

# TEMPUS TACENDI

## Quando il silenzio comunica

MISCELLANEA INTERNAZIONALE MULTIDISCIPLINARE

a cura di

Alessandro Campus

Anna Chahoud

Gianfrancesco Lusini

Simona Marchesini



Trinity College Dublin  
Coláiste na Tríonóide, Baile Átha Cliath  
The University of Dublin



L'ORIENTALE

# TEMPUS TACENDI

## Quando il silenzio comunica

MISCELLANEA INTERNAZIONALE MULTIDISCIPLINARE

a cura di

Alessandro Campus

Anna Chahoud

Gianfrancesco Lusini

Simona Marchesini



Trinity College Dublin  
Coláiste na Tríonóide, Baile Átha Cliath  
The University of Dublin



#### ENTI PROMOTORI

Alteritas - Interazione tra i popoli

Trinity College Dublin

Università di Roma “Tor Vergata”

Università di Napoli L’Orientale

#### COMITATO SCIENTIFICO

Alfredo Buonopane, Alessandro Campus, Anna Chahoud, Gianmario Guidarelli, Gianfrancesco Lusini, Andrea Manzo, Simona Marchesini, Christine Morris, Maria Clara Rossi.

#### PROGETTO GRAFICO

Simona Marchesini, Gianfrancesco Lusini

#### REDAZIONE A CURA DI

Simona Marchesini, Erika Dell’Aquila, Tommaso Poggi

#### STAMPA

La stampa in formato digitale di questo volume è a cura di Alteritas - Interazione tra i popoli ed è disponibile presso [www.alteritas.it](http://www.alteritas.it).

ISBN e-book: 978-88-907900-9-6

DOI: 10.60973/TTVolum90096.20

Finito di comporre a luglio 2023

Alteritas - via Seminario 8 - 37129 Verona (Italia)

[www.alteritas.it](http://www.alteritas.it)

#### PEER REVIEW

Gli articoli raccolti in questo volume sono stati pubblicati secondo la procedura di valutazione del “doppio cieco”.

Immagine di copertina: Ritratto di san Luca nell’atto di scrivere il suo Vangelo.

*Tetraevangelo*, XIV secolo, monastero di Kəbran (Lago Ṭana), Etiopia.

Immagine tratta da: Jules Leroy, Stephen Wright, Otto A. Jäger. *Ethiopia. Illuminated Manuscripts*, Paris, UNESCO. 1961, Pl. IX

## SOMMARIO

A. CHAHOUD, A. CAMPUS, G. LUSINI, S. MARCHESINI, <i>Introduzione.</i>	pp. 5-8
Sezione I. Tra Antropologia e Linguistica	9
S. MARCHESINI, <i>Silenzi e linguistica. Alcune prospettive di indagine</i>	11-24
A. DI NUZZO, <i>Silenzi rituali, silenzi esistenziali. Riflessioni tra antropologia e filosofia</i>	25-45
F. FUMANTE, <i>'Tacere' e 'silenziare' attraverso le espressioni figurate metalinguistiche</i>	47-62
Sezione II. Dall'Antichità al Medioevo	63
I. CARIDDI, <i>L'ideale del 'silenzioso' nel componimento egiziano 'L'insegnamento di Amenemope'</i>	65-88
G. GRECO, <i>Il silenzio della Dea e il ruolo di Parmenide nella definizione del sacro a Vèlia: qualche riflessione e molte domande</i>	89-108
M. MAYER I OLIVÉ, <i>Qui tacet nihil dicit. El ambiguo valor de silentium</i>	109-127
M. DE LA FUENTE MARINA, <i>Silencios significativos en las comedias de Publio Terencio Afer y su tratamiento en la traducción: una aproximación desde la retórica y la pragmática</i>	129-148
S. PACHERA, <i>Tra parole e silenzi. Riflessioni su Ovidio, Met. VI, 412-674</i>	149-177
M. SIGNORETTO, <i>Per te il silenzio è lode</i>	179-188
A. CAMPUS, <i>Scritture che non dicono</i>	191-211
I. WOOD, <i>The Silence of Sidonius</i>	213-228
E. PIAZZA, <i>Analisi della dimensione del silenzio nella trama della Vita di Eligio</i>	229-237
M. MASSEI AUTUNNALI, <i>Analisi del silenzio e dell'ineffabilità nel Paradiso dantesco</i>	239-259
Sezione III. Dalla Modernità alla Contemporaneità	261
B. HAYDEN, <i>The Search for Real Characters: Pasigraphies as Silent Languages in European Linguistic Thought, 1600-1800</i>	263-282
J. WAITE, <i>Literacy, Learning and the Language of Silence: Identifying the Processes of Focused Silence as a Pedagogic Tool in Education</i>	283-296

A. SPADAFORA, <i>Visualizzare il silenzio: note sull'immagine di 'Tabu' (2012)</i>	297-309
Sezione IV. Risonanze	311
ABD AL-GHAFUR MASOTTI, IMAM YAHYA PALLAVICINI, <i>Insegnamenti sul silenzio secondo la dottrina dell'Islam. Sermone del venerdì nella moschea al-Wahid di Milano sul tema del silenzio</i>	313-322
Y. FARRELL, <i>Silence in Architecture</i>	323-326

A. Campus, A. Chahoud, G. Lusini, S. Marchesini, *Introduzione  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTIntro90096.1  
pp. 5-8.

## **Introduzione**

A. CHAHOUD, A. CAMPUS, G. LUSINI, S. MARCHESINI

Nel corso del 2020 tutto il mondo si è confrontato con il tema del silenzio. Costretti a casa, impediti a spostarci secondo la nostra volontà, abbiamo generato il silenzio nei luoghi esterni alle nostre case. Gli spazi della vita civile, pubblici o privati che fossero, dello spettacolo, dello sport, del divertimento, della vacanza, si sono svuotati. Il silenzio è diventato una dimensione inesplorata della quotidianità. Nessuno poteva immaginare quali riflessi questa condizione avrebbe procurato nella vita degli esseri umani. Il silenzio nel quale eravamo immersi ha generato però anche nuove comunicazioni, nuove musiche. Alcuni, segregati in casa, hanno ripreso in mano uno strumento musicale, hanno ricominciato a cantare, a far sentire la loro musica dai terrazzi, dai tetti dei palazzi. Il silenzio ha generato nuovo spazio, da riempire con nuovi suoni. In effetti, a ben vedere, ci si è accorti che in quei mesi è completamente cambiato, soprattutto nelle città, il paesaggio sonoro, la cosiddetta “sonosfera”, che ci ha restituito suoni che avevamo dimenticato; i mesi del *lockdown* più stretto hanno coinciso con l’inizio della primavera e, per alcuni di noi, è stato il momento della (ri)scoperta della dimensione sonora più profonda, con il quasi totale annullamento dei rumori culturali e l’emergere dei suoni naturali. Il silenzio era rotto o dalle sirene delle ambulanze o dal canto degli uccelli. In questa situazione abbiamo iniziato ad interrogarci non solo sulla *quantità* del suono, ma anche sulla *qualità* e sul suo opposto, il silenzio. Ci è sembrato che l’esplorazione di queste nuove dimensioni meritasse una nuova miscellanea, dove le prospettive diverse si incontrano e offrono la loro interpretazione.

L’idea di questo volume è nata proprio durante il silenzio pandemico – nell’era del COVID19 – quando durante i colloqui con i colleghi, coinvolti a vario titolo nella precedente miscellanea pubblicata a novembre 2020, ci siamo trovati a cercare uno spunto per la nuova avventura editoriale. E questa nuova iniziativa è diventata come una conseguenza logica dell’altro volume pubblicato. Nella miscellanea *Scritture nascoste. Scritture invisibili. Quando il medium non fa passare il messaggio* (Verona 2020), si parlava di scritti che non si vedevano, pur esistendo. Fossero le firme d’artista, i segni nascosti nelle filze dei libri, o le pietre iscritte incluse nelle fondazioni delle chiese, tutti quei testi erano silenti. Invisibili agli occhi dei più, erano presenti come esistenza implicita, non

accessibile. Il passo logico che ci si poneva dinnanzi consisteva nell'annullare del tutto il testo, detto o scritto che fosse. Senza testo, si crea il silenzio. Ci interessava esplorare questa dimensione sotto il punto di vista comunicativo. Ci sono messaggi che solo in assenza di voce e suono acquistano consistenza? Cosa comunica il silenzio? Quanto espressivo può essere? Quali sono le varie funzioni che il silenzio assume nelle situazioni della nostra vita, nel presente e nel passato?

L'intento della *call for papers* lanciata a giugno 2021, era di coinvolgere discipline diverse, includendo anche le arti figurative e musicali. Chi meglio dei musicisti e dei musicologi, ad esempio, può conoscere il valore del silenzio, temporanea assenza di suono indicata da simboli appositi come le pause? Avremmo anche voluto contributi riguardanti aree geografiche lontane a noi, per vedere come il senso del silenzio possa mutare in altre culture. I contributi pervenuti allo scadere della nostra 'chiamata' sono stati di tipo filologico, letterario, storico, archeologico, religioso, architettonico e spaziano dal mondo antico alla contemporaneità. Non siamo riusciti ad arrivare agli specialisti della musica e delle discipline performative, il cui contributo, ne siamo certi, avrebbe di molto arricchito la miscellanea. Auspichiamo che il nostro messaggio arrivi comunque anche agli esperti in materia musicale e agli stessi musicisti, per i quali speriamo questo volume possa essere di ispirazione.

La struttura del libro, offerto come e-book gratuito, comprende quattro sezioni: la prima, *Tra Antropologia e Linguistica* comprende tre saggi di carattere generale e di orientamento diacronico; seguono due sezioni ordinate cronologicamente, *Dall'Antichità al Medioevo* e *Dalla Modernità alla Contemporaneità*; infine, un'ultima parte propone contributi di carattere esperienziale e sapienziale, che abbiamo chiamato *Risonanze*.

Nella prima sezione *Tra Antropologia e Linguistica* si raccolgono tre contributi che, per la loro caratteristica di spaziare tra passato e presente, sono stati accorpate in un'unica generale introduzione al volume. Il primo, di Simona Marchesini, studia i vari aspetti che la caduta di alcuni elementi della lingua (che siano suoni, parole, intere frasi) può assumere nel testo (o nel discorso) e affronta il tema della ricostruzione di ciò che è caduto per chi è distante, per cultura o per epoca, dal testo stesso. Il secondo, di Annalisa Di Nuzzo, indaga alcune funzioni del silenzio in contesto filosofico e antropologico culturale, da Pitagora a Heidegger, fra esigenze rituali e ricerca di autenticità dell'esistenza. A concludere la sezione introduttiva, Federica Fumante esamina la valenza metaforica di espressioni idiomatiche che, in latino come in italiano e in altre lingue europee, segnalano atti di silenzio volontario o imposto, tramite l'uso figurato di termini rinviati all'apparato fonatorio (p. es. 'non aprir bocca', 'frenare la lingua').

La sezione *Dall'Antichità al Medioevo* offre riflessioni sulle funzioni del silenzio in testi che vanno dall'antico Egitto alla latinità classica e tardo antica, fino ad abbracciare le Scritture e il testo 'ineffabile' per eccellenza, il *Paradiso* dantesco. Soggetti e prospettive accomunano i saggi di molti dei nostri autori.

L'attenzione all'ambito filosofico-religioso si articola in quattro testi. Il silenzio come ideale etico è al centro del contributo di Ilaria Cariddi, rivolto al testo sapienziale egiziano *Insegnamento di Amenemope* (fine del secondo millennio a. C.). Lo studio archeologico di Giovanna Greco esamina il possibile contesto del silenzio che circonda la dea protagonista del poema del filosofo presocratico Parmenide di Elea – una dea che non si può nominare né raffigurare. Due saggi si concentrano sulle Scritture, con diverse prospettive e metodi, ma sempre attraverso un attento esame del testo ebraico, greco e latino. Martino Signorello mette in relazione il silenzio reverenziale e di lode dell'incipit del *Salmo* 65 ('Per te il silenzio è lode, o Dio di Sion', nella traduzione CEI 2008) con 'la voce di un silenzio sottile' di Dio che si rivela a Elia sul Monte Oreb (1 Re 19, 11-12). Nell'antropologia della scrittura, invece, Alessandro Campus trova una chiave interpretativa per il 'discorso muto' che Gesù scrive per terra nell'episodio dell'adultera narrato da Giovanni (8, 1-11), atto scrittoriale rituale ed asemico, come in altri passi dell'Antico e Nuovo Testamento.

I contributi relativi alla classicità romana iniziano con lo studio lessicale di Marc Mayer i Olivé, che esamina il lat. *silentium* nelle sue accezioni legali, letterarie (in prosa retorica e in poesia), e dell'uso epigrafico. Si concentra sulla commedia di Terenzio *Beatrix de la Fuente Marina*, che analizza gli esiti delle celebri ellissi e aposiopesi terenziane (emotive, eufemistiche, variamente pragmatiche) nelle versioni spagnole di Pedro Simón Abril (1577, 1583), al quale si devono anche riflessioni teoriche sulla funzione retorica di tali figure. Silvia Pachera volge l'attenzione alla narrazione ovidiana del mito di Procne e Filomela in *Metamorfosi* VI 412-674, un dramma in cui il silenzio è vero protagonista, dalla tacita passione di Tereo e violenza ai danni della cognata Filomela, a cui egli taglia la lingua per impedirle di denunciarlo, alla muta narrazione della propria sventura che Filomela intesse su una tela alla cui vista la sorella Procne rimane pietrificata.

Il primo contributo sulla tarda antichità affronta il tema della necessità, da parte dello storico, di interrogare le fonti anche su quanto esse non dicono, come Ian Wood dimostra essere il caso dell'epistolario di Sidonio Apollinare, al quale va affiancata la testimonianza dell'epitaffio del vescovo trasmesso da fonti manoscritte, per una più adeguata ricostruzione della Gallia romana del V sec d.C. Torna, infine, al silenzio come stato che permette l'incontro con il divino il contributo successivo, in cui Emanuele Piazza esamina la *Vita* di Sant'Eligio, vescovo di Noyon-Tournai (641-660), nella narrazione ad opera del suo biografo Audoeno di Rouen.

Conclude la corposa sezione il saggio di Melisanda Massei Autunnali sul *Paradiso* dantesco e le strategie (similitudini, metafore, impareggiabili invenzioni linguistiche) con cui il poeta raccoglie, e vince, la sfida ad esprimere l'ineffabile. Tale è il raggio di influenza dantesca che, osserva Massei, è possibile rinvenire allusioni al *Paradiso* anche nelle ellissi, reticenze, dichiarazioni di afasia di fronte all'indicibile in *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

La III sezione, *Dalla Modernità alla Contemporaneità* raccoglie tre contributi relativi a campi distinti. Brian Hayden passa in rassegna gli sforzi, da parte di filosofi della prima età moderna, di creare scritture artificiali ‘silenziose’, in cui la rinuncia alla lingua parlata era volta a facilitare – teoricamente – l’universalità della comunicazione (‘pasigrafie’). Nello studio di Judy Waite, il silenzio diviene ‘zona’ dell’introspezione necessaria ad ogni processo conoscitivo e creativo, rilevandosi un prezioso strumento pedagogico. Al ‘silenzio audio-visivo’ è dedicato infine il saggio di Alberto Spadafora sulle strategie messe in atto dal cineasta portoghese Miguel Gomes e dal suo autore della fotografia Rui Poças per evocare visivamente il silenzio del cinema (p. es. l’uso del bianco e nero, della sola luce diegetica, della bassa risoluzione dell’immagine).

A chiusura del volume, nella IV sezione (*Risonanze*), offriamo due suggestive testimonianze esperienziali. La prima, scritta da Abd al-Ghafur Masotti e dall’Imam Yahya Pallavicini, riflette sui riferimenti al silenzio (termine che in arabo è connesso con uno dei 99 Nomi di Dio, ‘Colui che ascolta’) nel Corano e nella Sunna, fino a giungere alla centralità della pratica del silenzio nel sufismo. Nel secondo, che suggella il volume, l’architetto irlandese Yvonne Farrell ci trasporta in un viaggio attraverso strutture architettoniche – opere della natura meravigliosa o dell’ingegnosità umana – capaci di amplificare tanto il silenzio quanto il suono; e torna in ultima battuta al silenzio della solitudine provata durante il *lockdown*, ovvero dal punto in cui siamo partiti nella concezione del nostro volume.

Per facilitare la fruizione dei testi della miscellanea e consentirne l’accessibilità ai non vedenti, abbiamo deciso di corredare ogni contributo di un file audio con la lettura del testo realizzata per lo più dagli stessi autori. In alcuni casi l’autore ci ha incaricato di leggere il testo. Alla fine di ogni contributo un collegamento (*hyperlink*) consente con un click di arrivare alla pagina del sito di Alteritas (<https://alteritas.it>) da cui sarà possibile ascoltare online o scaricare il file audio.

Verona, Dublino, Roma, Napoli 21.07.2023

**Ascolta l’audio**

## **Sezione I**

Tra Antropologia e Linguistica



S. Marchesini, *Silenzio e linguistica*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTMarch90096.2  
pp. 11-24.

## **Silenzio e linguistica. Alcune prospettive di indagine**

SIMONA MARCHESINI

### **Abstract**

**Silence and linguistics. Some investigation perspectives.** After an introduction to the concept of silence in linguistics, the Author moves on to a description of ellipsis, its forms and its consequences for the economy of discourse and substantivization. Various linguistic approaches are described for understanding silence in speech: the context theory from E. Coseriu, the Frame Semantics approach by C. Fillmore, the speech act theory by J. Austin and the pragmalinguistics by C. Morris. Silence is intimately connected with the context in which it takes place, and only careful observation of the context, whether current or reconstructible in the past, makes it possible to disambiguate the value of silence in an utterance or the reconstruction of what is elided. Linguistically, silence is also found in the various forms of ellipsis, briefly described in the paper.

### **Keywords**

Context, Pragmalinguistics, Speech Act Theory, Frame Semantics, Ellipsis

### **Parole chiave**

Contesto, linguistica pragmatica, teoria dell'atto linguistico, *Frame Semantics*, ellissi

*Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura.  
Da L'infinito di Giacomo Leopardi.*

## **1. Silenzio come interfaccia negativa<sup>1</sup>**

Chi abbia un po' di pratica di scavo archeologico sa che durante l'indagine ci si imbatte talvolta in unità stratigrafiche 'negative': sono esiti di azioni di rimozione o distruzione, di cui si conserva solo l'interfaccia, ovvero la 'buca', il foro, l'avvallamento o la distruzione di una struttura. Nel disegno in scala 1:20, che di solito l'archeologo esegue durante lo scavo, implementandolo di volta in volta con nuove unità stratigrafiche, lo

---

<sup>1</sup> Ringrazio Paolo Poccetti, Gabriele Costa, Anna Chahoud, Gianfranco Lusini e Alessandro Campus per la revisione e i suggerimenti – molto ben accolti – per l'implementazione di questo testo.

strato negativo appare come linea, e si percepisce sia in pianta che in sezione. È una linea, non una superficie. Può capitare che durante lo scavo uno strato di questo tipo venga trascurato o perso, perché l'assenza di qualcosa si può dedurre solo indirettamente da altri elementi, dal comportamento delle unità stratigrafiche contigue, dal contesto, e dalla logica. Una discontinuità in un muro, in un terrapieno, in un fossato, possono essere indizio di qualcosa che è avvenuto e che lascia delle tracce in negativo.

Allo stesso modo, il silenzio si può concepire talvolta come mancanza di qualcosa nello spazio e nel tempo. Il silenzio che si crea in sala subito prima di un concerto – magari interrotto da qualche scricchiolio o colpo di tosse – è diverso dal silenzio del 'dopo', quando il concerto è finito, la sala rimane vuota e le note risuonano nelle orecchie degli spettatori e nello spazio deserto. Sembra quasi che lo spazio impregnato di musica crei un vuoto diverso rispetto a prima dell'esecuzione. D'altro canto, senza il silenzio, ogni suono non avrebbe significato. Si può sentire risuonare qualcosa solo se si fa il vuoto.

Partendo da questo concetto, facciamo un salto nella linguistica. Per spiegare il concetto di funzione in linguistica, possiamo prendere l'esempio dei colori dei fiori in un prato. Se un prato fosse pieno solo di fiori gialli, il giallo perderebbe la sua funzione distintiva, equivarrebbe ad un grigio. Solo nella modulazione di tanti colori il giallo assume un significato nello spettro visivo, e proprio quel colore, e non altri, è in grado di attirare alcuni insetti e consentire così non solo la sua riproduzione, ma anche forse la produzione di uno speciale tipo di miele. Gli elementi della lingua funzionano non tanto in se stessi, ma in relazione ad altri, ai quali si oppongono in strutture paradigmatiche e sintagmatiche.<sup>2</sup>

Silenzio e suono, silenzio e voce sono dunque intimamente connessi e inscindibili, sono le due facce della stessa medaglia. In un mondo caratterizzato da un costante e crescente rumore di fondo (l'infosfera),<sup>3</sup> individuare e isolare il silenzio è sicuramente impresa difficile ed esperienza rara. Non solo: l'interferenza continua di rumori di fondo rischia di offuscare e confondere il significato dei suoni e delle parole. Non è un caso che la maggior parte delle persone oggi legge soltanto le prime righe delle email, e se qualcuno si arrischia ad inviare testi più lunghi di tre o quattro righe, deve corredare il testo di segnali visivi, grassetti, colori, 'bullets' per attirare l'attenzione del lettore. Spesso ci capita di sentir dire che le informazioni contenute nel testo più lungo non sono arrivate a destinazione. Questo fatto dipende sicuramente dal contesto inteso nel senso più ampio possibile, e fattori come l'esperienza con i media, l'età, l'occupazione lavorativa, la situazione contingente in cui avviene la lettura del testo, la disposizione psicologica del lettore, possono influire sull'attenzione al testo ricevuto. In pratica,

---

<sup>2</sup> Coseriu 1978, p. 51.

<sup>3</sup> Floridi 2014.

un'email troppo lunga rischia di silenziarsi da sola, se non trova il giusto contesto di attenzione. Si tratta di un testo silente suo malgrado.

## **2. Il silenzio nel discorso: il contesto**

Il silenzio nel discorso può essere in funzione di diversi fattori: agenti esterni alla nostra volontà (contesto), che non controlliamo e che determinano pause del parlato o del rumore; agenti dipendenti da noi, dalla nostra necessità espressiva o da motivazioni contestuali della natura più varia (silenzio intenzionale). A questo riguardo il contesto diventa un elemento imprescindibile per individuare la natura del silenzio e ricostruirne il senso. Allo stesso modo dell'interfaccia negativa nello scavo archeologico, saranno gli elementi contestuali, materiali e immateriali, oggettivi e soggettivi, a veicolare l'interpretazione del silenzio e la sua funzione all'interno (ma anche all'inizio o alla fine) del discorso. Quando parlo di contesto, mi riferisco ad una sua accezione integrata, che partendo dalla teoria dell'*Umfeld* di E. Coseriu, sviluppata a partire dagli anni '70 del secolo scorso, passa per la teoria dell'atto linguistico di J.L. Austin<sup>4</sup> e J. Searle<sup>5</sup> e arriva alla pragmatologia di C.J. Fillmore.<sup>6</sup> Vediamo di delineare in dettaglio questi quadri metodologici per poi passare ad illustrare dei casi concreti.

Eugenio Coseriu sviluppa il concetto di contesto in diverse occasioni,<sup>7</sup> considerandone ogni aspetto a partire dalla lingua storica in cui il discorso si attua, all'universo del discorso (l'ambito cui ci si riferisce parlando), fino alla situazione contestuale o micro contesto, che serve a collocare l'atto linguistico all'interno di una sequenza spazio temporale orientata. Il contesto da lui preso in considerazione è al contempo linguistico ed extra-linguistico. Egli distingue:

I: Situazione. Diretta o indiretta. Si tratta delle 'circostanze e relazioni di spazio e tempo che sorgono con il parlare stesso, allorché qualcuno parla con qualcun altro di qualcosa in un determinato luogo nello spazio e in un momento del tempo'.<sup>8</sup>

II. Regione. Distinta a sua volta in zona, ambito e ambiente, si intende con Regione 'lo spazio che racchiude un segno funzionante in determinati sistemi semantici'. All'interno della Regione si vede, nella 'zona', la 'regione' nella quale un segno è noto e viene normalmente impiegato. La 'zona' coincide con la lingua storica, e talvolta anche con le 'lingue storiche' strettamente imparentate nel loro gruppo linguistico. Con 'ambito' invece lo studioso indica la 'regione' nella quale il designato stesso è un 'oggetto familiare al mondo quotidiano dei parlanti'. I confini dell'ambito sono culturali e non

---

<sup>4</sup> Austin 1962.

<sup>5</sup> Searle 1969, 1979.

<sup>6</sup> Fillmore 1982.

<sup>7</sup> Coseriu 1970, 1988, 2002.

<sup>8</sup> Coseriu 2002, p. 123.

linguistici. Con ‘ambiente’ Coseriu specifica la ‘regione’ determinata socialmente o culturalmente (la famiglia, la scuola, la comunità professionale, la casta).

III. Il Contesto può essere a) ideolinguistico (la lingua in cui si parla); b) contesto di discorso (il testo stesso come ‘intorno’ di ciascuna delle parti; c) contesto extralinguistico, a sua volta specificato in fisico, empirico, naturale, pratico od occasionale, storico e culturale.

La descrizione coseriana del contesto (chiamato *Umfeld* in tedesco o *entorno* in spagnolo) ci aiuta a capire il ‘senso’, oltre che del testo, anche della sua mancanza, cioè del silenzio. In ogni lingua, in ogni situazione data storicamente, il silenzio può avere diversi connotati e sfumature, che sono condizionati dal contesto. Il rapporto tra comunicazione e silenzio all’interno di una coppia di persone ad esempio può essere condizionata culturalmente. Per alcuni giovani ‘fidanzati’ di culture occidentali l’assenza di comunicazione può portare a, o essere il segno della fine della relazione, mentre per altri (penso ad esempio ad alcune culture orientali come quella giapponese) l’assenza di comunicazione verbale può essere il risultato di una buona intesa, che rende ogni parola superflua. Questo è un caso di ‘ambito’ in termini coseriani. Se passiamo al micro-contesto del testo (contesto di discorso), un testo giuridico spesso tace più di quello che dice, e chi abbia pratica con materia legale sa che ‘meno si scrive’ meglio è: una parola di troppo potrebbe essere usata contro chi scrive. Ma anche testi di contenuto religioso o votivo costituiscono un buon esempio di ‘non detto’, con costruzioni ellittiche che danno per scontato quello che tutti già sanno.

È il caso di alcune iscrizioni di dedica votiva nelle lingue dell’Italia antica, in cui il senso del testo va ricostruito grazie alla situazione contestuale, perché il testo in sé è ambiguo e criptico. Per fare un esempio, nell’iscrizione ex voto da Grotta Poesia (MLM 3 Ro), recentemente analizzata grazie a nuova documentazione fotografica<sup>9</sup> si legge: *dazoma dazinnaha akreθθihi θaotori ipigrave aton θaotor akreθθes θaotori taosi iasseti anda hezzan daos apistaθi*<sup>10</sup>. Si tratta di una dedica (*taosi iasseti anda hezzan daos apistaθi*) fatta da un marito (*θaotor akreθθes*) alla divinità locale messapica Taotor (*θaotori*), come ex voto di un atto (*ipigrave aton*) realizzato in passato dalla moglie (*dazoma dazinnaha akreθθihi*). Il testo era stato letto in altro modo finora,<sup>11</sup> a causa dell’ambiguità del testo (ellissi) e di una etimologia fondata sulla somiglianza del verbo *ipigrave* con il greco (da un tema \**gerbh-*, ‘tagliare’) ἐπιγραφή (cfr. anche ἀναγράφω, ἀντιγράφω, διαγραφή, ἐγγραφή). L’azione votiva fatta dalla moglie in passato veniva interpretata come ‘ha scritto’, mentre il verbo riferito all’azione del marito che dedica un oggetto (*hezzan*: un ‘trono’?) è nel presente. La *Frame Semantics*, invitandoci a contestualizzare la semantica del testo nell’atto votivo, a

<sup>9</sup> Marchesini 2023a (in stampa).

<sup>10</sup> Il senso del testo può essere questo: ‘Dazoma Dazinnaha (moglie di) Akretthes *ipigrave* (ha dedicato, ha deposto qualcosa) questo a Thaotor (il dio). (Il marito) Thaotor Akretthes dedica (ora) a Thaotor (il dio) un trono *daos taosi iasseti anda* (?)’.

<sup>11</sup> de Simone 1988, p. 380.

capire la fenomenologia dell'ex voto e la sua dimensione pragmatico-fattuale, ci invita a ripensare il senso del testo. L'ambiguità del testo consiste nel sottacere l'antecedente di *aton*, che appare come un dimostrativo (da *\*to-*, *\*teh2-* 'questo') non eruibile dal micro-contesto dell'enunciato. Il fatto che tutto quanto avvenga all'interno di una caverna-santuario (contesto III di Coseriu) ci aiuta nella definizione dell'antecedente, che può essere una dedica, un atto votivo compiuto dalla moglie in passato. In questo senso il verbo al passato (perfetto in *-v-*) non può riferirsi a 'scrivere' (scarsa plausibilità, dal punto di vista storico-archeologico, che sia una donna a scrivere una dedica), ma più plausibilmente a un'azione votiva, come sarebbe meglio spiegata da un'altra radice verbale: *\*ǵher-/ǵhr-*<sup>12</sup>, nel significato di ant. indiano 'nehmen', 'holen' (cfr. vedico *ahyṥhās* 'hast genommen'). Un tale ambito semantico (*frame*) si accorderebbe meglio al senso di una dedica votiva fatta dalla moglie in richiesta di qualcosa (*aton*) avvenuto in passato e poi seguita dall'azione del marito che dedica qualcosa nel presente alla divinità di cui egli porta il nome. Contesto e *Frame Semantics* insieme hanno consentito una migliore definizione del *sensu* del testo.

Cambiando completamente ambito, ma sempre rimanendo nell'epigrafia dell'Italia preromana, è emblematico il caso di una iscrizione latina su una cista prenestina. Si tratta della cista CIL I<sup>2</sup> 560 (fig. 1), datata al III sec. a.C.<sup>13</sup> con scena di servi che attendono alla preparazione e trasporto di cibo.

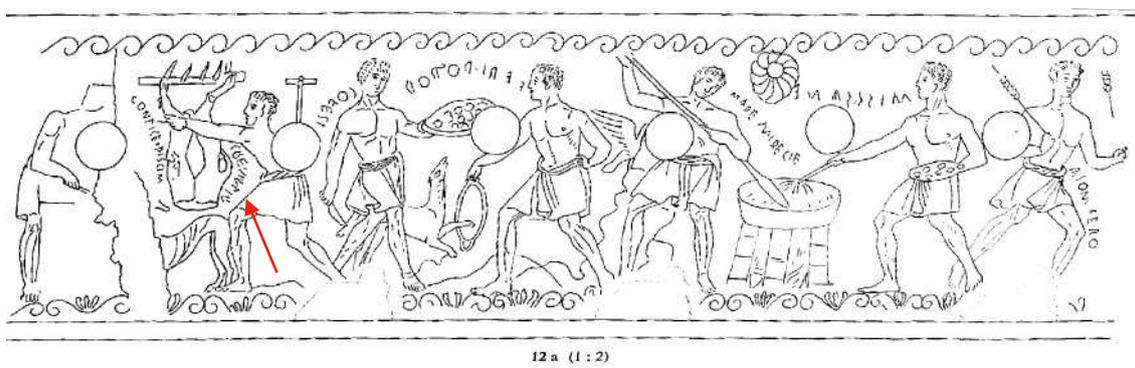


Fig. 1. Disegno della scena nella cista prenestina CIL I<sup>2</sup> 560 (elaborazione da Bordenache Battaglia, Emiliozzi 1990).

Un servo dice all'altro 'prepara del pesce' (*con[fc]e piscim*) e l'altro risponde 'l'ho già fatto' (*cofecì*). Il macellaio replica 'taglio altro cibo' (*creui alia*). Ma per quest'ultimo sintagma, data anche la difficoltà di lettura della superficie corrosa della cista di bronzo, sono state proposte varie soluzioni: *coenalia*, *coepi alia*, *creui alia*, *coeci alia*, *coemi alia*. Se la

<sup>12</sup> LIV: 176-177 = Pokorny 442.

<sup>13</sup> Wachter 1987, 166-169; Bordenache Battaglia, Emiliozzi 1990, 1.70-2; Massa Pairault 1992; Franchi de Bellis 2005. Marchesini 2023b.

paleografia non offre appigli più stringenti per una lettura definitiva, sono le argomentazioni contestuali (sia dell'ambiente testuale che del contesto extra-linguistico fornito dalle immagini) che hanno condotto gli studiosi a suggerire o scartare le varie alternative. Ad esempio, come sottolinea A. Franchi de Bellis, *coenalia* non sarebbe coerente con le altre frasi nella scena (un neutro plurale non entrerebbe nel dialogo tra i servi) e neppure potrebbe essere inteso come titolo dell'intera scena, perché la sua posizione in margine all'animale affettato dal macellaio lo rende specifico e illustrativo di quella parte di scena (secondo servo a sinistra). Quindi il termine è da escludere per motivi contestuali forniti dal supporto stesso con le sue immagini.

