

FRANCESCO BERARDI

LA RETORICA DEL SEDUTTORE: IL SILENZIO NEGLI *AMORES*
E NELL'*ARS AMATORIA* DI OVIDIO*

L'influenza che la retorica ha esercitato sulla produzione poetica di Ovidio è nota già ai suoi contemporanei. Fu Seneca Padre a stabilire per primo una relazione tra il tirocinio seguito dal poeta nelle scuole dei retori Arellio Fusco e Porcio Latrone e le sue elegie, segnate dal ricorso a numerosi artifici in voga presso i declamatori: frasi ad effetto (*sententiae*), rifiuto dell'argomentazione serrata a favore di una concatenazione per immagini del dettato poetico, impiego raffinato delle figure dello stile¹. La ricerca talora eccessiva di una forma elocutiva elegante e stupefacente valse a Ovidio la celebre definizione di *lascivus* che Quintiliano gli attribuì non certo per la licenza con cui trattò il tema dell'amore quanto per il compiaciuto indulgere a vezzi elocutivi nella rielaborazione della materia erotica e, soprattutto, epica, con effetti di ironico distacco².

Del resto, la fama di *poeta eroticus* non entra mai in contrasto con il profilo di *rhētor* se è vero che l'*Ars amatoria* è modellata sui manuali retorici non solo per la struttura in cui sono impartiti gli insegnamenti, ordinati secondo le sezioni dell'*inventio* e della *dispositio*, ma anche per il rilievo che in essa assumono concetti retorici, come l'inganno e l'occasione, nella realizzazione di un'efficace strategia comunicativa in grado di conquistare l'amato o amata. Se la posizione del poeta innamorato si sovrappone a quella dell'oratore per la comune ricerca dell'assenso, il campionario di gesti e sguardi che accompagna la storia d'amore può presentarsi come studiata tecnica persuasiva ed esser descritto secondo le note della *performance* oratoria. Il perfetto seduttore sa ricorrere alle parole più dolci, ai falsi giuramenti, alla simulazione e alla dissimulazione dei suoi sentimenti e, al pari di un esperto oratore, valuta le circostanze cogliendo il momento propizio per stabilire la più opportuna strategia di cor-

* Sono grato alla redazione di *Pan* per aver accolto questo contributo con cui concludo un'indagine sulle funzioni del silenzio nella poesia ovidiana, iniziata con un articolo apparso sul n. 6 di questa stessa rivista (F. BERARDI, *La funzione metanarrativa del silenzio nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Pan* 6, 2017, pp. 63-74). Ringrazio anche l'anonimo revisore per due stimolanti suggerimenti di lettura citati alle note 5 e 15.

¹ Sen. *contr.* 2, 2, 8-12; ma vd. anche *contr.* 1, 7-8; 3, 7, 2; 9, 5, 17; 10, 4, 25; riflessioni sull'abilità oratoria di Ovidio si ritrovano in molti contributi della ricca bibliografia ovidiana, tra i quali T.F. HIGHAM, *Ovid and the Rhetoric*, in N.H. Herescu (éd.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, pp. 32-48; P. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002, pp. 36-38; E. FANTHAM, *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in P.E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Hong Kong 2009, pp. 26-44; M. BJÖRK, *Ovid's 'Heroides' and the Ethopoeia*, Lund 2013.

² Quint. *inst.* 10, 1, 88; 93; ma vd. anche 4, 1, 77; 8, 5, 11; per un'interpretazione di *lascivus* nel senso indicato dal testo, vd. E. PIANEZZOLA, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 203-204; R.M. IGLESIAS, M.C. ALVAREZ, *Ovidio, un poeta lascivus no tan lascivo*, in R. Escavy et al. (eds.), *Amica verba. Homenaje al profesor Dr. Antonio Roldán Pérez*, Murcia 2005, pp. 403-419; F. BERARDI, *Ovidius lascivus. Intorno a un giudizio di Quintiliano (X 1 88; 92)*, in *RPL* 40, 2017, pp. 120-138.

teggiamo³. E nel condurre questo gioco di accorte schermaglie, in cui ambo le parti sembrano voler perdere per essere conquistate l'una dall'altra⁴, egli sa adeguatamente riusare anche il muto linguaggio degli occhi e delle mani: ammiccamenti, carezze e pose svenevoli trasmettono all'interlocutore chiari messaggi del proprio interesse. In queste circostanze è il silenzio ad essere lo strumento di comunicazione più idoneo a realizzare il contatto e a costruire la relazione: è il silenzio della complicità o della reticenza, della segretezza o della censura⁵: nei rapporti non tutto si può dire, non tutto serve dire.

Ovidio riprende così situazioni tipiche del corteggiamento e del codice erotico fissato dalla letteratura elegiaca, in cui è evidente il ruolo della gestualità e, soprattutto, dello sguardo, e le rielabora contaminandole con la dottrina retorica⁶. L'analisi di alcuni passi degli *Amores* e dell'*Ars* mostrerà come sia possibile interpretare le didascalie di molte scene ovidiane alla luce delle coeve riflessioni elaborate dai retori in merito agli strumenti performativi che sono soliti accompagnare il discorso dell'oratore (tono di voce, gestualità, mimica facciale). Tra i fenomeni che rivelano l'influenza della retorica sull'opera ovidiana sarà, quindi, opportuno considerare anche il modo in cui il poeta riusa il codice gestuale e lo finalizza alla materia erotica: non solo di dolci parole, ma anche accorti cenni e studiati silenzi è fatta la retorica del seduttore.

Del resto, alla cura della dizione e della gestualità Ovidio dedica una sezione dei precetti impartiti alle donne perché possano conquistare il loro uomo: in *Ars* 3, 275-304 il poeta ricorda a chi ha dita grandi e unghia scabre di muovere poco le mani per non richiamare l'attenzione dell'amante sui suoi difetti⁷; poco oltre, invita le signore a guardarsi da smorfie indecenti. La voce, che è ottimo strumento di seduzione⁸, sia dolce e si tenga lontana da note stridule o toni rochi⁹. Anche il portamento dovrà

³ La relazione tra l'*Ars amatoria* di Ovidio e i modelli dei manuali retorici è stata approfondita anche negli aspetti più immediatamente riconducibili a concetti e termini-chiave della precettistica tecnica da M.S. CELENTANO, *Comunicazione, persuasione e consenso in Grecia e a Roma*, in E.A. Arslan et al. (curr.), *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina 1998, pp. 111-132; EAD., *Retorica e menzogna*, in *Rétor* 2 (2), 2012, pp. 189-202.

