5. Un corpo per Eco

Ad Ovidio questa Eco non basta. Non è possibile raccontare una storia d'amore, soprattutto se si tratta della prima attestazione «dell'amore come fenomeno umano, quindi potenzialmente "normale"»<sup>26</sup>, nell'opera che va scrivendo, con una figura che solamente scappa, che nega se stessa. Nelle mani del poeta confluiscono i vari rivoli della tradizione che diviene, tuttavia, materia fresca da plasmare.

Nel dare una figura viva al fenomeno fisico della riflessione sonora, accettandone dalla tradizione la natura femminile, ma assegnandole autonomamente una formidabile propensione amorosa, Ovidio stabilisce anche un nuovo e diverso carattere strutturale di questo personaggio, che costituisce anche il senso profondo del suo essere drammatico. Da un lato, infatti, secondo la tradizione, destina Eco a vivere esclusivamente nel riflesso, ciò che la lega indissolubilmente a Narciso, ma insieme, assegnando per primo ad essa la capacità di desiderare,

le conferisce la spinta ad uscire dalla dinamica del riflesso, creando una tensione drammatica tutta interna al personaggio, che costituirà anche il motivo guida dell'episodio. Ma per connotare Eco come personaggio capace di desiderare, Ovidio deve riscattarne dalla tradizione il corpo: in questa nuova storia Eco non ha un corpo solo per Pan, ma possiede un corpo prima di tutto per se stessa.

## 6. La ninfa fatta di voce

Ma ecco che bara, il poeta, o gioca abilmente con il lettore, confondendo tradizione e innovazione, nel momento in cui introduce a sorpresa Eco come *vocalis nympha*, "la ninfa fatta di voce"<sup>27</sup>. Il suo ingresso è inaspettato. Ovidio, infatti, sta ancora parlando di Narciso, mostrandolo intento alla caccia, dopo aver fatto cenno al suo "orgoglio durissimo", che gli fa respingere ogni profferta amorosa ugualmente di giovani e di fanciulle. Quand'ècco che, nascosta nel bosco, lo scorge Eco, la "ninfa fatta di voce". Nel momento in cui appare, tuttavia, Eco non solo ha ancora un corpo, ma un corpo che funziona da protagonista attivo di tutta la vicenda; in questo senso il poeta finge, o semplicemente mischia le carte, non svelando ancora la novità dirompente della sua Eco. Enunciando l'esistenza della ninfa nella sfera della vocalità, infatti, il poeta si richiama esplicitamente alla tradizione esistente, tenendo ancora nascosta in questa maniera la dimensione della corporeità, che la ninfa, invece, vive pienamente.

Al verso successivo Ovidio riafferma il concetto e la "ninfa fatta di voce", viene nominata, diventando *resonabilis Echo*, quindi colei che rimanda la voce. Appare dunque costretta a quel prefisso *re-*, da cui «sarà perseguitata nel racconto»<sup>28</sup>, che è da un lato l'indice della sua esistenza nella vocalità e dall'altro il segno costante e ineludibile della sua costrizione a riflettere. Eco, infatti, non parla mai per prima, ma in presenza di qualcuno che parli, ne ripropone la voce: «riduplica i suoni, rimanda le parole che ascolta»<sup>29</sup>. Mentre fissa la caratteristica strutturale di Eco, configurandone di conseguen-

<sup>23</sup> Mosco, *Epitaffio di Bione*.

<sup>24</sup> «È il prodotto di un'operazione squisitamente letteraria [...], scaturito dall'intento di fornire a una manifestazione della natura, curiosa, ma fondamentalmente nota, un doppio mitologico che ne sussumesse le caratteristiche e, tramite la sua storia o la sua azione, potesse riassumerne e rappresentarne i meccanismi di produzione», Bonadeo 2003, pp. 80 s.

<sup>25</sup> Bonadeo 2002.

<sup>26</sup> Barchiesi 2007, p. 181.

<sup>27</sup> Uso ancora la traduzione di L. Koch.

<sup>28</sup> Barchiesi 2007, p. 185.