Dalla teoria del contesto e dai casi appena descritti scaturisce quasi naturalmente, come conseguenza logica, la considerazione dell'ellissi: una lacuna, una sospensione dell'enunciato determinata dal sottinteso di ciò che precede o da ciò che segue il discorso.<sup>14</sup> Nella nostra vita quotidiana tralasciamo continuamente nozioni o eventi accaduti in passato, che forniscono materia per considerazioni nel presente. Talvolta tralasciamo anche quello è scontato avvenire in futuro. Ad esempio, un team di persone che stanno lavorando al lancio di una navicella spaziale parleranno di ciò che deve essere intrapreso dando per scontato e non ripetendo ogni volta che quello che fanno è in vista del lancio. Se uno dice ad esempio: 'vedrai che saremo pronti al momento giusto', si riferisce al momento del lancio, ma non ha bisogno di ripeterlo, perché l'evento contestuale posto nel futuro è noto a tutti quelli che condividono quella conversazione (l'*ambiente* di Coseriu). Se trovassimo documentazione di tale conversazione in un futuro in cui l'evento soggiacente posto nel futuro non è noto, ma è rimasta solo traccia di alcune registrazioni frammentarie, avremmo diverse possibili interpretazioni del 'momento giusto', che cercheremmo di disambiguare ricostruendo il contesto extra-linguistico con tutti i dati possibili. È quello che fanno archeologi, epigrafisti e linguisti quando ricostruiscono significato e 'senso' dei testi arrivati a noi in modo frammentario, o di lingue la cui ricostruzione è frammentaria a causa della ridotta attestazione di categorie grammaticali e sintattiche.

Riprendiamo la *Frame Semantics* che abbiamo chiamato in causa per dare un senso all'iscrizione di Grotta Poesia. Il *frame* è quel sistema di categorie strutturate nell'ambito di un contesto che servono a definirlo. Il significato di un enunciato (*semantics*) è determinato dalla cornice concettuale, linguistica, ma anche da universali di riferimento comuni ad un gruppo di parlanti. Conoscere le categorie di riferimento è fondamentale per conoscere il contesto. Parimenti, il *frame* è fondamentale per ricostruire il taciuto, ciò che è rimasto in silenzio. Vi sono analogie tra l'approccio di Fillmore e quello di Coseriu, anche se le etichette cambiano. Fillmore scrive:

*there are several notions that make the background to what I have in mind, and these are: the concept of context, the concept of prototype or paradigm case, the notion of "frame" or "schema" as it is used in*

<sup>14</sup> Coseriu 2002, pp. 45, 127.

*recent work in psychology and artificial intelligence, and the notion that sometimes goes by the name of “semantic memory”.*<sup>15</sup>

Anche partendo da queste premesse, si arriva alle stesse conclusioni. I paradigmi, il *frame* o schema e la memoria semantica costituiscono tutti quei contorni (*entorno*) che consentono a chi li condivide di dare per scontato alcune parti del discorso, di renderle implicite senza doverle spiegare ogni volta. Noi, al di fuori di quel *frame*, possiamo solo raccogliere filologicamente la maggior parte di informazioni proprio per dare a quel silenzio, a quei saperi ellittici il loro vero significato. Se il *frame* è noto ai parlanti, alcune informazioni non necessarie possono essere omesse.

Ma, oltre a rintracciare ciò che si cela dietro il non detto, dietro gli elementi silenti del discorso o della conversazione, il linguista può fare un passo avanti e individuare anche possibili valori extralinguistici, performativi al silenzio.

Proviamo a osservare il silenzio partendo dalla teoria dell'atto linguistico, come iniziata negli anni '60 da J.L. Austin e continuata dal suo allievo J. Searle. Come noto, la teoria distingue gli enunciati in 1) locutori (il semplice emettere un enunciato in una lingua), 2) illocutori (intendendo con questo l'intenzione linguistica, la sua enfasi e le sue modalità espressive) o 3) perlocutori (atti che portano a compimento un'azione ed esprimono in se stessi un'azione, come ad es. 'io ti battezzo'). In che modo il silenzio si può rapportare ai tre concetti austiniani? Se il silenzio è assenza di locuzione, o la sua sospensione, non potrà certo avere un valore locutorio o illocutorio. Ma che dire di una sua valenza perlocutoria?

Molte situazioni della vita quotidiana, ma anche molti esempi letterari, ci suggeriscono che può esistere anche un valore perlocutorio del silenzio, che si fa azione e determina una risposta dell'interlocutore, semplicemente con la sua imposizione nel flusso del discorso. Un esempio di silenzio che atterrisce è nel racconto *Il sospetto* di Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Il commissario Bärlach (il 'Vecchio') istilla nel dottore suo amico, Hungertobel, direttore dell'ospedale Bernese in cui si trova per gravi motivi di salute, il sospetto che in una foto riportata sulla copertina della rivista *Life*, l'uomo che operava senza anestesia nel campo di concentramento di Stutthof sia in realtà il direttore della clinica svizzera Sonnenstein sullo Zürichberg. Ad un certo punto, dopo un crescendo di eventi ricostruiti e di supposizioni, appena l'amico dottore realizza il sospetto avanzato dal commissario, si fermano entrambi: 'Tacquero ambedue. C'era, in quel silenzio, qualcosa di non detto, qualcosa che atterrava Hungertobel'. È il non detto che atterrisce: qui il silenzio potrebbe essere considerato performativo.

---

<sup>15</sup> Fillmore 1976, p. 23.

In varie parti del romanzo la parola ‘silenzio’ compare, a volte enfaticamente in modo anaforico con la negazione ‘non’: ‘Altrimenti silenzio, non una voce, non un grido, non le risa di qualche gruppo di gente felice’. Il silenzio è evidenziato in negativo rispetto a ciò che avrebbe invece potuto trovarsi sullo sfondo: voci, grida, risa.<sup>16</sup> L’ospedale descritto nel romanzo è spesso ‘silenzioso’, il commissario si accende un sigaro ‘in silenzio’. Quando Bärlach viene trasferito, per sua espressa volontà, nella clinica di Zurigo per smascherare il criminale del campo di concentramento raffigurato su Life, la situazione degenera in fretta e vi è un tentativo di uccidere il commissario. La dottoressa Marlock, originariamente vittima e ora complice del medico omicida, usa il silenzio come arma per atterrire: ‘il suo silenzio cominciava ad atterrire il commissario’. Ma è nel confronto finale (nel capitolo *l’Orologio*) tra il medico assassino e il commissario che il silenzio irrompe come uno strumento di forte efficacia narrativa. Un primo confronto tra il sofferente commissario e il medico, che svela le sue intenzioni di ucciderlo da lì a poche ore, viene poi contrassegnato dal silenzio di Bärlach. ‘Bärlach taceva’. ‘Non risponde’, constatò Emmenberger’ ‘lei continua a tacere’, ‘Tace e tace’, ripeté il medico. Alla domanda di dimostrare che il commissario crede in qualcosa, che ha una fede, questi risponde con un pesantissimo ed espressivo silenzio. E questo silenzio ottiene il suo effetto: ‘come atterrito dall’orrore, stanco e rassegnato voltò la schiena all’ammalato e uscì dalla porta, che si richiuse silenziosamente’. Il silenzio è l’unica arma di cui può disporre il vecchio commissario morente e in trappola, e lo usa con effetto (si può dire performativo) sul suo aguzzino.

Tutto il romanzo è permeato del silenzio come strumento dialettico rispetto al parlato e ai rumori, e al contempo come cassa di risonanza per ogni suono o parola. È lo sfondo della tela su cui Dürrenmatt costruisce il suo quadro.

Un altro riferimento metodologico per la comprensione del ‘senso’ del silenzio nel discorso è quello della linguistica pragmatica, intesa come studio del rapporto tra segni e parlanti, ovvero dei modi in cui si può comunicare un concetto.<sup>17</sup> La pragmatica è intimamente connessa con la teoria degli atti linguistici, studiando le modalità e le possibilità con cui un atto linguistico si attua. Ma al contempo essa è connessa con il contesto, occupandosi del significato che la comunicazione assume *nel contesto*.<sup>18</sup> Nel caso del silenzio, la pragmatica si dovrà occupare piuttosto di ciò che non è stato detto e del perché. Si occuperà anche di disambiguare il senso di un testo nel caso in cui vi siano aspetti non detti, non scritti. Come per la teoria del contesto coseriana o per la *Frame Semantics* di Fillmore, anche la linguistica pragmatica fa riferimento al contesto per spiegare l’ambiguità dovuta al tacere nell’enunciato di informazioni che sono scontate

<sup>16</sup> Dürrenmatt 2001.

<sup>17</sup> Dopo Morris 1938, riferimenti generali in Schlieben Lange 1980, Bianchi 2003 e Bazzanella 2008.

<sup>18</sup> Levinson 1983.

per chi scrive e per i destinatari imminenti del testo/parlato, ma che non lo sono per uno spettatore distante.

### **3. L'ellissi**

In questo paragrafo il termine ellissi viene usato in senso ampio per riunire fenomeni linguistici eterogenei, che hanno come comune denominatore la soppressione di elementi che per vari motivi risultano ridondanti a fini comunicativi e che, perciò, il parlante elimina dall'atto comunicativo. Queste omissioni, che si configurano come una forma di 'silenzio' nella catena dell'enunciato, diventano fonte di variazioni e di evoluzione del linguaggio e sono per certi versi comparabili con l'interfaccia o unità stratigrafica negativa che abbiamo visto all'inizio<sup>19</sup>.

Se i nostri discorsi quotidiani e le situazioni colloquiali dell'ambiente familiare o lavorativo venissero traslitterati e rimanessero come unica fonte che attesta la nostra cultura, una parte consistente dei testi non verrebbe compresa. Agendo in un ambiente vivo e in continua mutazione, utilizzando tutti i nostri sensi per avvicinarci ed esplorare la realtà, condividiamo con le persone che ci circondano informazioni che rendono inutile gran parte del nostro discorso. Anche l'infosfera, esponendoci continuamente a messaggi espliciti o subliminali, rende superflua l'esplicitazione di molti significati del paesaggio circostante. Se sono alla stazione e dico 'già oltre mezz'ora', guardando il quadro orario e rivolgendomi ad altri viaggiatori che sono accanto a me in piedi a controllare il tabellone, implico senz'altro che si tratta del *ritardo del treno*. Non ho bisogno di specificare oltre.

#### **3.1 "Ellissi" di suoni**

Tutte le categorie del linguaggio possono essere soggette ad ellissi: a livello fonetico, si può verificare la caduta di sillabe post-toniche a seguito dell'introduzione di un forte accento espiratorio protosillabico. Anche se si tratta di una accezione limite, anche la sincope di vocali (la loro caduta in determinate condizioni prosodiche), può essere forse chiamata ellissi (una "micro-ellissi"). In fine dei conti non è che un tralasciare qualcosa che diventa irrilevante a livello fonico, consentendo comunque la comprensione della parola ai parlanti. Tra le lingue antiche, l'Etrusco registra ad esempio una forte contrazione delle parole (evidenziata a livello della cultura scritta) a partire dal V secolo a.C., chiamata 'sincope'. Tale fenomeno è così macroscopico in questa lingua che la sua periodizzazione epigrafica in 'arcaica' e 'recente' coincide con la sincope. Parole come *Alcsti* (imprestito dal greco Ἀλκιστις) o *Atrste* (Ἄδραστος) denunciano il fenomeno ormai pienamente stabilito negli prestiti dal greco dopo il V secolo a.C. Un fenomeno analogo succede nel Germanico Comune, dove ad un accento variabile del proto-

---

<sup>19</sup> Marchesini 2019.

germanico si sostituisce un accento espiratorio sulla sillaba radicale che determina sincopi come *Porz* (quartiere di Colonia, da lat. *portus*) o ancora *Koblenz* (lat. *confluentes*, riferito ai fiumi della Mosella e del Reno sulla cui confluenza nacque l'accampamento romano e poi la città germanica).

Allo stesso modo, la riduzione dei suffissi è fenomeno frequente in tutte le lingue. La sincopa di morfemi, suoni o suffissi caratterizza già il latino popolare/tardo e appare nelle lingue romanze: es. *oculu* ('occhio', lat. standard) > *oclu* (latino rustico, CIL); *auricola* (orecchio) > *oricla* (Appendix Probi).<sup>20</sup> Nella toponomastica germanica si riscontra spesso la caduta di alcuni elementi come *Haus*, *Hein*, *Dorf* accanto a nomi di persona: es. *zu Müllers*, *ins Stuckharts* (presso Fulda), dove la parola *Haus* è da considerare sottintesa. Questo fenomeno era del resto già noto in ambito greco e latino con nomi indicanti 'casa', 'tempio', dove appare solo il genitivo del nome, come ad esempio εἰς διδασκάλου, oppure *ad Iovis*.

### 3.2 Ellissi e onomastica

Un esempio di ellissi è riscontrabile anche nell'onomastica dell'Italia antica (ma è fenomeno frequente in tutti i domini onomastici) e riguarda alcune parti del nome personale. Se un individuo adulto etrusco di VI sec. a.C. è solitamente designato da prenome (nome di battesimo) seguito da gentilizio (secondo nome ereditario), può capitare che in alcune situazioni pragmatiche il primo o il secondo nome siano tralasciati. In ambito familiare ad esempio, posso nominare solo il prenome, dando per scontato il gentilizio. In situazioni ufficiali il gentilizio è d'obbligo, e può essere anche il solo nome espresso. Ma se non sono attestati il primo o il secondo elemento della formula non significa che la denominazione completa dell'individuo non prevedesse due nomi. Significa solo che per motivazioni contingenti, contestuali, pragmatiche, era sufficiente esprimere un solo nome.

### 3.3. Ellissi di parti del discorso

Secondo J. Aghamaliyeva<sup>21</sup> l'ellissi di parti del discorso in una conversazione è possibile solo tra parlanti che condividono lo stesso livello di lingua. Se il livello di competenza è diverso, si creano fraintendimenti e ambiguità. Aggiungerei che anche il livello culturale e di competenza nell'universo di discorso (i tre livelli coseriani) sono fondamentali perché i parlanti si intendano nella conversazione caratterizzata da fenomeni ellittici. Questo spiega la difficoltà di un lettore non specializzato a leggere il teatro antico (greco-latino) o quello in altre lingue e culture, soprattutto se si tratta di teatro satirico, perché i sottintesi che caratterizzano quei testi implicano la conoscenza di una realtà (politica, storica, situazionale, contestuale) che un lettore straniero o non abbastanza informato

<sup>20</sup> Alkire, Rosen 2012, pp. 28-29.

<sup>21</sup> Aghamaliyeva 2021, p. 86.

non può cogliere. Per tutti questi casi, si può forse dire che il silenzio comunica sì, ma solo a chi conosce le regole del gioco (lingua, situazione, contesto etc.). Altrimenti rimane silenzio e il senso del testo sarà perduto. Come osserva Aghamaliyeva (riportando Y.A. Zemskaya 1981, p. 208), la struttura ellittica dipende dalla situazione visuo-sensitiva. Ancora torniamo al concetto di contesto: lo spettro visivo comune a due parlanti, in un dialogo orale, determina sicuramente una serie di informazioni che non è obbligatorio esplicitare. Qui si parla in sostanza di geo-semiotica, di tutta quella serie di interazioni del parlante con il paesaggio, che ha un suo ordine, come messo in evidenza da R. Scollon e S. Wong Scollon (2003): ordine di interazione del parlante con il mondo che lo circonda, semiotica visiva e semiotica del luogo sono elementi costituenti della nostra esperienza della realtà e possono costituire un dato di fatto per i parlanti, che tralasciano di specificare ciò che vedono, dandolo per scontato.

Si può pensare però che allo stesso modo del paesaggio reale, un paesaggio immaginario, in cui un parlante è immerso nella sua dimensione storica, culturale, situazionale, possa determinare l'ellissi di una serie di informazioni considerate superflue. Si parla dunque di informazioni relative al paesaggio immaginario, soggiacente ad ogni testo scritto, che ogni scrittore ha dentro di sé e che può considerare irrilevanti per il 'suo lettore' ma che in una traduzione in altra lingua e cultura possono diventare fondamentali per capire il senso del testo.

Se prendiamo una definizione di ellissi relativa alle parti del discorso in cui si danno le seguenti condizioni: a) ellissi di informazioni che sono già state date in una parte precedente del testo; b) ellissi di informazioni che devono essere ancora date nel testo successivo; c) ellissi di informazioni che non sono necessarie a causa del contesto, l'ultimo caso coincide proprio con quanto detto sopra: si tratta del contesto presente nella mente di chi scrive, ma non necessariamente presente nella mente di chi legge. Nei primi due casi la ridondanza di significato e quindi l'ellissi sono causate dal testo stesso. Nel terzo l'ellissi è determinata dal contesto extralinguistico, reale o immaginario che sia. Le informazioni mancanti possono essere esplorate per mezzo della teoria del contesto, concepita e intesa come un approccio integrato, che aiuterà il lettore/parlante a comprendere ciò che è stato tralasciato.

### **3.4 Ellissi e sostantivizzazione**

La caduta di elementi in un sintagma può dare origine a processi di riattribuzione grammaticale, un cambio di 'status' dei costituenti. Esempi di nomi deaggettivali basati sull'ellissi, in cui l'aggettivo diventa nome sono raccolti per l'Italiano in Grossmann, Reiner (2004). Come esempi si possono citare la 'Fiorentina' (squadra di calcio), il 'Gotico' (stile), il 'tranquillante' (farmaco), il 'Bergamasco' (territorio).<sup>22</sup> Sono tutti aggettivi che a seguito della caduta del sostantivo, diventano essi stessi sostantivi.

---

<sup>22</sup> Grossmann, Reiner 2004, pp. 25, 509.

Secondo Grossmann, Reiner l'ellissi è qui dovuta a economia linguistica, in cui il cambio di categoria è un effetto secondario. In alcuni casi parole complesse, come 'chiusura lampo' o 'macchina automobile', in cui le due parti presentano la stessa categoria sintattica, si ottiene un cambio di genere: se 'lampo' è maschile, la caduta di 'chiusura' (femminile) determina il trasferimento del genere al secondo elemento.

### 3.5 Ellissi e tabù

Infine l'ellissi può essere una strategia di tabuizzazione. Di solito, nel tabù, una parola viene sostituita da un'altra. I motivi per la creazione di un tabù possono essere vari: possono riguardare la dignità personale e la vergogna, possono essere determinati da convenzioni sociali e di decenza o decoro, buone maniere, cortesia. Si tolgono dal vocabolario parole spiacevoli o troppo dirette, che possono suscitare sentimenti negativi in chi ascolta. Più spesso i tabù nel parlato sono connessi con avvenimenti che hanno connotato negativamente un luogo o una persona, e qui si evidenzia il sottile legame intimo e identificativo tra designato e designante, tra il nome e la cosa nominata. Oltre all'alterazione fonetica (italiano 'Cribbio' per 'Cristo'; inglese *gog* per *God*, francese *morbleu* per *mort Dieu*)<sup>23</sup> si può avere anche un antonomasia ('l'altissimo' invece di 'Dio'; 'il maligno' invece del 'Diavolo'; πατήρ 'il padre' nei poemi omerici per indicare Zeus), oppure un'espressione dialettale (spagnolo *izquierdo* 'sinistro', preso da una parola basca al posto del derivato dal latino *laevus*). Vi sono poi immagini e metafore, come quelle che indicano il serpente, animale spesso tabuizzato, come 'quello che striscia' (lat. *serpens*, sanscrito *sarpáḥ*, greco ἔρπετόν) o altri animali.<sup>24</sup> Nell'ottica del tabù, il silenzio costituisce il punto estremo della sostituzione. Un ammiccamento, un'espressione degli occhi o un alzare di spalle possono sostituire la parola tabuizzata, uniti al tacere della voce. Questa forma di silenzio non può essere fruita nel testo scritto, che la realizzerà con puntini di sospensione o con perifrasi.

## 4. Conclusioni

Il panorama sopra presentato, assai eterogeneo in sincronia e in diacronia, offre soltanto alcuni spunti di riflessione su come il silenzio può essere trattato da un punto di vista linguistico. Considerando il concetto di 'testo' in senso ampio, possiamo incontrare il silenzio o l'ellissi in ogni forma espressiva, scritta o parlata. Questa digressione di lingue ed esempi di generi testuali diversi ha lo scopo di mettere l'accento sul fatto che il senso del silenzio è eruibile soltanto in funzione del suo contesto, concepito nel senso più ampio possibile. Le diverse prospettive metodologiche presentate ci fanno capire che in fondo si tratta sempre di ricostruire, a partire dalla situazione specifica in cui il silenzio

<sup>23</sup> Coseriu 1991, p. 91.

<sup>24</sup> Coseriu 1991, p. 92.

viene osservato, quali sono le motivazioni e la sua efficacia, che si parta dall'*Umfeld*, dal *frame* o dalla situazione pragmatica. Non sono stati presi in considerazione fatti stilistici, che portano a inserire silenzio ed ellissi per motivi espressivi in testi sia di prosa sia di poesia. Al di là della forma che il silenzio espressivo può assumere nei vari testi, rimane valido a mio avviso quanto detto sopra. Anche l'espressione stilistica soggiace alle regole del contesto, e la retorica, o la poesia, possono usare questo espediente per mettere in evidenza aspetti che la parola non riesce ad esprimere.

Simona Marchesini

Alteritas - Interazioni tra i popoli

s.marchesini@alteritas.it

### **Riferimenti Bibliografici**

- Aghamaliyeva 2021: J. Aghamaliyeva, *The Determination of the Linguistic Status of Ellipsis*, International Journal of English Linguistics, 11, 2, pp. 85-90.
- Alkire, Rosen 2012: T. Alkire, C. Rosen, *The Romance languages: a Historical Introduction*, Cambridge (prima edizione 2010).
- Austin 1962: J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford.
- Bazzanella 2008: C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Bari.
- Bianchi 2003: C. Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Bari.
- Bordenaque, Battaglia, Emiliozzi 1990: G. Bordenaque Battaglia, Emiliozzi, A. (1990), *Le ciste prenestine I*, 2 vols. Rome.
- Coseriu 1970: E. Coseriu, *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*, Tübingen.
- Coseriu 1978: E. Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid (prima edizione: Montevideo 1958).
- Coseriu 1988: E. Coseriu, *Sprachkompetenz*, Tübingen.
- Coseriu 1991: E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid (prima edizione: Madrid 1977).
- Coseriu 2002: E. Coseriu, *Linguistica del testo. Introduzione ad un'ermeneutica del senso*, Roma 1997 (prima edizione: Roma 1997)
- de Simone 1988: C. de Simone, *Iscrizioni messapiche della Grotta della Poesia (Melendugno, Lecce)*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, 18/2, 1988, pp. 325-415.
- Dürrenmatt 1953: F. Dürrenmatt, *Il sospetto*, Milano (titolo originale, *Der Verdacht*, Einsiedeln 1953).
- Fillmore 1982: C. J. Fillmore, *Frame Semantics*, Linguistics in the Morning Calm, Seoul, pp. 111-137.

- Floridi 2014: L. Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano (titolo originale: *The Fourth Revolution: How Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford 2014).
- Franchi de Bellis 2005: A. Franchi de Bellis, *Iscrizioni prenestine su specchi e ciste*. Alessandria.
- Grossmann, Reiner 2004: M. Grossmann, Franz Rainer (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen.
- Levinson 1983: S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge.
- LIV: *Lexicon der indogermanischer Verben*, Hrsg. H. Rix, Wiesbaden.
- Marchesini 2019: S. Marchesini, *Ellipsis and the Ancient Language. A few Cases from the Pre-Roman Languages of Italy*, Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia, pp. 1-22.
- Marchesini 2023 (in stampa): S. Marchesini, *The Messapic Inscription from Grotta Poesia MLM 3 Ro: a new Analysis with Frame Semantics*, in S. Kaszko, A. Cassio (eds.), *Alloglossoi. Multilingualism and Minority Languages in Ancient Europe* (in stampa).
- Marchesini 2023b: S. Marchesini, *Identifying Latin in Early Inscriptions*, in J.N. Adams, A. Chahoud, G. Pezzini (eds.), *Early Latin. Constructs, Diversity, Reception*, Cambridge.
- Marra Pairault 1992: F.H. Massa-Pairault, *Aspetti e problemi della società prenestina tra IV e III sec. a.C.*, in *La necropoli di Praeneste: periodi orientalizzante e medio repubblicano*, Atti del Secondo Convegno di Studi Archeologici (Palestrina 21/22 aprile 1990), Palestrina, pp. 109-45.
- Morris 1938: C. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science, 1, 2, pp. 77-138.
- Pokorny: J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern-München 1959-1969.
- Schlieben Lange 1980: B. Schlieben Lange, *Linguistica pragmatica*, Bologna (titolo originale: *Linguistische Pragmatik*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1975).
- Searle 1969: J.R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.
- Searle 1979: J.R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge.
- Wachter 1987: R. Wachter, *Altlateinische Inschriften. Sprachliche und epigraphische Untersuchungen zu den Dokumenten bis etwa 150 v. Chr.*, Bern-Frankfurt-New York-Paris.

[Ascolta l'audio](#)

A. Di Nuzzo, *Silenzi rituali, esistenziali.*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTDiNuz90096.3  
pp. 25-45.

## **Silenzi rituali, silenzi esistenziali. Riflessioni tra antropologia e filosofia**

ANNALISA DI NUZZO

### ***Abstract***

**Ritual Silences, Existential Silences. Reflections between anthropology and philosophy.** The essay investigates the cultural shaping of silence and the functions it has performed throughout the centuries. In the first part, the characteristics of ‘ritual silences’ are defined as possible accesses to knowledge, necessary to understand the truth and reach authentic eudaemony. Specific attention will be given to Pythagoras and his use of silence as a practice of listening and inner growth, in a unique blend of shamanism and philosophy. The work will then analyse silence from a gender perspective, focusing on female silences between the public and private spheres. The last section addresses ‘existential silences’, by comparing cultural anthropology and philosophy. Drawing upon Heidegger’s *On the Way to Language*, the section illustrates how willingness to listen to the other imposes a silence that is not the absence of sound, but rather calmness, which alone can generate and restore an authentic existence by overcoming small-talk, for an authentic transcultural society.

### ***Keywords***

Ritual silences, Pythagoras, Women, Existential silences, Heidegger

### ***Parole chiave***

Silenzi rituali, Pitagora silenzi esistenziali, Heidegger

## **Silenzio, mistero, parola**

Nelle diverse forme della comunicazione umana, attraverso infiniti percorsi di senso, si delinea un’ indissolubile relazione tra la parola e il silenzio. In un’ottica apparentemente paradossale, il silenzio, nelle sue molteplici declinazioni, può diventare un’occasione per rivalutare il dialogo e spostarlo sul terreno dell’autentica reciprocità. Diventa ineludibile, in particolare alla luce dei vissuti attuali, interrogarsi sul significato di una dimensione radicale, eppure fondamentale per la vita umana, come quella del silenzio. Il silenzio non è il semplice tacere ma una dimensione simbolica rituale comunicativa ed è la possibilità dell’esperienza significativa di essere profondamente in relazione. In questo senso, assume un significato polisemico e in queste pagine si tenterà di percorrerne

alcuni sentieri proponendone una strada metastorica che attraversa le culture e diversi ambiti epistemologici. Riscoprire il silenzio significa innanzitutto ricostruire un rapporto diverso con il tempo delle proprie esperienze. Un viaggio senza punti di arrivo e senza conclusioni, che si appaga del suo peregrinare, percorrendo i più diversi territori di applicazione del silenzio.

Proveremo a entrare così in un percorso circolare. Delineeremo una sorta di grande Cerchio del Silenzio che non può essere disgiunto dal proferire parole, dall'uso e dall'ascolto delle stesse. Alcuni punti di questa circonferenza hanno a che fare con le più antiche radici della cultura occidentale e non solo, che riemergono attraverso il tempo alle riflessioni legate alla modernità, sempre e ancora in cammino verso l'essere e il linguaggio. In questo senso, nell'esperienza del silenzio c'è un incontro con la propria libertà individuale, cioè con la scoperta che si può esistere altrimenti, a distanza da tutto quello che satura: non solo rumori, suoni, frastuono, ma schemi, giudizi altrui, abitudini. Nel silenzio c'è l'esperienza dell'altrimenti. Si apre lo spazio di quella distanza necessaria per poter essere altrimenti, senza la quale la libertà è una finzione. Non si tratta di professare un nichilismo paralizzante ma di accedere alla possibilità di continuare ad andare oltre, praticando un'*epochè* proficua e non raggelante. Il silenzio è dunque sempre più comunicazione ed è sempre più correlato alla parola e al linguaggio. L'epifania della parola come potere assume diverse forme a cui specularmente corrispondono diverse forme di silenzio. Nella fase più arcaica del mondo greco la parola poetica che nasce come azione ritopoietica di celebrazione degli dei e delle dee, e della sacra bellezza del cosmo, è più vicina alla Sapienza della stessa filosofia. La poesia coltiva un linguaggio fluido e fluttuante che rimanda alla natura fluida e fluttuante delle Origini del tutto, mentre la filosofia ossifica il Principio inchiodandolo in parole piegate al giogo dell'*anánke* (necessità) logica. Poesia e rivelazione della verità sono in questa fase indissolubilmente legate. Il potere di questo linguaggio poetico/oracolare è assoluto; non ammette repliche, ha una fascinazione che allude a misteri, a segreti e a stati di coscienza altra. È iniziatico e conturbante, impone ascolto e concentrazione. I 'misteri'<sup>1</sup> rimandano in forma quasi onomatopeica (l'etimologia del vocabolo risalirebbe a una radice indoeuropea, 'my', che aveva il significato di 'chiudere la bocca') a un silenzio di riflessione e di crescita, obbedienza, segretezza della verità.<sup>2</sup> Nella Grecia classica e nelle antiche culture del bacino del Mediterraneo, un'esperienza comunicativa fondante di accesso al sapere prendeva dunque consistenza tra parole profetiche e silenzi dell'ascolto. In altre culture, come per la tradizione Sufi, la forma poetica è la più adatta ad incarnare la parola come vibrazione mistico-magica, ed è inerente all'Assoluto.<sup>3</sup> In effetti, la

---

<sup>1</sup> I cosiddetti misteri sono corpora che rimandavano a diverse dottrine iniziatiche eleusine, orfiche, pitagoriche.

<sup>2</sup> Turchi 1948, pp. 3-48.

<sup>3</sup> Cfr. Khan 1994.

poesia può essere via sapienziale, iniziatica, mistica e alchemica, quando il *poietés* sa esprimere attraverso di essa la vita e il distacco dalla vita.

## **Il silenzio pitagorico**

Un punto di incontro significativo tra questi diversi percorsi sapienziali è senza dubbio il pitagorismo, che traccia una sintesi potente di percorsi e pratiche di accesso alla conoscenza. Pitagora coniuga in una mirabile operazione di sincretismo due strade apparentemente lontane e che successivamente saranno considerate radicalmente in contraddizione da parte della cultura filosofica occidentale. Pratiche sciamaniche, rituali esoterici, logos razionale, illuminazione interiore si integrano in quel che è il pitagorismo. Pitagora è un mistico non meno che un filosofo. La sua concezione del cosmo rende possibile individuare l'Ente universale (UNO) che coniuga l'illimitato e il limitato, il corpo e la mente, l'estasi e la ragione, la musica e la matematica, la strada alogica e quella del numero ovvero dal caos al cosmo, dal disordine all'ordine, dal numero alle cose, dall'essenza della conoscenza alle regole come pratica di vita e rigoroso esercizio del sé. In queste pratiche ecofilosofiche<sup>4</sup> il silenzio assolve a funzioni specifiche. La scuola pitagorica ha un rapporto singolare con la parola e con i silenzi. La tradizione vuole che circolasse una frase erroneamente poi attribuita ad Aristotele: *autòséfa* (lo ha detto lui), in cui si condensa l'autorità della parola e allo stesso tempo il silenzio obbediente degli adepti: gli acusmatici, coloro che devono ascoltare e non parlare. Nella comunità/setta pitagorica si può individuare la confluenza e la complementarietà della parola sciamanico-religiosa e del logos filosofico che era il frutto più maturo della cultura della polis. Indubbiamente la polis sancisce un nuovo uso della parola che è la chiave di ogni autorità nello Stato, il mezzo di comando e di dominio sugli altri strumenti del potere. Il linguaggio che si sviluppa nella polis non è più l'antica parola rituale, la formula giusta, indiscutibile, ma esso si trasforma e dà forma al dibattito, al contraddittorio, all'argomentazione. Tra la politica e il logos c'è un rapporto stretto, un legame reciproco. L'arte politica consiste essenzialmente nel maneggiare il linguaggio, e il logos, prende coscienza di se stesso, delle sue regole, della sua efficacia, attraverso la sua funzione politica. Questo processo non è immediato: le *poleis* della Magna Grecia e delle altre colonie greche lasciano coesistere il mondo dell'oralità misterico/religiosa con il logos della dialettica filosofica. Gli spazi delle ritualità comunitarie e misteriche sono claustrofobici, delimitati, ristretti, silenziosi. Lo spazio del logos è l'agorà, la piazza pubblica, il luogo della contrattazione, del mercato, dei suoni, delle concitazioni urlate. A Crotone la comunità pitagorica è regolata da precetti che hanno il segreto e il silenzio come suggello della sua presenza in città, che non esclude la partecipazione al potere politico, anche se con risvolti drammatici come attesta la stessa

---

<sup>4</sup> Cfr. Maffesoli 2018.

morte di Pitagora.<sup>5</sup> In quest'ottica, si iscrive la mancanza di fonti scritte dirette e la presenza di tanta aneddotica che avvolge il pitagorismo e la stessa vita di Pitagora. In quel problematico e ambivalente rapporto tra linguaggi e silenzi tra comunicazioni e preclusioni, la parola scritta e la sua possibile circolazione ponevano un problema che sarà efficacemente sintetizzato dal Socrate platonico nel Fedro:

La scrittura infatti, caro Fedro, ha una condizione davvero molto strana, che è comune anche alla pittura. Le figurazioni pittoriche, infatti, ci stanno davanti come se fossero vive, ma se rivolgi loro qualche domanda, esse rimangono dignitosamente in silenzio. Lo stesso accade con i discorsi scritti: potresti credere che essi parlino, come se dicessero delle cose ragionevoli; se tu, poi, volendo imparare, chiedi loro qualcosa su ciò che dicono, essi ti indicano una cosa sola sempre la stessa. Una volta scritto, inoltre, ogni discorso capita nelle mani di tutti, tanto di quelli che se ne intendono quanto di quelli per i quali non è assolutamente adatto; perciò non sa a chi deve parlare e a chi no. Se esso viene maltrattato e vilipeso a torto, ha sempre bisogno dell'aiuto di suo padre, perché da solo il discorso scritto non è in grado né di difendersi, né di aiutarsi (Fedro, LIX, 276)<sup>6</sup>.