⁴ Ov. *am.* 3, 14, 47-48.

⁵ Un'interessante classificazione delle forme in cui può essere distinto il "silenzio eloquente", così definito per la sua capacità di veicolare messaggi, si legge in N. POLLA MATTIOT, *Il silenzio nella τέχνη ῥητορικῆ. Analisi della Contr. 2, 7 di Seneca il Vecchio*, in M. S. Celentano e A. Pennacini (edd.), *Retorica della comunicazione nelle Letterature classiche*, Bologna 1990, pp. 233-274. Come si avrà modo di vedere, alcune di queste forme, come la reticenza e la dissimulazione, si prestano particolarmente a definire le modalità in cui il silenzio è impiegato nella costruzione della relazione erotica all'interno dell'elegia ovidiana.

⁶ Sulle situazioni tipiche diffuse nell'elegia latina, e non solo, in cui risulta evidente il contributo dato da alcuni elementi del codice gestuale alla manifestazione di stati d'animo legati all'amore, vd. S. DURUP, *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Bari 1983, pp. 143-157; P. FEDELI, *Il gesto negato. Petronio 132,8 e la scelta del silenzio*, in AA.VV., *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 207-220; e, soprattutto, M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984 per l'attenzione prestata alla produzione ovidiana. Il ruolo più importante è riservato agli occhi, che mettono a nudo i più intimi sentimenti degli innamorati (passione, gelosia, rabbia), provocano il desiderio ed esprimono complicità: sull'argomento vd. J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris 1989.

⁷ Ov. *ars* 3, 275-276.

⁸ Ov. *ars* 3, 316.

⁹ Ov. *ars* 3, 289-290.

mostrare grazia e decoro, evitando il passo superbo e le pose svenevoli¹⁰. È la misura la virtù che regola l'uso del codice extra-verbale nella donna così come nell'oratore¹¹. In *Ars* 3, 502-524 Ovidio torna a istruire le lettrici insegnando a dissimulare i propri sentimenti per evitare che questi trasparano dal viso: gli uomini, infatti, detestano gli occhi fiammeggianti e il volto gonfio per l'ira, così come non apprezzano i segni della superbia; piuttosto, è lo sguardo languido a catturare la loro attenzione. Con una breve sentenza Ovidio condensa l'efficacia espressiva del viso: esso, pur tacendo, riesce a seminare odio intorno a sé¹². L'importante ruolo che il linguaggio del corpo assume nell'arte del corteggiamento è reso evidente almeno da altri due precetti dati dal maestro: l'amante è invitato a studiare i gesti e le parole della donna custodendo gelosamente le informazioni che lo avvantaggeranno sui rivali¹³; deve, poi, controllare la mimica facciale, perché le espressioni del viso non siano in disaccordo con le parole proferite tradendo così una certa simulazione¹⁴. Lo studio dei luoghi ovidiani in cui sono descritti elementi riconducibili al codice extraverbale del corteggiamento rivela non solo l'importanza che l'autore attribuisce alla gestualità nella costruzione della relazione d'amore, ma fissa un'autentica pragmatica dell'amore e crea un muto linguaggio che è possibile decifrare sulla base di un sistema socio-culturale avvezzo ad associare precisi significati ai diversi gesti dell'uomo o della donna¹⁵.

I retori, che hanno approfondito gli aspetti performativi del discorso per notarne la funzione persuasiva, forniscono le informazioni necessarie alla decrittazione. Cicerone da una parte, Quintiliano dall'altra rappresentano i punti estremi di una riflessione sui meccanismi della recitazione (*actio*) che, all'epoca di Ovidio, era già viva e ben nota ai frequentatori delle scuole retoriche¹⁶. Cicerone parla di una muta elo-

¹⁰ Ov. *ars* 3, 298-304. È possibile apprezzare il successo di questi accorgimenti in *am.* 2, 4 dove il poeta confessa di non saper resistere ad alcuna di queste seducenti malie: incedere elegante (v. 23), sguardo pudico (vv. 11-12), gesti leziosi (vv. 29-30); circa il potere seducente del volto cfr. *am.* 2, 5, 43-44.

¹¹ Ov. *ars* 3, 305: *sed sit, ut in multis, modus hic quoque* "ma anche qui, come in molte altre situazioni, ci sia la misura"; cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 181: *huius quoque loci clausula sit eadem necesse est quae ceterorum est: regnare maxime modum* "la conclusione di questo argomento deve essere necessariamente la stessa che degli altri: su tutto deve regnare la misura". I precetti impartiti da Ovidio per il controllo del codice gestuale mostrano numerosi punti di contatto con gli atteggiamenti suggeriti dai retori per realizzare il misurato contegno della *performance* oratoria; l'argomento sarebbe meritevole di approfondimento: cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 40-42 (tono di voce), 80-81 (smorfie del viso), 90-91 (gestualità scomposta), 128-129 (andatura fluttuante, pose sconvenienti). Sulla ricerca della misura nell'*actio* retorica, vd. F. BERARDI, *Dinamiche della performance oratoria: retorica, pantomima e danza*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric XII*, Perugia 2014, pp. 1-18: pp. 3-4.

¹² Ov. *ars* 3, 509-512.

¹³ Ov. *ars* 1, 395-396.

¹⁴ Ov. *ars* 2, 311-312: *tantum ne pateas verbis simulator in illis, / effice nec vultu destrue dicta tuo* "fa' in modo di non rivelarti simulatore in quelle tue parole e non distruggere la credibilità delle tue parole con il tuo volto". Questa è una delle principali regole di recitazione che l'oratore deve osservare per dare credibilità alla propria *performance*: cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 67.

¹⁵ Interessanti considerazioni sul codice extraverbale condiviso tra autore e spettatore si leggono in J. HALL, *Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures*, in *CQ* 54, 2004, pp. 143-160 (in particolare pp. 150-151).