<sup>29</sup> Ov., *Met.* III, p. 369; «*ingeminat voces auditaque verba reportat*».

za l'aspetto principale, Ovidio introduce anche il nucleo del racconto di Narciso, compreso nel mondo assolutamente circoscritto dello specchiarsi, del rapporto definitivo con un'immagine, visiva o sonora, restituita e moltiplicata. Nello stesso tempo, tuttavia, definendo per entrambi i protagonisti lo stretto limite della sfera d'esistenza vincolata al riflesso, mette in evidenza il diverso modo di agire. Il *resonabilis*, infatti, mostra il carattere attivo di Eco, la qualifica come generatrice di riflessi, mentre Narciso si porrà inesorabilmente come spettatore o, se si vuole, fruitore del riflesso.

Eco, tuttavia, non è così da sempre, e anche in questo Ovidio si mostra uno straordinario manipolatore della tradizione. Un tempo, anzi, era dotata di grande facilità di parola, al punto da essere solita a intrattenere Giunone mentre Giove, irrimediabilmente fedifrago, si diletta con una qualche ninfa<sup>30</sup>. È, dunque, nella sfera erotica che Eco usava la sua fresca e sapiente loquacità, anche se non a proprio vantaggio, bensì per consentire le scorrerie amorose del supremo tra gli dei. Venne però il giorno in cui Giunone scoprì il sotterfugio. Così, gonfia d'ira, decise di punire Eco proprio nello strumento usato per il ripetuto inganno, togliendole la possibilità di adoperare liberamente la parola e condannandola a rimandare quella altrui. Ma proprio allora, nel momento in cui era divenuta prigioniera nel cerchio chiuso del riflesso sonoro, Eco avrebbe voluto la creatività della sua parola, ne avrebbe avuto bisogno finalmente per se stessa. Eco, infatti, aveva incontrato Narciso.

## 7. Il desiderio di Eco

Lo vede mentre vaga, solo, per una campagna solitaria. Lo vede e se ne innamora, anzi, dice più forte Ovidio, «*vidit et incaluit*», lo vide e si infiammò di lui<sup>31</sup>. La ninfa, fino a poco prima così brava a parlare, ora è costretta a tacere, può solo seguirlo di nascosto, per stargli vicino, ma più lo segue e più arde di passione.

Dopo pochi versi, dunque, il corpo di Eco diventa protagonista; ma non in senso tradizionale, quale oggetto di desiderio, bensì come soggetto potentemente attivo:

«La scalda, inseguendolo, un fuoco sempre più prossimo: / al modo che in cima alle torce divampa, / se appena lo sfiora la fiamma, lo zolfo impaziente. / Ah, quante voglie le vengono di accostarlo con dolci parole, / di volgergli tenere suppliche! La sua natura è ribelle, / non le permette di aprire un discorso...»<sup>32</sup>.

In questi versi appare l'assoluta crudeltà e la raffinatezza insieme della punizione inflitta da Giunone: nel momento in cui Eco è divenuta consapevole del proprio corpo, si trova privata della voce, che risulta uno strumento indispensabile per attingere pienamente alla corporeità. La privazione dell'autonomia della parola, dunque, si rivela come una forma di inibizione della sessualità di Eco<sup>33</sup>.

Occorre ricordare, a questo punto, la "simmetria incompiuta", tracciata tra Eco stessa e il personaggio che introduce la storia di Narciso, ossia Tiresia. Anche quest'ultimo, infatti, è stato punito da Giunone, e sempre per questioni legate alla sfera sessuale, dal momento che aveva sostenuto durante una disputa tra Giove e Giunone, appunto, che le donne godono di una parte maggiore di piacere rispetto agli uomini<sup>34</sup>. Indispettita, la dea lo privò della vista, ma Giove per bilanciare in qualche modo tale menomazione, lo dotò del dono della profezia. La storia, dunque, procede parallelamente a quella di Eco fino al momento del risarcimento, al quale evidentemente la ninfa, che pure aveva sempre sostenuto Giove, non pare avere diritto<sup>35</sup>.

In ogni caso, nei pochi versi sopra citati appare il cambiamento radicale a cui Ovidio ha sottoposto Eco. Da fanciulla o ninfa concentrata sulla conservazione della propria verginità, Eco diviene una donna che desidera e che, come tale, è capace di assumere l'iniziativa. Il desiderio della ninfa, infatti, diviene il vero motore dell'episodio, a cui Narciso corrisponde in particolare nel suo già evidente bisogno di definirsi in quanto riflesso.