Il silenzio, inteso come relazione tra soggettività, resta aperto e disponibile ad accogliere la riflessibilità di una parola silenziosa. Quando in Grecia la civiltà orale cominciò a trasformarsi in civiltà della scrittura, la parola piano piano smise di essere un'eco e diventò un manufatto.<sup>7</sup> Siamo di fronte a un passaggio epocale della cultura greca. Platone vive sulla sua stessa pelle il sofferto passaggio dall'oralità alla scrittura: l'influenza del pitagorismo nelle sue dottrine è profonda, così come il tema del raggiungimento della conoscenza che passa attraverso un 'viaggio iniziatico' all'interno di se stessi e non a caso, secondo una tradizione non del tutto certa, la madre di Platone, Perictione, sarebbe stata una pitagorica di rilievo. Il silenzio, come vedremo nelle prossime pagine, assume anche una decisa e ineludibile connotazione di genere e la scuola pitagorica riserva una singolare presenza alle donne.

Le necessità del razionalismo politico che presiede alle istituzioni della città, di cui Platone vive tutte le contraddizioni, soprattutto con il processo e la condanna a morte di Socrate, si opporrà sempre di più alle antiche procedure mistico/religiose e alle ritualità ad esse connesse, ma senza escluderle in modo radicale.<sup>8</sup> Sette, confraternite e misteri sono sempre più gruppi chiusi, gerarchizzati, con modalità e gradi diversi. Questi hanno la funzione di selezionare, attraverso una serie di prove, una minoranza di eletti che beneficeranno di privilegi inaccessibili alla gente comune. Nel quadro della

---

<sup>5</sup> Cfr. Diogene Laerzio ed. 1983.

<sup>6</sup> Platone ed. 1998, p. 35.

<sup>7</sup> Cfr. Travi 2007.

<sup>8</sup> Vernant 1984, p. 47.

nuova vita delle poleis, questa eccezionalità resta confinata ormai a un piano spirituale e a un destino che sembrerebbe non avere incidenza politica se non addirittura in contrasto con la vita della città. Il mistero offre, senza limitazione di nascita o di rango, la promessa di un'immortalità felice, che all'origine delle comunità più arcaiche era un privilegio esclusivamente regale; ma nonostante questa 'democratizzazione', il mistero non si pone mai in una prospettiva di pubblicità. Il segreto e il silenzio definiscono un percorso di salvezza personale mirante a trasformare l'individuo indipendentemente dall'ordine sociale, a realizzare in lui una nuova nascita che lo strappa alla condizione comune e lo fa accedere a un piano di vita diverso.

La tradizione riferisce che gli adepti pitagorici praticassero la comunione dei beni materiali e che tutte le attività e gli insegnamenti condivisi all'interno della scuola fossero mantenuti strettamente segreti. Sembra addirittura che gli aspiranti dovessero superare un lungo periodo di verifica durante il quale venivano messi alla prova sia i loro aspetti caratteriali, sia il loro acume intellettuale, ma, non ultima, anche la capacità di mantenere i segreti. Il razionalismo politico che ormai presiede alle istituzioni della città si oppone o cerca una mediazione che possa contenere l'aspetto destabilizzante e politico del silenzio misterico. Se la dialettica offre la libertà del confronto, il silenzio era un'esperienza di cura dell'integrità delle persone, questa integrità (delle persone) era la fonte dell'azione che comunque per i pitagorici era un atto politico pienamente condiviso dalla comunità.

Così racconta Giamblico di Calcide, uno dei filosofi neoplatonici della tarda antichità che rappresenta una fonte indiretta tra le più corpose delle dottrine pitagoriche e della via stessa di Pitagora:<sup>9</sup>

Una volta che i giovani arrivavano da lui per frequentare la sua scuola Pitagora li sottoponeva a giudizio di merito: egli cercava di capire che tipo di rapporti essi intrattenessero con i loro genitori, poi osservava chi tra loro rideva senza motivo o taceva o parlava più del necessario... E chiunque avesse sottoposto a tale esame, [Pitagora] lasciava che per tre anni fosse osservato dall'esterno per esaminare l'autenticità del desiderio di apprendere ed il disprezzo per gli onori. Dopo questo periodo venivano ammessi come 'acusmatici'. Potevano cioè ascoltare Pitagora solo da fuori della tenda senza mai vederlo, dovendo per molto tempo dare prova del loro carattere. Veniva inoltre loro imposto un silenzio di cinque anni. Durante questi cinque anni i beni degli allievi venivano messi in comune. Se dopo questo periodo di cinque anni costoro apparivano degni di partecipare alle dottrine diventavano per il resto del tempo 'matematici', e potevano ascoltare Pitagora all'interno della tenda, oltre che vederlo di persona. Se invece a questa prova venivano respinti, allora ricevevano il doppio dei loro beni, ma per essi veniva innalzata una tomba, come fossero morti, e quando i loro co-uditori li

---

<sup>9</sup> Giangiulio 1991.

incontravano era come se incontrassero degli sconosciuti, perché essi dicevano che erano morti coloro che essi avevano cercato invano di modellare. Vi era infine anche la possibilità che rimanessero acusmatici per molti anni.

Il racconto di Giamblico ci mostra come i pitagorici fossero attenti a mantenere l'integrità della comunità e a proteggerla, tanto da considerare addirittura come morti coloro i quali venivano respinti. Ma ancor più duri i pitagorici lo erano con gli allievi che infrangevano il giuramento di segretezza. Ancora Giamblico cita come esempio un ammonimento del pitagorico Liside nei confronti di un altro pitagorico, Ipparco:<sup>10</sup>

Si racconta che tu, o Ipparco, insegni filosofia a chiunque incontri, anche pubblicamente, cosa che Pitagora ha proibito severamente. [...] Se tu dovessi cambiare atteggiamento, io me ne rallegrerò, diversamente tu sei morto. Pietà vorrebbe che ci si ricordasse dei precetti di Pitagora, e non si condividessero i beni della sua sapienza con coloro che nemmeno in sogno si sono purificati nell'anima.

Il segreto e il silenzio sono rigorosamente praticati circa le più profonde ragioni del cosmo, mentre la parola è destinata a un uso prescrittivo, divulgativo su compiti e abitudini. Il tutto per indurre all'esercizio dell'ascolto della parola sacra e misterica che esclude ogni verbalizzazione e che impone esercizi di purificazione.<sup>11</sup> Si praticano così, nella Crotona del VI sec a.C., esercizi di concentrazione, di estasi, di separazione dell'anima e del corpo all'interno di un percorso di sapienza iniziatica che si contempera con la filosofia, al suo nascere. Quest'ultima, nei suoi procedimenti, nella sua ispirazione, si apparenta sia al sapere sciamanico da cui trae ispirazione anche per alcuni aspetti rituali, sia alle controversie dell'agorà; oscilla tra lo spirito della segretezza proprio della setta e la pubblicità del dibattito dialettico che caratterizza l'attività politica. Apollineo e dionisiaco parafrasando Nietzsche, sono ancora in questa fase coesistenti e compresenti<sup>12</sup> ed è comprensibile il sistematico e radicale rifiuto di affidare alla scrittura una dottrina puramente esoterica. Il potere del silenzio e del segreto sancisce l'eccezionalità del proprio posto nel mondo. Ripartire dal silenzio significa risalire al desiderio, riorientarsi nel pensiero, giungere a delle scelte assicurando a una élite ristretta la sua felicità. Resta tuttavia costante una singolare ambiguità che continuerà ad assumere forme e riti diversi tra la parola, scritta e quella proferita, tra filosofia e sapienza. Una tensione continua tra apoditticità della parola e dialetticità del confronto, che condurrà per un verso alla fiducia della comprensione e definizione dell'essere, per l'altro alla negazione della possibilità attraverso la parola, della

---

<sup>10</sup> Giangiulio 1991.

<sup>11</sup> Cfr. Eliade 2005.

<sup>12</sup> Nietzsche 1977.

comunicabilità della verità. Quest'ultima scelta sarà quella dello scetticismo che porterà alle estreme conseguenze il nichilismo sofisticato di Gorgia fino a sospendere ogni tipo di giudizio attraverso un'epochè sistematica che si radicalizza in afasia. L'astensione dal giudizio nasce dalla consapevolezza dell'impossibilità di fare affermazioni vere su qualcosa e di lasciare spazio alla possibilità continua dell'indagine unica e autentica finalità della ricerca del sapere. La possibilità apre ad uno spazio indefinibile per la ricerca e l'afasia è dunque il comportamento estremo conseguente all'epochè. Astenersi dalla parola e affidarsi al silenzio diventa un atto di responsabilità e di provocazione allo stesso tempo, un esercizio di rinuncia al suono della voce come emissione di senso per lasciare uno spazio pieno alla voce interiore. Un viaggio senza punti di arrivo e senza conclusioni, che si appaga del suo peregrinare percorrendo i più diversi territori di applicazione del silenzio.

Il grande Cerchio del Silenzio apre una strada che condurrà a una sistematica dimensione della 'filosofia della crisi' e istituzionalizza il nichilismo attraverso le sue varie stagioni che diventa una componente che percorre tutto il pensiero occidentale fino alla post modernità. Se il linguaggio della tecnica<sup>13</sup> di cui si discute nel Novecento, frutto degli approcci pseudo-scientifici dimentica l'umanesimo e l'ascolto fino a infrangersi nell'inautenticità del vivere, solo il silenzio può restituire la giusta condizione esistenziale. È la lezione heideggeriana che vuole ritrovare l'autenticità più antica del linguaggio e ripercorrere i sentieri dell'essere che ci riportano alla poesia poiché la distruzione del linguaggio è il frutto avvelenato del mondo della tecnica. È necessario in questo presente ritrovare il cammino del silenzio e della interpretazione della diversità come spazio dell'esserci. Solo l'ascolto può restituire il tempo e lo spazio dell'esserci come autenticità. Sospendere il giudizio è lasciare nel silenzio senza apoditticità logocentrica la manifestazione, l'apparire e il definirsi dell'altro come differenza. I silenzi sono ancora e di nuovo, quelli della sospensione del giudizio, dell'ascolto, della paura, dell'obbedienza, della riconoscenza, della riflessione, della meditazione.

## **Il silenzio delle donne**

Tutte le forme e i modi del silenzio sono in ogni caso longitudinalmente attraversati dalla differenza di genere intesa innanzitutto come maschile e femminile.<sup>14</sup> C'è da sottolineare prima di ogni altra ulteriore riflessione, un silenzio della memoria che ha riguardato a lungo tutto l'universo femminile. Secondo un'ormai sedimentata interpretazione antropologica e non solo, tutte le culture si sono definite e strutturate attraverso la differenza tra il maschile e il femminile. Tuttavia, questa differenziazione è avvenuta all'interno di una logica e di un'organizzazione sociale che è stata in larga

---

<sup>13</sup> Cfr. Heidegger, ed. 2001.

<sup>14</sup> Cfr. Héritier 2006.

misura patriarcale. Società plasmate e definite dal maschile, dello stare e contare tra uomini, in cui la donna è il bene di ciascuno e di tutti: bene naturale, bene domestico. Queste società escludono e mettono in larga parte sotto silenzio le donne, separano le donne le une dalle altre, e non riconosce quindi una cultura femminile come assertiva e autonoma, ma assimilata a una presunta neutralità che in sostanza significa maschile. Soltanto l'educazione alla maternità riesce ad avere voce e a esistere come differenza sovrapponendo in una ambivalente identificazione natura e cultura. In una simile realtà culturale è normale o perlomeno comprensibile che non esistano modelli di identità femminile a cui dare voce e spazio; piuttosto, per dirla con Lacan,<sup>15</sup> si tratta di un vuoto d'essere del femminile che finisce con il riconoscersi soltanto a partire da ciò che il maschile ha definito. Continuare a guardare alla storia delle culture in maniera neutra significa regredire al livello dei bisogni elementari o limitarsi a quel regno di presunta neutralità in cui le identità si disgregano e non sono riconoscibili. La strada che ormai da tempo si persegue è quella di garantire un'interpretazione più autentica che riconosca le differenze e le renda palesi, fatta di scambio di informazioni, e che riconosca il rapporto intersoggettivo veicolato da un uso consapevole delle diversità. Il genere umano non può elaborare modelli di culture e riflettere su di essi senza curarsi di rappresentare in modo valido i due o più generi da cui in realtà è costituito. Sicuramente tali riflessioni non indulgono, è bene chiarirlo, a un criterio del giusto e del vero universale e storico, di per sé categorizzante. È un etnocentrismo che potremmo definire della differenza, che considera il dominio patriarcale riduttivo e mortificante proprio perché il femminismo ha inventato e inventa un linguaggio che lo definisce tale. Non c'è il desiderio di oggettivare una realtà metastorica rileggendo il passato attraverso la differenza di genere, ma di determinare il riconoscimento della diversità della relazione tra soggetti diversi. Il pericolo è quello di una nuova presunta arbitrarietà d'indagine, ma questa volta con la consapevolezza dell'uso dei nuovi strumenti interpretativi.

La relazione di genere elabora dunque linguaggi riti, simboli diversi che è necessario segnalare e riconoscere attraverso le pieghe delle fonti e delle testimonianze trasmesse. Tutto il pensiero della differenza ha investito gran parte delle scienze umane e sociali del Novecento in questo lavoro. In questo percorso proveremo a segnalare qualche frammento tra linguaggi, silenzi, relazioni e genere. A partire dall'uso della parola sacra e poetica spesso interdetta alle donne o concessa in alcuni casi a sacerdotesse che diventavano la 'voce' della divinità, strumento passivo di esso<sup>16</sup>. Tace la donna, parla la divinità, mentre a un altro tipo di silenzio erano confinate e rassegnate le donne nella dimensione pubblica dell'agorà a loro interdetta. Gli spazi di azione e del dire della relazione con i silenzi dell'obbedienza sono iscritti nella domesticità. Il silenzio assume

---

<sup>15</sup> Cfr. Soler 2005.

<sup>16</sup> Cfr. Cavarero 2003.

una dimensione claustrofobica apparentemente rassicurante e di presunta protezione in cui vengono confinate le donne. È spesso nell'*oikos*, a cui sono preposte e che sancisce la necessità del silenzio alla vita pubblica, che si dà vita ad una silenziosa, sommessata ma incisiva autentica comunicazione con la possibilità di trasmettere valori e definire percorsi dello stare al mondo. Donne che praticano i saperi misterici e filosofici e che senza clamori educano, formano e avviano alla vera sapienza uomini, filosofi, poeti, tragediografi.<sup>17</sup> Nonostante l'occultamento sistematico del carisma delle donne, emerge rileggendo fonti e scritti tra i più diversi, riconoscimento seppure carsico, di incisiva autorevolezza verso una genealogia di trasmissione della conoscenza tutta al femminile che si declina in diverse modalità: sia come genealogia familiare, nel caso di Platone e della madre Perictione, sia da relazioni di forte intensità amicale, come nel caso di Socrate secondo quanto descritto nel Simposio platonico, introdotto alla vera sapienza filosofico-misterica dalla sacerdotessa Diotima di Mantinea, e ancora per Pitagora che sarebbe stato formato allo sciamanesimo e alla filosofia da Temistoclea sacerdotessa di Delfi. Significativa è la genealogia familiare di Perictione: discendente di Solone, il legislatore ateniese, può accedere al sapere e alla vita pubblica. Sposa un aristocratico come Aristone e ha tre figli, Glaucone, Adimanto e Platone, e una figlia, Potone. Rimasta vedova, si risposa ancora con un uomo importante della polis, Pylampes, statista ateniese nonché suo zio. Da lui ha il quinto figlio, Antiphos, che compare nel Parmenide di Platone.<sup>18</sup>

Perictione dunque non è solo moglie e madre, ma è anche filosofa pitagorica e riesce a violare il silenzio riservato al suo ruolo. Sono infatti giunti a noi alcuni frammenti di due sue opere spurie intitolate 'Sull'armonia delle donne' e 'Sulla saggezza'. Nonostante i problemi di attribuzione (le opere non datano dello stesso periodo, e sono normalmente attribuite ad una Perictione I e ad una Perictione II),<sup>19</sup> entrambe appartengono alla cosiddetta letteratura femminile della scuola pitagorica. 'Sull'armonia delle donne' tratta dei doveri della donna nei confronti del marito, del matrimonio e dei suoi genitori, è scritta in greco ionico e probabilmente data dal IV o dal III secolo a.C.; 'Sulla saggezza' offre una definizione filosofica della saggezza, è scritta in greco dorico e probabilmente data dal III al II secolo a.C. Perictione espone le sue idee filosofiche e in uno dei frammenti scrive: 'L'umanità è venuta in essere ed esiste per contemplare la teoria della natura del tutto. Possedere ciò è la funzione della sapienza, e il contemplare è il fine dell'esistenza (Stobeeo).<sup>20</sup>

Una sapienza e un percorso di consapevolezza che possiamo ipotizzare abbia trasmesso a Platone e che ha segnato lo sviluppo successivo della sua filosofia. In queste

---

<sup>17</sup> Di Nuzzo 2011, pp. 71-97.

<sup>18</sup> Diogene Laerzio.

<sup>19</sup> Waithe 1987. Traduzione dell'Autrice.

<sup>20</sup> Plant 2004, p. 76. Traduzione dell'Autrice.

pagine si ripresenterà più volte questa strada silenziosamente privata di comunicazione culturale del femminile che si protrae fino a forme contemporanee di comunicazione transculturale in cui sono ancora protagoniste le donne.

Se analizziamo questi frammenti, emergono usi del silenzio e della necessità di compostezza e decoro codificati all'interno della scuola pitagorica che lasciava spazio alle donne di esporre le proprie riflessioni e di avere un ruolo importante anche nei confronti della città, della rete di relazioni e di incontri in particolare a Crotona.

Ripercorrendo gli scritti e le testimonianze delle donne pitagoriche, si incontrano altre significative presenze come quella di Thèano e Temistoclea rispettivamente moglie e maestra di Pitagora. Scrive Plutarco in un bellissimo frammento da lui preservato sulla virtù femminile e non solo: 'Thèano, avvolgendosi nel suo manto, lasciò scoperto un braccio. Qualcuno esclamò "un braccio amabile"'. 'Non per il pubblico' disse lei 'non solo un braccio di una donna virtuosa, ma anche il suo parlare, non devono essere per il pubblico, e dev'essere modesta e curarsi di non dire nulla che possa essere ascoltato dagli estranei, poiché così espone se stessa; poiché nei suoi discorsi possono essere intesi i suoi sentimenti, il carattere e la disposizione'.<sup>21</sup> E ancora, sull'importanza della *Sophrosyne* (capacità di autocontrollo e riflessione): 'è meglio fare affidamento su di un cavallo senza morso che su di una donna non riflessiva'.

Nelle due sue lettere che sono miracolosamente arrivate fino a noi, Thèano si rivolge direttamente a coloro i quali vogliono apprendere la Sapienza e precisa, ancora una volta, che possono ascoltare la sua voce solo pochi adepti perché non è lecito che sia ascoltata da tutti, ma solo da coloro che hanno dimestichezza con le dottrine pitagoriche e che siano amici e parte della comunità. Rivendica come sua la scelta, che fu poi accolta da Pitagora, di introdurre alla pratica filosofica le donne e i fanciulli. Così a Crotona ha la possibilità di insegnare lei stessa alla comunità delle donne, il ben essere e ciò che è il bene per ciascuno. Scrive alla sua amica Kallisto:

La misura (*mètron*) è la cosa migliore su tutto, non solo per comparare le cose tra loro, né come semplice atteggiamento di moderazione ed equidistanza, ma piuttosto come un rapporto dinamico tra viventi e tra situazioni individuali e concrete, che deve essere di volta in volta individuato e mantenuto, spesso con sforzo e controllo di sé.<sup>22</sup>

Questo rende ancora una volta chiaro e percepibile l'aspetto anche essoterico della filosofia pitagorica e il ruolo che ebbero le donne nel divulgare i principi del sapere pitagorico e l'essere presenti nella comunità dando vita a un modo diverso di interpretare il rapporto tra privato e pubblico. Se Thèano è secondo la tradizione moglie di Pitagora, Temistoclea è colei che lo ha indottrinato e introdotto alla sapienza.

---

<sup>21</sup> Cfr. Nisticò 2003.

<sup>22</sup> Montepaone 2011.

Pitagora sarebbe diventato filosofo, e psicopompo nonché guaritore e sciamano per gli insegnamenti della sacerdotessa di Delfi che lo indirizza alle conoscenze esoteriche, all'arte della guarigione e della cura del corpo e alla dottrina della trasmigrazione delle anime. Ancora una trasmissione al femminile che lo introduce ai misteri orfici e alla possessione sciamanica, fino a raggiungere l'estasi e lo studio di ogni genere di filosofia e di ogni genere di sacrifici.<sup>23</sup>

Donne che scrivono, donne che leggono, donne che agiscono, donne che insegnano donne che, vengono rappresentate e descritte dagli uomini come nella tragedia greca che ha definito modelli archetipici del femminile divenuti metastorici. La filosofia e il teatro in Grecia in origine viaggiano insieme. Nietzsche nella *Nascita della Tragedia* ci regala, dallo spirito della musica, la più accattivante e autentica interpretazione dello stretto rapporto tra filosofia, tragedia e vita per la cultura greca. Il momento teatrale era un altro modo di fare filosofia,<sup>24</sup> di ricercare la verità di confrontarsi con gli altri. La rappresentazione non era solo un raffinato modo di divertirsi, ma luogo e spazio di riflessione comunitario oltre e insieme all'agorà. C'è da chiedersi come sia stato possibile che siano state delineate così tante figure femminili potenti e dense di significativi aspetti della natura umana in una società così patriarcale e misogina. Riemerge ancora una volta un percorso di presenza silenzioso che ha poi la possibilità di manifestarsi apertamente attraverso gli autori delle tragedie. Si potrebbe sicuramente condividere l'ipotesi di Philip Slater,<sup>25</sup> che ha fatto uso della psicanalisi retrospettiva per analizzare l'esperienza educativa di un tipico giovane cittadino della polis ateniese attraverso il processo di inculturazione che le madri nel silenzio domestico trasmettevano ai propri figli, con tutte le contraddizioni connesse al loro ruolo di donne/madri recluse e sottomesse. Da qui le energiche figure definite nelle tragedie e, create dal drammaturgo nell'età adulta. La madre, emotivamente potente, rimaneva impressa nel processo di formazione facendo da "stampo" per la definizione dei personaggi femminili, radicati nella mente del ragazzo che diverrà drammaturgo: più la madre era repressa, più terrificanti saranno le eroine rappresentate dal figlio drammaturgo.

Una di queste eroine tragiche è sicuramente Antigone. L'Antigone di Sofocle è una donna – e non è un caso che lo sia – che si ribella al silenzio a cui la città e il potere pubblico la relega e afferma, come le viene rimproverato dal coro, la sua *autonomòs*, ovvero come colei che da sola si dà la sua legge. Per la nostra protagonista, che vuole seppellire il fratello nonostante il divieto imposto dal potere pubblico, esiste una legge più alta di quella imposta da Creonte, una legge non scritta, ma eterna e inviolabile. La città e il potere costituito le imporrebbe il silenzio e l'obbedienza, come le consiglia la

---

<sup>23</sup> Cfr. Müller, Michler 1997.

<sup>24</sup> Nietzsche, op.cit.

<sup>25</sup> Slater 1974.

sorella ma lei accetta di dare voce alla sua identità. Dice di lei Creonte davanti a tutto il popolo:

Arrogante si era rivelata questa donna trasgredendo le leggi stabilite, ed è arrogante per la seconda volta ora che se ne vanta e ride di quel che ha fatto. Non sarò più un uomo, se, l'uomo sarà lei, se questo potere le sarà concesso senza pena.

Questi segnali sono indicativi di come la cultura della Grecia classica abbia sistematicamente dato voce alla costruzione divenuta sempre più dominante del razionalismo eurocentrico occidentale, inscritto come progressiva conquista da parte del logocentrismo maschile che sottrae e neutralizza le alterità femminili, relegandole in luoghi chiusi, angusti, di sofferenza, di emarginazione civica, attraverso la conquista del linguaggio e della scrittura filosofica.

In un privato e sussurrato discorso fuori dalle mura del palazzo del potere Antigone finisce con urlare alla sorella la sua posizione e rifiutare il silenzio a cui l'invita Ismene<sup>26</sup>:

ANTIGONE È mio fratello, è tuo fratello. Se tu non vuoi, io non lo tradirò, questo è certo.

ISMENE Ma Creonte lo proibisce!

ANTIGONE Creonte non può separarmi dalle persone che amo.

ISMENE Pensa, sorella, (..) ai nostri fratelli, sventurati, che si diedero la morte uno con l'altro. E ora guarda noi. Siamo rimaste sole. Se andremo contro la legge, se violeremo il decreto e il potere di chi comanda, moriremo. Siamo donne, non possiamo batterci con gli uomini. È più forte chi ci governa: dobbiamo piegarci all'ordine. È folle agire oltre i propri limiti. Ai morti, chiedo perdono. Ma obbedirò a chi tiene il potere. Sono costretta a farlo. Temo per te, Antigone. Ho paura.

ANTIGONE Non temere per me, pensa a te stessa.

ISMENE Taci almeno, non parlare a nessuno del tuo piano. Sarò muta anch'io.

ANTIGONE Gridalo invece a piena voce. Ti odierò di più se taci, vallo a proclamare a tutti.

ISMENE Il tuo cuore si esalta per un atto terribile.

La trasgressione di Antigone e il suo aver urlato e affrontato il potere in nome dei suoi valori porterà la città a ridurla al silenzio e ad una condanna esemplare che la riconduce al suo privato, ad essere resa invisibile, al negare la presenza della voce femminile. Deve essere sepolta viva, deve scomparire senza che ci sia modo di ricordarla. Ma la potenza dell'arte la fa giungere fino a noi e la strappa alla dimenticanza, diventando una delle figure emblematiche della riflessione del pensiero

---

<sup>26</sup> Sofocle, ed. 1989, pp. 40-43.

della differenza di genere<sup>27</sup> che definisce e riconosce come la contemporaneità continua a inscrivere il femminile in forme di silenzio meno teatralmente visibili ma in ogni caso pervasive.

Nella complessità della post modernità, le contaminazioni culturali e questi continui sincretismi tra Occidente e mondi altri ci costringe a riflettere sui nuovi soggetti nomadi che si definiscono anche attraverso le essenziali provocazioni linguistiche e il bisogno di scrivere delle donne migranti che ci ‘guardano’ e ci ‘osservano’ da quel punto di vista paradossalmente privilegiato che è lo stare dentro una cultura e tuttavia fuori da essa. Le nuove identità femminili sono portatrici di identità plurime,<sup>28</sup> come per tutte le società complesse, coniugando affettività, domesticità, vissuti privati e ruoli pubblici sfuggendo a codificazioni di potere o a vuote presenze istituzionali. Il respiro e i desideri di queste donne attraversano frontiere e legami. Silenziose rivoluzioni di genere si sono consumate all’interno della domesticità delle nostre case mettendo a confronto reciproci pregiudizi tra donne immigrate e donne europee. La scrittura di queste donne immigrate, questa nuova letteratura della migrazione, ha dato voce in molti casi a un silenzioso confronto con il disagio di una doppia appartenenza: donna e migrante che costringe il femminile a una opacità monolitica fatta troppo spesso di ruoli contrapposti e inconciliabili. La condizione di immigrata esaspera il pericolo di non esserci, di quel vuoto d’essere che resta una minaccia incombente sul femminile, quella di non riuscire ad avere spazi di esistenza se non attraverso i ruoli che la società di accoglienza e le società ancora in larga parte patriarcali, propongono. Il silenzio diventa così potente amplificatore di energie che vengono catalizzate nella scrittura e nel desiderio di urlarle la propria diversità. Così scrive Marta Franceschini,<sup>29</sup> una giornalista che dà voce alla necessità del raccontarsi di Marta Ognuta, donna moldava immigrata che la supplica di parlare del suo silenzio e chiede alla scrittrice giornalista italiana: ‘Scusi, lei è una scrittrice? Sto cercando una scrittrice’; alla domanda del perché di questa sua ricerca risponde: ‘perché se no io muoio e non posso morire con questo grido dentro’. Dal silenzio alla necessità di dare voce nella scrittura che consolida, definisce e che dà vita ad una riflessione finale che restituisce il senso di un percorso di riconoscimento del sé e dell’altro. Così conclude la protagonista<sup>30</sup>:

Adesso non ho più paura. Vedo l’universo per intero, senza sgomento. E quello che vedo, lo accetto. Non è la misura delle cose a fare l’esistenza, ma il modo in cui sono vissute. Tutto cambia se cambia lo sguardo. L’unico vero delitto è tenere gli occhi chiusi. La mia

---

<sup>27</sup> Segnalo solo alcuni tra i testi più significativi del pensiero della differenza: Butler 2003; Irigaray 2002; Weil 2020.

<sup>28</sup> Di Nuzzo 2009.

<sup>29</sup> Franceschini 2008.

<sup>30</sup> Franceschini 2008, p. 97.

non è una bella vita. Lavoro a ore nelle case dei ricchi. Permetto alle loro donne di essere libere. In cambio, ricevo dei soldi, non molti a dire il vero. Ma immagino che non sia l'unico prezzo che pagano. Metà stipendio lo mando alla mia famiglia e col resto mi arrangio. Ho quarantacinque anni, e pochi progetti per il futuro. Tornare a casa non posso, i miei morirebbero di fame, e io con loro. Oppure, restare finché le forze me lo consentono, a sgurare pavimenti in Italia. Poi si vedrà. Ma ho la pace dentro. So perché sono nata, e perché cammino su questa terra. Ho compreso. Per questo non temo più nulla. Ho gridato così forte che il Cielo alla fine mi ha risposto, e mi ha detto: ti vedo. Mi ha riconosciuta, solo adesso esisto davvero. Sono entrata nel centro dell'essere, sono arrivata a casa. Adesso un paese vale l'altro, io abito la terra.

Abitare la terra dunque con consapevolezza nuove che ci riconducono alle domande più ataviche dello stare al mondo a cui continua a dare risposte la contemporaneità che non le elude ma le reinterpreta in un continuo divenire e apre a scenari di senso e possibili percorsi da intraprendere.

### **Silenziosi sentieri heideggeriani dell'essere, possibili percorsi post-moderni**

Si fa strada ancora una volta nella circolarità del nostro cammino il senso del silenzio che ci conduce alla contemporaneità e ineludibilmente alla riflessione heideggeriana. un ritornare al nostro stesso dire, alle nostre stesse interpretazioni, ma soprattutto un ritornare alla questione fondamentale dalla quale era partita la filosofia occidentale: la questione dell'essere. Ogni nostro dire nella riflessione heideggeriana sembra basarsi sempre su un ascoltare: un ascoltare le interpretazioni che si sono date nel corso del tempo, un prestare attenzione all'essere, un aprirsi verso di esso, un pro-tendersi che è essenziale e costitutivo dell'essente umano. Nelle pagine di *Essere e tempo*<sup>31</sup> una voce si rende udibile: la voce della coscienza. Quest'ultima non dice esattamente nulla, non dà informazioni, non enuncia, non intende definire alcunché è fatta di un silenzio ricco di senso. Essa, infatti, essendo la voce che richiama l'uomo e lo conduce verso l'essere non può dire nulla, non può enunciare perché l'essere è l'indefinibile, l'inesprimibile; non per questo, però, la voce e l'essere sono nulla. Il corretto ascolto del richiamo di questa voce è quindi un tornare all'essere, che non è, ma si dà, è possibilità tanto di essere quanto soprattutto di non essere. La possibilità costituisce l'uomo, che è, appunto, la possibilità della morte, la possibilità continua di non essere. La 'Lettera sull'umanismo'<sup>32</sup> espone questo problema e mostra come esso sia di difficile risoluzione: non si tratta, come ritiene una certa linea interpretativa, del fatto che il linguaggio sia stato considerato

---

<sup>31</sup> Cfr. Heidegger, ed. 2001.

<sup>32</sup> Cfr. Volpi 1995.

soltanto a partire dall'uomo e che se ne sia data una semplice teorizzazione. In 'Essere e tempo' si fa esperienza di una indisponibilità del linguaggio, di una forza di quest'ultimo che soverchia ogni intenzione umana. Ciò è testimoniato dal fatto che il linguaggio sia considerato una possibilità propria dell'uomo, quindi non come qualcosa a sua disposizione, che possa essere scelto o meno, ma come possibilità essenziale, costitutiva dell'uomo che appunto chiede e si interroga riguardo al proprio essere, il quale non è, ma appunto si dà, è esso stesso possibilità. Il cerchio del silenzio e della relazione con l'altro e con il mondo sembra stia per chiudersi e attraverso ricomponendolo passato e presente. Sembrerebbe ripresentarsi il convitato di pietra del nichilismo. L'inesprimibilità dell'essere e la possibilità dell'altrimenti che essere<sup>33</sup> continua a riproporsi. Il problema che affronta Heidegger in *Essere e tempo*, laddove l'opera è rimasta incompiuta, è appunto questo: un esperire l'indisponibilità stessa del linguaggio. Per dimostrare questa ambivalente indisponibilità Heidegger riparte dalla poesia e dalle riflessioni su di essa di Hölderlin secondo il quale:<sup>34</sup>

[...] è la più innocente fra le occupazioni umane anche se si esprime linguisticamente, cioè attraverso il bene più pericoloso donato all'uomo. Essa è più la innocente tra le attività in quanto non intende agire sulla realtà, definendola, confinandola in enunciati sicuri e dominabili; allo stesso tempo, però, si esercita tramite il linguaggio.