¹⁶ Per uno studio della dottrina elaborata dai retori a proposito di *actio*, vd. l'ampia sintesi offerta da A. CAVARZERE, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011, oltre all'utilissimo lavoro di G. PETRONE, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2005.

quenza del corpo per sottolineare quanto i mezzi performativi siano capaci di comunicare messaggi e, soprattutto, veicolare emozioni, realizzando in questo modo una potente azione persuasiva sull'uditorio¹⁷. Quintiliano, che pare sintetizzare tutta la ricca tradizione precettistica in tema di *actio*¹⁸, è più analitico nel descrivere il significato associato ad ogni gesto e illustrarne gli effetti sull'interlocutore, evidenziando, ad esempio, la grande capacità espressiva del viso, al quale gli uomini guardano per primo e dal quale possono trasparire tanto l'odio quanto l'amore (Quint. *inst.* 11, 3, 72):

Dominatur autem maxime vultus. Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc summissi sumus: hoc pendent homines, hunc intuentur, hic spectatur etiam antequam dicimus: hoc quosdam amamus hoc odimus, hoc plurima intellegimus, hic est saepe pro omnibus verbis.

Il ruolo dominante è affidato soprattutto al volto. Per suo tramite siamo supplicevoli, minacciosi, adulatori, tristi, allegri, fieri, umili; al volto è sospeso l'uditorio, è lì che fissa lo sguardo, il volto viene osservato prima ancora che parliamo, esprime amore, esprime odio, lascia capire moltissime cose, spesso sostituisce tutte le parole¹⁹.

L'interesse si concentra sul particolare degli occhi che, meglio di ogni altro elemento performativo, trasmettono sentimenti e pensieri dell'individuo: rancore, superbia, gioia, mestizia, dolore, durezza d'animo, ironia²⁰. Tra questi sentimenti spicca l'amore: il retore rivela la funzione erotica degli sguardi languidi e ammiccanti che suscitano il piacere (Quint. *inst.* 11, 3, 75-76):

Sed in ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat, ut citra motum quoque et hilaritate enitescant et tristitia quoddam nubilum ducant. Quin etiam lacrimas iis natura mentis indices dedit, quae aut erumpunt dolore aut laetitia manant. Motu vero intenti, remissi, superbi, torvi, mites, asperi fiunt: quae ut actus poposcerit fingentur. Rigidi vero et ex-tenti aut languidi et torpentes aut stupentes aut lascivi et mobiles et natantes et quadam voluptate suffusi aut limi et, ut sic dicam, venerii aut poscentes aliquid pollicentesve numquam esse debent. Nam opertos compressosve eos in dicendo quis nisi plane rudis aut stultus habeat?

Ma nel volto la più grande efficacia espressiva è riservata agli occhi, dai quali emerge con molta chiarezza lo stato d'animo, tanto che, pur senza muoversi,

¹⁷ Cic. *orat.* 55: *est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia* "la recitazione è in un certo senso un'eloquenza del corpo"; Cicerone tratta diffusamente il tema dell'*actio* in *de orat.* 3, 213-230.

¹⁸ Cfr. E. FANTHAM, *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11.3*, in *Phoenix* 36, 1982, pp. 243-263 (con osservazioni interessanti sui contatti tra Cicerone e Quintiliano); G. PETRONE, *I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in Ead. (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 133-146; F.R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston 2013; G. MANZONI, *Il linguaggio del corpo tra oratore e attore*, in *Acme* 2, 2017, pp. 99-112.

¹⁹ Qui e altrove le traduzioni dei brani tratti dal libro XI dell'*Institutio oratoria* sono di M. VALLOZZA in A. Pennacini (a cura di), *Quintiliano. Institutio oratoria*, edizione con testo a fronte, vol. 2, Torino 2001.

²⁰ Considerazioni interessanti sulla capacità espressiva dello sguardo si trovano già in Cic. *de orat.* 3, 221-222.

brillano di allegria o si coprono di un velo di tristezza. E anzi la natura ha dato loro, rivelatrici dei sentimenti, le lacrime, che scaturiscono per il dolore o sgorgano per la gioia. In realtà, quando si muovono gli occhi diventano attenti, indifferenti, alteri, truci, dolci, duri: e assumono queste espressioni secondo quel che richiede la comunicazione del discorso. Ma non dovranno mai essere fissi e spalancati o inerti e intorpiditi, o immobili, o scherzosi, mutevoli, languidi e come soffusi di piacere, oppure obliqui e, per così dire, lascivi o in atto di chiedere o promettere qualcosa. D'altro canto, chi potrebbe tenerli chiusi o serrati mentre parla, se non un uomo del tutto rozzo o uno stolto?

Altrettanto importante è il dettaglio delle sopracciglia perché esse aiutano a delineare l'espressione degli occhi e a controllare la fronte: se aggrottate, indicano ira; quando abbassate, sono indizio di tristezza; distese, manifestano gioia (Quint. *inst.* 11, 3, 78):

Multum et superciliis agitur; nam et oculos formant aliquatenus et fronti imperant: his contrahitur attollitur remittitur, ut una res in ea plus valeat, sanguis ille qui mentis habitu movetur, et, cum infirmam verecundia cutem accipit, effunditur in ruborem: cum metu refugit, abit omnis et pallore frigescit: temperatus medium quoddam serenum efficit.

Anche le sopracciglia producono molti effetti: danno infatti in certa misura forma agli occhi e dominano la fronte. La fanno contrarre, sollevare, distendere, tanto che un solo fattore ha più efficacia su di essa, il sangue, il cui movimento dipende dagli stati d'animo e che, quando incontra una pelle sensibile alla vergogna, procura un diffuso rossore; nella paura si ritrae, scompare del tutto e dà luogo a un freddo pallore; quando è sotto controllo, produce un colorito intermedio, espressione di serenità.

Le mani, poi, riescono ad assumere ogni posa eguagliando nella ricchezza dei movimenti l'infinita varietà espressiva del linguaggio così da riuscire a comunicare ogni sentimento (Quint. *inst.* 11, 3, 85-86):

Manus vero, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur. An non his poscimus pollicemur, vocamus dimittimus, minamur supplicamus, abominamur timemus, interrogamus negamus, gaudium tristitiam dubitationem confessionem paenitentiam modum copiam numerum tempus ostendimus?