Mentre la donna, o la ninfa, osserva in segreto la vita di Narciso nel bosco, vive un cambiamento profondo rispetto alla tradizione. L'amore che cresce in lei, il desiderio che brucia, le fa abbandonare l'obbligo della consueta ritrosia femminile di fronte al rapporto erotico, ossia infrange il codice del corretto atteggiamento della donna nella retorica amorosa,

<sup>30</sup> Ov., *Met.*, III, pp. 356-369.

<sup>31</sup> Ov., *Met.* III, p. 371.

<sup>32</sup> Ov., *Met.* III, pp. 371-377, (trad. L. Koch).

<sup>33</sup> Raval 2003, pp. 211 ss.

<sup>34</sup> Ov., *Met.* III, pp. 316-348.

<sup>35</sup> Spivack 1993, p. 00.

per assumere un paradigma comportamentale tutto legato all'identità maschile: anziché fuggire per pudicizia e timore l'occasione dell'incontro sessuale, Eco assume i modi virili dell'aggressione, diventa ella stessa cacciatrice.

Si delinea così un tema che scorre sotterraneamente lungo tutto l'episodio, e che non sempre è stato colto, o almeno adeguatamente approfondito, quale quello dell'inversione di genere, ossia dell'attitudine dei due personaggi a rifiutare le regole del corretto comportamento, che identità sessuale ed età imporrebbero loro, secondo l'ottica delle società antiche, per assumerne altre di segno opposto o diverso: nel racconto ovidiano, infatti, è Narciso, il maschio, a sedurre ed Eco, la femmina, a diventare l'innamorato che insegue<sup>36</sup>.

## 8. Un incontro riflesso

Nel momento in cui la ninfa vorrebbe prendere l'iniziativa nei confronti del giovane è sprovvista del suo più efficace strumento tradizionale, ossia la parola. Vorrebbe, ma non può. Può solo aspettare che sia il giovane stesso a parlare, per rifletterne a proprio vantaggio la voce. Qui Ovidio inizia un abilissimo e sempre più intenso gioco di corrispondenze tra Narciso, che parla, e questa voce che gli rimanda, ma con un senso e un intento diverso, le sue parole.

Fin dal primo momento, dunque, l'incontro è scandito nel riflesso. Un riflesso sonoro naturalmente, che vede da un lato Eco rimandare l'immagine vocale di Narciso e dall'altro il giovane, che cerca di decifrare il riflesso di se stesso, in un'attitudine che è prodromo dello sviluppo successivo della sua vicenda. Ma soprattutto un riflesso imperfetto, perché Eco interviene nell'unico limitato spazio che le è concesso. Ella, infatti, non si limita a rimandare il suono di Narciso, ma intervenendo per quello che può sulla sonorità da rinviare, introduce un nuovo significato nelle parole di Narciso, che culmina nel «*coeamus*», uniamoci, ossia facciamo l'amore,

replicato a «*huc coeamus*», riuniamoci, ovvero vediamo, pronunciato da Narciso<sup>37</sup>. Così facendo Eco cerca di uscire dalla propria condizione di realtà speculare, di superare il limite assoluto impostole dalla punizione di Giunone, e quindi di trasformare in dialogo ciò che dialogo non potrebbe essere. Di fronte a un riflesso imperfetto, in quanto deviato dalla ninfa, Narciso si perde, perché le parole che gli ritornano, in quanto (ri)flesse da Eco, non sono più solo sue, appaiono le stesse senza esserlo. È il primo grande fraintendimento in questa dimensione del riflesso, di cui vive l'incontro.

«Accade così che il ragazzo, diviso dal gruppo fidato dei suoi compagni, / domandi: “C'è forse qualcuno?” e “Qualcuno” Eco risponda. / Stupito, lui lascia vagare lo sguardo da tutte le parti, / gridando a gran voce: “Su, vieni!”, e la ninfa richiama al suo chiamare. / Si gira: di nuovo non viene nessuno. “Perché mi fuggi?” / domanda, e riceve le stesse parole che ha detto appena. / Ma insiste, e l'inganna lo scambio di voci riverberato: / “Riuniamoci” dice, e non c'è frase al mondo / che lei sarebbe più lieta di rendergli. “Uniamoci”, Eco / risponde. Esaltata lei stessa da quello che ha detto, / sbuca dal bosco, smaniosa di stringergli al collo le braccia»<sup>38</sup>.