Quest'ultimo è pericoloso perché in esso è insito il rischio radicale per l'uomo, per quell'ente che deve rendere conto del proprio essere, di misconoscere quest'ultimo e quindi di disconoscere se stesso. Il dialogo tra pensare e poetare è teso a dispiegare proprio quel gioco di parole e silenzi custodito nella poesia stessa, per poterlo illuminare lasciandolo inviolato. Del resto Paul Claudel diceva che la poesia 'non è fatta di queste lettere che pianto come chiodi, ma del silenzio che resta sulla carta.'<sup>35</sup>

Si ripresenta così il poetare nella riflessione di Heidegger che è un ritornare alla prima parola della sapienza pre-filosofica, quale fondamento della stessa filosofia più autentica da intendersi come quella poetica/profetica/iniziatica che accoglie il silenzio. È necessario che il linguaggio ritrovando la poesia ritrovi l'autenticità dell'essere come *esserci* e rifaccia il suo percorso per venire a nuova esistenza. Come accade nel caso del viaggio inteso come ritorno in patria, la poesia deve ritrovare la casa dell'essere e restituire la patria autentica dell'esser-ci. La domesticità nella quale giungiamo di nuovo quando si ritorna a casa non è semplicemente la stessa dalla quale siamo partiti, come se il viaggio compiuto fosse stato fine a se stesso, come se non avesse portato a casa il tesoro dell'estraneo, del diverso, del mistero. La ripetizione pensante implica sempre un lieve

---

<sup>33</sup> Cfr. Levinas 2018.

<sup>34</sup> Amoroso 1988, p. 42.

<sup>35</sup> Cfr. Claudel 1969.

spostamento, una divergenza, una differenza. La regione essenziale di questo viaggio, lo spazio per questo spostamento è il linguaggio. Esattamente questo motivo impedisce il compimento di Essere e tempo: in quest'opera il linguaggio non era ancora pensato in maniera del tutto essenziale, quindi non avrebbe potuto compiere ciò che era fondamentale, cioè il superamento del linguaggio come oggettivazione fuorviante della metafisica. Heidegger cerca di esplorare e fondare un autosuperarsi dispiegato nella sua forza originaria. Al linguaggio, che è ancora linguaggio della metafisica, viene quindi restituito il suo divenire storico, la possibilità di andare oltre se stesso, quale luogo di disvelamento della differenza. È questo il senso, dei giochi etimologici heideggeriani: riportare la parola della metafisica, alla sua origine, restituirlgli l'essenziale differenza che la costituisce, la sua capacità di significazione che sempre eccede rispetto all'enunciato, alla definizione, al concetto statico e astratto, tipico del pensiero della metafisica al suo apice, della tecnica calcolatoria e combinatoria. Tentare un autosuperamento della metafisica, un movimento di ripetizione del medesimo che non è mai l'identico, un viaggio dell'umanità, che non è riconducibile solo a immagini arbitrarie, e a semplici metafore, del pensiero di Heidegger. Siamo piuttosto, secondo il pensatore tedesco, dinanzi al movimento stesso della storia della metafisica quale epoca della storia dell'essere, il modo stesso di darsi, di accadere storicamente della sua verità, che deve continuamente ridefinirsi per ritrovare l'esserci come relazione e ascolto continuo.

Di fronte a questa possibilità si infrange il sogno heideggeriano e il silenzio ritrova la sua dimensione di antica profondità che non collassa nel proporre nichilismi più o meno propositivi o antichi e nuovi scetticismi (intesi come epochè per astenersi dal de-finire) ma assume su di se il nulla come abisso di consapevolezza e non semplice vuoto. L'atteggiamento di Heidegger nei confronti dell'epoca della tecnica è significativo; esso è al di là della morale perché si colloca su un piano ben più originario rispetto alla distinzione fra bene e male: egli non giudica in senso etico questo momento, ma cerca di dispiegarlo in quanto momento storico, cioè tenta di comprendere il rapporto che esso intrattiene con tutta la storia dell'essere e con, in particolare, la storia della metafisica occidentale, che solo in quest'epoca attuale raggiunge il proprio apice. D'altra parte, ogni impostazione etico-morale è scartata dal nichilismo, cioè, in ultima analisi, dalla metafisica stessa. Heidegger può quindi ritrovare l'autenticità del linguaggio, per rifondare la filosofia, nella poesia e ne descrive la potenza di significato in alcuni esempi a partire da Trakel che viene indicato come autentico viaggiatore attraverso i sentieri dell'essere:<sup>36</sup>

Non siamo dinanzi al pneuma, allo spiritus o addirittura ad un riferimento al religioso; lo spirito, nella poesia trakliana, è fiamma che divampa, che sgomenta, che sconvolge. Lo spirito inteso in questo modo, quindi, è nella duplice possibilità di acquietare e di

---

<sup>36</sup> Heidegger ed. 1973, pp. 70-71.

distuggere; nel suo fiammeggiare apre la via, rischiara, ma anche conduce al cammino, sconvolge e sprona all'errare. Dunque il dolore rimane sempre il termine corrispettivo al Sacro, a ciò che salva. La dipartenza in quanto spirito è la forza che aduna e accoglie, che riporta l'essere dei mortali alla quiete dell'origine, alla quiete della fanciullezza non-nata, che viene custodita quale impronta, non ancora giunta a gestazione, che segnerà la stirpe futura. In quanto è questo adunamento, la dipartenza è l'*Ort* ('il luogo' del sorgere) tutto raccogliente che consente un altro inizio, il quieto silenzio che dà l'avvio alla parola e al canto. In essa si danno, in un'intima vicinanza, mortalità e silenzio, che possono farsi visibili soltanto nel darsi, nell'esporsi allo scorrere del tempo cui ogni parola è sottoposta. La dipartenza è il luogo del poema e del poetare stesso, perché qui, nel silenzio, può risuonare l'eufonia dei passi dello straniero che illuminano l'oscuro peregrinare di quanti lo seguono. Il viaggio di quest'ultimi è oscuro perché è soltanto un seguire, ma esso, nell'ascolto del canto, ascolto che può farsi a sua volta lirica, porta la loro anima verso un orizzonte sereno. Il canto di quanti rispondono all'appello dello straniero può farsi quindi parola solo dopo un lungo ascolto; infatti, Heidegger scrive: 'Poetare significa: dire ascoltando, ridire ciò, è quell'eufonia dello spirito della dipartenza che viene partecipata. Prima di farsi un dire – dire nel senso di esprimere – il poetare è, per la maggior parte del suo tempo, un ascoltare'.<sup>37</sup> È solo essendo prima di tutto ascolto che la parola potrà risuonare sullo sfondo silenzioso, e, in questo modo, cantare il tramonto, la mortalità, la mitezza, il silenzio stesso. In questo modo il ridire è più fedele, più pio, ciò è più mite di fronte all'eufonia dei passi dello straniero che illuminano la strada verso la frescura azzurra del mattino della fanciullezza.

Come il cammino verso il crepuscolo, verso la propria essenza mortale, non è notte della vita, decomposizione, ma piuttosto apertura verso l'estraneo, verso il diverso, verso l'essere, così il silenzio cui Heidegger può solo accennare non è negazione della parola, assenza di suono, ma piuttosto ciò in cui si raccoglie il richiamo della quiete, che sola può generare, può vivificare. Il richiamo non può che essere effetto del silenzio, non può che provenire e spegnersi in quel luogo dove il parlare dei mortali si sfuma per lasciar posto all'eco che rivela la profondità dell'abisso. Il linguaggio è quindi polisenso e, per comprenderlo, dobbiamo abbandonare l'idea che esso debba necessariamente avere un unico significato per essere significante, per avere senso. Questa pluralità di significati può sembrare, inizialmente, solo ambiguità; nel momento in cui, però, si abbia presente tale pluralità nella sua interezza, attraverso l'*Erörterung*, ('il dibattere e interpretare') è possibile cogliere l'accento verso il luogo dal quale questa diversità vivificante proviene. Infatti la molteplicità di significati propria di questo dire poetico non è l'imprecisione di

---

<sup>37</sup> Heidegger ed. 1973, p.73.

chi lascia correre, bensì il rigore di chi lascia essere, di chi si è impegnato nella disciplina del retto contemplare, docilmente conformandosi alla sua legge.<sup>38</sup>

Il nostro procedere sembra avvolgersi in un circolo nel quale il colloquio, cioè la nostra stessa essenza, è il parlare dell'essenza del linguaggio, è necessariamente un dire che riguarda questa stessa essenza, ma come può quel colloquio che noi siamo, essere essenzialmente un dire del linguaggio, se non si è innanzitutto disposti all'ascolto e al silenzio che attinge all'essenza del linguaggio stesso? La condizione post-moderna ci pone necessariamente dentro la dimensione ermeneutica. Siamo dinanzi al circolo ermeneutico, a quel circolo che domina la nostra essenza di soggetti essenti-dicenti, in quanto recanti il messaggio ricevuto. Questo riconoscimento e l'idea stessa della circolarità non significano ancora però che si sia davvero attinta un'esperienza originaria del *Bezug* ('relazione') del rapporto ermeneutico. Quel che importa, infatti, non è riconoscere e proporre un'idea di tale rapporto, né parlare sul linguaggio, ma parlare, in modo tale che questo parlare sia un dire nascente dall'ascolto della voce del linguaggio e dal tentativo di tradurla in parola. Un dire di questo genere non potrebbe essere che un colloquio, ma di natura del tutto particolare, tale da rimanere inerente all'essenza del dire originario, tale da gravitare e raccogliersi nell'essenza del linguaggio, di ciò che si dà a noi. Nel procedere di questo colloquio, il silenzio dovrebbe prevalere sulla parola, soprattutto nei riguardi della quiete raccogliente nella quale l'essenza del dire originario si raccoglie, nella quiete silenziosa dalla quale ogni dire può scaturire. L'autentico parlare quale preludio al vero colloquio nell'ascolto del linguaggio non potrebbe che serbare il silenzio sull'essenza del dire originario e sul silenzio stesso.

Diventare dunque viaggiatori del silenzio, attraverso un cammino del linguaggio che è viaggio iniziatico dell'esserci, di cui la poesia è il viatico e è apertura alla possibilità di vivificare. Il silenzio allora diventa la possibilità di assaporare tutto appassionatamente. Riscoprire il silenzio significa innanzitutto nella post modernità ricostruire un rapporto diverso con il tempo delle proprie esperienze. Il silenzio oggi, secondo D. Le Breton, è un bene comune da riconquistare nella conversazione, nella dimensione politica, nella spiritualità e nella religione. Il silenzio è un valore necessario al legame sociale e una sorta di profondo respiro che placa la nostra inquietudine. È necessario addentrarsi nella polisemia dell'esperienza del silenzio esaminandone con sguardo antropologico i significati culturali che lo connotano: può generare disagio e imbarazzo oppure complicità e intimità, evidenziando sempre la qualità della relazione in corso tra gli interlocutori. 'Troppo spesso l'ideologia della comunicazione assimila il silenzio al vuoto, alla rovina, non riconoscendo che talvolta proprio la parola è la lacuna del silenzio'.<sup>39</sup> Viaggiare, senza punti di arrivo e senza conclusioni, che si appaga del suo peregrinare percorrendo i più diversi territori di applicazione del silenzio, dalla letteratura all'arte,

---

<sup>38</sup> Heidegger ed. 1973, p. 75.

<sup>39</sup> Breton 2018, p.16.

dalla musica alla psicoanalisi, dalla geografia all'antropologia, dal cinema al teatro. E appartiene alle più diverse età, esigenze e fasi della vita: dall'infanzia all'adolescenza, alla maturità. Il silenzio in questa circolarità che si compie è come origine della parola è come il riconoscere la necessità che 'a vincolare è l'origine nel silenzio, non ciò che dice; ciò che si dice vincola solo se è sostenuto da questo sottofondo'.<sup>40</sup> Solo ciò che è sostenuto da un sottofondo di silenzio riesce a legarci al linguaggio. Il linguaggio vincola tra di loro gli uomini solo se il loro parlare affonda le sue radici nella consapevolezza della possibilità di un infinito silenzio. Abbiamo sperimentato nel recente passato tra gli infiniti sentieri percorribili la scoperta e l'irruzione del silenzio come silenzio della pandemia. Lo stupore misto al terrore dell'assenza, del non più agito, dell'impotenza del fare, e della necessità della estrema sospensione, di una epochè che prende fiato nell'attesa, nella pazienza di continuare a vivere sottraendo il rumore del mondo e costruendo un particolare rapporto con il vuoto e con la morte. Al fragore della accelerazione spazio-temporale si è sostituito il silenzio, all'eccesso di senso che caratterizza la surmodernità<sup>41</sup> è subentrata la sospensione; lo spazio esterno, addomesticato e controllato, strutturato come tempo policromo e spazio del panottico produttivo delle nostre città, è diventato luogo di spaesamento e di rischio radicale, rimettendo indietro le lancette del tempo e del presunto progresso.

Potremmo concludere, dopo aver attraversato longitudinalmente sentieri fatti di parole e silenzi, che, prima di parlare, per poter parlare, è necessario avere avuto l'esperienza di un silenzio presente nella meraviglia e nello stupore che ci conduce all'aver cura degli altri in un mondo che ha necessità e urgenza di un nuovo umanesimo per riscrivere tra consapevolezza antiche e nuove il costruire l'esserci autentico nel mondo, solo così il silenzio è e continuamente diviene cosa viva.

Annalisa Di Nuzzo

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

[pantarei\\_6@hotmail.it](mailto:pantarei_6@hotmail.it)

## **Riferimenti bibliografici**

Antonelli 1998: G. Antonelli, *Fare tèchne col silenzio*, Napoli.

Augè 1996: M. Augè, *Non luoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano (edizione originale: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992).

Bettini 2021: M. Bettini, *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Torino.

Butler 2003: J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino. (edizione originale: *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, New York 2000).

---

<sup>40</sup> Antonelli 1998.

<sup>41</sup> Augè 1996.

- Cantarella 2013: E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano.
- Cavarero 2003: A. Cavarero, *A più voci*, Milano.
- Claudel 1969: P. Claudel, *Cinque grandi odi*, Roma (edizione originale: *Cinq grandes odes*, Paris 1910).
- Di Nuzzo 2009: A. Di Nuzzo, *La morte, la cura, l'amore*, Roma.
- Di Nuzzo 2011: A. Di Nuzzo, *Don Giovanni tristi e Veneri storpie. Itinerari di Lettura di giovani donne nella post-modernità*, in L. Bonato, V. Porcellana (a cura di), *Donne che leggono, donne che scrivono saggi di antropologia e letteratura*, Torino, pp. 71-97.
- Diogene Laerzio ed. 1998, *Vite dei Filosofi*, Roma-Bari.
- Durand 2009: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari (edizione originale: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble 1960).
- Eliade 2005: M. Eliade, *Lo Sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Roma.
- Faranda 1996: L. Faranda, *Dimore del corpo*, Roma.
- Franceschini 2008: M. Franceschini, *La valigia di Agafia. Una storia vera*, Cava de' Tirreni.
- Gianguilo 1991: M. Gianguilo (a cura di), *Giamblico. La vita pitagorica*, Milano.
- Khan 1994: H. I. Khan, *Il misticismo del suono. Musica e suono come espressione dell'armonia*, edizione italiana, Roma (edizione originale: *The Mysticism of Sound and Music*, Geneva 1991).
- Heidegger 1973: M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano (a cura di A. Caracciolo, edizione originale: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959).
- Heidegger 1988: M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Milano (a cura di L. Amoroso, edizione originale: *Erläuterungen zu Hölderlin*, Pfullingen 1964).
- Heidegger 1995: M. Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, Milano (a cura di F. Volpi, edizione originale: *Über den Humanismus*, Frankfurt am Main 1949).
- Heidegger 2001: M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano (a cura di A. Marini, edizione originale: *Sein und Zeit*, Halle 1927).
- Héritier 2006: F. Héritier, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Roma-Bari. (edizione originale: *Masculin/féminin: la pensée de la différence*, Paris 1996).
- Irigaray 2002: L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano (edizione originale: *Speculum of the Other Woman*, Paris 1974).
- Le Breton 2018: D. Le Breton, *Sul silenzio. Fuggire dal rumore nel mondo contemporaneo*, edizione italiana, Milano (edizione originale: *Du silence*, Paris 1997).
- Slater 1974: P. Slater, *Il rapporto madre-figlio in Grecia: sue origini e conseguenze. Il ruolo della donna ad Atene - Tensioni coniugali e rivalta materna*, in C. Beve, *La tragedia greca*, Bari, pp. 157-176.
- Lanternari 2006: V. Lanternari, *Dai "primitivi" al "post-moderno": tre percorsi di saggi storico-antropologici*, Liguori.
- Levinas 2018: E. Levinas, *Altrimenti che essere*, Milano (edizione originale: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye 1974).

- Maffesoli 2018: M. Maffesoli, *Ecosofia. Un'ecologia per il nostro tempo*, Napoli.
- Montepaone 2011: C. Montepaone (a cura di), *Pitagoriche. Scritti femminili di età ellenistica*, traduzione e note di I. Brancaccio, Bari.
- Müller, Michler 1997: K.E. Müller, A. Michler. *Sciamanismo: guaritori, spiriti, rituali*, Torino (edizione originale: *Schamanismus, Heiler, Geister, Rituale*, München 1997).
- Nietzsche ed. 2017: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Roma (edizione originale: *Die Geburt Der Tragödie*, Leipzig 1872).
- Nisticò 2003: D. Nisticò, *Téano, una pitagorica attuale*, Soveria.
- Plant, 2004: I. M. Plant, *Women writers of ancient Greece and Rome: An anthology*, Oklahoma.
- Platone, *Fedro*, a cura di E. Pucci, Roma-Bari 1998.
- Pomeroy 1978: S.B. Pomeroy, *Donne in Atene e a Roma*, Torino (edizione originale: *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical antiquity*, New York 1976).
- Soler 2005: C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne*, Milano (edizione originale: *Ce que Lacan disait des femmes*, Paris 2003).
- Travi 2007: I. Travi, *Aspetto orale della poesia*, Bergamo.
- Turchi 1948: N. Turchi, *Le religioni misteriche del mondo antico*, Milano.
- Vattimo 1963: G. Vattimo, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Genova.
- Vernant 1984: J.P. Vernant, *Le origini del pensiero greco*, Roma (edizione originale: *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1962).
- Weil 2020: S. Weil, *Filosofia della resistenza. Antigone, Elettra e Filottete*, Genova (raccolta di saggi tradotti da A. Nuti, a cura di F.R. Recchia Luciani).
- Waithe 1987: M.E. Waithe, *A History of Women Philosophers*. Volume 1, 600 BC-500 AD, Dordrecht.

[Ascolta l'audio](#)



F. Fumante, *Il filo del discorso*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTFuman90096.4  
pp. 47-62.

## **‘Tacere’ e ‘silenziare’ attraverso le espressioni figurate metalinguistiche**

FEDERICA FUMANTE

### ***Abstract***

#### **‘Keeping silent’ and ‘silencing’ through figurative metalinguistic expressions**

Silence can be often considered more eloquent than words and entirely part of the communication process as a bearer of meaning. From a metalinguistic point of view, within oral communication, silence can be evoked by the organs of the phonatory apparatus, among which the mouth and the tongue play a primary role. The polyrhematics constructed with the unmarked term for ‘mouth’ (*os, oris*) have, as will be seen, at their base the conceptual metaphor of the “container”, which, if closed, prevents words from escaping. The closing of the mouth – silence – is represented as an act of force (a pressure, stitching, a barrier operated manually), which contravenes the natural tendency to articulate language, for example, lat. ‘*Voluit deus ora loquentis opprimere: exierat iam vox properata sub auras*’ (Ov. Met. 3, 295- 296) ‘The god would have liked to shut her mouth, but the words had already been formulated and had fled quickly into the air’. The present investigation will focus on a corpus of metalinguistic figurative expressions which convey silence. The everyday lexicon contains many expressions of this type, considered spontaneous but subject to extra-linguistic experiential motivations, especially of a physical-perceptual nature, which are universal. In order to reflect on universality and variation phenomena, data from several modern Western European languages will be analysed from a contrastive point of view by starting from the model offered by Latin through Italian.

### ***Keywords***

Silence, metalanguage, figurative expressions, conceptual metaphor, interlinguistics

### ***Parole chiave***

silenzio, metalinguaggio, espressioni figurate, metafora concettuale, analisi contrastiva

*Si la parole est d'argent  
et le silence d'or, alors le  
cri du cœur est un  
diamant multicolore.*  
Jacques Prévert

## Le maglie del silenzio

Le maglie del silenzio,<sup>1</sup> nell'intreccio dei turni conversazionali, sono tessute con fili diafani. È possibile, infatti, il più delle volte, intravedere dietro questa trasparenza le parole che non trovano voce nel locutore o nel ricevente (a seconda del punto di analisi), ovvero ascoltare “la voce del silenzio”:<sup>2</sup>

- 1) *Cur nolint, etiam si taceant, satis dicunt; verum non tacent.* (Cic. *div in Caec.* 21)  
‘Le ragioni del loro rifiuto le fanno capire con sufficiente chiarezza, anche a tacerne: ma non tacciono’.

Nel passo citato, Cicerone crea un'antifrasi per esprimere l'eloquenza del silenzio,<sup>3</sup> pienamente parte del processo comunicativo e, quasi sempre, veicolo di significato:<sup>4</sup>

La capacità umana di sfruttare tutte le risorse semiotiche allo scopo di creare codici o parti di codici si coglie con la maggiore evidenza nel fatto che anche l'apparente mancanza di segnali può operare come segnale: il silenzio, l'immobilità di un corpo, una luce spenta, una lancetta ferma, ecc., possono dare non meno informazione di una serie di suoni, di una sequenza di movimenti, di una luce accesa o di una lancetta indicante una precisa grandezza.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Per questa metafora, che riprende la perifrasi ‘il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono’, ho preso spunto da Italo Calvino (1983) che, riferendosi al silenzio, così scrive nella presentazione alla prima edizione del romanzo ‘Palomar’: ‘Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato’. L'espressione ‘le maglie del silenzio’ si formerebbe a partire dal principio metaforico per cui ‘parlare/scrivere è intrecciare fili di parole’; il ‘testo’ stesso è infatti un tessuto, un ordito (cfr. lat. *textus*).

<sup>2</sup> Per studi linguistici sul silenzio si rimanda, tra i tanti, a Halliday 1978, Tannen, Saville-Troike 1985; Banfi 1999; Bazzanella 2002; Jaworski 2006; Dovetto 2010; Ephratt 2008, 2011. Sul ruolo comunicativo o espressivo che il silenzio gioca nella comunicazione rituale (inclusa quella religiosa) si veda Bauman 1983.

<sup>3</sup> Sul silenzio eloquente si veda Ephratt (2008, p. 1909).

<sup>4</sup> Ci sono casi in cui gli spazi vuoti del silenzio, invece, sono semplicemente manifestazione di intimità (si pensi al dialogo in *Pulp fiction* tra Mia e Vincent) o casi in cui le pause sono utilizzate per aggiungere enfasi a ciò che verrà detto dopo (su quest'ultima funzione si veda Duez 1982).

<sup>5</sup> Simone 2005, p. 30.

Non basterebbero fiumi di inchiostro per accennare alla diversa natura e alle numerose finalità del silenzio, così prezioso per il funzionamento dei turni conversazionali: si fa riferimento a quanto la sua presenza sia necessaria per la riuscita della comunicazione, essendo il silenzio atteggiamento proprio di un ricevente in ascolto. È solo ‘senza parole’, dunque, che il destinatario in ascolto può comunicare all’emittente il suo atteggiamento positivo nei confronti della comunicazione stessa (ossia collaborare alla sua efficacia). Tuttavia, se da un lato, nell’ottica dei turni conversazionali, l’atteggiamento silente di chi ascolta è una bilancia fondamentale per la riuscita della comunicazione, dall’altro può essere frainteso e mal interpretato (esattamente alla stregua di un messaggio):

Ancor più deformante è il modo in cui Joachim interpreta il silenzio. Aspetta una replica molto energica da parte di Vincenz (...). Poiché non giunge nessuna risposta, interpreta il silenzio nel modo seguente: il mio discorso è comunque vano, non mi si presta ascolto. (...) Dopo il congedo forzatamente amichevole, i due rimasti continuano a restare silenziosi e nuovamente ciascuno fraintende il silenzio dell’altro.<sup>6</sup>

Componendosi la lingua soprattutto di silenzi, le trattazioni a riguardo sono state moltissime,<sup>7</sup> non solo sul versante linguistico. Si è scelto qui di analizzare, in ottica contrastiva, una serie di espressioni figurate metalinguistiche veicolanti silenzio, aspetto finora tralasciato dalla letteratura; distingueremo un silenzio spontaneo:

- 2) E quasi contentato si tacette (Dante Alighieri, *Purgatorio*, canto XXIV, 63).

e uno indotto, quando uno degli attori della comunicazione, ad esempio, accosta un dito (l’indice) alle labbra, invitando a tacere, all’intento di ammutolire, ammutire, zittire, azzittare o azzittire qualcun altro:

- 3) Guardo fissamente Fausta, poi, senza parer di nulla, aggroto le sopracciglia e porto l’indice alle labbra, in segno di silenzio (Alberto Moravia, *Io e lui*, p. 309).

---

<sup>6</sup> Lukacs 2002, p. 226.

<sup>7</sup> Per i principali contributi si rimanda alla nota 2.

Da un punto di vista metalinguistico il silenzio (spontaneo e/o indotto) può essere veicolato da espressioni figurate<sup>8</sup> formatesi a partire dai nomi degli organi dell'apparato fonatorio, tra cui la bocca e la lingua rivestono un ruolo precipuo:<sup>9</sup>

- 4) Prometto e giuro *non aprir bocca*, in qualunque cosa che sarà ordinata dalla vostra prudenza (C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, p. 59).
- 5) Il padre Cristoforo *faceva stare la sua lingua* (A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, p. 159).

La lingua letteraria e il lessico conversazionale dell'italiano accolgono moltissime espressioni metalinguistiche, anche proverbiali, veicolanti il silenzio, ritenute spontanee, a cui soggiacciono, tuttavia, motivazioni esperienziali extra-linguistiche e soprattutto di natura fisico-percettiva, che hanno carattere universale.<sup>10</sup>

Come esempio riportiamo:

it. La parola è d'argento il silenzio è d'oro<sup>11</sup>  
 portogh. *A palavra é de prata e o silêncio é de ouro*  
 sp. *La palabra es plata, el silencio oro*  
 neerl. *Spreken is zilver, zwijgen is goud*  
 ted. *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold*  
 ingl. *Speech is silver, silence is golden*

Il proverbio si riscontra in tutte le lingue che qui prenderemo in considerazione, allo scopo di riflettere su fenomeni di universalità e di variazione. Espressioni figurate sono

---

<sup>8</sup> Chiameremo convenzionalmente le espressioni che commenteremo “usi figurati”, un insieme ampio – in cui includere processi metaforici, metonimici, sinestetici e figure retoriche di altra natura – tale da permettere l'osservazione di un maggior numero di dati linguistici.

<sup>9</sup> Il metalinguaggio è in gran parte costituito da un lessico metaforico diffusamente ispirato alle parti del corpo; per un tracciato sulla questione si veda Fumante 2020, pp. 147-151. Studi sulle metafore corporali del metalinguaggio sono stati intrapresi da Pannain 2005, 2018.

<sup>10</sup> Saville-Troike 2006, p. 380. Queste espressioni si sviluppano diacronicamente a partire da una serie di metafore concettuali tuttora attive, ad esempio: ‘capire/comprendere’ è ‘cogliere, raccogliere (lessico dell'agricoltura)’ (*grasp is understand*, cfr. Lakoff-Johnson (2003, p. 20), ‘conoscere’ è ‘vedere’ (*understand is seeing*) (cfr. Lakoff-Johnson 2003, p. 48; Sweetser 1990, pp. 38-44; Casadei 1997).

<sup>11</sup> Al proposito De Mauro 1980, p. 18: ‘Poeti e saggi di varie epoche e paesi hanno lodato il silenzio, e ne hanno scritto veri e propri elogi. E in varie lingue c'è un proverbio simile al nostro che ammonisce: “Il silenzio è d'oro, la parola è d'argento”. In una delle Dissertazioni di K'ung Fu-tzu, il cinese Maestro K'ung vissuto tra VI e V secolo avanti Cristo e noto in Europa dal Rinascimento col nome di Confucio, così si legge: “lo vorrei non parlare. [...] Il cielo quando mai parla? Le quattro stagioni seguono il loro corso e i cento esseri nascono. Il cielo quando mai parla?” Possiamo restare ammirati dalla profondità di questo pensiero. Ma lo conosciamo solo perché qualcuno lo ha scritto. E il saggio K'ung lo ha potuto formulare solo perché aveva a disposizione le parole. Senza le parole nessuno e niente, né saggi, né poeti, né proverbi, potrebbe lodare il silenzio’. Tale espressione, in italiano, ha dato luogo anche a originali creazioni letterarie: ‘La parola è una chiave, ma il silenzio è un grimaldello’ (Bufalino 2019 [1987], p. 15).

codificate in modi simili, se non identici, poiché spinte da motivazioni universali, vale a dire, nel caso specifico, dalle stesse esperienze fisico percettive.<sup>12</sup> Tuttavia, nell’osservazione di questi dati, bisognerebbe prendere in considerazione la possibilità che le stesse espressioni figurate siano condivise da più lingue geograficamente prossime e genealogicamente imparentate anche a causa di fenomeni di contatto. In particolare, per quanto riguarda l’esempio appena citato, bisognerebbe domandarsi, con non poche difficoltà, se il modello, irradiatosi da una lingua, si sia poi diffuso alle altre per prossimità areale, per prestito, oppure se la convergenza sia motivata da fenomeni universali. Un’espressione dal significato simile a ‘la parola è d’argento il silenzio è d’oro’ è presente anche in giapponese (lingua non indoeuropea e geograficamente distante da quelle considerate qui): *Iwanu ga hana* 言わぬが花 traducibile con ‘non dire è un fiore’.<sup>13</sup> Sarebbe interessante – allo scopo di chiarire se si tratti di fenomeni universali o di contatto – indagare ulteriormente, al di fuori di questa trattazione, ricercando le stesse espressioni figurate qui riportate anche in altre lingue diverse da quelle europee considerate; poiché, qualora due lingue genealogicamente differenti e geograficamente lontane presentino la stessa espressione figurata, si tratterebbe con maggiore probabilità di un fenomeno di natura universale e dunque cognitiva.

La presente analisi,<sup>14</sup> nel raccogliere i dati in prospettiva interlinguistica, intende focalizzare i fenomeni di convergenza e di divergenza, alla luce delle osservazioni avanzate da Kövecses,<sup>15</sup> tra le quali in particolare ricordiamo:

- a) esperienze universali non portano necessariamente alla creazione di metafore universali;
- b) le esperienze fisico-percettive (*bodily experience*) possono essere ignorate dai processi cognitivi della cultura presa in considerazione e, dunque, essere utilizzate solo in parte nella creazione delle metafore;
- c) le metafore non sono basate sempre su esperienze fisico-percettive, bensì molte sono costruite su considerazioni culturali e processi cognitivi di vario tipo;
- d) metafore primarie potrebbero non costituire metafore universali; viceversa, metafore complesse possono essere potenzialmente o parzialmente universali.

---

<sup>12</sup> Kövecses 2005, 2008.

<sup>13</sup> Il detto vuole veicolare che: ‘ciò che non si dice ha pari – se non addirittura maggiore – importanza di ciò che invece si rivela. Sono boccioli le parole, fiori i silenzi che si fanno carico della profondità di un’esperienza, come a dire che non c’è bisogno di sottotitolare sempre la vita, essa parla da sé. [...]’ (Imai Messina 2018, pp. 290-291).

<sup>14</sup> Uno studio similare è stato condotto su espressioni figurate relative alla ricezione della comunicazione orale da parte del destinatario (Fumante 2021).

<sup>15</sup> Kövecses 2005, p. 4.

A partire dal modello offerto dal latino, passando per la lingua italiana, saranno analizzati, in ottica contrastiva, i dati di più lingue moderne dell'Europa Occidentale.<sup>16</sup> La raccolta e l'analisi di queste espressioni avvengono in base ad alcuni criteri classificatori:

- corrispondenze di significanti;
- corrispondenze della combinazione sintattica di significanti;
- convergenze o divergenze nel significato;
- convergenze o divergenze nell'impiego figurato.

Due lingue possono condividere la stessa espressione figurata ma presentare variazioni nella sua espressione linguistica, tali da rivelare sottili differenze del *background* culturale-ideologico in cui si iscrive il traslato. Ogni cultura interagisce con il proprio ambiente fisico-geografico e sociale dal quale dipende, in parte, lo sviluppo del sistema concettuale, variabile al variare dell'ambiente. Qualora due lingue non condividano la stessa espressione figurata, le motivazioni della variazione rispondono a una diversa consapevolezza e percezione del contesto di riferimento (ambiente fisico-geografico, storico-culturale, sociale ed economico) e a una differente situazione comunicativa. Qualora la condividano, potrebbe trattarsi di un fenomeno di contatto o di natura cognitiva e dunque universale.

### **Bocca: espressioni metalinguistiche figurate**

Le espressioni polirematiche costruite con il termine non marcato per 'bocca' (*os, oris*) hanno alla base la metafora concettuale del 'contenitore' che, se chiuso, impedisce la fuoriuscita delle parole; viceversa, se aperto, la consente:

- 6) *Verbum ecquod umquam ex ore huius excidit in quo quisquam posset offendi?* (Cic. *Sull.* 7.2)  
'C'è forse stata una parola uscita dalle sue labbra, dalla quale qualcuno potesse sentirsi offeso?'