Riguardo alle mani, poi, senza le quali la comunicazione del discorso sarebbe incompleta e inefficace, a stento si può dire quanti movimenti sono in grado di fare, perché raggiungono quasi il numero delle parole. Infatti, le altre parti del corpo aiutano l'oratore, le mani invece, oserei dire, parlano da sé. Non le usciamo forse per chiedere e promettere, chiamare e allontanare, minacciare e supplicare, esprimere avversione o timore, interrogare o negare, indicare la gioia, la tristezza, il dubbio, la confessione, il pentimento, la misura, la quantità, il numero, il tempo?

Il codice gestuale indagato dai retori a fini persuasivi costituisce un ottimo sistema in cui inserire le note descrittive o prescrittive che Ovidio riserva alla recitazione nella relazione d'amore. Tuttavia, il diverso contesto per cui è pensata la precettistica retorica limita la possibilità di riscontrare per ogni nota ovidiana un preciso riferimento che aiuti a decifrare la funzione assolta dal singolo gesto nella comunicazione tra amanti. Bisogna, cioè, accontentarsi spesso di trovare nei testi di retorica una più generale conferma del valore espressivo di quel gesto piuttosto che esatti riscontri alle sue modalità di realizzazione. Ne deriva che l'analisi della gestualità erotica nella poesia ovidiana può sovente validare l'associazione stabilita dal poeta tra un sentimento e il suo gesto, ma non riesce a integrare le informazioni mancanti nel testo per ricostruire l'atteggiamento in tutti i suoi dettagli. Questa difficoltà costituisce, in verità, una fortuna, perché conserva quella vaghezza allusiva che il poeta stesso pare cercare nei suoi versi. Quando Ovidio fa cenno a pose, sguardi, moine, parla a frequentatori di salotti ed esperti delle relazioni clandestine che sanno sicuramente a quali gesti il poeta faccia riferimento e in quali modi sia possibile realizzarli²¹. Ovidio è, piuttosto, interessato a sottolineare l'opportunità di porre in essere un'accorta strategia di corteggiamento centrata sull'abilità non solo elocutiva, ma anche performativa e, soprattutto, è molto attento a enfatizzare le potenzialità espressive dei gesti, capaci di comunicare anche in assenza di parole. La dote posseduta da occhi, viso, mani nella trasmissione di messaggi ed emozioni è esaltata dall'attenzione che il poeta mostra in varie circostanze agli aspetti silenti della comunicazione. È, dunque, il silenzio l'elemento più significativo cui viene dato risalto per affermare la funzione anche affettiva del codice gestuale. I retori definiscono il fenomeno per cui ogni movimento degli occhi o del corpo riesce a significare qualcosa anche senza l'ausilio delle parole e ne disciplinano l'uso stabilendo finalità e circostanze d'impiego, elaborando quella che è solitamente etichettata come 'retorica del silenzio'²². Ovidio ne riprende termini e concetti per applicarli al contesto della relazione erotica, mostrando allo stesso tempo quanto il silenzio sia espediente utile per costruire e vivere il rapporto tra amanti²³.

La situazione più consueta nella poesia ovidiana in cui il silenzio rivela tutta la sua efficacia, vede gli innamorati impegnati in un colloquio segreto, fatto di ammiccamenti e gesti convenuti, che sfugge ai presenti o è notato solo dal rivale frustrato.

²¹ I rapporti tra i moduli descrittivi dell'elegia ovidiana e il contesto della società galante sono stati studiati da M. LABATE, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, in *SCO* 27, 1977, pp. 283-339; ID., *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 65-120.

²² In merito alle molteplici funzioni che il silenzio assolve nella comunicazione non solo persuasiva e alle svariate occasioni d'impiego che esso mostra nella dottrina retorica e, più in generale, nella letteratura classica, vd. ora i numerosi saggi raccolti da P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*. Convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica (Urbino 9-10 ottobre 2014), Pisa-Roma 2015, oltre agli utili studi di L. RICOTTILLI, *La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna 1986; P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Milano 1989 e S. MONTIGLIO, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000.

²³ Un'analoga attenzione agli aspetti performativi della comunicazione è stata riscontrata recentemente da B. LAROSA, *Facies, gestus, vox: tracce di teatralità retorica nella poesia ovidiana dell'esilio*, in *Prometheus* 39, 2013, pp. 177-187 nei *Tristia* e, in generale, nella poesia ovidiana dell'esilio (per cui vd. anche R. DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Per una voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, in *Aevum(ant)* 7, 2007, pp. 155-169). Ma il silenzio è tra i connotati più mesti che segnano le storie di metamorfosi dove la perdita della parola è la caratteristica principale dell'alienazione fisica e talora simbolo di un canto che viene censurato: cfr. N. GARDINI, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano 2017, pp. 109-119.

La clandestinità della comunicazione, capace di trasmettere messaggi d'amore e provocare il piacere pur senza ricorrere a dolci parole, è essa stessa causa di eccitazione. In *am.* 1, 4 il gioco erotico di Ovidio assume la consueta forma della relazione a tre: mentre la donna si distende accanto all'amante ufficiale, il poeta la prega di volgere l'attenzione ai segnali furtivi che le manda e a ricambiarli (Ov. *am.* 1, 4, 15-20):

*cum premet ille torum, vultu comes ipsa modesto
ibis, ut accumbas – clam mihi tange pedem!
me specta nutusque meos vultumque loquacem;
excipe furtivas et refer ipsa notas.
verba superciliis sine voce loquentia dicam;
verba leges digitis, verba notata mero.*

Quando giacerai sul letto, andrai con volto modesto
a distenderti accanto a lui: toccami di nascosto
il piede. Guarda me, i miei cenni, l'espressione del mio volto,
accogli e restituisci tu stessa i segnali furtivi.
Con le sopracciglia dirò parole che parlano prive di voce;
leggerai parole scritte con le dita o vergate con il vino²⁴.