In questo primo incontro, dunque, Ovidio mette in scena la ricerca da parte della ninfa di un riflesso imperfetto. Se per Narciso le parole ritornano uguali, è la sua stessa voce che risuona, per Eco si tratta di un tentativo disperato di esistere, non riflessa, come Narciso, e nemmeno come un passivo riflettere, bensì come un riflesso imperfetto, unico modo concesso per affermare la propria individualità. Per Eco la dimensione circoscritta del riflesso è una prigionia: essere specchio non le basta.

Eco, dunque, appare vittima del riflesso, non semplicemente perché vi è costretta, ma perché, in maniera opposta da Narciso, non trova in esso alcuna soddisfazione. L'affermazione di Eco, la proclamazione della propria individualità reclama

<sup>36</sup> Pellizer 2003, pp. 55 e 155 ss., che si richiama al modello del “cacciatore nero”, così come in Vidal-Naquet 1981, e già mirabilmente enucleato in Vidal-Naquet 1968. Resta, in ogni caso, ancora da definire il valore e i modi di applicazione di questo modello, concepito per la grecità classica, nell'ambito della cultura romana, per di più primo imperiale. Per questa lettura di Narciso vd. anche Frontisi-Ducroux 1998, pp. 175 ss.; sull'esistenza di paradigmi comportamentali rigidamente

canonizzati in relazione a identità di genere esiste ormai una bibliografia assai vasta, ricordo perciò alcuni tra gli interventi di carattere generale: Pellizer 1982, Zeitlin 1996.

<sup>37</sup> Una vasta letteratura è dedicata specificamente a questo dialogo sviluppato con abilità straordinaria da Ovidio; per tutti rimando al recente Barchiesi 2007, pp. 188 ss.

<sup>38</sup> Ov., *Met.* III, pp. 379-389. Ho usato qui la traduzione bella ed efficace di L. Koch.



un incontro, invoca la presenza dell'altro. Eco si ribella, cercando di trasformare invano il proprio ribattere i suoni altrui in un rispondere, di poter incontrare il giovane virando segretamente le sue stesse parole. Crede, così, che il significato che assegna ai suoi discorsi rilanciati possa giungere a Narciso, mentre per il giovane si tratta semplicemente di un ritorno sonoro dei propri. Non c'è spazio per questo incontro. Eco cerca di parlare, ma è costretta a deformare un riflesso, mentre Narciso, che parla, vuole dialogare solo con la propria immagine sonora. Se Eco è condannata a specchiare, Narciso aspira già a rapportarsi in maniera esclusiva col proprio doppio scaturito dal riflesso. Non c'è spazio per l'altro nel mondo univoco della riflessione<sup>39</sup>.

## 9. L'apparizione del corpo

Allora Eco si libera, cerca di oltrepassare il confine impostole dalla punizione di Giunone. Mentre le loro voci risuonano ancora nel silenzio, così identiche e così profondamente differenti, intrecciate da un'identità e insieme da un fraintendimento irrisolvibile, all'improvviso irrompe dal bosco, dove fino ad allora era rimasta nascosta, cercando di abbracciare l'amato. «*Egressaque silva*», dice Ovidio, a sottolineare proprio lo sbucare, il venire fuori di qualcosa che prima, almeno per Narciso, non c'era. In questo unico gesto, in questo subitaneo apparire sulla scena Eco infrange insieme sia lo spazio rigorosamente delimitato del riflesso, in cui era costretta a vivere, sia il paradigma del comportamento femminile in amore.

I due aspetti, in verità, appaiono fortemente connessi. Anziché porsi dinanzi allo specchio, infatti, come ogni donna dovrebbe fare per definire e curare se stessa, Eco agisce come specchio, è specchio, rimandando l'immagine altrui, sia pure 'solo' sonora; anziché arretrare dinanzi alla bramosia possessiva del desiderio maschile, ella se ne fa carico e avanza con l'intento di possedere l'amato. L'inversione nel paradigma comportamentale di Eco mette in luce una corrispondente inversione operata da Narciso, che, pur maschio, fugge e lancia la sua maledizione, definitiva – e tutta femminile – alla ninfa: «Morirei, piuttosto che cedermi a te»<sup>40</sup>.