Nell'esempio 6) l'attività di parola è veicolata dal verbo di movimento *excido* che descrive l'emissione del messaggio propriamente come fuoriuscita di materiale linguistico da un

---

<sup>16</sup> Il *corpus*, parziale, è stilato su un campione di lingue dell'Europa occidentale: spagnolo, portoghese, francese, inglese, tedesco e neerlandese. Le espressioni sono state ricavate da uno spoglio linguistico di dizionari bilingue e, in alcuni casi, monolingue. Si rimanda, a titolo esemplificativo, per lo spagnolo a Arqués, Padoan 2012; per il francese a Boch 2016; per l'italiano a Pfister 1979, De Mauro 2000; per il tedesco a Köbler 1995, Kolb, Giacomini 2019; per il neerlandese a Lo Cascio 2017; per il portoghese a Mea 2010.

canale (bocca). Tale metafora è una specializzazione della *conduit metaphor* così denominata da M. J. Reddy (1979);<sup>17</sup> al proposito Lakoff-Johnson (2003 [1980], p. 10):

Reddy observes that our language about language is structured roughly by the following complex metaphor: ideas (or meanings) are objects; linguistic expressions are containers; communication is sending. The speaker puts ideas (objects) into words (containers) and sends them (along a conduit) to a hearer who takes the idea/objects out of the word/containers.

Alla chiusura del condotto (canale) ci sarà il silenzio. L’espressione metalinguistica figurata che ne scaturisce ‘chiudere/tappare/serrare/turare/tenere la bocca chiusa’, utilizzata nell’italiano colloquiale, è presente già in latino:

- 7) *Voluit deus ora loquentis opprimere: exierat iam vox properata sub auras.* (Ov. *Met.* 3, 295-296). ‘Il dio avrebbe voluto *serrarle la bocca*, ma le parole erano già state formulate ed erano fuggite via veloci nell’aria’.

e nell’italiano letterario:

- 8) ‘Andiamo, andiamo! Volete *chiudere la bocca* a tutti gli sfaccendati?’ (G. Verga, *Mastro Don Gesualdo*, p. 127).  
9) ‘Don Gesualdo allora perse la pazienza. Si alzò di botto, rosso come un gallo, e aprì la bocca per sfogarsi. Ma il canonico gliela *tappò con una mano*. – State zitto! Lasciate dire a me! Sentite qua, don Filippo!’ (G. Verga, *Mastro Don Gesualdo*, p.128).  
10) ‘Sei come Giulia, – dissi piano – non sai *tenere la bocca chiusa*’ (C. Pavese, *La casa in collina*, p. 104).  
11) ‘Poteva bastar questo a *turare la bocca* ai calunniatori’ (L. Pirandello, *La giara e altre novelle per un anno*, p.154).

In ottica contrastiva osserviamo le seguenti espressioni:

It. Chiudere/tappare/serrare/turare/tenere la bocca chiusa

Fr. *Demeurer* (‘rimanere’) *bouche close* (‘tenere’), *fermer* (‘chiudere’) *la bouche*<sup>18</sup>

Sp. *Cerrar* (‘chiudere’) *la boca*, *callarse* (‘silenziare’) *la boca*

Portogh. *Tapar* (‘tappare’) *a boca*<sup>19</sup>

Ted. *Den Mund zumachen* (‘chiudere’), *den Mund halten* (‘tenere’) *den Mund stopfen* (‘tappare’)

<sup>17</sup> Cfr. Casadei 1996, pp. 300-302 per uno studio sull’italiano. Per il latino si veda Fumante 2020, p. 12.

<sup>18</sup> Il francese conosce anche l’espressione: ‘*ferme ta gueule!*’ O anche solo ‘*ta gueule!*’

<sup>19</sup> Similare è l’espressione portoghese ‘*pôr uma rolha* (tappo di sughero) *na boca*’.

Neerl. *Zijn mond dichthouden* ('tenere chiuso'), *Zijn mond houden* ('tenere')  
 Ingl. *To shut* ('chiudere') *one's mouth* ('a qualcuno')/ *keep (your) mouth shut/ pipe down*.<sup>20</sup>

L'espressione 'chiudere la bocca', specie se all'imperativo, è talvolta pronunciata anche come ammonimento scortese col dispregiativo: 'chiudere la boccaccia'. Accezione negativa ha anche la metafora attinta dal campo semantico degli animali:<sup>21</sup>

- 12) Avrebbe voluto continuare ma il sergente lo interruppe con queste belle parole: 'Zitto, tu, zitto, stronzo, o se no ti do due schiaffoni che ti faranno *chiudere il becco*'. (A. Moravia, *La Ciociara*, p. 424).

It. chiudere il becco

Fr. *Clouer/fermer le bec à q.*

Es. *Cerrar el pico, achantar la muy*

Portogh. *Calar o bico, fecha a matraca*

Ted. *Halt den Schnabel/ Halt die Klappe*

Neerl. *Houden je kop/ bek, zijn bek houden* ('tenere il becco chiuso'), *bek dicht!* ('becco chiuso')

Ingl. –

L'espressione, presente in tutte le lingue, sembrerebbe essere sconosciuta all'inglese che utilizza, ad esempio, *shut up* oppure *shut your trap!* *Trap*, però, non indica letteralmente il becco ma 'trappola, botola'.<sup>22</sup>

Ancora, con inversione metonimica, la 'chiusura' può passare dalla 'bocca' (in quanto contenitore) alla 'lingua':

- 13) *'Heus' inquit 'linguam vis meam praecludere, ne latrem pro re domini?'* (*Phaedr.* 1, 23, 5-6) 'Ohè' abbaiò 'vuoi *chiudermi la bocca* perché non latrì per il mio padrone e la sua roba?'.  
 14) 'L'una e l'altra notizia importa assai, sì per avere la cognizione intera... sì per intender bene Dante ed altri scrittori di pregio di quella età, è saper *chiudere*, quando bisogna, *la lingua* a tanti abbaiatori contro a quel divino poema e tutta quella etade'. (V. Borghini, I-IV-4-329)<sup>23</sup>

<sup>20</sup> *Pipe* è un sostantivo che indica il 'tubo', 'condotto'; ma anche un verbo che veicola l'azione di parola 'dire'. Questo passaggio è una chiara espressione della *'conduit metaphor'*.

<sup>21</sup> Sempre dal campo semantico animale proviene l'espressione 'mettere la museruola a qualcuno', fr. *museler*, sp. *pone una mordaza en la boca*, ingl. *'to muzzle'*.

<sup>22</sup> In inglese altre espressioni dispregiative che invitano al silenzio sono: *shut your face*, *shut yer (your) gob* (sputo), *put a sock* ('calzino') *in it!*, *put a gag* ('bavaglio') *in (someone's) mouth?*

<sup>23</sup> Cfr. GDLI s.v. 'lingua' p. 110: 'chiudere la lingua'.

e alla voce:

- 15) *Consuli primo tam novae rei ac subitae admiratio incluserat vocem.* (Liv. 2, 2, 8)  
‘Su le prime lo stupore, era sì inattesa e repentina cosa, aveva *tolto* al console *la favella*’.

L’azione di chiusura del canale è linguisticamente espressa dal verbo ‘chiudere’ o anche da espressioni che esprimono tale azione applicando un qualcosa che impedisca il passaggio del flusso verbale. In prima istanza, l’ausilio più immediato e vicino alla bocca è la mano:<sup>24</sup>

- 16) *At Domitius cum manus ad os apposuit.* (Cic. *fam.* 8, 1, 4) ‘Domizio, poi, *si copre* prima *con la mano la bocca*’.

It. Coprire la bocca con la mano

Fr. *Couvrir la bouche avec la main/les mains*

Sp. *Cubrir la boca con la mano*

Portogh. *Cobrir a boca com a mão/ as mãos*

Ted. *Den Mund mit der Hand bedecken/ decken*

Neerl. *Bedekken de mond met de hand*

Ingl. *Cover mouth with hand*

Probabilmente, data la naturalità e immediatezza del gesto, la costruzione è presente in tutte le lingue prese in considerazione. La chiusura della bocca (il silenzio) è rappresentata spesso come un’azione di forza (una pressione, una cucitura, uno sbarramento operato manualmente) ad esempio:

- 17) *At illi quibus non tantum coram dominis sed cum ipsis erat sermo, quorum os non consuebatur, parati erant pro domino porrigere cervicem, periculum imminens in caput suum avertere.* (Sen. *epist.* 47, 4-5) ‘Ma quelli ai quali era permesso di parlare, non solo davanti al padrone, ma anche col padrone, che *non avevano la bocca cucita*, erano pronti ad offrire la vita per lui e a stornare da lui un pericolo, attirandolo su di sé’.
- 18) ‘La signora Teresa l’ha con me... ma, Vergine Santa, Vergine Benedetta, non è vero nulla!... *ho sempre tenuto la bocca cucita a refe doppio*’. (L. Capuana, *Giacinta*, p. 53).

---

<sup>24</sup> Da notare che il ricorso è a tutta la mano o ad entrambe le mani (si veda l’esempio 9), tratto da Mastro Don Gesualdo); diverso è il caso dell’indice accostato alle labbra, presente quando il silenzio è un invito, è indotto: sp. *Poner el dedo* (‘indice’) *en la boca; en los labios*; portogh. *colocar o dedo na boca*. Il gesto può essere accompagnato dall’espressione it. ‘acqua in bocca’ come invito a tacere su qualcosa, a tenere qualcosa segreto (l’immagine è quella di una persona che, avendo la bocca – il contenitore – piena d’acqua, non può parlare). Ancora, può essere accompagnato da un’onomatopea: it. *shh*, ingl. *(s)hush!*

It. avere la bocca cucita, cucirsi la bocca

Fr. *Tenir la bouche cousue*

Sp. *Coserse la boca*

Portogh. *Dar um ponto na boca*

Ted. *Den Mund zunähen*

Neerl. *De mond snoeren*

Ingl. *To sew mouth shut*<sup>25</sup>

Un'altra espressione figurata che veicola la chiusura totale del 'contenitore', accentuando lo sbarramento con un sigillo,<sup>26</sup> una chiave, è it. 'mettere il lucchetto alla bocca'; sp. *ponte el pestillo* ('chiavistello') *en la boca*.

Meno cruenta ma non per questo più moderata è l'espressione it. 'mettere un cerotto/lo scotch sulla bocca' (= ammutolire, censurare), ingl. '*put sticking-plaster* ('cerotto') *over (someone's) mouth*'.

### **Lingua: espressioni metalinguistiche figurate**

Analoga concretezza di azioni manuali ('comprimere, bloccare, tenere a freno, irrigidire, strappare') si applica alla 'lingua':

- 19) 'In un'epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l'abitudine di *mordersi la lingua* tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso di lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se no sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio'. (I. Calvino, *Palomar*, pp. 92-93).

L'espressione 'mordersi la lingua' che dà il nome al titolo di uno dei paragrafi della terza parte del romanzo *Palomar* (incentrata sul silenzio e intitolata *I silenzi di Palomar*) è attestata in tutte le lingue passate in rassegna:

It. Mordersi la lingua

Fr. *Se mordre la langue*

<sup>25</sup> L'inglese attinge dal campo semantico del cucito anche per le espressioni: *button one's lip* 'abbottonare' (rimando al bottone) e *zip one's lip/mouth* che chiama in causa la cerniera. Quest'ultima metafora, presente anche in spagnolo, *echar la cremallera*, appartiene al repertorio degli *emoji* universalmente utilizzato. Sulla scrittura in *emoji* e altre scritture brevi si vedano gli studi di Chiusaroli 2015, 2017, 2021.

<sup>26</sup> L'inglese, per indicare il silenzio, conosce anche l'espressione *sealed lips*, lett. 'labbra sigillate', presente anche altrove: ted. *den Mund verschlossen*, neerl. *lippen verzegeld*, portog. *lábios fechados*, sp. *labios sellados*, fr. *lèvres scellées*.

‘Tacere’ e ‘silenziare’

Sp. *Morderse la lengua*  
Portogh. *Morder a língua*  
Ted. *Sich auf die Zunge beißen*  
Neerl. *Op zijn tong bijten*  
Ingl. *To bite one's tongue*

Ancora, un'altra espressione in cui per ‘silenziare la lingua’ si fa ricorso ad un'immagine che evoca un atto di violenza è ‘strappare/tagliare’ la lingua:

20) *Non illi ornandum M. Catonem sed relegandum, nec illi committendum illud negotium sed imponendum putaverunt, qui in contione palam dixerint linguam se evellisse M. Catoni, quae semper contra extraordinarias potestates libera fuisset.* (Cic. *Sest.* 60) ‘Essi si proposero non già di onorare Catone ma di relegarlo, non di dargli quella missione ma di imporgliela, essi che si vantarono apertamente nell'assemblea popolare di aver strappato la lingua a M. Catone, quella lingua che aveva sempre parlato apertamente contro gli incarichi con poteri eccezionali’.

21) ‘Volendo tagliare le lingue a’ malvagi dicatori’ (Anonimo, *Fiore di virtù* I, p. 19).

It. Tagliare la lingua.  
Fr. *Couper la langue*  
Sp. *Cortar la lengua*  
Portogh. *Cortar a língua*  
Ted. *Die Zunge abschneiden*  
Neerl. *Tong afsnijden*  
Ingl. *Cut (tear) out / cut off (someone's) tongue*

Volta ad impedire l'articolazione del linguaggio è pure la metafora ‘legare/annodare la lingua’, nell'esempio seguente in un contesto di silenzio spontaneo:

22) Sforzatasi a continuare il discorso, si era sentita quasi *legare la lingua* e diventar distratta, incoerente (L. Capuana, *Giacinta*, p. 82).

It. legare/annodare la lingua.  
Fr. *Avoir la langue nouée, liée*  
Sp. *Atar la lengua*  
Portogh. *Atar a língua*  
Ted. /  
Neerl. /  
Ingl. *Tie (someone's) tongue*

Accanto alla forza si registrano espressioni figurate più moderate che esprimono la stasi della lingua, ferma nel ‘condotto’ e, di conseguenza, la mancata articolazione del linguaggio, queste sono:

- 23) *Quibus rebus supra bonum aut honestum percussus neque lacrimas tenere neque moderari linguam.* (Sall. Iug. 82, 2). ‘Ne soffrì più di quel che fosse giusto e dignitoso; non riusciva a trattenere le lacrime né a *moderare le parole*’.
- 24) *Lasciò la lingua all’ultimo in riposo* Zerbin, poi che ’l parlar gli giovò poco (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XX, 143).
- 25) ‘Beh’ dopo tutto siamo un po’ parenti. Tu ci farai i servizi di casa, terrai acceso il fuoco, porterai l’acqua e noi ti considereremo come nostra sorella. Ma, ti avverto, *lingua in bocca*. Allora Juannicca, lingua in bocca, non rispose: e tutti furono contenti del suo silenzio’ (G. Deledda, *Il dono di Natale*, p. 184).

O ancora, anche altre espressioni, veicolanti un silenzio spontaneo, coercitivo e non, costruite a partire dall’atto di dimenticanza volontaria;<sup>27</sup> ad esempio ‘lasciare/tenere la lingua a casa’:

- 26) ‘La gente di casa, un po’ colle minacce, un po’ col denaro, furono messi a tacere. Poco dopo giunse come un fulmine da Caltagirone l’ordine d’arresto per Corrado La Gurna. Donna Sarina Cirmena, impaurita, *tenne la lingua a casa* anche lei’. (G. Verga, *Mastro don Gesualdo*, p. 392).

Infine, si attesta ‘lasciare la lingua dal beccaio/in beccheria’ espressione scomparsa,<sup>28</sup> utilizzata tra il Cinque e Seicento da Francesco Bracciolini:

- 27) ‘Dic’egli: e che s’aspettan per la posta / che vengan le risposte di Milano? / O tu, passando sopra fantasia, / *ài lasciato la lingua in beccheria?*’ (F. Bracciolini, *Lo scherno degli Dei*, 9, XVIII, 6.).

Nell’esempio latino (23), *moderari* si traduce perlopiù con l’impossibilità di ‘tenere a freno la lingua, le parole’; azione che, in numerosi esempi, quando attivata, veicola il silenzio:

- 28) ‘Pa: *perii: lingua haeret metu*’. (Ter. *Eun.* 977) ‘Pa: Sono morto: *la lingua si blocca* per la paura’.

<sup>27</sup> Talvolta fino al punto di perderla (Jacopone da Todi, *Laude* 61, vv. 43-44): ‘Perdut’ho la lengua co la qual parlava, / molta discordia con essa ordenava’.

<sup>28</sup> Arcaico è pure il termine stesso ‘beccaio’, variante indicante il venditore di carne di becco (maschio della capra) che, per estensione, in alcune varietà regionali, indica il ‘macellaio’.

- 29) ‘Per. *Nē tu hercle, si te di ament, linguam comprime!*’ (Plaut. *Mil.* 571) ‘Se vuoi che sempre t’ amino gli Dei, *frena la lingua*, d’ora innanzi!’.
- 30) ‘*Identidem Quinctius liberandam omnem Graeciam, si Aetolorum linguas retundere, si veram caritatem ac maiestatem apud omnes nominis Romani vellent esse, si dem facere ad liberandam Graeciam, non ad transferendum a Philippo ad se imperium sese mare traiecisse*’. (Liv. 33, 31, 8-9). ‘Quinzio insisteva senza posa sull’opportunità di dare la libertà a tutta quanta la Grecia, se si voleva *tenere a freno le lingue* degli Etoi e radicare in tutti sentimenti di vera devozione e di rispetto per la grandezza del nome di Roma, se si voleva dar la prova che egli aveva varcato il mare non per aggiudicarsi la sovranità di Filippo, ma per la liberazione della Grecia’.
- 31) ‘*Tunc petulans non linguam, non manum continent*’. (Sen. *Epist.* 83, 20). ‘Il petulante non *frena più la lingua* e le mani’.
- 32) ‘Voi *frenate*, o Proci, / le man, non che *le lingue*, onde contesa / qui non s’accenda e subitana rissa’ (I. Pindemonte, XX, 324).

It. frenare la lingua

Fr. *Tenir sa langue*

Sp. *Poner freno a la lengua*

Portogh. *Ter/pôr freio na lingua*

Ted. *Seine Zunge hüten*

Neerl. *Zijn tong in toom houden*

Ingl. *To hold (one’s) tongue*

L’espressione, ancora una volta, è attestata in tutte le lingue prese in esame.

## Conclusioni

Gli esempi qui riportati, senza intento di esaustività, illustrano la quasi totale occorrenza delle stesse espressioni figurate metalinguistiche in tutte le lingue prese in considerazione. I traslati funzionano non solo sul piano descrittivo, ma anche su quello pragmatico. Laddove la produzione linguistica orale avviene per mezzo dell’apparato fono-articolatorio, si è notato che, al suo interno, la lingua e la bocca sono gli organi anatomici maggiormente investiti nella creazione di linguaggio figurato metonimico relativo all’emissione di un messaggio orale.<sup>29</sup> Allo stesso modo, nei nostri traslati, il mancato funzionamento/utilizzo di questi due organi, operato dall’individuo (‘tacere’) o indotto da terzi (‘silenziare’), comporta la mancata produzione orale e, di conseguenza, il silenzio. L’universalità dell’esperienza sensoriale e l’ancoraggio corporale certamente agevolano la convergenza, all’interno delle lingue, di tali espressioni; si noterà, infatti,

---

<sup>29</sup> Fumante 2021.

che quest'ultime si traducono "letteralmente" nel passaggio da una lingua all'altra, mantenendo, talvolta, anche corrispondenze nella combinazione sintattica; tuttavia, nella convergenza tra lingue geograficamente e culturalmente prossime come quelle europee, non possono escludersi anche fattori di contatto intervenuti nella trasmissione. Ultimo aspetto ma non meno importante: all'origine delle polirematiche figurate è possibile il più delle volte rintracciare una metafora concettuale (cfr. *The Conduit Metaphor*) anche ciò motiverebbe, senz'altro, l'esistenza degli stessi traslati nelle lingue prese in esame e, ancor di più, osservarli attraverso la lente del latino ci consente di apprezzare la loro presenza e diffusione anche sull'asse diacronico.

Federica Fumante  
 Università degli Studi di Salerno  
 federica.fumante@yahoo.it

### Riferimenti bibliografici

- Anonimo 1856: Anonimo, *Fiore di Virtù*, Firenze.
- Arqués-Padoan 2012: R. Arqués, A. Padoan *Il grande dizionario di spagnolo: dizionario spagnolo-italiano italiano-español*, Bologna.
- Banfi 1999: E. Banfi (a cura di), *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Trento.
- Bauman 1983: R. Bauman, *Let Your Words be Few: Symbolism of Speaking and Silence Among Seventeenth-Century Quakers*, Cambridge.
- Bazzanella 2002: C. Bazzanella, *Le voci del silenzio*, in C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, pp. 35-44.
- Boch 2016: R. Boch, *Il Boch: dizionario francese-italiano italiano-francese*, Bologna-Parigi.
- Bracciolini 1842: F. Bracciolini, *Lo scherno degli Dei*, Venezia.
- Bufalino 2019[1987]: G. Bufalino, *Il malpensante*, Milano (edizione originale del 1987).
- Calvino 1983: I. Calvino, *Palomar*, Torino.
- Capuana 1889: L. Capuana, *Giacinta*, Milano.
- Casadei 1996: F. Casadei, *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Roma.
- Casadei 1997: F. Casadei, *Tra calcolabilità e caos. Metafore ed espressioni idiomatiche nella semantica cognitiva*, in M. Carapezza, D. Gambarara, F. Lo Piparo (a cura di), *Linguaggio e cognizione*, Roma, pp. 105-122.
- Chiusaroli 2015: F. Chiusaroli, *La scrittura in emoji tra dizionario e traduzione*, in C. Bosco, S. Tonelli, F.M. Zanzotto (dir.), *Proceedings of the Second Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it*, Trento, 3-4 December 2015, Torino, pp. 88-93.
- Chiusaroli 2017: F. Chiusaroli, *Emojitaliano*, in D. Astori (a cura di), *Genesis, 1.1: alcuni percorsi traduttivi*, Parma, pp. 73-79.

- Chiusaroli 2021: F. Chiusaroli, *Emoji e semplificazione linguistica* in F. Orletti (a cura di), *Comunicare il patrimonio culturale. Accessibilità comunicativa, tecnologie e sostenibilità*, Milano, pp. 164-193.
- Deledda 2012: G. Deledda, *Il dono di Natale*, Torino.
- De Mauro 1980: T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma.
- De Mauro 2000: T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino.
- Dovetto 2010: M.F. Dovetto, *Silenzi e voci di donne nell'antichità classica*, in *Atti della Giornata di Studio del CIRSIL "La lingua, le lingue e le donne"*, Bologna, 16 gennaio 2009, Bologna (= Quaderni del CIRSIL, 9), pp. 1-13.
- Duez 1982: D. Duez, *Silent and Non-Silent Pauses in Three Speech Styles*, *Language and Speech*, 25, pp. 11-28.
- Ephratt 2008: M. Ephratt, *The functions of silence*, *Journal of Pragmatics*, 40, pp. 1909-1938.
- Ephratt 2011: M. Ephratt, *Linguistic, Paralinguistic and Extralinguistic Speech and Silence*, *Journal of Pragmatics*, 43, 9, pp. 2286-2307.
- Fumante 2020: F. Fumante, *Nescit vox missa reverti: espressioni figurate per la rappresentazione dell'oralità e della scrittura*, 'Linguarum varietas', 9, pp. 147-169.
- Fumante 2021: F. Fumante, *La ricezione della comunicazione orale attraverso le espressioni metaforico-figurate: unità e variazioni interlinguistiche*, in N. Agresta, A. Bottone, G. Genna, R. Orrico, C. Sammarco, D.A. Sarnelli (a cura di), *Riceventi, lettori e pubblico: una proposta transdisciplinare*, Salerno, pp. 224-246.
- GDLI: S. Battaglia 1966-2002, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino.
- Goldoni 1894: C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, Roma.
- Halliday 1978: M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic: the Social Interpretation of Language and Meaning*, London.
- Imai Messina 2018: L. Imai Messina, *Wa: la via giapponese all'armonia: 72 parole per capire che la felicità più vera è quella condivisa*, Milano.
- Jaworski 2006: A. Jaworski, *Silence*, in K. Brown (ed.) *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Amsterdam, pp. 377-379.
- Köbler 1995: G. Köbler, *Deutsches etymologisches Rechtswörterbuch*, Stuttgart.
- Kolb, Giacoma 2019: S. Kolb, L. Giacoma, *Il nuovo dizionario di tedesco: Dizionario Tedesco-italiano, Italiano-tedesco; Großwörterbuch Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch*, Bologna-Stuttgart.
- Kövecses 2005: Z. Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge.
- Kövecses 2008: Z. Kövecses, *Universality and Variation in the Use of Metaphor*, in N.-L. Johannesson, D.C. Minugh (ed.), *Selected Papers from the 2006 and 2007 Stockholm Metaphor Festival*, Stockholm, pp. 51-74.
- Lakoff, Johnson 2003: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago-London (prima edizione 1980).
- Lo Cascio 2017: V. Lo Cascio, *Dizionario di Neerlandese. Neerlandese, Italiano-Italiano, Neerlandese*, Bologna-Van Dale.

- Lukacs 2002: G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano (edizione originale: *Die Seele und die Formen*, Berlin 1910).
- Manzoni 1997: A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Milano.
- Mea 2010: G. Mea, *O Dicionário Português Dicionario Portoghese-Italiano Italiano-Portoghese*, Bologna.
- Moravia 1971: A. Moravia, *Io e lui*, Milano.
- Moravia 1995: A. Moravia, *La ciociara*, Milano.
- Pannain 2005: R. Pannain, *Attività linguistiche e parti del corpo: nessi metonimici e metaforici*, AIQN (Ling.), 27, pp. 315-328.
- Pannain 2018: R. Pannain, *The Mouth of the Speaker: Italian Metonymies of Linguistic Action* in O. Blanco-Carrión, O. Blanco-Carrión, A. Barcelona, R. Pannain (eds.), *Conceptual Metonymy: Methodological, Theoretical, and Descriptive Issues*, Amsterdam, pp. 237-260.
- Pavese 1961: Cesare Pavese, *La casa in collina*, in *Romanzi*, Torino.
- Pfister 1979: M. Pfister, *LEI: Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden.
- Pindemonte 1993: I. Pindemonte, *L'Odissea di Omero*, Milano.
- Pirandello 2019, L. Pirandello, *La giara e altre novelle per un anno*, Milano.
- Reddy 1979: M. Reddy *The Conduit Metaphor. A case of Frame Conflict in our Language about Language*, in A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge, pp. 284-324.
- Saville-Troike 2006: M. Saville-Troike 2006 *Silence: Cultural Aspects*, in K. Brown (ed.) *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Amsterdam, pp. 379-381.
- Simone 2005[1990]: R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Bari (prima edizione 1990).
- Sweetser 1990: E. Sweetser, *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects Of Semantic Structure*, Cambridge.
- Tannen 1985: D. Tannen, *Silence: Anything but* in D. Tannen, M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence*, Norwood, pp. 93-111.
- Tannen, Saville-Troike 1985: D. Tannen, M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence*, Norwood.
- Verga 1890: G. Verga, *Mastro don Gesualdo*, Milano.

**Ascolta l'audio**

## **Sezione II**

Dal'Antichità al Medioevo



I. Cariddi, *L'ideale del 'silenzioso' nel componimento egiziano 'L'insegnamento di Amenemope'*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTCarid90096.5  
pp. 65-88.

## **L'ideale del 'silenzioso' nel componimento egiziano 'L'insegnamento di Amenemope'**

ILARIA CARIDDI

### **Abstract**

#### **The ideal of the 'silent man' in the ancient Egyptian 'Teaching of Amenemope'**

The *Teaching of Amenemope*, an ancient Egyptian wisdom text dated to the end of the II mill. b.C. brings to completion one of the central ideals of Egyptian ethics: the 'silent man', embodiment of moderation, self-control and moral superiority, also laden, in *Amenemope*, with a strong religious connotation. Furthermore, the author stigmatises its opposite, the 'fiery one', whose 'sins of the tongue' – quarrelling, aggression, mendacity – disrupt civil coexistence, as based on a fair use of the powerful means of discourse. *Amenemope* dramatises the contrast with innovative stylistic devices, and some of its notions have been later subsumed by the *Book of Proverbs*.

The paper proposes an outline of the cultural codification of silence in Egyptian ethics and an investigation into the renewal of the model of the 'silent'. Set against the backdrop of historical-religious phenomena as the 'personal piety' of the New Kingdom, silence emerges as a multifaceted concept, from a construct of social negotiation to a way of life that 'balances heart and tongue', averting conflict on earth, and pursuing the will of god.

### **Keywords**

Ancient Egypt, Teaching of Amenemope, ethics, silence, wisdom literature, Teachings, Ancient Egyptian literature, silence studies

### **Parole chiave**

Antico Egitto, Insegnamento di Amenemope, etica, silenzio, letteratura sapienziale, Insegnamenti, letteratura egiziana antica

### **Introduzione**

All'interno del genere letterario egiziano antico degli *Insegnamenti*,<sup>1</sup> componimenti di natura sapienziale che istruiscono alla morale, al vivere civile e all'affermazione personale, un posto di rilievo è riservato, lungo l'arco di una produzione elaborata e

---

<sup>1</sup> Per una breve introduzione ai generi letterari dell'Egitto antico, vd. Manley 2020; per una presentazione del genere degli *Insegnamenti*, della terminologia e delle questioni ad esso legate, vd. Lichtheim 1997, pp. 1-8, Quack 2021.

copiata dalla fine del III millennio a.C. al II sec. d.C., alla personalità dell'‘uomo silenzioso’. ‘Eine Zentralfigur der Ägyptischen Ethik’,<sup>2</sup> lo definisce E. Brunner-Traut nel *Lexikon der Ägyptologie*: lungi dall'essere limitato al mero evitare di prender parola, quello del ‘silenzioso’ si configura infatti come un modello paradigmatico per vaste aree dell'etica relazionale. Epitome del corretto atteggiamento linguistico, tacere significa prima di tutto padroneggiare ogni aspetto della complessa arte della comunicazione (‘la parola è più difficile di ogni lavoro’, ammonisce l'*Insegnamento di Ptahhotep*<sup>3</sup>), astenendosi dall'intervenire, in numerose situazioni, per buona creanza, autocontrollo, per non dilapidare l'immenso potenziale comunicativo e performativo della parola, e in qualità di una strategia deliberata che, assicurano i testi, risulta sempre produttiva ed efficace.<sup>4</sup> Il comportamento linguistico è spesso elevato, *pars pro toto*, a paradigma per l'intero spettro della condotta sociale, e quello del ‘silenzioso’ diviene dunque un polo morale positivo, sinonimo di un individuo di successo, giusto, benvenuto a corte, tra i suoi sottoposti, tra i suoi pari, e dai superni.

Tale ideale, esplorato in molti componimenti sapienziali di Medio e Nuovo Regno, è specialmente rappresentato nell'*Insegnamento di Amenemope*,<sup>5</sup> l'ultimo della letteratura egiziana ‘classica’ precedente a quelli in demotico, considerato tra i prodotti più raffinati dell'intero genere letterario. Le fonti che ce lo tramandano, piuttosto numerose,<sup>6</sup> ci restituiscono il trattato completo, e attestano la sua inclusione nel ‘canone’ dei testi utilizzati per l'educazione scolastica, che consisteva in parte nella copiatura di opere tradizionali, per avere ‘gli insegnamenti di ogni rotolo fissati nel cuore’:<sup>7</sup> un esercizio che, mentre formava i giovani nella pratica della scrittura, imprimeva in loro le basi del sistema etico della società. La stesura dell'opera si data tra la fine della XX e l'inizio della XXI dinastia (1100-1050 a.C. ca.), ed essa fu letta e copiata almeno fino a tutta l'era della prima dominazione persiana (525-400 a.C. ca.).<sup>8</sup> La lunga tradizione di *Amenemope* è testimoniata, inoltre, dalla sua diretta influenza sulla saggezza veterotestamentaria, in particolare sul *Libro dei Proverbi*.<sup>9</sup>

L'*Insegnamento* prende l'avvio da un prologo ove l'autore ne presenta lo scopo e l'efficacia, ed enumera i propri titoli: Amenemope, scriba del catasto e dei granai, redige le sue massime, come è consuetudine per il genere, per istruire suo figlio. La cornice è

<sup>2</sup> Brunner-Traut 1984, p. 759.

<sup>3</sup> *Ptahhotep* 366; Zàba 1956, 45, Bresciani 2007, p. 49.

<sup>4</sup> Assmann 1984, pp. 295-196.

<sup>5</sup> L'edizione più recente e completa dell'opera è Laisney 2007, qui adottata come edizione di riferimento. Per la bibliografia precedente vd. Laisney 2007, pp. 1-3. La traduzione presentata si basa su quella, autorevole e ben accessibile, di Bresciani 2007, pp. 579-596 (stesse pagine anche nell'edizione 2020), con variazioni dovute a letture più aggiornate o a ipotesi proposte da parte di chi scrive. Si indica Bresciani anche come riferimento in lingua italiana di altri passi letterari.

<sup>6</sup> Laisney 2007, 5; Vernus 2010, pp. 417-418.

<sup>7</sup> *Lettera Satirica* del papiro Anastasi I, 11, 2-3; Bresciani 2007, p. 347.

<sup>8</sup> Laisney 2007, pp. 6-7, p. 235.

<sup>9</sup> La bibliografia sulla questione è molto estesa; vd. Laisney 2007, pp. 239-246, Vernus 2010, pp. 396-399, p. 420.

quasi certamente pseudoepigrafica: per tradizione, le sapienze egiziane sono difatti trasmesse sotto il nome di una *auctoritas*, siano essi gloriosi nobili del tempo delle piramidi, o funzionari di cui vengono elencate cariche ed onorificenze, al fine di rendere le loro massime più paradigmatiche. Quale che sia il vero autore del testo, esso mostra una notevole omogeneità sia a livello di composizione e contenuto, sia a livello stilistico, nel suo neo-egiziano letterario ricco di metafore, paragoni, parole rare e fraseggi brillanti, di grande efficacia e lucidità espressiva.