L'efficacia della strategia performativa realizzata dagli amanti è sottolineata da potenti ossimori che pongono in rilievo la funzione svolta dal muto linguaggio gestuale nella trasmissione dei messaggi: il volto è detto loquace in quanto capace di ammiccare con i cenni del capo e, soprattutto, attraverso il movimento delle sopracciglia, grazie alle quali il poeta riesce a dire parole d'amore anche senza la voce. Alla scrittura cifrata, realizzata mediante dita che scrivono sulla tavola o vergata con il vino, è affidata poi un'altra parte della segreta comunicazione. La stessa situazione torna in *am.* 2, 5 dove a cambiare è il sentimento con cui essa è vissuta dal poeta. I ruoli dei personaggi, questa volta, si invertono: il poeta coglie i segnali che la donna e il suo compagno si scambiano e va in collera (Ov. *am.* 2, 5, 13-20):

*Ipse miser vidi, cum me dormire putares,
sobrius adposito crimina vestra mero.
multa supercilio vidi vibrante loquentes;
nutibus in vestris pars bona vocis erat.
non oculi tacere tui, conscriptaque vino
mensa, nec in digitis littera nulla fuit.
sermonem agnovi, quod non videatur, agentem
verbaque pro certis iussa valere notis.*

Io stesso, sventurato, vidi, sobrio tra i vini della mensa,
mentre credevi che dormissi, i vostri misfatti.
Vi ho visto dire molte cose con il moto delle sopracciglia,
i vostri cenni eloquenti erano come viva voce.
I tuoi occhi non tacquero, scrivesti col vino sulla tavola,

²⁴ Le traduzioni dei brani tratti dagli *Amores* e citati in questo contributo sono di L. CANALI (Publio Ovidio Nasone, *Amorì*, introduzione di L. P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, apparati critici e note di R. Scarcia, Milano 1994²).

poi formasti anche qualche lettera con le dita.
Compresi il discorso che dice ciò che non sembra dire,
e parole costrette ad assumere significati convenuti.

Ricorrono i medesimi elementi descrittivi, che finiscono per delineare i contorni di una scena tipica: cenni del capo, sopracciglia che vibrano, scrittura con il vino. Ovidio enfatizza di nuovo l'espressività dei gesti sottolineando il contrasto tra il silenzio e la trasmissione delle informazioni: gli occhi non tacciono, i cenni diventano eloquenti quanto la viva voce. La sensibilità, per così dire, retorica con cui Ovidio guarda al codice gestuale, è ulteriormente esaltata dall'inserimento della scena in un'elegia che, sin dalle prime battute, è strutturata intorno all'argomentazione oratoria: il poeta ha avuto le prove della relazione, ma è così preso dell'amore per la donna che vuole discutere nella speranza di essere sconfitto e lamenta di avere a suo favore argomenti troppo forti²⁵. In *am.* 2, 7 l'intesa clandestina fatta di ammiccamenti si inserisce nella discussione che oppone il poeta alla sua donna. Questa lo accusa di averla tradita con la sua ancella; il poeta obietta alla donna la sua gelosia che la induce a interpretare ogni sguardo rivolto da altre ragazze verso di lui come un segno di complicità (*Ov. am.* 2, 7, 5-6):

*candida seu tacito vidit me femina vultu,
in vultu tacitas arguis esse notas.*

Se una bella donna mi guarda con volto silenzioso,
mi accusi di avere con lei uno scambio di cenni segreti.

È piuttosto lei a cedere ai segnali mandati da altri uomini e alle loro profferte provocando l'ira del poeta. In *am.* 3, 11 egli intende liberarsi finalmente della sua donna; le rimprovera difetti, dinieghi e, soprattutto, tradimenti. Allora non può non sovenire al poeta adirato il ricordo dei taciti cenni e dei segni convenzionali con cui ella, durante i banchetti, amoreggiava con i ragazzi (*Ov. am.* 3, 11, 23-24):

*quid iuvenum tacitos inter convivium nutus
verbaque compositis dissimulata notis?*

Perché ricordare i cenni silenziosi dei giovani durante i conviti
e le parole scambiate dissimulandole sotto segni convenzionali?

In queste scene che riprendono stereotipati moduli descrittivi (il triangolo: poeta, donna, amante) nella stessa cornice narrativa (banchetto), pur variando nell'attribuzione di ruoli e sentimenti ai diversi personaggi (ira, gelosia, piacere), appare evidente l'attitudine del codice gestuale, in particolare del viso e degli occhi, a stabilire la relazione erotica. Questo concetto è ribadito in altre circostanze da Ovidio stesso. In *am.* 1, 11 il poeta, che ha già consegnato all'ancella un bigliettino d'amore per la sua donna, le chiede di poter scrutare i suoi occhi e la sua fronte per cogliere le reazioni

²⁵ *Ov. am.* 2, 5, 7-8.

alle sue parole. Con una frase dal sapore gnomico Ovidio riassume la capacità del viso di rivelare l'intimo di una donna: da un volto silenzioso puoi dedurre il suo accondiscendere (Ov. *am.* 1, 11, 17-18):

*aspicias oculos mando frontemque legentis;
e tacito vultu scire fortuna licet.*

Ti raccomando di osservarle gli occhi e la fronte mentre legge:
da un volto silenzioso si può arguire il futuro.

In *am.* 1, 8, un'elegia di cui è stato già evidenziato l'allusivo gioco con il codice retorico²⁶, la vecchia Dipsa, un lenone dal nome parlante ("Sete"), dispensa consigli per la seduzione e raccomanda alla fanciulla di imparare a piangere a comando. Il passo, pur tormentato sotto il profilo testuale²⁷, rivela l'importante ruolo svolto dagli occhi nel creare l'occasione erotica (Ov. *am.* 1, 8, 83-84):

*Quin etiam discant oculi lacrimare coacti
et faciant udas ille et ille genas.*

Anzi i tuoi imparino a lacrimare a comando
e l'uno o l'altro sappiano rendere umide le tue guance.

È ancora uno sguardo furtivamente lanciato al poeta da una ragazza a confermarci il successo di un lungo corteggiamento in occasione di uno spettacolo equestre (Ov. *am.* 3, 2, 83):

risit et argutis quiddam promisit ocellis.

(La fanciulla) ha riso e promesso qualcosa con gli arguti occhi.

Nelle relazioni d'amore, tuttavia, il silenzio non è solo quello della complicità e della connivenza. Il silenzio può costituire talvolta l'atteggiamento più opportuno ed efficace per reprimere o esprimere velatamente i propri sentimenti; nel silenzio si nascondono al partner e anche a se stessi gli aspetti più turpi e inconfessabili di una storia d'amore. In *am.* 1, 7 il volto dell'amata appare sufficientemente eloquente al poeta, pentito di averla schiaffeggiata: dal muto viso della donna egli sente provenire aspri rimproveri per il suo vergognoso comportamento; tacito è pure il labbro che lo accusa tra le lacrime della donna offesa (Ov. *am.* 1, 7, 21-22)²⁸:

²⁶ Per la presenza della lunga suasoria del personaggio e il riuso di modelli retorici: cfr. G. MORETTI, A. BONANDINI, *Magic and Theater in the Oratorical Performance: the Eyes and Eyebrows of Aquilius Regulus*, in *Papers on Rhetoric XII*, 2014, pp. 157-192 (in particolare pp. 180-181).