L'irrompere di Eco trasporta la situazione dalla

condizione aerea e impalpabile del riflesso a quella drammaticamente concreta e carnale della realtà dialogica, nella quale Narciso è destinato a perdersi. Ma il dialogo passa per la messa in gioco del corpo di Eco. Ella, che aveva fuggito le lusinghe di Pan, che aveva chiuso il proprio corpo alle richieste di un dio, ora lo agisce, lo pone disperatamente al centro dell'incontro con Narciso, ma così facendo incontra il disprezzo, il rifiuto di sé. Eco, scopre che ciò che per lei era una prigionia, lo spazio circoscritto del riflesso, per il giovane cacciatore è la condizione di vita irrinunciabile, il suo margine di sicurezza. Insieme la ninfa scopre che il riflesso, col suo carattere obliquo, solo in apparenza fedele alla realtà, ma di fatto capace di declinare la realtà stessa in una surrealtà a sé stante, è l'unica dimensione in cui Narciso aveva potuto incontrarla, riconoscendo in lei se stesso.

La scelta di Eco di superare il suo ruolo di specchio, di uscire dalla dimensione, conseguenza della punizione divina, di esistere semplicemente come doppio perfetto di Narciso, e quindi il suo tentativo di virare verso un fine suo proprio le parole del giovane, dissolvono la dimensione del riflesso, mediante l'inserzione forzata e impossibile dell'altro, espressa attraverso la messa in gioco del proprio corpo. Nel momento in cui, colei che aveva agito come pura onda sonora, semplice riflesso della voce di Narciso, irrompe dal bosco come realtà, il giovane, privato del suo doppio vocale, rimasto solo, non può che fuggire. Scegliendo la direzione contraria a tante figure letterarie, ossia uscendo dallo specchio, riacquistando il corpo negato, Eco sgretola l'esistenza del doppio, mettendo quindi in fuga Narciso, che, invece, nello specchio di lì a poco entrerà.

## 10. Una questione di immagine: il corpo di Eco

L'apparizione del corpo di Eco ha messo in fuga Narciso. Lo vediamo scappare, irritato da quella maledizione fulminante, più adatta alle ritrosie di una vergine, che al necessario ardore di un giovane cacciatore: «Morirei, piuttosto che cedermi a te». Eppure Eco è una ninfa, una donna bellissima. Perché, allora, tutto questo disprezzo da parte di Narciso? Cosa c'è di sbagliato ai suoi occhi nel corpo di Eco?

<sup>39</sup> Pellizer 1984.

<sup>40</sup> Ov., *Met.* III, p. 391.

Il corpo di Eco. Il corpo, bellissimo, di una donna.

Eppure, agli occhi dei maschi, la bellezza assoluta ed espressa del corpo femminile, può apparire inquietante. Pan, l'abbiamo visto, fu così divorato dal desiderio di lei, che preferì dilaniarla, piuttosto che guardarla senza poterla possedere. Narciso, invece, la scaccia, esprimendole tutto il suo disprezzo.

Si tratta, non v'è dubbio, di una questione legata alla visione di quel corpo di donna. La reazione di Narciso è certamente legata alla sfera visiva, che per la prima volta nel rapporto con Eco entra in gioco. Ma è anche, ancora una volta, una questione di parole: la dimensione sonora, del resto, è quella entro cui si muove tutta questa storia.

Si tratta di parole scritte e pronunciate in latino. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che l'incontro di Narciso e di Eco non è una storia della grecità: sono greci i luoghi, i nomi, i protagonisti, il tempo. Ma è una storia inventata in latino e raccontata in latino. Nella lingua di Ovidio, e dei suoi lettori, *Echo* è un nome. Un nome esotico, come mostra quella insolita *h* al centro della parola, che sa dei posti incantati del mito, dei paesaggi sacri e misteriosi della Grecia. Ma è soltanto un nome. Un nome che non indica il fenomeno fisico della rifrazione sonora, che pure esiste, di cui pure gli eruditi latini hanno scritto, ma che descrive solamente quella ninfa bellissima celata tra gli alberi o nascosta tra le rocce a ripetere le nostre parole. Eco è, dunque, una persona, un personaggio, non un fenomeno fisico.

Quando Orazio, aprendo un carme dedicato alla celebrazione della storia di Roma e all'esaltazione di Augusto, si rivolge alla Musa Clio, chiedendole quale nome l'eco disseminerà per l'ecumene, deve usare la formula "*imago vocis*", per indicare il fenomeno della ripetizione del suono<sup>41</sup>. Alla stessa maniera è "*imago vocis*", l'eco che rimbomba tra nude rocce in un paesaggio descritto da Virgilio<sup>42</sup>. Anche Lucrezio nel suo serissimo e amaro trattato, che indaga la vera natura della realtà, nel momento in cui deve disfarsi delle ridicole opinioni di chi crede che dietro alla riflessione sonora vi sia l'opera di creature misteriose, chiama l'eco "*image verbi*"<sup>43</sup>.