*Amenemope* organizza il suo pensiero attorno ad un evidente punto centrale: un senso morale fortemente impregnato di religiosità. 'Il dio (*p<sup>3</sup> ntr*)', nominato spesso al singolare,<sup>10</sup> è presente nella maggioranza dei capitoli, a mostrare la sua partecipazione ad ogni momento della vita dell'uomo, e come referente ultimo delle regole di buon comportamento. In questo, *Amenemope* si discosta notevolmente dalle meccaniche sottese alle sapienze più antiche, di Medio Regno: in esse, i consigli si basavano sul principio di causalità morale, secondo cui solo compiere il bene paga, mentre il male conduce, presto o tardi, al fallimento; e su un nesso di reciprocità, quel *do ut des* che sta alla base delle relazioni umane.<sup>11</sup> Per citare J. Assmann, 'Questo principio di una 'provvidenza immanente' non presuppone né l'intervento divino né quello statale, e si basa sull'esperienza quotidiana di una convivenza funzionante: si tratta dell'idea di una circolazione autoregolata di bene e di male'.<sup>12</sup>

*L'Insegnamento di Amenemope* articola il suo proposito educativo su una visione tripartita delle relazioni umane, descrivendo il corretto rapporto con i superiori, con i bisognosi, e con la divinità – preoccupazioni da sempre alla base dell'etica egiziana, ma lo spazio dedicato qui alla terza componente non ha precedenti nella letteratura parentetica. Pur trattandosi di opere di tradizione, che reiterano i fondamenti della morale in una società oltremodo conservatrice, gli *Insegnamenti* recepiscono, sottilmente, lo spirito dei tempi: e dalle massime di *Amenemope* traspare quella visione del mondo in cui il dio dirige personalmente la storia, e in cui l'uomo costruisce con lui un rapporto diretto, che è una delle grandi rivoluzioni religiose, culturali e sociali del Nuovo Regno.<sup>13</sup>

È in questa cornice che s'inserisce il tema del silenzio, rappresentato da otto menzioni esplicite dell'aggettivo-verbo '*gr*' (*tacere, silenzioso*), e da numerosi altri ammonimenti indiretti al tacere. L'importanza del concetto non si registra però soltanto a livello quantitativo, bensì soprattutto qualitativo: la figura del 'silenzioso', benché ancora delineata, come nei testi precedenti, in forma di strategia per l'affermazione mondana, si arricchisce in *Amenemope* di sfumature e implicazioni inedite, collegate con

---

<sup>10</sup> Su come questa espressione indichi, nella letteratura del Nuovo Regno, 'un dio' in senso generico, e non una forma di 'monoteismo', vd. Laisney 2007, pp. 247-249; Vernus 2010, p. 43.

<sup>11</sup> Lichtheim 1997, pp. 36-43.

<sup>12</sup> Assmann 1997, p. 194.

<sup>13</sup> Per un quadro generale sul fenomeno della 'religiosità personale' vd. Luiselli 2008.

la nuova rilevanza del divino, che hanno fatto discutere in ambito accademico. Dopo aver analizzato le ricorrenze del tema, presenteremo alcuni aspetti di tale problematica.

## **I riferimenti al ‘silenzio’ e al ‘silenzioso’ in *Amenemope*: catalogo e discussione**

Prologo (1,1-2,11)<sup>14</sup>

Inizio dell'insegnamento di vita,  
dell'ammaestramento di salute,  
di tutte le regole del frequentare ai grandi,  
delle norme dei cortigiani (...)  
per dirigere (l'uomo) sul sentiero della vita  
e farlo prosperare sulla terra (...)  
per salvarlo dalla bocca degli altri (*r nḥm.f m r̄ n kwy*),  
mentre è celebrato nella bocca degli uomini.  
Fatto dal soprastante ai campi, esperto nel suo mestiere (...)  
il vero silenzioso (*grw m̄*) originario di Thinis (...)  
Amenemope figlio di Kanekht.

Il prologo mostra immediatamente un forte accento sugli aspetti socio-linguistici del proposito didattico, in prospettive relative all'etichetta, alla *politeness* e alla costruzione dell'*ethos*, ma anche a quella 'salvezza dalla bocca della gente' che, come vedremo, è una istanza ricorrente in coevi brani di letteratura e di preghiera, rispecchiata da simili preoccupazioni più volte citate nel nostro testo. E ci si imbatte nella prima menzione del tema del tacere già nella presentazione dell'autore, con quell'epiteto 'vero silenzioso (*grw m̄*)' che compare come appellativo morale di Amenemope, e che sarà citato a più riprese all'interno dell'opera. È per questo che nella storia degli studi si è forse voluto vedere, in questo appellativo, più di quanto realmente vi sia. M. Gilula testimonia che:

*it is perhaps the most famous and most discussed of all Amenemope's ideas (... ) primarily because of Biblical scholars who (...) believed that the idea of the gr m̄ was Amenemope's most individual contribution.*<sup>15</sup>

Come Gilula e altri commentatori non hanno mancato di constatare, l'espressione è in realtà un diffuso *cliché* delle cosiddette 'autobiografie' delle *élite* egiziane, testi di ambito funerario che presentano su stele, statue e pareti delle tombe il *cursus honorum* e il profilo

<sup>14</sup> Laisney 2007, p. 21, p. 30.

<sup>15</sup> Gilula 1978, p. 505.

morale del proprietario del monumento.<sup>16</sup> Mentre l'epiteto esornativo 'silenzioso (*grw/gr*)' compare, in leggero anticipo sul genere sapienziale, nelle autobiografie del Primo Periodo Intermedio e dell'inizio del Medio Regno (2100-2000 a.C. ca.), il rafforzativo 'vero silenzioso' (*grw m<sup>3</sup>*) si afferma dalla XVIII dinastia (1550-1295 a.C. ca.) come assicurazione di veridicità e genuinità degli encomi autobiografici, di cui si avvertiva, già in antico, la standardizzazione: moltissimi sono gli esempi analoghi, diffusi sin dal Primo Periodo Intermedio, come 'veramente preciso', 'davvero giusto', 'vero eccellente di carattere'.<sup>17</sup> Chi scrive ha catalogato, allo stato attuale della ricerca, 31 occorrenze della locuzione, di cui 20 ascrivibili alla XVIII dinastia; non solo non si tratta di un'invenzione di *Amenemope*, ma la sua epoca non è neppure quella che registra il maggior interesse per il concetto. L'epiteto appare dunque come un elemento della formulare presentazione dell'autore, configurata nelle modalità del genere autobiografico, e non indica di per sé un'idea peculiare o un modello fondante per l'intera opera. Tuttavia, certamente con questa scelta *Amenemope* dichiara la sua aderenza ad una tipologia di carattere esaltata in uno dei brani più noti dell'intera opera.

Capitolo 4 (6,1-12)<sup>18</sup>

Quanto all'uomo focoso (*p<sup>3</sup> šmm*) nel tempio,

è come un albero germogliato al chiuso (?):

nello spazio di un momento viene la sua perdita delle foglie,

e trova la sua fine nei cantieri navali;

oppure è trasportato via dal suo posto, sui flutti,

e la fiamma è il suo lenzuolo funebre.

Ma il vero silenzioso (*gr m<sup>3</sup>*) si tiene in disparte (*dī.f sw m rwt*),

è come un albero spuntato all'esterno (?):

fiorisce e duplica il suo raccolto, è caro al suo Signore.

I suoi frutti sono dolci, la sua ombra piacevole,

e trova la sua fine nel giardino.

Si presenta qui quello che è forse l'esempio più citato riguardo al valore del silenzio in tutta la letteratura egiziana, inserito all'interno di un capitolo particolarmente studiato, sia per l'icastica contrapposizione dei 'modelli' di comportamento giusto e sconveniente, sia per l'inedito, suggestivo paragone tra i due tipi di uomo ed il destino di due alberi.<sup>19</sup> Il capitolo 4 propone infatti un esempio dettagliato per lodare il 'vero silenzioso', mettendolo a confronto con un individuo frequentemente stigmatizzato negli

<sup>16</sup> Per un'introduzione al genere vd. Doxey 2020.

<sup>17</sup> Coulon 1999, pp. 117-122.

<sup>18</sup> Laisney 2007, p. 72.

<sup>19</sup> Sul cap. 4 vd. Posener 1973 e Israeli 1990, che ricapitolano gli studi precedenti.

*Insegnamenti*, il cosiddetto ‘focoso (*p<sup>3</sup> šmm*)’.<sup>20</sup> Soggetto colpevole di svariati illeciti contro la collettività rappresentati in primo luogo dagli impieghi scorretti della parola, il ‘focoso’ è indicato tramite formulazioni differenti, sempre però correlate al campo semantico del calore. Esso aveva fatto la sua comparsa all’inizio del Medio Regno, nell’*Insegnamento di Ptahhotep*: ‘non ripetere mai una calunnia su un discorso che non hai udito (personalmente), e non l’ascoltare neppure: è un’uscita del focoso (*‘f-ht*’, lett. ‘quello dal ventre infiammato’);<sup>21</sup> ‘quando rispondi ad un discorso in fiamme, volta via la tua faccia, padroneggiandoti: la fiamma del focoso (*‘f-ib*’, lett. ‘quello dal cuore infiammato’) si dissipa.’<sup>22</sup> Nel modello culturale egiziano, collera, mancanza di controllo ed eccessi verbali di ogni tipo, dal grido, al tumulto, alla maldicenza, sono caratterizzati in maniera estremamente negativa; le metafore del fuoco nel corpus della letteratura parenetica sono sovente legate all’antagonismo di matrice linguistica, all’uso non comunicativo, e anzi distruttivo, della parola.<sup>23</sup> Gli *Insegnamenti* di ogni epoca riportano ammonimenti come ‘il prospero è colui che trattiene la sua bocca, poiché le accuse degenerano in discorsi di guerra’,<sup>24</sup> ‘preserva la tua lingua dalla parola dannosa’<sup>25</sup>, ‘se c’è insulto, c’è lotta, se c’è lotta, c’è uccisione’<sup>26</sup> e raccomandazioni di non intervenire in alterchi e insurrezioni: si trattava di un problema di vita quotidiana evidentemente molto sentito.<sup>27</sup> Al soggetto pericoloso non bisogna neppure rispondere, ma ‘voltare via la faccia’, non ascoltare né replicare. Ma *Amenemope* dedica alla descrizione del ‘focoso’ una centralità e uno spazio quasi paragonabili a quelli riservati alla lode suo opposto.

L’uomo dal comportamento scorretto è assimilato ad un albero che, cresciuto in un luogo inadeguato, reca solo disturbo e non può che andare incontro ad un’amara fine, mentre per l’altro, sviluppatosi in maniera esemplare, si delinea una prospettiva gradevole e benefica. Nonostante la presenza di alcuni *hapax legomena* e termini ambigui, che non permettono di determinare le precise sfumature dei termini di paragone,<sup>28</sup> la struttura risulta chiara. Come un albero germogliato in un punto inadatto deperisce e viene necessariamente abbattuto, così ‘il focoso nel tempio’ non ha spazio, si trova in una dimensione che non gli compete, e rischia di rovinare, con il suo frenetico

<sup>20</sup> Per una sinossi su questa figura vd., e.g., Shupak 2009, pp. 250-256. Di-Biase Dyson 2018, pp. 36-37.

<sup>21</sup> 350-352; Zába 1956, 44, Bresciani 2007, p. 49.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Di Biase-Dyson 2018, pp. 34-37.

<sup>24</sup> *Insegnamento di un uomo a suo figlio*, §24,9-10; Fischer-Elfert 1999, p. 248.

<sup>25</sup> *Amenemope*, 10, 21; Laisney 2007, pp. 112-113.

<sup>26</sup> *Insegnamento di Khasheshonqi*, 22, 22-23; Glanville 1955, pp. 50-51.

<sup>27</sup> Vernus 2010, p. 464. Si vedano, ad esempio, le testimonianze di contrasti e le assenze dal lavoro a causa di liti, protratte per molti giorni, nei registri e nei verbali processuali di Deir el-Medina, il villaggio degli operai addetti alla costruzione delle tombe della Valle dei Re: cfr., e.g., Leospo e Tosi 1998, 49, Valbelle 1990, pp. 57-58.

<sup>28</sup> Per un riepilogo delle varie proposte di interpretazione vd. Laisney 2007, pp. 74-77.

espandersi, tutto ciò che ha intorno. Il passo è costruito in un raffinato incastro di figure retoriche: la similitudine uomo-albero si sviluppa nella metafora concettuale emozione-temperatura, e poi in una vera e propria metafora linguistica, quel 'la fiamma è il suo lenzuolo funebre', che evoca la vampa che avvolgerà la pianta inopportuna. Il 'focoso', dunque, ritorna al fuoco: chi ha fatto dell'ardore il principio della sua vita, finirà nella fiamma. La 'fornace' era uno dei mezzi per le esecuzioni capitali, specie per i crimini più gravi;<sup>29</sup> nell'aldilà, l'elemento igneo assolveva alla funzione di radiare dall'esistenza gli ingiusti.<sup>30</sup> La punizione tramite fuoco è inoltre testimoniata per i profanatori di necropoli e aree cultuali:<sup>31</sup> il destino del turbolento, entrato in un ambiente che non gli compete, rievoca dunque quello di chi accede indebitamente ai luoghi sacri. In una potente sinestesia, si passa dal fuoco all'acqua: quell'essere 'trasportato via dal suo posto, sui flutti', che richiama da un lato l'abbandono del corpo al fiume, senza rituali né preparazioni, dall'altro il terrore di morire lontani dalla propria terra, tra i destini peggiori nell'immaginario dell'uomo egiziano.

Il 'vero silenzioso' pone, al contrario, le proprie radici in un contesto corretto, in cui può prosperare. Fondamentale è dunque sottolineare quale sia lo spazio, fisico e ideologico, in cui si svolge il capitolo: il tempio, nominato al primo verso, e rappresentato anche dal fatto che il termine 'il suo Signore' sia accompagnato dal segno classificatore del divino – e un significato teologico può assumere quindi anche la 'luce' in cui si trova l'albero del silenzioso. Amenemope dichiara che il comportamento da tenere in questa sede, quello proprio del silenzioso, che assicurerà il felice esito prospettato dalla metafora, è il 'tenersi in disparte': un atteggiamento di discrezione nei confronti del divino precisato in altri passi della letteratura sapienziale di Nuovo Regno.

*Insegnamento di Ani*, 17,1-4<sup>32</sup>

Non far molte parole,  
taci, e ti andrà bene.

Non gridare nella cappella del dio:  
il grido è il suo abominio (*bwt.f*).

Se hai pregato con cuore amante,  
di cui tutte le parole sono nascoste,  
egli soddisferà il tuo bisogno  
perché ascolta [ciò che dici],  
e accetterà la tua offerta.

---

<sup>29</sup> Matic 2019, 100-115; Leahy 1984, specialmente pp. 200-202; cfr. la punizione degli attentatori contro il faraone nell'*Insegnamento di Khaseshonqi*.

<sup>30</sup> Zandee 1960, p. 15.

<sup>31</sup> Lorton 1977, p. 18; Leahy 1984, p. 43.

<sup>32</sup> Quack 1994, p. 94, Bresciani 2007, p. 304; l'opera è datata all'inizio della XIX dinastia (1295-1280 a.C. ca.).

20, 12-14<sup>33</sup>

Fa' offerte al tuo dio,  
e guardati da ciò ch'egli detesta (*bwt.f*).  
Non interrogare la sua immagine di culto,  
non lanciarti su di lui quando appare (in processione),  
non avvicinarti troppo a lui per portarlo.

*Insegnamento* del pChester Beatty IV v, 5, 1-2<sup>34</sup>

Non interrogare (*ndnd*) dio: dio non ama uno che si avvicina (troppo) a lui (...).  
Guardati dall'alzar la voce nella sua casa: dio ama il silenzio (*sgrr*).

In questi testi si mostrano evidentemente radicate le idee della cosiddetta 'religiosità personale' di Nuovo Regno; ma la costruzione di un rapporto più intimo con la divinità, all'interno degli spazi devozionali ora disponibili alla popolazione, richiede comunque una rispettosa distanza. Essere 'silenzioso', 'tenersi in disparte' mentre si prega 'con cuore amante' si configurano come una triade che descrive la devozione gradita alla divinità. Ecco dunque che il 'silenzioso' si carica, in *Amenemope*, di un'inedita accezione: è colui che prega gli dèi nel modo adeguato, e che perciò verrà da loro apprezzato e ricompensato. Sono le qualità morali, e questo contegno in particolare, a determinare i benefici che l'uomo deriva dal contatto con il divino. Il 'non interrogare dio' non significa certamente non partecipare a feste, processioni e consultazioni oracolari, che conosciamo come pratiche regolari della religiosità ramesside, ma ad essere rifiutato è il '*ndnd*', verbo frequentativo che indica 'investigare, inquisire'<sup>35</sup> –importunare, dunque, il dio con eccessive richieste, e tentare di penetrare il mistero divino. Il 'silenzioso' non arreca disturbo, non ha bisogno di far mostra di sé, né di appressarsi troppo all'oggetto del culto; rispetta la natura segreta del dio, e si attiene a ciò che egli desidera. L'ideale di felicità di *Amenemope*, prospettato dal finale della metafora, è quello dunque di abitare a buon diritto e in rettitudine la dimora divina, rimanendo nell'amore del proprio signore. Com'è indicato nel capitolo 8: 'preserva la tua lingua dalla parola dannosa, e sarai l'amato della gente. Troverai il tuo posto nel tempio, e la tua razione dal pane del tuo Signore. Diverrai un beato, il tuo sarcofago ti celerà, al riparo dall'ira del dio.'<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Quack 1994, 108; Bresciani 2007, p. 308.

<sup>34</sup> Gardiner 1935, I, p. 42, II, tav. 20; Bresciani 2007, p. 320.

<sup>35</sup> *WB (Wörterbuch der Ägyptischen Sprache)* II, 382, 1.

<sup>36</sup> 10, 21-11,5; Laisney 2007, pp. 112-113.

Capitolo 5 (7, 7-10)<sup>37</sup>

Quanto a tutti i silenziosi nel tempio,  
essi dicono 'Ra è grande di lode'.  
Attieniti al silenzioso e troverai la vita,  
il tuo corpo sarà prospero sulla terra.

Capitolo 7 (10, 10-11)<sup>38</sup>

La barca dell'avidò è lasciata nel fango,  
ma la navicella del silenzioso va con il vento.

Anche in questi due passi il 'silenzioso' è messo in relazione con la divinità: sono i 'silenziosi nel tempio' che possono cantare le lodi di Ra, il dio solare, e anche nell'immagine della navicella che 'va con il vento' si avvertono il favore e l'intervento dei superni. Non si dimenticano, però, i tradizionali vantaggi prospettati per il tacere: attenersi al modello etico proposto è un modo per acquisire la benevolenza divina e 'trovare la vita', ma, al contempo, anche il benessere materiale. Del resto, lo ricordiamo, questo è il duplice scopo dell'opera, dichiarato già dal prologo: istruire l'uomo 'per indirizzarlo sul sentiero della vita e farlo prosperare sulla terra',<sup>39</sup> mentre poco più avanti l'autore assicura che 'troverai che le mie parole sono un granaio di vita, e tu stesso prospererai sulla terra'.<sup>40</sup>

Fortemente evocativa è poi l'immagine delle due imbarcazioni, quella dell'avidò, appesantita dalla cupidigia, leggera quella del silenzioso, che viaggia con il vento a favore – in egiziano, 'gr m<sup>3</sup>', costruzione omofona al 'vero silenzioso'. Le metafore di ambito nautico, dominio-bersaglio assai familiare nella terra del Nilo, sono utilizzate in maniera particolarmente incisiva dall'autore. Nel già citato prologo, si dice che l'opera sarà utile 'perché egli possa dirigersi lontano dal male', più letteralmente, 'timonare contro il male (*ir hm.f r dw*)';<sup>41</sup> da notare anche, al capitolo 1, 'quando vi fosse una tempesta di parole, essi (scil. 'i discorsi saggi') faranno da ancora sulla tua lingua'.<sup>42</sup> Tornando ai passi in oggetto, del tutto peculiare è la locuzione 'quanto a tutti i silenziosi nel tempio, essi dicono': i silenziosi parlano, giacché il silenzio non significa mai, per la *forma mentis* egiziana, una rinuncia all'espressione, ma un uso economico e responsabile del discorso. Così recitava, infatti, il precedente *Insegnamento di un uomo a suo figlio*:

---

<sup>37</sup> Laisney 2007, pp. 79-80.

<sup>38</sup> Laisney 2007, pp. 102-103.

<sup>39</sup> 1, 8-9; Laisney 2007, pp. 22.

<sup>40</sup> 4, 1-2; Laisney 2007, p. 46.

<sup>41</sup> 1, 10; Laisney 2007, p. 22, che però non traduce la metafora nautica; vd. la rettifica in Vernus 2010, p. 398.

<sup>42</sup> 3, 15-16; Laisney 2007, p. 46.

Quanto al discorso, esso è la sembianza del fuoco:  
è il bruciare della risposta dell'ignorante,  
sfolgorante di sede presso la bocca del silenzioso.<sup>43</sup>

In un paradosso che è tale solo all'apparenza, il luogo dove il discorso rifulge è la bocca del silenzioso, mentre l'ignorante si brucia le labbra nella sua incapacità di controllare la duplice natura, creativa e distruttiva, luminosa e corrosiva, della parola. Un'ulteriore prova di come la virtù del silenzio, per la moralità egiziana, non significasse affatto il mero tacere, si ha nel citato passo del capitolo 7 di *Amenemope*: al 'silenzioso' non si contrappone più solo il 'focoso', o un personaggio legato agli abusi del discorso, bensì 'l'avidio'. In *Amenemope* l'ambito semantico del silenzio si espande, svincolandosi da quello, puro e semplice, della parola.

Capitolo 2 (4, 18-5,8)<sup>44</sup>

O tu, uomo focoso (*p<sup>3</sup> šmm*), come stai ora?  
Egli grida e la sua voce arriva al cielo:  
il dio della luna mette sotto accusa il suo crimine. (...)  
Un'altra occasione buona per il cuore di dio  
è indugiare prima di parlare.

Capitolo 3 (5, 9-19)<sup>45</sup>

Non discutere con il caldo-di-bocca (*p<sup>3</sup> ḥ-ṛ<sup>2</sup>*)  
e non provocarlo con parole.  
Temporeggia davanti al nemico, piegati davanti all'offensore. (...)  
Una tempesta che spunta fuori come fuoco nella paglia,  
tale è il focoso (*p<sup>3</sup> šmm*) nella sua ora;  
ritirati davanti a lui, lascialo perdere,  
dio saprà rispondergli.

Capitolo 9 (11, 12-12, 20)<sup>46</sup>

Non fraternizzare con il focoso (*p<sup>3</sup> šmm*),  
non avvicinarti a lui per parlare. (...)  
Non lasciarti andare nella tua risposta (...),  
guardati dall'affrettarla.

---

<sup>43</sup> §19,1; Fischer-Elfert 1999, p. 189. Recenti ricerche mostrano che parte di questo testo, compreso il presente paragrafo, è probabilmente da assegnare ad un'altra opera sapienziale, l'*Insegnamento di Hordjedef*: vd. Verhoeven 2023.

<sup>44</sup> Laisney 2007, pp. 54-55.

<sup>45</sup> Laisney 2007, p. 67.

<sup>46</sup> Laisney 2007, p. 119.

Capitolo 10 (13, 10–14, 3)<sup>47</sup>

Non salutare il tuo focoso (*pꜣ.k šmm*) forzando te stesso;  
non far violenza al tuo proprio cuore.

Non dirgli 'Salute a te!' falsamente,  
mentre una paura è nel tuo petto.

Non parlare falsamente con un uomo,  
è l'abominio (*bwt*) di dio.

Non separare il tuo cuore dalla tua lingua. (...)

Dio odia chi falsifica le parole,  
il suo grande abominio è la contraddizione interiore.

Questi brani vengono proposti assieme non solo come riferimenti indiretti al tacere, ma anche in quanto esemplificano uno slittamento concettuale d'importanza cruciale. Ad un primo sguardo, difatti, questi consigli ricalcano i *topoi* della letteratura parentetica egiziana: pensare e prendere tempo prima di dar risposta, evitare i soggetti aggressivi, non parlar troppo o con precipitazione, bandire menzogna e doppiezza. Ma un paragrafo dell'*Insegnamento di Ptahhotep* raccomandava di lasciare il 'cattivo parlante' a sé stesso, poiché, che sia un grande o un umile, si perderà da solo, e il silenzio lo renderà inefficace:

Se trovi un litigante nel suo momento (di discutere)  
uno che (...) ti è superiore,  
potrai sminuire chi parla male non facendogli opposizione nel suo momento,  
e lui sarà considerato un ignorante.

Se trovi un litigante nel suo momento, un tuo pari che è in equilibrio con te,  
fa' sì di diventare migliore di lui per mezzo del silenzio,  
mentre egli parla male.

Se trovi un litigante nel suo momento,  
un meschino non certo tuo pari (...),  
lascialo perdere, ché si punirà lui stesso.<sup>48</sup>

*Amenemope* specifica invece che interagire con tali soggetti è anche sgradito al dio, e che spetta a lui occuparsi dei colpevoli. I facinorosi vanno evitati non soltanto per sottrarsi alle occasioni di compiere il male, ma perché avere a che fare con loro porta all'ipocrisia: li si teme, eppure si è ossequiosi per non avere problemi. Un atteggiamento

---

<sup>47</sup> Laisney 2007, p. 135.

<sup>48</sup> 68-79; Zába 1956, pp. 21-22, Bresciani 2007, pp. 42-43.

che produrrebbe lo stesso risultato, cioè scongiurare l'eventualità di essere coinvolti. Ma è sbagliato: giacché la doppiezza è l'abominio degli dèi.

L'autore impiega diffusamente l'espressione *'bwt'*, 'abominio', 'ciò che è odioso'.<sup>49</sup> Spesso considerato un'intrinseca proprietà dell'oggetto, a volte una condizione temporanea di un fenomeno, questo termine possiede una marcata connotazione religiosa: più forte di un semplice significato negativo o di una proibizione, è avvicinabile ad un concetto di 'tabù'. Non si tratta, pertanto, solo di azioni poco consone: compiere il *'bwt'* di un dio significherebbe andare ad intaccare il suo *cosmos*, lederlo fisicamente, introdurre un perturbamento nell'ordine universale.<sup>50</sup>

Ecco che dunque quella che per *Ptahhotep* era strategia retorica e relazionale acquisisce, in *Amenemope*, un significato ulteriore: non rispondere al contendente non è solo un modo di vita efficace, ma l'unico che rispetti la volontà del dio, l'unico che non gli arrechi offesa. E il comportamento 'focoso', prima bandito in quanto elemento di disturbo per gli equilibri della comunità, è adesso riconosciuto come crimine contro gli dèi.

*Non nova, sed nove*: questo *Insegnamento* rielabora i precedenti reiterando istruzioni ritenute sempre efficaci, ma aggiungendovi differenti motivazioni. Motivazioni che vanno ad occupare un posto di rilievo nel pensiero sapienziale: le ricompense di ordine religioso per il 'silenzioso' sono, adesso, nettamente preponderanti. Dalla gestione dell'umanità affidata ai meccanismi autoregolatori della *maat* (principio di giustizia e ordine cosmico), le saggezze del Nuovo Regno, e quella di *Amenemope* in particolare, si spostano verso una fondazione delle norme etiche sulla relazione personale con il divino, *ultima ratio* dell'universo. Il significato della *maat* non è alterato, ma esso stesso dipende dalla potenza superiore: 'la *maat* è il grande dono del dio, ed egli lo dà a chi ama'.<sup>51</sup>

Capitolo 9 (11, 12-13,9)

Non fraternizzare con il focoso (*p<sup>3</sup> šmm*)

e non farti vicino a lui per parlare. (...)

Egli distrugge e costruisce con la sua lingua. (...)

Potesse sorgere di nuovo Khnum,

il vasaio del 'caldo di bocca' (*p<sup>3</sup> š r<sup>3</sup>*),

lui che si affatica agli stampi per ricuocere i cuori! (...)

(Il focoso) cammina davanti ad ogni vento, come le nuvole,

danneggia il colore del sole. (...)

Le sue labbra sono dolci, ma è amara la sua lingua,

il fuoco arde nel suo corpo.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> *WBI*, 453, 7-454, p. 7.

<sup>50</sup> Frandsen 2002.

<sup>51</sup> 21, 5-6; Laisney 2007, pp. 188-189. Per le implicazioni di questo passo nella teologia della *maat*, vd. Laisney 2010, pp. 58-59.

<sup>52</sup> Laisney 2007, pp. 119-120.

Si aggiunge, ai passi già proposti, anche questa sezione, che specifica, in una successione di immagini afferenti a diverse sfere percettive, i danni che provoca il 'focoso'. La metafora concettuale della fiamma si trasforma, qui come nel capitolo 4, da convenzionale a 'deliberata',<sup>53</sup> con un gioco di elementi che richiamano tutti il tema del calore. Si invoca Khnum, il dio vasaio, colui che al tornio ha creato l'umanità, affinché si affretti a cuocere di nuovo nel suo forno il cuore del 'caldo di bocca'. Questa denominazione, 'ḥ r', è scritta con il segno geroglifico che rappresenta il forno del ceramista:<sup>54</sup> l'autore si serve allo stesso tempo dei valori fonetici, visivi e concettuali della scrittura. Così, la doppia natura del fuoco e la sua associazione con il potere della parola sono ancora una volta avvertibili nei vv. 12,3-4, dove, semplicemente tramite la lingua, il focoso è in grado di distruggere la realtà, e riplasmarne una distorta. Il tropo della parola come fonte di potenza e di sofferenza si dimostra profondamente radicato negli *Insegnamenti*. Lo sarà anche nelle successive sapienze demotiche: 'uno sbaglio di lingua nel palazzo è uno sbaglio di timone nel mare' (*Insegnamento di Khasheshonqi*, 23, 10<sup>55</sup>), 'la lingua dello stolto è la spada con cui taglia la sua vita' (*Insegnamento del papiro Insinger*, 4, 5).<sup>56</sup>

La descrizione del facinoroso prosegue con l'inedita espressione '(egli) cammina davanti ad ogni vento, come le nuvole, danneggia il colore del sole': è capace, dunque, di rovinare ogni principio di bellezza e positività, di attentare alle fonti stesse della vita. Luce, brezza, dolcezza, amarezza, calore: visioni e sensazioni afferenti a campi semantici differenti, giustapposte a plasmare una costruzione di sicura efficacia poetica.

Capitolo 21 (22, 7-16)<sup>57</sup>

Mettiti tra le braccia del dio:

grazie al tuo silenzio si abbasseranno.

Quanto al cocodrillo, che è privo di lingua (*ḥ<sup>3</sup> (m) nst*),  
antico è il terrore che ispira.

Non vuotare il tuo intimo in mezzo alla gente,  
non sminuire il tuo rispetto.

Non mandare in giro le tue parole alla folla,  
non fraternizzare con l'espansivo:

è più utile l'uomo che tiene il discorso nel proprio petto  
rispetto a colui che lo esprime a torto.

---

<sup>53</sup> Di Biase-Dyson 2018, 34, 37.

<sup>54</sup> U30 della Lista dei segni di Gardiner; vd. *WB V*, 229; Shupak 2009, p. 250.

<sup>55</sup> Glanville 1955, pp. 52-53; Bresciani 2007, p. 843.

<sup>56</sup> Lexa 1926, p. 10; Bresciani 2007, p. 849.

<sup>57</sup> Laisney 2007, p. 196.

In quest'altro brano, ancora segnato da problematiche grammaticali e lessicali che hanno portato a divergenze nelle traduzioni, è espressa chiaramente la nozione dell'uomo che 'si mette nelle mani del dio',<sup>58</sup> una visione sempre in consonanza con la teologia della 'pietà personale'. Anche a fronte della *mutabilitas mundi* e della considerazione, sovente ripetuta in *Amenemope*, che non si può conoscere il domani, il devoto non interferisce con i piani del dio e vive in serenità, poiché accetta il volere della potenza superiore, e sa che nulla ha da temere. Al posto dell' 'abbassare le braccia' si può accogliere anche la lezione alternativa di 'rovesciare (i nemici)', giacché il silenzio che è in grado di sbaragliare gli avversari, come si è visto, è già presente in *Ptahhotep*. La traduzione qui scelta evoca invece l'immagine delle mani del dio che si abbassano in un gesto di protezione, ancora una volta coerente con il repertorio della 'religiosità personale'.

Si è poi specialmente discusso sui versi che prendono a paragone il coccodrillo, nei quali l'incertezza sulla lettura di due termini ha portato a interpretazioni opposte: quelle sulla scia di F. Griffith, che recita '*a crocodile, which is devoid of proclaiming, inveterate is the dread of it*',<sup>59</sup> oppure quelle simili alla proposta di E. Bresciani, 'il coccodrillo che grida tanto forte, leggera è la sua potenza'.<sup>60</sup>

Quest'ultima, come dimostrato in un articolo di G. Posener,<sup>61</sup> non si accorda con il prestigio, intriso di timore, che gli egiziani attribuivano all'animale; tuttavia, non è neppure pensabile che questo popolo, che sperimentava quotidianamente la chiassosità del coccodrillo del Nilo, potesse credere che esso non emettesse suono. La soluzione di Posener, adottata nella traduzione qui presentata, è la correzione di '*nīs*', '*grido*', in '*nst*', 'lingua': sembrerebbe infatti che gli egiziani avessero la convinzione che il coccodrillo non avesse lingua, poiché essa si presenta bloccata sul fondo della sua cavità orale. *Amenemope* non considera questa caratteristica del rettile un *handicap*, bensì la dimostrazione di come non 'esibire' la propria lingua non significhi sminuire la propria autorevolezza: il coccodrillo sa essere formidabile pur 'privo' di uno degli organi fonatori. Tale è il potere del silenzio.