²⁷ Il testo, che presenta un problema di varianti al v. 84 *ille et ille / illa vel illa (puella) / ille vel illa*, è qui pubblicato secondo la lettura più autorevole *ille et ille (scil. oculi)*; vd. MORETTI, BONANDINI, *Magic and Theater*, cit., p. 180.

²⁸ In *ars* 2, 449-450 Ovidio descrive in termini molto analoghi la reazione di una donna che ha appreso il tradimento del suo uomo: *quae, simul invitae crimen pervenit ad aures, / excidit et miserae voxque colorque fugit* 'non appena il tradimento giunge alle sue orecchie, ella cade e a lei, misera, la voce e il colorito fuggono via'.

*sed taciti fecere tamen convicia vulnus,
egit me lacrimis ore silente reum*

Ma mi muoveva aspri rimproveri il volto silenzioso,
in lacrime mi accusò con tacito labbro.

In *am.* 3, 7 il silenzio cala un velo di ritegno sulle inconfessabili fantasie erotiche alle quali il poeta si lascia andare in un approccio amoroso andato male (*Ov. am.* 3, 7, 63-64):

*at quae non tacita formavi gaudia mente,
quos ego non finxi disposuique modos!*

Eppure quali gioie avevo immaginato nel segreto
della mente, quante non fantasticaî posizioni d'amore!

E in *am.* 3, 14 il poeta prega la sua donna di non metterlo al corrente dei suoi tradimenti: anche se ha amanti, lei taccia sulle sue notti di passione: le ammissioni della donna causano dolore all'uomo che, benché offeso, non riesce tuttavia ad odiare l'amata (*Ov. am.* 3, 14, 7-8):

*quis furor est, quae nocte latent, in luce fateri,
et quae clam facias, facta referre palam?*

Quale follia è mai rivelare alla luce del giorno
i segreti della notte, e svelare ciò che fai di nascosto?

Anche in questa elegia la sensibilità retorica per gli aspetti della comunicazione legati al silenzio sono ulteriormente enfatizzati dal fatto che l'ode gioca sul processo alla donna amata e sulle abilità elocutive dei contendenti: indagini, evidenze testimoniali, professioni d'innocenza, inganno retorico costituiscono elementi strutturali del componimento che, nella chiosa finale, istruisce un processo nel quale il poeta dichiara la sua predisposizione a lasciarsi vincere²⁹.

Le situazioni descritte negli *Amores* divengono oggetto di analisi obiettiva nell'*Ars amatoria* lì dove dall'esperienza vissuta degli innamorati si ricavano principi di comportamento dal valore universale e la soggettività della topica elegiaca si trasfigura nell'oggettività di una precettistica tecnica. Le esperienze legate all'efficacia espressiva del codice gestuale e del silenzio non esulano da questo principio generale e si trasformano in prescrizioni di carattere performativo destinate ad assicurare il successo al corteggiamento. Nel passaggio dalla descrizione soggettiva alla precettistica oggettiva il silenzio conserva l'ampio ventaglio di finalità espressive: complicità, stupore, reticenza, censura. In *Ars* 1, 133-139 l'ambiente galeotto delle corse ai cavalli, occasione di tresche intessute attraverso sguardi furtivi e ammiccamenti, favorisce il corteggiamento grazie anche al contatto cui costringe la presenza della folla assiepata sugli spalti. La vicinanza dà modo di attaccare bottone e compiere galanti cortesie alle quali la ragazza non saprà resistere. In tale contesto non servono i cenni d'intesa o i segni realizzati con le dita (*Ov. ars* 1, 137-138):

²⁹ *Ov. am.* 3, 14, 3-6; 39-50.

*nil opus est digitis, per quos arcana loquaris,
nec tibi per nutus accipienda nota est.*

Non hai bisogno di dita con cui dire segreti,
né devi ricevere segni attraverso cenni del capo³⁰.

Nell'impianto generale dell'*Ars amatoria*, modellata come già detto sui coevi manuali retorici, i versi riservati dal poeta all'illustrazione delle più opportune tecniche di conversazione costituiscono il luogo in cui si manifesta con maggiore evidenza la relazione tra le strategie del corteggiamento e quelle dell'oratoria. Nei termini impiegati e nei precetti impartiti Ovidio richiama le riflessioni dei retori su stile e argomentazione³¹. Nel contesto della tematica erotica la scelta di fornire istruzioni sull'arte del dire suona come un'autentica provocazione e il silenzio costituisce la misura di questa sfida. L'amore è, infatti, passione che inibisce le capacità espressive³², anche se a provarlo è l'oratore più facondo: nell'*Ars* Ovidio conosce il silenzio quale segno che rende tangibile l'afasia delle emozioni³³, ma supera l'impasse consegnando al lettore tutti gli strumenti utili ad esprimere i sentimenti e persino a giocare con questi mediante accorte tattiche di simulazione e dissimulazione. Per un poeta come Ovidio il silenzio non è denuncia di inabilità a parlare, ma ponderata scelta da adottare per una più efficace comunicazione. In questo contesto le prescrizioni del poeta circa il silenzio e il codice gestuale da impiegare nelle schermaglie d'amore acquisiscono un significato del tutto particolare e sempre riconducibile alla realizzazione di una precisa strategia persuasiva, mentre nella codificazione delle norme destinate a disciplinare la relazionalità tra gli amanti l'autore palesa una sensibilità chiaramente retorica verso contesti, attori e obiettivi della comunicazione.

Se la circostanza degli spettacoli teatrali favorisce il contatto tra gli amanti rendendo persino superfluo il ricorso ad un codice criptico, la segretezza, però, stimola il rapporto mostrandolo più intrigante. Il *latin lover* è invitato ad ammirare la ragazza e a intessere con lei un furtivo colloquio: l'uomo parli con le sue sopracciglia e sappia dare ad ogni cenno la forza espressiva di una parola (Ov. *ars* 1, 497-500):

*illam respicias, illam mirere licebit,
multa supercilio, multa loquare notis;*

³⁰ Le traduzioni dall'*Ars amatoria*, ove non sia altrimenti indicato, sono a mia cura.