Ma è lo stesso Ovidio che ci svela la via, proprio

mentre narra dell'incontro tra Eco e Narciso. Nel momento in cui, infatti, descrive l'eco, l'inganno del suono ripetuto che prende Narciso, non usa il nome del suo personaggio, bensì la consueta formula "*imago vocis*"<sup>44</sup>.

L'eco, dunque, per i latini è prima di tutto immagine, figura, parvenza, sia pure sonora<sup>45</sup>. L'attitudine della ninfa, dunque, contiene in sé l'idea di impalpabilità. Il suo nome greco dà corpo a ciò che è vincolato a essere immagine, figura di qualcosa di altro da sé. "*Vocalis nympha*", la ninfa fatta di voce, la definisce Ovidio, come abbiamo visto, proprio all'inizio del racconto, quando in realtà nella storia ella ha ancora ben saldo il suo corpo fiorente di bellezza. Ma è un epiteto, il segno di un nome che manca in latino, e che evoca la costrizione ad esistere come specchio, come riflesso impalpabile, come corporeità negata.

Uscendo dal segreto del bosco, dunque, Eco viene meno al suo destino, al significato stesso della sua natura: cessa di esistere come figura, come immagine sonora in cui Narciso ritrova se stesso, nel tentativo ultimo e disperato di incontrare Narciso, abbandonando il carattere fluido e mutevole del suo essere, per affermare un'immagine unica, definitiva, corporea, che corrispondesse soltanto a lei. Ma il corpo di Eco poteva esistere solo in quanto celato, affinché la ninfa agisse da specchio, si proponesse liberamente quale "immagine sonora" delle voci altrui.

Una volta esibito e affermato come tale, infatti, il suo corpo inizia a dissolversi:

«ma le resta invischiato l'amore e cresce, sopra il dolore del rifiuto. / L'insonnia e gli affanni consumano il fragile corpo, / la magrezza le secca la pelle, svaporano tutti gli umori. / Di lei non rimane che voce ed ossa:»<sup>46</sup>.

Se la consunzione, che la divora fino a consumarla completamente, assume, dunque, nel racconto il *topos* della pena d'amore, la causa profonda del dissolvimento del suo corpo è da riconoscersi nel tentativo di uscire dal suo destino di specchio. Solo a questo punto, infatti, diventa effettivamente "*vocalis nympha*", e non all'inizio del racconto, come pure la presenta Ovidio. Adesso, infatti, che ha perduto la concretezza della sua presenza corporea,

<sup>41</sup> Hor., *carm.*, I, pp. 12, 4; vd. a proposito della formula "*imago vocis*", Scivoletto 1985, p. 165.

<sup>42</sup> Verg., *geor.*, IV, p. 50.

<sup>43</sup> Lucr., *d.r.n.*, IV, p. 570 s.

<sup>44</sup> Ov., *Met.*, III, p. 385; cfr. Barchiesi 2007, pp. 180 s.

<sup>45</sup> Sull'identità tra riflesso sonoro e riflesso ottico, Arist., *de anim.* II, p. 8 (419b).

<sup>46</sup> Ov., *Met.* III, pp. 394-398, (trad. L. Koch).

«è il suono ciò che vive in lei»<sup>47</sup>, ed ella ha superato, ma nella direzione contraria al suo desiderio, la discrasia tra il suo nome e il suo bisogno di esistere. Solo a questo punto si svela la finezza e la crudeltà della pena inflittale da Giunone: la negazione della parola, ossia il farsi specchio delle parole altrui, implica la negazione del corpo e quindi l'impossibilità di amare.

Il prezzo che la ninfa deve pagare per esistere è la rinuncia alla corporeità, in quanto asserzione di individualità: solo celando il proprio corpo può funzionare come specchio perfetto, può farsi sorgente di immagine altrui.