E difatti i versi successivi contengono i classici ammonimenti a non sbandierare il proprio intimo, onde mantenere un contegno riguardoso e non offrire informazioni agli avversari. Altrettanto tradizionale è il concetto che sia spesso preferibile, in via precauzionale, astenersi dall'esprimersi, visto il rischio costante di farsi danno con il 'fuoco della parola'.

---

<sup>58</sup> Laisney 2007, p. 200 offre un riepilogo delle occorrenze dell'espressione.

<sup>59</sup> Griffith 1926, p. 219.

<sup>60</sup> Bresciani 2007, p. 592.

<sup>61</sup> Posener 1968.

Capitolo 27 (25, 16-26, 3)<sup>62</sup>

Non oltraggiare chi è più vecchio di te (...).

È un caso che si può riportare davanti a Ra,  
un piccolo che oltraggia un grande.

Lascialo colpirti, mentre la tua mano è nel tuo grembo,  
lascialo oltraggiarti, mentre resti in silenzio (*iw.k gr.tw*).

Quando al mattino ti troverai davanti a lui,  
ti donerà pane in abbondanza.

Il tema del tacere è concentrato nella prima parte dell'*Insegnamento*, ma anche in chiusura lo ritroviamo incluso nel consueto ammonimento alla deferenza verso superiori e anziani. Ancora una volta, il comportamento incivile è biasimato in quanto dannoso a livello personale e sociale, ma soprattutto in ragione del suo essere invisibile a Ra. Il precetto si declina però fino ad un estremo piuttosto sconcertante, all'occhio del lettore moderno: si arriva a consigliare di lasciarsi ingiuriare e colpire, pur di attenersi ad una buona condotta e di adempiere alla volontà divina. Si intuisce qui il peso della struttura gerarchica della società egiziana: ad un superiore, come già raccomandava *Ptahhotep*, non bisogna opporsi, ma lasciarlo sfogare, persino se ci si trova davanti alla violenza o ad un capriccio. All'autore non resta che promettere che l'irragionevolezza sarà di breve durata.

Entrano qui in gioco anche le questioni della *politeness*, delle norme relazionali tra le classi, un campo in cui il silenzio ha sempre giocato un ruolo fondamentale. Mentre tuttavia in *Ptahhotep* il focus principale resta l'arte dell'eloquenza, il 'discorso perfetto (*mdt nfrt*)' inteso non solo come 'bel parlare' ma anche come principio aggregante della società,<sup>63</sup> in *Amenemope* si scorge una variazione dell'equilibrio tra i consigli sul parlare e sul tacere, sbilanciata, sembrerebbe, verso il secondo elemento.<sup>64</sup>

Secondo i modelli della *politeness theory*, al fine di evitare contrasti e per garantire interazioni efficaci e produttive, ogni civiltà applica '*culturally specific linguistic mechanisms to reduce the impingement and maintain effective conversation*'.<sup>65</sup> Per l'Egitto faraonico, il silenzio è uno di questi meccanismi, accanto a quello, ad esso legato, dell'assoluto rispetto per i superiori. L'incidenza nel reale di queste tendenze è stata comprovata attraverso lo studio della *politeness* in documenti eccezionali come le *Late Ramesside Letters*,<sup>66</sup> un corpus di più di 70 missive degli scribi dell'amministrazione del villaggio di Deir el-Medina, che ci permettono di osservare alcuni modelli di comunicazione tra individui con posizioni

<sup>62</sup> Laisney 2007, pp. 220-221.

<sup>63</sup> *Ptahhotep* 48: Zäba 1946, pp. 19-20, Bresciani 2007, 42. Non si tratta di una prerogativa esclusiva delle élite: 'il discorso perfetto è più nascosto della pietra verde, eppure lo si trova tra le serve alla mola', *Ptahhotep* 58-59: Zäba 1946, pp. 20-21, Bresciani 2007, p. 42. Vd. Assmann 1984, pp. 195-196.

<sup>64</sup> Brunner-Traut 1984, p. 211.

<sup>65</sup> Ridealgh 2013, p. 185.

<sup>66</sup> Ridealgh 2013, p.203.

gerarchiche diverse; esse risalgono, in massima parte, proprio al periodo di *Amenemope* (ca. 1099-1069 a.C.). Se la strategia del ‘rimanere in silenzio’ come tale è poco rappresentata – fatto, naturalmente, comprensibile in un *medium* scritto, e nell’ambito di scambi inerenti a concreti problemi lavorativi – si sono rilevati un altissimo grado di deferenza, barriere sociali ben definite, e l’uso di protocolli lunghi e assai rigorosi nelle missive indirizzate dai subalterni ai dirigenti.<sup>67</sup> Del resto, già *Ptahhotep* ammoniva:

se sei uno di quelli seduti alla tavola di uno più grande di te (...) non parlargli finché non abbia chiamato: non si sa cosa possa essere sgradevole per il cuore. Parla quando sei interrogato: ciò che dirai sarà bello per il suo cuore.<sup>68</sup>

Lo stesso vale per *Amenemope*: ‘preserva la lingua dal rispondere al tuo superiore e guardati dall’oltraggiarlo (...) pretendi una risposta solo da un pari tuo.’<sup>69</sup>

Il grande gioco dei rapporti di forza all’interno della collettività egiziana si sublima, dunque, in questo modello etico del ‘silenzioso’, che comprende ora non solo gli aspetti già previsti dalle altre sapienze, ma accezioni nuove, venate di un più forte senso di sottomissione al divino e alla gerarchia. Tale mutamento, secondo alcuni, ha una portata sociologica non indifferente, poiché, pur servendosi di uno ‘stereotipo’ che ha radici antichissime, avrebbe trasformato l’uomo di successo di *Ptahhotep* in una figura caratterizzata da ‘*conformisme, (...) soumission fataliste, (...) renoncement à tout volontarisme de la réussite sociale*’.<sup>70</sup> Il silenzio sarebbe divenuto dunque, alla fine del Nuovo Regno, ciò che non era mai stato: sinonimo di soggezione e di rinuncia all’espressione.

### **Conclusione: mutamenti e invarianze del valore del tacere in *Amenemope***

Per valutare queste ultime ipotesi, è necessario prima di tutto accennare al *Sitz im leben* dei consigli sapienziali egiziani. Sebbene ognuno sia rivolto ad un pubblico parzialmente dissimile, gli *Insegnamenti* hanno una *agency* specifica: come in tutto il contesto vicino-orientale, essi sono un prodotto delle *élite* scribali, di ufficiali di vari gradi, e reindirizzati allo stesso gruppo ristretto, in una società in cui circa l’1% della popolazione era alfabetizzata.<sup>71</sup> È certamente vero, dunque, che il ‘discorso perfetto’ e l’ ‘utile tacere’ raccomandati da *Insegnamenti* e autobiografie sono sempre intesi a sostenere, e non a mettere in discussione, lo stato gerarchico del mondo. Come rimarca D. Hutto:

<sup>67</sup> Ridealgh 2013, Ridealgh 2016, p. 248, pp. 251-252.

<sup>68</sup> 119-130; Zába 1956, pp. 25-26, Bresciani 2007, pp. 43-44.

<sup>69</sup> 11, 15-19; Laisney 2007, pp. 119-120.

<sup>70</sup> Vernus 2010, p. 395; vd. anche Assmann 1984, p. 197.

<sup>71</sup> Baines 1983, p. 584.

*L'ideale del 'silenzioso' ne 'L' insegnamento di Amenemope'*

*these rules of restraint indicate that the Egyptian should speak with modesty, avoid angry speech, not criticize someone to their superior, and remain silent. It is not surprising to find such rules within the context of a conservative society like ancient Egypt, so that although these are rules for private behaviour, they would also operate in such a way as to have a broader social function.*<sup>72</sup>

Anche D. Doxey, nella sua analisi delle fraseologie laudatorie nelle autobiografie, ha particolarmente sottolineato tale finalità:

*silence and eloquence appear to have been considered dual, complementary aspects of the person (...) silence was encouraged not only because the Egyptian believed that a person should behave in accordance with his station, but also in all likelihood because such behaviour facilitated the smooth functioning of the royal administration by discouraging dissent.*<sup>73</sup>

Dall'altro lato, specialmente nel Nuovo Regno, il discorso sapienziale acquista una funzione di costruzione, conferma e perpetuazione dell'identità culturale dell'alta società. Nelle iscrizioni e decorazioni delle loro tombe, spazi pubblici che venivano visitati durante le feste religiose e anche per diletto, i proprietari spesso intrattengono con i visitatori un *social interplay* basato sul terreno comune dell'erudizione. Attraverso citazioni e rielaborazioni di modelli del passato, essi danno prova del loro talento compositivo, e, al contempo, offrono nutrimento spirituale per i *connoisseur* della letteratura. Gli *Insegnamenti* non sono più semplicemente 'utili' al vivere, ma la conoscenza di tali opere e il rifarsi ai loro modelli è motivo di distinzione, da esibire nel proprio monumento di eternità e memoria collettiva. Mentre per il Medio Regno gli ufficiali preferiscono ricordare le loro abilità nella sfera dell'eloquenza, includendo in essa anche il silenzio<sup>74</sup> ('un uomo di parole ponderate, di discorsi efficaci, discreto sugli affari del palazzo, dalla bocca sigillata su ciò che udiva, preposto al silenzio tra i cortigiani')<sup>75</sup>, nel Nuovo Regno il *focus* si sposta sull'istruzione e sulla competenza scrittoria. Ci si vanta di essere 'uno che conosce la propria mano', 'uno che fa parlare i rotoli, che produce compendi', 'colui che ricerca il passato (...) esperto nello ieri, consapevole del domani, istruito al futuro',<sup>76</sup> 'lo scriba colto di spirito, (...) abile nei geroglifici, che nulla ignora (...) svelto a riempire rotoli (...), tutto ciò che esce dalla sua bocca è impregnato di miele.'<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Hutto 2002, p. 230.

<sup>73</sup> Doxey 1998, p. 59.

<sup>74</sup> Doxey 1998, pp. 52-57, pp. 58-62.

<sup>75</sup> Stele CG 20539 del visir e tesoriere Mentuhotep, XII dinastia: Lange, Schäfer 1908, pp. 150-158.

<sup>76</sup> Ragazzoli 2010, pp. 168-169.

<sup>77</sup> *Lettera Satirica* delapiro Anastasi I, 1,1-7: Bresciani 2007, p. 342.

È stato sostenuto che l'enfasi posta sulle 'abili dita' e sulla 'bocca' dalle autobiografie e miscellanee letterarie scribali sarebbe in contrasto con le esortazioni sapienziali al silenzio. Portatori di un tipo di discorso differente, che si limita a copiare e ripetere le parole degli antichi e dei superiori, gli scribi di Nuovo Regno non si sarebbero sentiti coinvolti in questo tipo di morale, e nelle preoccupazioni per le insidie del linguaggio, che competerebbero solo alle *élite*, e sarebbero concentrate sul tema della 'lingua', e non della bocca.<sup>78</sup> Il confine tra *'élite'* e *'sub-élite'* è, tuttavia, assai difficile da tracciare: la categoria degli 'scribi di professione' comprendeva al suo interno innumerevoli distinzioni socio-economiche, dagli scribi di villaggio ai personaggi ai vertici della gerarchia, e si trattava, ad ogni livello, di *élite* formate sulla lettura dei classici. Non sorprende quindi che la virtù del silenzio sia invece ben testimoniata nel *corpus* biografico, in cui si segnalano, raccolte da chi scrive, almeno 78 attestazioni dell'epiteto 'grw', di cui 53 risalenti al Nuovo Regno; aggiungendo altre menzioni del verbo 'tacere' e di certe formulazioni di significato affine, come 'far tacere chi è alto di voce/la folla', o l'essere 'chiuso/segreto di bocca (*tmm-r², htm-r², h²p-r²*)', 'che mantiene il silenzio (*hbs-ht, h²p-ht*)', si superano le 160 occorrenze totali.<sup>79</sup> Si tratta per la maggior parte di scribi e funzionari di categorie intermedie (lo stesso pubblico, del resto, a cui si rivolge *Amenemope*<sup>80</sup>), sebbene non manchino i casi di visir e sommi sacerdoti, ma anche di 'semplici' scalpellini di Deir el-Medina. Un'efficace sinossi dei temi qui discussi è offerta da Paenkhemenu, sacerdote di Amon e Mut vissuto sotto Ramesse III e Ramesse IV, che per due volte si definisce, all'interno della sua tomba:

il vero silenzioso (*gr m²*) di Tebe, l'onesto di Karnak, colui che raffredda l'ardore (*kbh-srf*) della dimora di Amon, la bocca chiusa (*tmm-r²*) della città, uno davvero istruito, privo di troppe parole (*šw m ʒ hrv*)<sup>81</sup>

Si colgono, in queste sentenze, svariate analogie con il pressoché contemporaneo *Amenemope*, dal 'vero silenzioso di Tebe' alla necessità di 'spegnere l'ardore' all'interno del tempio, alla lode della *brevitas*.

Per quanto concerne le preoccupazioni per le trappole e le degenerazioni della parola, esse sono presenti in vari ambiti della 'cultura scribale', dagli *Insegnamenti* a testi di carattere più privato, e sono spesso concentrate proprio sul tema della 'bocca'. Come

<sup>78</sup> Ragazzoli 2010, pp. 163-164.

<sup>79</sup> Vd. Doxey 1998, pp. 58-62. Tali sintagmi, di significato così preciso, e la loro continuità dal Medio Regno all'età greco-romana, confutano, a parere della scrivente, sia Di Biase-Dyson 2018, pp. 34-35 che considera tutte le evidenze del 'silenzio' come mere metafore di pacatezza e autocontrollo, sia Allen 2015, p. 182, secondo cui nell'*Insegnamento per Kagemni* e in *Ptahhotep* il sostantivo/verbo 'gr' 'denotes stillness, rather than silence'.

<sup>80</sup> Laisney 2007, 234; Vernus 2010, pp. 393-395.

<sup>81</sup> TT 68; Seyfried 1991, pp. 62-65, pp. 74-75.

accennato in apertura, molteplici fonti delineano un fenomeno che può aiutare a spiegare i cambiamenti nello status del 'silenzioso' in *Amenemope*: si tratta della 'crisi del discorso' del Nuovo Regno, teorizzata da L. Coulon. Lo studioso sintetizza così il nucleo della problematica:

*L'idéal de l'homme silencieux, élaboré dans les sagesses du Moyen Empire pour répondre à l'exigence de contrôle des affects qu'impose la société de cour, connaît au Nouvel Empire une évolution marquée par la rupture entre la sphère du divin et celle de l'humain. Le modèle du gr (m<sup>3</sup>) implique désormais que l'individu s'en remette 'aux mains de dieu' et se méfie fondamentalement du discours, lieu de péché. (...) De nombreux textes du Nouvel Empire révèlent un discrédit envers les formes de communication et de justice de la société humaine et marquent le privilège accordé à la communication directe avec le divin.<sup>82</sup>*

Tali preoccupazioni per le imperfezioni, le distorsioni, gli abusi del linguaggio, benché presenti in tutta la letteratura egiziana, diventano in *Amenemope*, come abbiamo visto, angosce strutturali: l'intera opera stigmatizza continuamente l'ipocrisia e la menzogna, l'impeto e l'inganno del 'focoso', tutto ciò che priva il linguaggio del suo potere comunicativo, trasformandolo in mezzo di prevaricazione, 'abominio del dio'. Mentre nel Medio Regno, nonostante le riflessioni sulla potenziale pericolosità della parola, si asseriva che 'la bocca dell'uomo lo può salvare',<sup>83</sup> in età ramesside, la saggezza si pone come scopo quello di 'salvare dalla bocca degli altri',<sup>84</sup> e la stessa richiesta si avanza in questi inni scribali alla suprema divinità Amon-Ra:

Tu mi salverai dalla bocca della gente (*iw.k r nḥm wī m r<sup>2</sup> n rmt*),  
nel giorno in cui egli dice menzogne con la sua bocca!  
Poiché il signore degli dèi vive della verità.<sup>85</sup>

Il tuo nome è un amuleto per chiunque sia solo,  
prosperità e salute per chi è sull'acqua;  
esso salva dal coccodrillo,  
è un ricordo dolce nel momento della confusione,  
salva dalla bocca del focoso (*nḥm m r<sup>2</sup> n šmw*).<sup>86</sup>

Ed è così che quel canale diretto con la volontà divina delucidato da Coulon si può esplicitare, nella letteratura ramesside, proprio nel silenzio, che già nel Medio Regno, con

---

<sup>82</sup> Coulon 1999, pp. 117-118.

<sup>83</sup> *Racconto del Naufrago*, pp. 17-19 (*iw r<sup>2</sup> n s nḥm.f sw*); Allen 2015, pp. 12-13.

<sup>84</sup> Laisney 2007, p. 29; Cariddi 2023a.

<sup>85</sup> Černý e Gardiner 1957, p. 24, tav. 89; Assmann 1999, pp. 420-421 (n. 190).

<sup>86</sup> Gardiner 1935, I, p. 32, II tav. 15.

*Ptahhotep* e l'*Insegnamento di un uomo a suo figlio* era assurto a mezzo comunicativo ancillare a quello della parola, dotato di una sua propria efficacia, di una sua propria etica. Esso diviene ora anche una modalità di contatto immediato con la divinità, lontana eppure sempre in ascolto, nascosta, eppure pronta ad intervenire alle invocazioni dei suoi fedeli -siano esse gridate, o inesprese. Si sviluppa infatti, in anticipo rispetto a simili istanze nelle letterature del Vicino Oriente,<sup>87</sup> il concetto che il dio è in grado di udire anche il grido tacito, chiuso nell'intimo. Il cuore si pone allora come spazio immaginario, e silenzioso, dell'incontro:

Ascoltate, [voi che] siete in esistenza: dio conosce ciò che sta nel corpo, le membra [che vi sono dentro, tutte], sono aperte di fronte a lui. Guardate, i suoi occhi percepiscono i caratteri (...), ogni cuore si raccoglie personalmente per lui. I segreti di [///] si dischiudono alla sua vista, il silenzioso, [che non parla], lui lo conosce.<sup>88</sup>

Se hai pregato con un cuore amante,  
di cui tutte le parole sono nascoste,  
egli soddisferà il tuo bisogno  
perché ascolta [ciò che dici].<sup>89</sup>

Amon (...) vive della verità, la menzogna è il suo abominio (*bwt.f*);  
egli ama il silenzioso, il tranquillo (*gr kbb*).<sup>90</sup>

Vieni, salva me, il silenzioso!  
O tu, Thot, pozzo d'acqua dolce  
per uno che soffre la sete nel deserto!  
Esso è sigillato per chi trova la propria bocca,  
aperto per il silenzioso.  
Viene il silenzioso, e troverà il pozzo;  
focoso, [sei stato frenato].<sup>91</sup>

Il 'silenzio' di *Amenemope* non ha abdicato al suo valore secolare, a quella sua utilità nella gestione dei rapporti sociali che è un tratto caratteristico dell'etica egiziana; anche i passi in cui il silenzioso si declina in reverenza e umiltà trovano le loro eco già nel Medio Regno, come nel citato *Insegnamento di un uomo a suo figlio*: 'è il silenzioso quello che viene

<sup>87</sup> Van Der Horst 1994; Cariddi 2023b.

<sup>88</sup> Inno al dio dei defunti Osiri dalla tomba del visir Rekhmira (TT100), XVIII dinastia; Urk. IV, 1083.

<sup>89</sup> *Insegnamento di Ani*, 17, 3-4; Quack 1994, p. 94.

<sup>90</sup> Inno dalla statua dello scriba reale Ray (CG917), XIX dinastia; Assmann 1980, pp. 2-3.

<sup>91</sup> Inno a Thot, dio della sapienza e della scrittura, del Papiro Sallier I. 8, 2-7. Assmann 1999, pp. 413-414 (n.182); ultima lacuna integrata come da proposta di Quack 2013.

riverito, è il rispettoso ad essere rispettato per strada'.<sup>92</sup> La connotazione di utilità sociale del tacere, quella per cui si giunge all'affermazione di sé attraverso il riguardo e il servizio, perdura dai più antichi esempi del genere, dall'*Insegnamento per Kagemni* e dall'*Insegnamento di Ptahhotep* fino a quello di *Amenemope*, senza mai trasformare la virtù in mero quietismo; a essa si aggiunge poi l'ulteriore vantaggio del consenso divino. Non di slittamento di significati si parla, dunque, ma di una espansione semantica, che carica il termine di una nuova, spiccata accezione religiosa, nel contesto del rapporto tra uomo e dio. Come nella letteratura precedente, mai si rinuncia a quel dialogo che è forza coesiva e costruttiva della comunità, e mai si deroga all'impegno costante dell'individuo nel mantenere, in atti e parole, la *maat*. Ma affiora la consapevolezza che il discorso dell'uomo non basta più, per mantenere la rotta della vita: la direzione ultima, l'ultimo colpo di remo, sono appannaggio dell'inconoscibile.

Una cosa sono le parole che pronunciano gli uomini,  
un'altra cosa sono le azioni di dio. (...)  
Non governare il timone con la tua sola lingua:  
se la lingua dell'uomo è il timone del battello,  
il Signore Universale è il suo pilota.<sup>93</sup>

Ilaria Cariddi

Istituto Papirologico 'G. Vitelli', Università degli Studi di Firenze

[ilaria.cariddi@unifi.it](mailto:ilaria.cariddi@unifi.it)

## Riferimenti bibliografici

- Allen 2015: J.P. Allen, *Middle Egyptian Literature: Eight Literary Works of the Middle Kingdom*, Cambridge.
- Assmann 1980: J. Assmann, 'Die 'loyalistische Lehre' Echnatons', *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 8, pp. 1-32.
- Assmann 1984: J. Assmann, *Reden und Schweigen*, in *Lexikon der Ägyptologie*, V, Wiesbaden, pp. 195-201.
- Assmann 1997: J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (Torino). [Italian translation of *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992].
- Assmann 1999: J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Freiburg; Göttingen.
- Baines 1983: J. Baines, Literacy and Ancient Egyptian Society, *Man - New series* 18/3, pp. 572-599.

---

<sup>92</sup> §10,5; Fischer-Elfert 1999, p. 136.

<sup>93</sup> *Amenemope*, 20,4-6; Laisney 2007, pp. 177-178.

- Bresciani 2007: E. Bresciani, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi*, Torino [Revised and augmented edition of E. Bresciani, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino, 1969].
- Brunner-Traut 1984: E. Brunner-Traut, *Schweiger*, in *Lexikon der Ägyptologie*, V, Wiesbaden, pp. 759-762.
- Cariddi 2023a: I. Cariddi, *Considerazioni preliminari sulla stele BM EA1753 del maggiordomo Abmenu e su una fraseologia della 'religiosità personale' di Nuovo Regno*, in A. Di Natale, C. Basile (eds.), *Atti del XX Convegno di Egittologia e Papirologia I.I.C.E.*, Siracusa, forthcoming.
- Cariddi 2023b: I. Cariddi, 'A god who perceives what is in the hearts'. *On the New Kingdom concept of silent prayer*, in O. El-Aguizy, B. Kasparian (eds.), ICE XII. Proceedings of the XII International Congress of Egyptologists, Cairo, vol. IX, pp. 1047-1055.
- Černý, Gardiner 1957: J. Černý, A. Gardiner, *Hieratic Ostraca. Volume 1*, Oxford.
- Coulon 1999 : L. Coulon, 'La rhétorique et ses fictions. Pouvoirs et duplicité du discours à travers la littérature égyptienne du Moyen et du Nouvel Empire', *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire*, 99, pp. 103-132.
- Di Biase-Dyson 2018; C. Di Biase-Dyson, *The Figurative Network: Tracking the Use of Metaphorical Language in Ramesside Literary Texts*, in S. Kubisch, U. Rummel (eds.), *The Ramesside Period in Egypt*, Berlin, pp. 33-44.
- Doxey 1998: D. Doxey, *Egyptian Non-Royal Epithets in the Middle Kingdom: A Social and Historical Analysis*, Leiden.
- Doxey 2020: D. Doxey, 'Autobiographical' texts, in I. Shaw, E. Bloxam (eds.), *The Oxford Handbook of Egyptology*, Oxford, pp. 994-1006.
- Fischer-Elfert 1999: H.W. Fischer-Elfert, *Die Lehre eines Mannes für seinen Sohn: eine Etappe auf dem 'Gottesweg' des loyalen und solidarischen Beamten des Mittleren Reiches*, Wiesbaden.
- Frandsen 2002: P.J. Frandsen, *Bwt in the Body*, in H. Willems (ed.), *Social Aspects of Funerary Culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms*, Leuven, pp.141-174.
- Gardiner 1935: A.H. Gardiner, *Hieratic Papyri in the British Museum. Third series*: Chester Beatty Gift, London.
- Gilula 1978: M. Gilula, 'Review of I. Grumach, *Untersuchungen zur Lebenslehre des Amenope*', *Journal of the American Oriental Society*, 98/4, pp. 503-507.
- Glanville 1955: S.R.K. Glanville, *Catalogue of Demotic papyri in the British Museum. Vol. 2, The instructions of 'Onchsheshonqy (British Museum Papyrus 10508)*, London.
- Griffith 1926: F.L. Griffith, 'The Teaching of Amenophis the Son of Kanakht. Papyrus B.M. 10474', *The Journal of Egyptian Archaeology*, 12/3-4, pp. 191-231.
- Hutto 2002: D. Hutto, 'Ancient Egyptian Rhetoric in the Old and Middle Kingdoms', *Rhetorica* 20/3, pp. 213-233.
- Israeli 1990: S. Israeli, *Chapter Four of the Wisdom Book of Amenemope*, in S. Israelit-Groll (ed.), *Studies in Egyptology: presented to M. Lichtheim*, Jerusalem, vol. I, pp. 464-484.
- Laisney 2007: V. P.-M. Laisney, *L'Enseignement d'Aménémopé*, Roma.

- Laisney 2010: V. P.-M. Laisney, *Alcune novità sull'Insegnamento di Amenemope*, in B. Moiso (ed.), *L'Egitto tra storia e letteratura, Serekh V*, Torino, pp. 45-63.
- Lange, Schäfer 1908: H. O. Lange, H. Schäfer, *Grab-und Denksteine des Mittleren Reiches II*, Berlin.
- Leahy 1984: A. Leahy, 'Death by Fire in Ancient Egypt', *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 27, pp. 199-206.
- Leospo, Tosi 1998: E. Leospo, M. Tosi, *Vivere nell'antico Egitto: Deir el-Medina, il villaggio degli artefici delle tombe dei re*, Firenze.
- Lexa 1926: F. Lexa, *Papyrus Insinger. Les enseignements moraux d'un scribe égyptien du premier siècle après J.C.*, Paris.
- Lichtheim 1997: M. Lichtheim, *Moral values in ancient Egypt*, Fribourg, Göttingen.
- Lorton 1977: D. Lorton, 'The treatment of criminals in ancient Egypt: through the New Kingdom', *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 20, pp. 2-64.
- Luiselli 2008: M. Luiselli, 'Personal Piety (modern theories related to)', *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (<https://escholarship.org/uc/item/49q0397q>, visitato in data 02.06.2023).
- Manley 2020: B. Manley, 'Literary Texts', in I. Shaw, E. Bloxam (eds.), *The Oxford Handbook of Egyptology*, Oxford, pp. 1007-1018.
- Matić 2019: U. Matić, *Body and frames of war in New Kingdom Egypt: violent treatment of enemies and prisoners*, Wiesbaden.
- Posener 1968: G. Posener, *Aménémopé, 22, 9-10 et l'infirmité du crocodile*, in W. Helck, (ed.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden, pp. 106-111.
- Posener 1973: G. Posener, 'Le chapitre IV d'Aménémopé', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, 99, pp. 129-135.
- Quack 1994: J. F. Quack, *Die Lehren des Ani: ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld*, Freiburg, Göttingen.
- Quack, J. F. 2013: J. F. Quack, '3.9 Gebet an Thot', in B. Janowski, D. Schwemer (eds.), *Hymnen, Klagelieder und Gebete, Texte aus der Umwelt des Alten Testaments - Neue Folge*, 7, Gütersloh, pp. 163-164.
- Quack 2021: J. F. Quack, *Wisdom In Egypt*, in W. Kynes (ed.), *The Oxford Handbook of Wisdom and the Bible*, Oxford, pp. 103-120.
- Seyfried 1991: K. Seyfried, *Das Grab des Paenkhemenu (TT 68) und die Anlage TT 227*, Mainz am Rhein.
- Ridealgh 2013: K. Ridealgh, 'Yes sir! An analysis of the superior/subordinate relationship in the Late Ramesside Letters', *Lingua Aegyptia*, 21, pp. 181-206.
- Ridealgh 2016: K. Ridealgh, 'Polite like an Egyptian? Case studies of politeness in the Late Ramesside Letters', *Journal of Politeness Research*, 12/2, pp. 245-266.
- Shupak 2009: N. Shupak, *Positive and Negative Human Types in the Egyptian Wisdom Literature*, in G. Galil, M. Geller, A. Millard (eds.), *Homeland and Exile. Biblical and Ancient Near Eastern Studies in Honour of Bustenay Oded*, Leiden, pp. 245-260.
- Valbelle 1990: D. Valbelle, *L'artigiano*, in S. Donadoni (ed.), *L'uomo egiziano*, Roma, pp. 35-62.
- Van Der Horst 1994: P. W. Van Der Horst, 'Silent prayer in antiquity', *Numen*, 41, pp. 1-25.

Verhoeven 2023: U. Verhoeven, *The Second Half of the “Teaching of Hardjedef” - in Fact Well Known*, in O. El-Aguizy, B. Kasparian (eds.), ICE XII. Proceedings of the Twelfth International Congress of Egyptologists, Cairo, vol. VI, pp. 887-892.

Vernus 2010: P. Vernus, *Sagesses de l'Égypte pharaonique*, Arles.

Zába 1956: Z. Zába, *Les maximes de Ptahhotep*, Prague.

Zandee 1960: J. Zandee, *Death as an enemy, according to ancient Egyptian conceptions*, Leiden.

**Ascolta l'audio**

G. Greco, *Il silenzio della Dea  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTGreco90096.6  
pp. 89-108.

## **Il silenzio della Dea e il ruolo di Parmenide nella definizione del sacro a Velia: qualche riflessione e molte domande**

GIOVANNA GRECO

### ***Abstract***

**The silence of the Goddess and the role of Parmenides in defining the sacred in Velia: some reflections and many questions.** The material documentation that has come to light in more than a century of research at Elea/Velia has not yielded clear evidence of the cult to the Goddess referred to in the Parmenidean poem, where the Goddess is never named (she cannot be named) and is always referred to simply as the Goddess. The identification with Persephone has been advanced by all scholars rather unanimously. This silence of the name seems to be matched by the silence of the images; the Goddess, then, in addition to not being able to be named, must not even be visible? The paper sets out to explore the material documentation – from coroplastics to epigraphy – in order to understand whether a process of obscurity, desired by Parmenides himself, also took place in terms of the visibility of the Goddess. The role of Parmenides in Elea is politically and socially relevant, as demonstrated by the Good Laws to which the city's community swears allegiance; one wonders, then, also about the role she may have played in religious customs; in Elea, in fact, there is a lack of those imposing manifestations of the sacred that instead identify nearby Poseidonia, and while the figure of Cybele is well depicted as early as the final decades of the 6th century BC, no image can clearly refer to the Goddess of the poem; analysis of the votive coroplast records this absence of images of the Goddess and only after Parmenides, during the 4th century BC, do the first figurines of offerers with piglets or torches appear that can be related to ceremonies and rituals dedicated to Demeter/Persephone; and even the only inscription that returns a dedication to Persephone is dated between the 3rd and 2nd centuries B.C. So then, just as he governed the community politically, did Parmenides' thought also influence the behaviour of the sacred and rituals at Elea?

### ***Keywords***

Goddess, Silence, Parmenides, Sacred, Ancient Greece

### ***Parole chiave***

Dea, Silenzio, Parmenide, Antica Grecia

## Premessa

Nell'ambito di un sacro che, nel mondo antico, si esprime attraverso una molteplicità di forme e realtà materiali che danno volto e nome ad una folla di divinità, del tutto eccezionale appare la Dea protagonista nel poema di Parmenide di Elea avvolta, viceversa, nel silenzio: non ha nome e non può essere nominata.

Il silenzio sul nome e la prescrizione del tacere data al devoto che dunque non può invocarla, porta a interrogarsi su quale sia stato il riflesso, negli aspetti materiali della religiosità e della ritualità, a Velia, del pensiero di Parmenide. In particolare, se è una rappresentazione antropomorfa a dar voce e corpo ad una divinità, a rendere visibile l'invisibile, la Dea senza nome, avvolta nel silenzio non dovrà neanche avere un volto, un'immagine che parla e che risponde a canoni fissati dalla tradizione?<sup>1</sup> La lettura archeologica dei materiali recuperati, in questi anni recenti di ricerca a Velia, offre un quadro piuttosto coerente ed organico del sistema religioso e mette in luce le profonde trasformazioni, non solo strutturali ma culturali, che la città ha attraversato nel tempo. È in questa cornice di riferimento che si propone una riflessione sul silenzio, del tutto eccezionale, di una divinità senza nome e forse senza volto. Fondando la lettura sull'affidabilità documentaria dei *realia*, fino ad oggi disponibili, si prospetta la possibilità di cogliere gli esiti dell'attività legislativa e culturale di Parmenide, tanto nell'organizzazione politica della città quanto nei comportamenti e nella mentalità della società che lo vede protagonista, nella convinzione che il legame tra impegno legislativo e speculazione del pensiero non vadano considerati separatamente, quando si affronta una lettura del contesto storico della città. L'analisi dei materiali archeologici, infatti, contribuisce alla definizione del contesto sociale che vede la nascita e lo sviluppo dell'attività politica e di pensiero di Parmenide; l'obiettivo è quello di tracciare, a grandi linee, quale città, nelle sue forme urbanistiche ma soprattutto culturali, sia stata quella che vede la sua formazione giovanile e l'emergere della sua personalità. Una lunga stagione di ricerca, studi e restauri a Velia, avviata già nei decenni finali del XX secolo dalla Soprintendenza Archeologica in collaborazione con l'Università di Napoli Federico II e l'Università di Vienna, ha portato ad una rilettura e ad una migliore definizione della città antica nelle sue forme urbanistiche, economiche e sociali; sono state chiarite le dinamiche dell'insediamento arcaico e le profonde trasformazioni che, di volta in volta, hanno modificato il volto della città. Nell'ambito del sacro sono numerose le evidenze che segnalano sia l'adesione ad una tradizione profondamente radicata nel tessuto sociale sia innesti, innovazioni e trasformazioni nelle forme e nei rituali.<sup>2</sup> (Fig. 2).