³¹ Ov. *ars* 1, 456-502 in cui Ovidio raccomanda alla gioventù romana di conoscere gli artifici dell'arte retorica per conquistare le donne; in particolare ai vv. 462-467 ricorrono termini e locuzioni diffusi nei manuali, come *credibilis*, *consuetu verba* e *praesens ante oculos* per indicare le virtù stilistiche della verosimiglianza, della chiarezza e dell'evidenza che il seduttore dovrà perseguire come ogni buon oratore.

³² La lingua spezzata e la parola che si ferma in gola, insieme al tremore degli arti e allo sguardo estasiato, fanno parte di quella vivida sintomatologia d'amore che ha nel fr. 31 Voigt di Saffo la prima e più celebre descrizione. Si tratta di autentici *signa animi* che tradiscono il sentimento oltre ogni umana capacità di autocontrollo; per una loro rassegna si rinvia alla bibliografia di nota 6. Sulla spontaneità e la capacità espressiva di questi segni che trasmettono lo stato d'animo di chi li prova, hanno ragionato anche i retori, attenti al loro problematico riuso in sede processuale onde evitare che essi rivelino inopportuni sentimenti degli imputati: vd. Cic. *de orat.* 3, 216; Quint. *inst.* 11, 3, 61; 72; 75.

³³ Ov. *ars* 1, 80-86; in particolare: *illo saepe loco desunt sua verba deserto* "qui anche al più facondo le parole mancano un tratto" (trad. di E. BARELLI: Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, premessa al testo, traduzione e note di E. Barelli, Milano 1994³).

*et plaudas, aliquam mimo saltante puellam
et faveas illi, quisquis agatur amans.*

Ti sarà lecito guardarla, ammirarla,
dille molte cose con le sopracciglia, dille molte cose con segni;
e applaudi se un mimo sulla scena imita qualche ragazza
e grida il tuo favore a chi recita la parte dell'amante.

Ma è ancora il banchetto a fornire l'occasione migliore per furtivi approcci: la scena tipica degli amanti che si scambiano segnali di complicità, variamente descritta negli *Amores*, è ora riproposta come regola di corteggiamento con tutto lo strumentario che fa da corredo all'abboccamento (cenni, sguardi, scrittura con il vino; *ars* 1, 567-576):

*hic tibi multa licet sermone latentia tecto
dicere, quae dici sentiat illa sibi,
blanditiasque leves tenui prescribere vino,
ut dominam in mensa se legat illa tuam,
atque oculos oculis spectare fatentibus ignem.
Saepe tacens vocem verbaque vultus habet.
Fac primus rapias illius tecta labellis
pocula, quaque bibit parte puella, bibas,
et quemcumque cibum digitis libaverit illa,
tu pete, dumque petes, sit tibi tacta manus.*

Allora ti sarà facile dirle mille cose segrete a bassa voce,
che ella udrà dette tutte per lei sola,
o tenere lusinghe lievemente tracciar con vino,
sì che sulla mensa legga che è tua padrona, o dentro agli occhi
con gli tuoi fissarla innamorati.
Spesso tacendo il volto per sé parla.
Fa' di toccare primo quella tazza che
ella con le sue labbra abbia toccata,
e bevi dalla parte ond'ella bevve,
e d'ogni cibo ch'ella sfiori appena con le sue dita,
prendine anche tu, tocca quel cibo insieme alla sua mano³⁴.

L'amante si finga rapito dalla bellezza della donna, estasiato e senza parole, simulando quello stesso stupore che si prova dinanzi alla più sublime delle opere d'arte (Ov. *ars* 2, 295-296)³⁵:

*sed te cuicumque est retinendae cura puellae,
attonitum forma fac putet esse sua.*

³⁴ Traduzione di BARELLI, *L'arte di amare*, cit.

³⁵ Il *topos* è ampiamente attestato nella letteratura classica: per una rassegna e un commento dei luoghi letterari vd. S. GOLDHILL *The erotic eye: visual stimulation and cultural conflict*, in Ead. (ed.), *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge 2001, pp. 154-194; tra le fonti si segnala l'importante testimonianza di Plut. *quaest. conv.* 654d-e.

Ma chiunque tu sia ad avere il pensiero di tenere legata a te la ragazza,
fa' che ella pensi che tu sia attonito per la sua bellezza.

Spesso, però, il volto e la bellezza non sono sufficienti ad attirare su di sé l'attenzione del partner³⁶. Al corteggiatore converrà, allora, parlare, soprattutto se ha un buon eloquio. L'uomo eviti di restare muto se è ben consapevole della sua abilità oratoria³⁷ e, quando parla, curi il tono della voce, perché già grazie a questo la donna potrà capitolare³⁸.

Questa stessa parola si faccia ardita nel momento dell'amplesso³⁹; tuttavia, persino in tale occasione il muto linguaggio degli occhi risulterà fondamentale per vivere la relazione d'amore. Infatti, è con il movimento sinuoso del corpo e con lo sguardo languido che la donna ingannerà l'amante fingendo il più intenso piacere (Ov. *ars* 3, 801-802):

*tantum, cum finges, ne sis manifesta, caveto;
effice per motum luminaque ipsa fidem.*

Soltanto, quando fingerai, evita di essere manifesta;
attraverso il movimento degli stessi occhi ispiragli fiducia.

Anche il silenzio della reticenza e della censura diventano materia di precettistica. Chi è scoperto nella sua tresca, dovrà pagare caro il silenzio complice del testimone⁴⁰, mentre una regola aurea per il successo di una relazione clandestina è saper mantenere il segreto (Ov. *ars* 2, 603-604):

*exigua est virtus praestare silentia rebus;
at contra gravis est culpa tacenda loqui.*

È virtù da poco assicurare il silenzio ai segreti;
ma al contrario è grave colpa parlare di argomenti da tacersi.

Infatti, agli amori furtivi a cui il singolare maestro educa il suo pubblico si addicono le porte chiuse della camera da letto⁴¹.