Mettendo in gioco il suo corpo, dunque, in un ultimo tentativo di incontro con il giovane cacciatore, la ninfa distrugge lo specchio sonoro in cui Narciso aveva cominciato a riflettersi e col quale stava intrecciando il suo dialogo senza risposte, come di lì a poco avrebbe fatto con la sua immagine comparsa sul velo dell'acqua. Narciso inorridisce all'inganno: cacciatore di riflessi, aveva scoperto che dietro all'immagine esisteva altro da sé.

## 11. La parola di Eco

Eravamo partiti dalla minima quantità di attestazioni figurate di Eco, collegandola alla difficoltà di conferire una forma a una ninfa che ha a che fare sostanzialmente con la voce, ma siamo arrivati all'idea più complessa, non senza implicazioni metaforiche, della negazione della sua corporeità. Una negazione che, in un certo senso, è stata ereditata anche dalla critica moderna, che ha ignorato nella sostanza un'analisi autonoma della figura di Eco, vista pressoché esclusivamente in funzione della definizione della figura di Narciso.

È stato merito di un approccio femminista l'enfasi sulla mancanza di un'analisi specifica della figura di Eco, ma la prospettiva da cui condurre l'analisi deve delinearsi senza dubbio sullo sfondo di un orizzonte più ampio. In ogni caso, se di Narciso si è fatto un paradigma di comportamento o di una certa attitudine psicologica, la drammaticità dilaniante di Eco è stata sostanzialmente trascurata.

Come abbiamo visto all'inizio, non solo Eco

rimanda all'inutilità e alla solitudine della nostra voce, che ritorna a noi senza risposta, ma dopo la strada faticosa percorsa per coglierne l'origine giungiamo, ci ricorda il racconto citato in apertura, alla nostra casa, al cuore del nostro essere, dove «dietro le imposte aperte», e quindi al di là di un confine reale e impalpabile, come il velo d'acqua su cui pendeva il desiderio di Narciso, scorgiamo «il volto immaginario del bambino che grida e che non crescerà». È il volto di Narciso, quindi, il tragitto a cui Eco ci conduce, ma quel grido disperato, che segna l'impossibilità di crescere, che stigmatizza la dura prigione di un confine invalicabile, è pronunciato da un volto che ha le nostre sembianze. Eco, quindi, racconta di una doppia sconfitta, scandita dal perdersi della nostra parola rifiutata e insieme dal rischio della sua immobile contemplazione, che nega spazio a parole fuori di noi, come accadde a Narciso.

Per questo Eco non poteva essere che donna, perché solo il femminile conosce, impressa a fuoco, la sorte crudele dell'esclusione e, bruciando, getta luce sulla morte simbolica di chi, chiudendo ad ogni altro da sé, si consuma.

Solo un poeta, non certo il mesto tentativo di razionalizzazione di un archeologo, poteva rispondere alla figura dilaniante plasmata da Ovidio; ecco allora il grido di Pedro Salinas alla donna amata, «Cristal. ¡Espejo, nunca!»<sup>48</sup>: che era stato anche il sogno impossibile di Eco.

### Abbreviazioni supplementari:

Barchiesi 2007	= in A. Barchiesi - G. Rosati (edd.), <i>Ovidio, Metamorfosi, volume II, libri III-IV</i> , Milano.
Bazant-Simon 1986	= J. Bazant - E. Simon, s.v. 'Echo', <i>LIMC</i> III, pp. 680-683.
Bettini 1992	= M. Bettini, <i>Il ritratto dell'amante</i> , Torino 1992.
Bonadeo 2002	= A. Bonadeo 2002, 'Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del <i>planctus</i> ', in <i>QUCC</i> 71, 2, 2002, pp.133-145.

<sup>47</sup> Ov., *Met.* III, p. 401, «sonus est qui vivit in illa».

<sup>48</sup> Trovo la poesia in M. Rosso (ed.), 'I poeti del Ventisette', Venezia 2008, p. 74.