Da questa rapida rassegna in cui appare evidente l'interesse di Ovidio per il codice gestuale nella relazione d'amore, si evince la 'sensibilità retorica' di chi rilegge e interpreta l'esperienza del corteggiamento e del rapporto erotico in termini di comunicazione. L'amore è contatto che viene stabilito grazie ad un'accorta strategia di

³⁶ Ov. *ars* 2, 108: *ut ameris, amabilis esto / quod tibi non facies solave forma dabit* "perché tu sia amato, sii amabile, qualità che né il volto né la sola bellezza ti daranno".

³⁷ Ov. *ars* 2, 505: *qui sermone placet, taciturna silentia vitet* "chi sa di piacere per il suo discorso, eviti il silenzio".

³⁸ Ov. *ars* 1, 605-612; ma l'invito a curare il tono della voce vale anche per le donne: Ov. *ars* 3, 293-296; 316.

³⁹ Ov. *ars* 3, 793-796.

⁴⁰ Ov. *ars* 2, 575-576: *pete munus ab ipsa; / et tibi, si taceas, quod dare possit, habet* "chiedi a lei un dono; e, se taci, lei ha ciò che possa darti".

⁴¹ Ov. *ars* 2, 617: *conveniunt thalami furtis et ianua nostris* "ai nostri amori furtivi si addicono le porte della camera chiuse".

persuasione: in essa valgono gli inganni, la simulazione e la dissimulazione dei sentimenti, le qualità dell'eloquio e, perché no, il muto linguaggio dei gesti e degli sguardi. E così Ovidio, poeta famoso a Roma per la sua verbosità, il quale sente in sé l'istinto irrefrenabile verso la scrittura⁴², coglie della relazione erotica la possibilità di trasmettere messaggi senza la parola, mostrando tutta la sua sensibilità verso la forza espressiva del silenzio⁴³. Esiste un silenzio eloquente, fatto di pose e movimenti studiati, ammiccamenti, occhi languidi, che comunica interesse e realizza l'adescamento, senza tener conto di quella gestualità che accompagna la parola del seduttore donandole assertività e capacità persuasiva. La novità dell'elegia ovidiana sta nella descrizione *sub specie rhetorica* dei segnali che veicolano il messaggio erotico da cui emerge quello stretto rapporto tra letteratura e tecnografia, cifra caratteristica dell'autore. Ovidio riprende alcuni modelli della tradizione poetica (l'innamoramento attraverso lo sguardo, la clandestinità del rapporto, il triangolo amoroso) e li reinterpreta arricchendo le scene con dettagli tesi a evidenziare la funzione del codice extra-verbale, manifestando in ciò un'attenzione del tutto particolare alle regole della comunicazione definite dalla retorica. In questo modo il galateo del corteggiamento, che vede gli uomini e le donne amoreggiare con eleganza scambiandosi fini segnali di interesse, viene a sovrapporsi al galateo dell'oratore, misurato e compassato nella *performance*⁴⁴. Non è affatto dottrina: è raffinato modo di fare poesia prendendosi gioco delle distinzioni di genere e destrutturando gli stereotipi di tradizioni ormai consumate.

⁴² L'accusa di verbosità, mossa soprattutto per le estese dimensioni del poema metamorfico (per cui vd. A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*. Volume I: libri I-II, Milano 2005, pp. CVII-CVIII), è per alcuni studiosi condensata nell'epiteto *lascivus* con cui il poeta è apostrofato dai retori coevi: cfr. BERARDI, *Ovidius lascivus*, cit., pp. 120-121 e bibliografia ivi segnalata in nota 5. Del resto, nella sua elegia autobiografica, il poeta stesso ammette: *sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos / et quod temptabam scribere versus erat* "la poesia veniva da sé al suo ritmo appropriato e quel che provavo a scrivere risultava essere in versi": *Ov. trist.* 4, 10, 25-26.

⁴³ Questa sensibilità si palesa in tutta evidenza nelle *Metamorfosi*, dove la descrizione dei personaggi si sofferma sulla privazione delle facoltà locutive e il silenzio costituisce l'esito dei processi di trasformazione: B.A. NATOLI, *Silenced voices. The Poetics of Speech in Ovid*, London 2017; nell'ambito del racconto-cornice il silenzio pare acquisire, invece, funzione metanarrativa: F. BERARDI, *La funzione metanarrativa del silenzio*, cit., pp. 73-74.

⁴⁴ Anche nella società romana il silenzio è ritenuto attributo che nobilita sul piano morale alcune categorie sociali, come donne, schiavi e bambini; la scelta tra parola e silenzio rappresenta un'opzione solo per gli uomini. È interessante notare, dunque, come attraverso l'uso del muto linguaggio dei gesti le donne ovidiane possano diventare protagoniste delle loro storie d'amore senza contravvenire alle regole della decenza. Per considerazioni di carattere sociale sul silenzio e la condizione della donna, vd. E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1985, in particolare p. 55; vd. anche M. MIZZAU, *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino 1979 e P. SCARPI, *L'eloquenza del silenzio. Aspetti di un potere senza parole*, in M.G. Ciani (cur.), *Le ragioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, Padova 1983, pp. 29-50. Sulle norme di decoro e misura diffusamente richieste all'oratore dai manuali retorici latini vd. *supra*, n. 11.

ABSTRACT

Ovidio riprende dalla poesia elegiaca situazioni tipiche del corteggiamento, in cui è evidente la funzione della gestualità e dello sguardo, e le rielabora contaminandole con la dottrina retorica. L'analisi di alcuni brani degli *Amores* e dell'*Ars* mostrerà come sia possibile interpretare le didascalie di molte scene ovidiane alla luce delle coeve riflessioni elaborate dai retori in merito all'*actio* del discorso oratorio. Tra gli aspetti che rivelano l'influenza della retorica sull'opera ovidiana sarà quindi opportuno annoverare anche il modo in cui il poeta riusa il codice gestuale e lo finalizza alla materia erotica: non solo di dolci parole, ma anche di accorti cenni e studiati silenzi è fatta la retorica del seduttore.

Ovid draws from the elegiac poetry some typical situations of courtship, in which the role of gestures and gaze is evident, and reworks by contaminating them with rhetorical teaching. The analysis of some passages of the *Amores* and the *Ars amatoria* will show how it is possible to interpret the captions of many Ovidian scenes in light of the rules elaborated by the contemporary rhetoricians on the *actio* of the speech: not only of sweet words, but also shrewd hint and watchful silence is made the rhetoric of the seducer.

KEYWORDS: Ovidius; Rhetoric; *actio*; Silence; Gesture.

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