- Bonadeo 2003 = A. Bonadeo, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa 2003.
- Colpo 2006 = I. Colpo, '... *Quod non alter et alter eras*. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana', in *Antenor* 5, 2006, pp. 57-91.
- Colpo-Grassigli-Minotti 2007 = I. Colpo - G.L. Grassigli - F. Minotti, 'Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei', in *Eidola*, 4, 2007, pp. 73-118.
- Forest 2005 = Ph. Forest, *Tutti i bambini tranne uno*, Padova 2005 (trad. it. di *L'enfant éternel*, Paris 1997).
- Frontisi-Ducroux 1998 = F. Frontisi-Ducroux - J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma 1998 (trad. it. di *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997).
- Hutchinson 2006 = G.O. Hutchinson, 'The Metamorphosis of Metamorphosis: P. Oxy. 4711 and Ovid', in *ZPE* 155, 2006, pp. 71-84.
- Kay 2001 = N.M. Kay, *Ausonius. Epigrams*, London 2001.
- Levi 1947 = D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, London 1947.
- Pellizer 1982 = E. Pellizer, *Favole d'identità. Favole di Paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma s.d. (ma 1982).
- Pellizer 2003 = E. Pellizer, in M. Bettini - E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003.
- Rafn 1992 = B. Rafn, s.v. 'Narkissos', in *LIMC*, VI, pp. 703-711.
- Spivack 1993 = G.C. Spivack, 'Echo', in *New Literary History*, 24, 1993, pp. 17-43.
- Raval 2003 = S. Raval, 'Stealing the Language: Echo in Metamorphoses 3', in P. Thibodeau - H. Haskell (ed.), *Being there together. Essays in honor of Michael C.J. Putnam*, Afton (Minn.) 2003, pp. 209 ss.
- Scivoletto 1985 = N. Scivoletto, s.v. 'Eco', in *EV*, II, Roma 1985, pp. 165-166.
- Vidal-Naquet 1968 = P. Vidal-Naquet, 'Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne', in *Annales E.S.C.*, 23, 1968, 947-964.
- Vidal-Naquet 1981 = P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de la société dans le monde grec*, Paris 1981.
- Zeitlin 1996 = F. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.

L. CHAZALON - J. WILGAUX, *Violences et transgressions dans le mythe de Térée*

Only few Attic vases certainly display the myth of Tereus and its variants, but these images, dating from the first half of the fifth century B.C., focus exclusively on crimes committed by the female protagonists and stigmatize in no way the character of Tereus.

Actually, his role in the sequence of the crime is increasingly highlighted by literary sources from the second half of the fifth century (the Sophocles tragedy delivers what becomes the canonical version of the myth), and the declaration against the rape committed by Tereus becomes more and more virulent. Setting upon the rape of the wife's sister a symbolic value comparing with the murder of relatives (murder of Itys) and with the anthropophagy, literary sources reveal its transgressive nature, equating it to an incest, in this way testifying the changing of the attitudes and of the social norms.

A. LUPIA - A. CARANNANTE - M. DELLA VECCHIA, *Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica*

The renewal of Kyme project provided an opportunity to explore a new area, about 160 m in the west of Porta Mediana, used recently as illegal racetrack, discovering a new tract of the northern city walls.

The excavation, confirming the building history already known, brought to light a new and oldest phase of the fortifications, few remains of which have been recognized at Porta Mediana too. In the second half of the fourth century B.C. rectangular towers were added to the late-archaic wall. The

latest strengthening of the city wall dates from the Hellenistic age.

A stratigraphical test inside the Hellenistic walls exposed a layered deposit with a large amount of archaeozoological finds. The set of sample fauna, in primary (late sixth-early fifth century B.C.) and secondary (from classical to III B.C.) deposition, consists mainly of the remains of *Equus caballus* (about 68% of the total, with five individuals at least) and *Canis familiaris* with sporadic presence of cattle, swine and caprovines. The remains of horses have no trace produced by slaughtering process, but slash wounds from downward sabre cuts, strokes with point, and piercing by arrows on different anatomical parts.

The data, referring to a fight occurred at the end of the sixth century, recall the scenery of the Battle of Cuma dating to the 524 B.C., as described by Dionysius of Halicarnassus, concluding the debate about the cavalry in Italy during the Archaic period.

G.L. GRASSIGLI, *La voce, il corpo. Cercando Eco*

Echo's silence is reflected in the silence of the archaeological literature about Echo. Does it exist an Echo's point of view in her meeting with Narcissus?

This paper deals with Echo's attitude and behaviour in the relationship with Narcissus' acts and presence. Underlining her behavioural strategy, knowingly swaying between female and male patterns, it is pointed out the central role of her beautiful and female body. Concealing and unveiling her body, Echo builds up her identity, but, at the end, she can exist only by the denial of her body. Moreover, is Echo a metaphor of our words?

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009  
dalle **Edizioni Lul**  
Via G. Galilei, 38 - Chiusi (Siena)  
nello stabilimento Friulstampa, Majano