---

<sup>1</sup> Malamoud, Vernant 1986; Greco 2018, pp. 66-76.

<sup>2</sup> Da ultimo: *Velia 2006*; *Culti Elea-Velia 2022*.



Fig. 1. Velia. Veduta dell'acropoli (foto: Parco Archeologico Paestum-Velia).

## **La città di Parmenide**

Nella sterminata bibliografia parmenidea, un dibattito ancora aperto è incentrato intorno agli anni della sua nascita; di recente alcuni punti fermi sono stati confermati e generalmente accettati.<sup>3</sup> Nato ad Elea da un ricco mercante, come tutta la tradizione concordemente afferma, Parmenide appartiene alla prima generazione degli Eleati e a quella classe aristocratica che partecipa, a pieno titolo, all'assegnazione delle terre e alla fondazione della nuova città. Gli anni sono quelli intorno al 535, calcolando le tante e ben note peregrinazioni vissute dal contingente foceo in fuga dalla dominazione persiana negli anni, grosso modo, intorno al 545 a.C.<sup>4</sup> Il contesto sociale è dunque ancora composto dalla generazione dei primi migranti che porta con sé saldamente la memoria culturale e religiosa della propria terra; una Ionia dove già fioriva e si andava sviluppando una cultura matematica, fisica, astronomica, speculativa che costituisce il background culturale sotteso agli anni giovanili di Parmenide. È in questo contesto che va inserito anche l'incontro con Senofane, se fa fede la tradizione senofanea che lo vede peregrinare in Occidente sul finire del VI sec. a.C.<sup>5</sup> Negli anni tra il 535 ed il 489-70, il contesto topografico – urbanistico dell'insediamento arcaico è ben delineato dalla documentazione archeologica; raggruppamenti di case dislocate sia sul litorale che sul promontorio e lungo le sue pendici secondo una forma di insediamento sparso, aperto e privo di divisioni dei terreni; trova numerosi raffronti in altri insediamenti coloniali arcaici; riprende modelli consolidati nelle colonie milesie (da Olbia Pontica a Panticapeo) e si ritrova nella Massalia arcaica. La costruzione delle case segue la configurazione naturale del promontorio integrandosi perfettamente all'ambiente e al paesaggio.

---

<sup>3</sup> Una prima rassegna bibliografica in Reale 2003.

<sup>4</sup> Mele 2005, pp. 9-30.

<sup>5</sup> Ragone 2005, pp. 9-45.

La tecnica costruttiva conserva la memoria di un repertorio tecnico tradizionale largamente diffuso in area ionica; una zoccolatura in pietra tagliata a poligoni sia a giunture dritte che curve (tecnica poligonale), un elevato in terra cruda e una copertura a terrazza o con tetti a falda che si innestano paralleli ai pendii (fig. 2).<sup>6</sup>

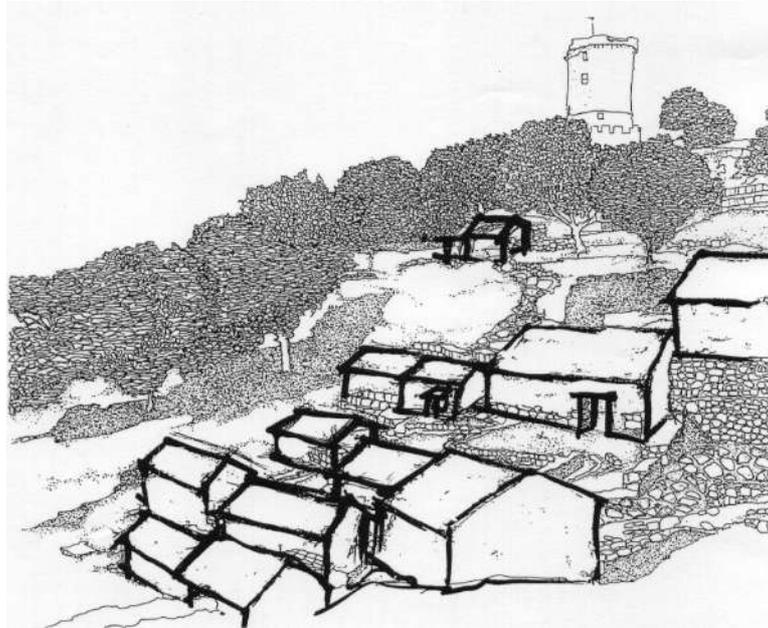


Fig. 2. Ipotesi ricostruttiva del quartiere di case sulla collina occidentale (foto: So.Be.C.A Carlo la Torre).

La cultura materiale è caratterizzata da ceramiche provenienti prevalentemente da officine possedute sia per la tavola che per la cucina; nel periodo compreso tra gli ultimi decenni del VI e i primi decenni del V sec. a.C., gli Eleati preferiscono comprare il loro vasellame dalla vicina Poseidonia; ma la rete di commercio è piuttosto ampia e contempla materiali provenienti dalla Grecia – Atene e Corinto – come dall'area greco orientale; non mancano materiali dall'area tirrenica, calabrese come dall'area ionico-adriatica.<sup>7</sup>

## **Il sacro e le sue evidenze materiali**

Nella cornice del sacro, la documentazione materiale si presenta frammentata e ancora non del tutto chiara nella sua definizione. La configurazione topografica del promontorio che si protende sul mare è quanto mai significativa per comprendere i meccanismi sottesi alla costruzione strutturale dei luoghi destinati al sacro; il

<sup>6</sup> Cicala 2002; Greco 2005, pp. 149-172.

<sup>7</sup> Gassner 2003; Greco 2005a, pp. 173-193; Gassner 2006, pp. 471-504.

promontorio si sviluppa lungo una dorsale ben scandita tra due colline, quella occidentale, digradante verso il mare, e quella orientale (Castelluccio) affacciata sulla vallata interna; queste due colline sono collegate fra loro, senza soluzione di continuità, da una serie di terrazzamenti che si sviluppano con diverse ampiezze e quote altimetriche (fig. 3).



Fig. 3. Il percorso che unisce la collina occidentale a quella orientale (foto: foto F. Krinzinger Archivio Istituto di Archeologia Classica di Vienna).

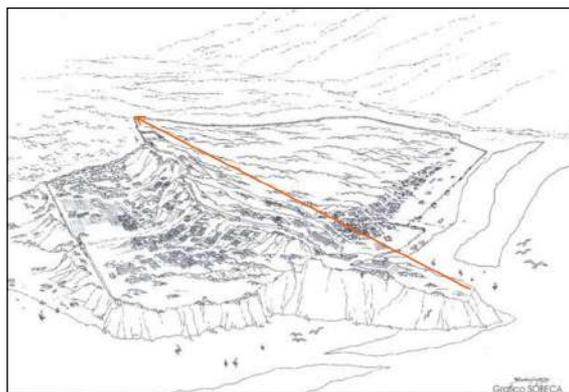


Fig. 4. La forma della città: ipotesi ricostruttiva (foto: So.Be.C.A Carlo la Torre).



Fig. 5. Zoccolo in muratura poligonale pertinente forse ad un arcaico temenos (foto dell'Autrice).

Questa dorsale disegna la forma della città, sin dalla prima generazione di coloni e segna un percorso primario per l'insediamento, molto probabilmente preesistente ad esso; non va sottovalutata la scoperta di una sorgente naturale proprio alla punta estrema della collina orientale (Castelluccio, fig. 4).

È sulla collina occidentale che sono state messe in luce le tracce di un'attività culturale di età arcaica, restituita piuttosto al negativo in situazioni stratigrafiche secondarie. Non è stato ancora chiaramente identificato un edificio arcaico di culto; tuttavia sia lacerti di muratura in poligonale (fig. 5) sia alcuni elementi di una copertura fittile policroma di tetto consentono di ipotizzarne la presenza; con ogni probabilità si trattava di una struttura ancora lignea, realizzata nella stessa tecnica costruttiva delle case ma decorata nella sua copertura; la funzione culturale è documentata dal recupero di materiali votivi (figg. 6a-b). La conferma che un'intensa attività culturale si dovesse svolgere sulla punta estrema della collina occidentale, si è avuta grazie al rinvenimento, sempre in situazione stratigrafica secondaria, di un deposito votivo composto da materiali – ceramica, coroplastica, bronzi, monete, databili tra i decenni finali del VI e il primo venticinquennio del V sec. a.C. La tipologia del materiale è quanto mai generica; la classe della coroplastica – quella che meglio potrebbe restituire qualche attributo identificativo per una divinità di riferimento – conserva esemplari piuttosto generici di figurine femminili in trono, maschere, qualche busto femminile e protomi di cavallini la cui ambiguità lascia spazio a diverse interpretazioni; né è da escludere, come proposto già da Enzo Lippolis, che restituiscano, piuttosto, immagini di fedeli, azioni di culto, segno di una partecipazione ai rituali piuttosto che immagini di una qualche divinità (figg. 7a-c, 8a-b).<sup>8</sup>



Fig. 6 a) e b). Antefisse entro nimbo di produzione flegrea (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

Le poche iscrizioni graffite sui vasi, databili ancora nella prima metà del V sec. a.C. riportano formule ambigue che possono essere lette sia come una semplice dedica sacra sia come un'invocazione ad Hera. Anche il dono votivo delle armi in bronzo – frammenti di elmi, scudi, punte di lance – possono comporre un sistema votivo riferibile a più di una divinità: da Hera, ad Athena, da Zeus a Demetra.

<sup>8</sup> Lippolis 2001, pp. 225-255.



Fig. 7 a-c. La coroplastica votiva: alcune tipologie (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).



Fig. 8 a-b. La coroplastica votiva: alcune tipologie (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).



Fig. 9 a-b. Il dono di armi e armature (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

In questo scenario, del tutto indefinito, spiccano alcune evidenze materiali che parlano, più chiaramente, di una specifica sfera divina.<sup>9</sup> (Figg. 9a-b, 10a-b).



Fig. 10 a-b. Il dono di armi e armature (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

Un blocco di arenaria locale, rinvenuto anch'esso in una situazione stratigrafica secondaria, conserva la dedica a due divinità, una della quali è chiaramente Zeus mentre la seconda, non completa nel nome, non è chiaramente identificata. Zeus è invocato con un appellativo integrato dagli studiosi sia come Hellenios che come Limenios; circa la seconda divinità, ancora si discute se sia Atena – e dunque l'iscrizione sarebbe la più antica attestazione del culto di Atena ad Elea – o Hera di cui è nota l'epiclesi di Hellenia. L'iscrizione è datata tra la fine del VI e i primi decenni del V ed il



Fig. 11. Blocco in calcare con iscrizione a Zeus (foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

<sup>9</sup> Greco 2017, pp. 253-278.

blocco non sembra appartenere alla classe dei cippi, ben diffusi in città; potrebbe anche costituire la spia di una struttura monumentale in pietra non ancora ritrovata (fig. 11).<sup>10</sup>

Nella documentazione materiale delle manifestazioni del sacro rientrano tre *naiskoi* in pietra (di uno rimane solo un frammento) con l'immagine di una figura femminile ieraticamente seduta entro un'edicola con tettuccio a doppio spiovente, sono stati rinvenuti in punti diversi del percorso processionale che collega la collina occidentale con quella orientale.<sup>11</sup> L'origine del tipo iconografico è nei numerosi rilievi rupestri, a forma di nicchie o di edicole scavate nella roccia che costellano gli altopiani frigi. Il modello si diffonderà, con poche varianti, nelle città greche della costa asiatica (Kyme eolica, Perinthos, Klazomenai, Amorgos, Thasos, Chio) e in Occidente, dove la sua diffusione è stata correlata alla circolazione tanto dei Focei nel Mediterraneo quanto dei Sami. Il modello assume carattere di paradigma e conserva i tratti canonici del prototipo originario. Il gruppo più cospicuo di *naiskoi* in pietra (44 esemplari) è stato rinvenuto alla fine dell'800 a Massalia. L'interpretazione della dea assisa come Cibele è stata quella



Fig.12 *Naiskos* in pietra (foto: Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

<sup>10</sup> Vecchio 2003, pp. 34-36.

<sup>11</sup> Gassner 2008, pp. 141-160.

che ha trovato maggiore riscontro in una lunga serie coerente di monumenti, fonti ed evidenze che riconducono ad area anatolica (fig. 12).<sup>12</sup>

È la Cibele frigia che a Focea diventa – accanto ad Athena – divinità fondatrice e protettrice della città; basti pensare che a Focea, solo sulla collina dei Mulini, sono stati individuati ben 9 luoghi di culto dedicati alla Cibele. Ma la discussione è annosa e, ancora di recente, è stata avanzata l'ipotesi di leggere piuttosto la figura di Athena, per altro descritta da Strabone proprio nella sua posizione seduta (XIII, 1,41). L'ambiguità dell'iconografia potrà essere svelata solo calando l'immagine in un contesto culturale coerente dove si possano cogliere le tante componenti formative del sistema religioso che una comunità costruisce, divenendo così una delle sue forme identitarie.<sup>13</sup> Infine non va sottovalutato, ad Elea, il ruolo che dovevano rivestire, nella ritualità del sacro, il fenomeno di quelle forme di culto non manifeste, aniconiche e anepigrafe; le tracce sono percepibili sul terreno; numerose sono le *pietre informi*, grossi monoliti difficilmente riconoscibili come *pietre sacre*, a fronte di assenza di lavorazione o di iscrizioni; il fenomeno monolite, a Velia, viene percepito solo quando assume la forma più chiara della stele, del pilastro iscritto o quando riporta qualche lettera incisa sulla *pietra informe*.<sup>14</sup>

Riassumendo dunque gli aspetti religiosi e le forme della religiosità nella città che vede gli anni giovanili di Parmenide – tra 535 e 480-470 a.C. – emerge chiaramente il ruolo di Zeus invocato in un'iscrizione arcaica e la rappresentazione figurata della Cibele frigia; le forme di culto non manifeste, aniconiche e anepigrafe, ancora sfuggono ad una più esauriente documentazione. Mancano, in ogni caso, tutte quelle forme strutturali e monumentali quali templi o altari in pietra che caratterizzano, sin dai primi anni di fondazione, quasi tutte le città coloniali d'Occidente.

Se il viaggio di Parmenide ad Atene (450 a.C. circa) lo vede già anziano, forse sessantenne o poco più, allora è negli anni centrali della prima metà del V sec. a.C. che si sviluppa la sua attività politica e culturale, in città. E tutte le stratigrafie archeologiche, controllate in più punti della città, hanno documentato l'avvio di un ambizioso programma urbanistico, dove vengono definite le aree dello spazio urbano, con la loro differenti destinazione d'uso; i terreni vengono squadrati, i lotti delimitati da misurazioni costanti e reiterate. Lo spazio urbano è, ora, caratterizzato da moduli replicati, da lotti squadrati e definiti, dove dominano i principi della geometria, dell'orientamento, dell'adesione alla naturalità dei luoghi; sullo sfondo non si può non richiamare gli studi matematici, geometrici, astronomici di Parmenide. Gli anni sono quelli tra il 470-50 a.C.

Il fenomeno più macroscopicamente evidente interessa proprio la definizione dello spazio da riservare a funzioni sacro-pubbliche; nella nuova pianificazione urbana, la fisionomia della collina occidentale viene completamente stravolta; i nuclei abitativi che

<sup>12</sup> Salviat 1992, pp. 141-150; Morel 2000, pp. 33-49; Greco 2017, pp. 253-278.

<sup>13</sup> Rohaut 2017.

<sup>14</sup> Doepner 2002.

l'hanno occupata, sin dall'ultimo quarto del VI sec. a.C., vengono oblitterati e gli abitanti spostati altrove, mentre una possente colmata artificiale livella e trasforma l'aspetto originario del colle creando una prima piattaforma artificiale. La decisione di spostare l'abitato e riconfigurare completamente tutta l'area, è chiaramente una scelta politica della comunità e del suo governo che, razionalmente e deliberatamente, separa lo spazio da riservare agli dei ed alla condivisione del sacro da quello degli uomini; la collina diventa, ora, l'Acropoli della città con una funzione esclusivamente pubblica e sacra.<sup>15</sup> Questa scelta, è stata condivisa dalla comunità; le case sono state abbandonate e non distrutte (non vi sono segni di incendio o altro) e le colmate per livellare i suoli sono ben definite in strati successivi; ma questa scelta è voluta e organizzata dal governo politico della comunità di cui Parmenide è un esponente di spicco.

La dorsale del promontorio, fino allo sperone del Castelluccio, conserva la memoria dell'arcaico percorso processionale; la sistemazione con terrazzamenti artificiali di spiazzi aperti destinati al culto accentua la continuità spaziale tra le due estremità del promontorio e quel percorso processionale che ripropone una ritualità tradizionale. Ma, anche in questa riconfigurazione si deve registrare l'assenza di forme monumentali, di una architettura sacra in pietra così come, invece, si manifesta nella vicina Poseidonia. Mancano anche rappresentazioni/immagini di una divinità; la coroplastica votiva, 'mezzo espressivo dominante'<sup>16</sup> è scarna e poco significativa. Mentre in città fervono i lavori per una definizione urbanistica e razionale della città, sull'acropoli si avviano lavori di risistemazione, livellamenti e riconfigurazione degli spazi, ma non ancora la costruzione del tempio monumentale in pietra che avverrà solo alla fine del secolo; è con la politica tirannica che compariranno forme architettoniche e strutturali di tipo monumentale (fig. 13).<sup>17</sup>

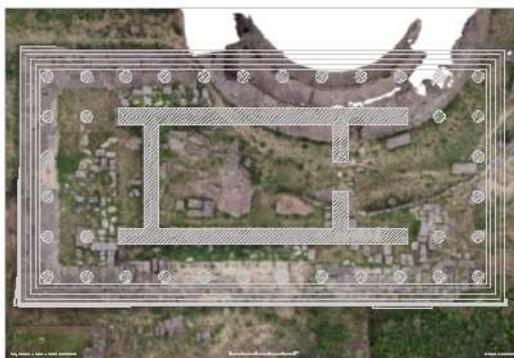


Fig. 13. Il tempio: la planimetria (Elaborazione: Carlo la Torre, Ferdinando d'Agostino).

<sup>15</sup> Krinzinger 2006, pp. 157-192.

<sup>16</sup> Torelli 2011.

<sup>17</sup> Greco, La Torre 2019, pp. 153-174.

Alla modestia di un'edilizia monumentale del sacro, si registra una parallela scarsità nelle diverse classi che compongono i c.d. doni votivi, per altro sempre recuperati in giacitura secondaria; è solo la documentazione epigrafica e quella numismatica a restituire dati attendibili e di chiara lettura.

Nella moneta fa la sua comparsa, solo adesso, l'etnico; la dea Athena compare dapprima con il simbolo della civetta (480-470 a.C.) e solo successivamente appare la testa con elmo attico crestato. Aperto il dibattito intorno a questa coniazione, se dovuta ad una politica filo ateniese ed ai rapporti dell'élite aristocratica eleate con Atene o se, piuttosto, costituisca la canonizzazione del principale culto della città; e, con questa coniazione, siamo ormai negli anni tra il 440 e 420 a.C.<sup>18</sup>

La documentazione epigrafica si presenta più articolata con una netta e chiarissima predominanza di Zeus, invocato con diverse epiclesi su cippi in arenaria, forma votiva che diventa identificativa delle forme del sacro ad Elea. Un richiamo ad Athena è conservato sul fondo di una coppa attica risalente ai decenni finali del V sec. a.C., dove si legge la dedica alla dea (fig. 14).<sup>19</sup>

La classe della coroplastica – negli anni centrali del V sec. a.C. – non si discosta da una genericità ambigua, difficilmente definibile come pertinente ad una sfera culturale piuttosto che ad un'altra; non restituisce alcun dato significativo se non la limitatezza e la scarsità di varianti tipologiche.<sup>20</sup>



Fig. 14. Coppa attica con iscrizione ad Athena (Foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

<sup>18</sup> Cantilena 2006, pp. 423-458.

<sup>19</sup> Vecchio 2006, p. 382, fig.13.

<sup>20</sup> Greco 2021, pp. 71-95; sull'ambiguità delle terrecotte figurate, di recente: Parisi 2017, con bibliografia aggiornata.

## **La Dea di Parmenide**

Se dunque è questo lo scenario relativo agli aspetti religiosi e liturgici della città, nell'età che vede la maturità politica e speculativa di Parmenide, si configura una consistenza del pantheon cittadino, molto sobrio, nelle sue manifestazioni esterne sia strutturali che materiali. E mentre gli esiti della sua attività politica e legislativa si possono cogliere, in filigrana, nella nuova configurazione urbanistica della città, quali siano stati quelli nell'ambito del sacro, determinati dall'influenza della sua visione di una Dea senza nome, che non può neanche essere invocata, rimangono ancora nell'ombra, avvolti nel silenzio.

Alfonso Mele e Clara Talamo hanno chiarito come la legislazione parmenidea improntata all'*eunomia* abbia sì carattere oligarchico ma sia ispirata ai principi pitagorici che bandiscono il lusso, lottano la *tryphé* e predicano i valori dell'armonia, della moderazione, di una distribuzione della ricchezza non tanto egualitaria quanto qualitativa e diversificata tra diritti e doveri.<sup>21</sup> Parmenide, insieme a Zenone, sono nell'elenco dei pitagorici di Giamblico; ed è noto l'episodio di Parmenide, allievo del pitagorico Ameinias, che fa costruire un *heroon* alla morte del suo maestro con un epitaffio nel quale lo ringrazia per l'insegnamento alla concentrazione ed al silenzio (*hesychia*). Un insegnamento di vita, un comportamento etico, una condotta politica di ispirazione pitagorica improntano dunque l'azione parmenidea.<sup>22</sup> Nella dimensione del sacro, dove la documentazione materiale restituisce un orizzonte modesto, sia nel numero delle divinità attestate dalla documentazione, sia nelle rappresentazioni concrete delle forme del sacro, è possibile forse leggere, in filigrana, le ricadute del pensiero parmenideo, improntato piuttosto alla moderazione e al silenzio.

Parmenide scrive il suo poema in esametri, una scrittura epica che viene declamata ad una comunità che ben conosce i codici dell'epica e ne conserva la "memoria". I tantissimi interpreti del proemio hanno sempre sottolineato come la narrazione del viaggio sia l'emblematica narrazione del rito iniziatico di un *kouros* che ha il privilegio di ricevere una rivelazione dalla *theà*, che non è mai nominata; le immagini del racconto mitico sono evocative e ben comprese dalla platea che lo ascolta.

Quale sia la Dea di Parmenide è tema che gode di una vastissima bibliografia – da Mnemosyne a Dike o Afrodite, da Demetra a Persefone. Oggi, la lettura proposta dapprima da Cerri è quella che accoglie maggiori consensi e vede nella *theà*, la Regina degli Inferi: il viaggio del *kouros* è una sorta di discesa negli Inferi dove la Dea gli rivelerà il cammino verso la verità, la persuasione, il giusto comportamento (*doxa*).<sup>23</sup> Il nome della *theà* non sarà mai rivelato; ed è la Dea che tutto governa.<sup>24</sup> Il silenzio sul nome della Dea sembra anomalo, ma si deve considerare che, se si accetta l'identificazione

---

<sup>21</sup> Mele 2013, pp. 256-267; Talamo 2005, pp. 205-212.

<sup>22</sup> Casertano 2005, pp. 213-240.

<sup>23</sup> Cerri 1999, pp. 98-108; Kingsley 2001, pp. 91-97; Sassi 2006, pp. 112-114.

<sup>24</sup> Casertano 1978, p. 29.

come Regina degli Inferi, già Euripide, in un citatissimo verso dell'Elena, riferendosi a Persefone dice: 'non giova il suo nome dire per esplicito' (verso 1307).

### **È la *theà*: Dea in assoluto, non è necessario nominarla!**

C'è tuttavia ancora da interrogare gli studiosi del pensiero parmenideo su quali siano i caratteri di questa *daimon* governatrice e se mai questi caratteri possano assumere sembianze e forma rappresentativa. Károly Kerényi aveva suggerito una lettura piuttosto di ispirazione orfica, dove sono gli elementi della Natura a definire la sua funzione quale dispensatrice di nascita e morte, giustizia e necessità, signora della mescolanza; in realtà una *daimon* che, proprio per i suoi molteplici aspetti, non necessita di rappresentazione.<sup>25</sup> Mario Vegetti, su questa linea, suggerisce piuttosto l'avvio di un processo del pensiero che porta alla sostituzione del nome tradizionale della divinità a favore di 'un nuovo e neutro oggetto del pensiero teorico'.<sup>26</sup>

Gli Eleati che ascoltano il poema hanno il codice interpretativo per cogliere i significati veicolati dalle immagini narrative del poema parmenideo; riconoscono immediatamente la *theà*.<sup>27</sup> Qualora questa si identificasse in una Persefone, allora basti ricordare che non solo ad Elea è chiamata solo la *theà* ma in tutta la Sicilia, l'isola demetriaca per eccellenza, dove il culto a Persefone trova ampie attestazioni in numerose forme materiali, le due Dee – la madre e la figlia – sono semplicemente le *theai*.<sup>28</sup>

Né va tralasciata la considerazione che gli stessi Eleati che ascoltano il poema di Parmenide, hanno forse già incontrato Senofane e ascoltato le sue dirompendi tesi contro l'antropomorfismo e i miti, le storie *bugiarde* inventate da Omero ed Esiodo sugli dei. Ed è a questi stessi Eleati che Parmenide declama i principi della *doxa*, un diverso modo di rapportarsi al sacro che affonda le sue radici in un movimento di pensiero che sembra accomunare quegli intellettuali, da noi moderni etichettati come presocratici, che operano attivamente nelle città magno greche e siceliote; alle radici, ovviamente, è il portato culturale e le ricadute, nell'ambito del sacro, della larga diffusione delle dottrine pitagoriche che mettono a nudo le tante contraddizioni tra le opinioni comuni e le nuove verità del pensiero speculativo.<sup>29</sup> Per altro la critica alle narrazioni mitiche sugli dei, aperta da Senofane, sembra trovare un naturale esito nell'astrazione filosofica dell'Uno parmenideo.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Kerényi 1979, p. 320.

<sup>26</sup> Vegetti 1996, p. 437.

<sup>27</sup> Cerri 1999, p. 108.

<sup>28</sup> Chirassi Colombo 2008, p. 15-23.

<sup>29</sup> De Sensi Sestito 2013, pp. 269-287.

<sup>30</sup> Vegetti 1991, pp. 257-287.

Queste riflessioni portano a rileggere, sotto un'altra luce, i *realia* ad oggi disponibili dalla ricerca archeologica. Emerge un assordante silenzio, una moderazione della cultura religiosa della città parmenidea che ne fa risaltare l'eccezionalità, se non altro rispetto alla vicina Poseidonia dove la prepotente monumentalità dei templi e la ricchezza dei depositi votivi risalenti agli stessi anni, raccontano di una religiosità vissuta in tutta la sua opulenta manifestazione. Ad Elea, dove la cultura religiosa della comunità conserva il proprio pantheon tradizionale dove il tratto più conservatore sembra essere proprio quello legato alla Cibele frigia e alla sfera di Zeus, sono le scarse manifestazioni del sacro, la sobrietà dei rituali, il silenzio delle immagini nella loro totale ambiguità, la misura dei doni votivi, a segnare una diversità comportamentale se non piuttosto di mentalità. Una diversità comportamentale e strutturale che faceva dire già agli antichi come Elea fosse 'città modesta, patria di uomini valorosi'.<sup>31</sup> Sullo sfondo si delinea l'esperienza filosofica e religiosa di Parmenide nelle complesse componenti che, da un lato gli derivano da una tradizione ellenica micro asiatica, fortemente radicata, dall'altro dall'adesione ai nuovi movimenti di pensiero che mettono in discussione opinioni consolidate.

Tuttavia, c'è da interrogarsi se il silenzio della Dea – il suo nome, la sua immagine, la verità che rivela solo al *kouros* – siano determinati da quella che è la struttura mitografica della divinità o piuttosto dall'influenza di una predicazione sapienziale che si va diffondendo a macchia d'olio negli ambienti presocratici. La domanda è piuttosto rivolta agli interpreti moderni del pensiero filosofico fiorito tra i decenni finali del VI sec. e la prima età del V sec. a.C.

Sorge spontanea una riflessione e un dubbio a cui potranno dare risposta solo gli studiosi del pensiero filosofico antico. Parmenide esprime ed elabora il principio di non contraddizione, base fondante del suo pensiero; la *theà* – unica e non nominabile – esiste in una sfera che è quella di una realtà trascendente, ben al di là dell'esperienza fenomenica; se venisse anche raffigurata nella realtà, in una forma materiale e concreta, il principio di non contraddizione verrebbe immediatamente a cadere. All'uditorio che accoglie il suo pensiero, Parmenide offre la possibilità di ricondurre la molteplicità fenomenica della realtà all'unità della *ben rotonda verità*; un pensiero che sfocia anche in un comportamento e in un cambio della mentalità?<sup>32</sup>

La realtà materiale – come si è visto – restituisce figurine in argilla che non definiscono una specifica divinità quanto piuttosto immagini di devote che hanno esplicitato un rito, un'offerta, segno della loro partecipazione alla cerimonia; sarà soltanto alla fine del secolo, ma soprattutto nel corso di un nuovo secolo, il IV sec. a.C., che sull'acropoli si avviano strutture architettoniche monumentali destinate allo svolgimento di cerimonie sacre da parte di tutta la comunità, profondamente cambiata

---

<sup>31</sup> Diogene Laerzio, 9.28

<sup>32</sup> Vegetti 1996, pp. 436-438; Cerri 1999, pp. 16-18; Casertano 2000, pp. 195- 236.

nel suo tessuto sociale e nei suoi comportamenti; è tutto un altro contesto sociale e culturale quello che restituisce, nella coroplastica votiva, immagini definite che possono rapportarsi ad una Hera pestana se non piuttosto a devote che portano il porcellino da sacrificare alla *theà* (fig. 15).

Si infittiscono anche i riferimenti ad altre divinità e altri culti, ma rimane ancora nel silenzio la *theà*. Il nome di Persefone comparirà su un blocco di architrave in calcare locale accanto a quello di Hades solo nel II sec. a.C. (fig. 16) e, indirettamente, del culto a Demetra si troverà traccia, secoli dopo, quando Cicerone racconterà come, per lo svolgimento dei rituali a Cerere, a Roma, le sacerdotesse provenissero da Velia e Napoli. Per altro già E. Lepore aveva accennato alla possibilità che l'introduzione del culto a Demetra, ad Elea sia avvenuto solo nel V sc. a.C. e in uno scenario tutt'affatto differente interessato ai rapporti che la città intesse con Atene<sup>33</sup>. E, ancora una volta, la documentazione materiale restituisce una realtà che si concentra, per diversi aspetti, piuttosto su un culto a Zeus, imperante, appellato di volta in volta con diverse epiclesi, molte delle quali di tradizione attica (fig.17).



Fig. 15. Coroplastica votiva: la c.d. Hera pestana (Foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

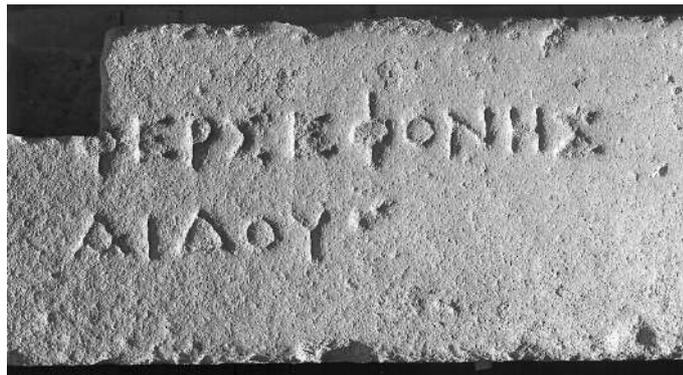


Fig. 16. Blocco di architrave con dedica a Persefone e Ade (Foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

Nessuna evidenza materiale ben definita, si può, ad oggi collegare ad un culto demetriaco, nel corso dell'età arcaica e classica; le prime figurine in terracotta che, in qualche modo, sono rapportabili ad esso, si collocano agli inizi del IV sec. a.C. E mentre rimane costante, nella tradizione figurativa in città, l'immagine di Cibele, ancora attestata, nel corso del IV sec. a.C., da una replica, in marmo pentelico proveniente dalle botteghe attiche, dove sono ben riprodotti i caratteri costanti della divinità,

<sup>33</sup> Lepore 1966, pp. 255- 278.

compariranno, ben più tardi, nella città ormai romana, le immagini di Apollo o Asclepio, come di Eros o Ecate, a memoria di un ricco pantheon pregresso (fig. 18).<sup>34</sup>

L'immagine della *theà* – se mai fosse da intendere quale la Persefone Regina degli Inferi – non troverà altrettanta rappresentazione figurata, rimanendo in quel silenzio e contemplazione che si teorizzano nel poema parmenideo (fig. 19).

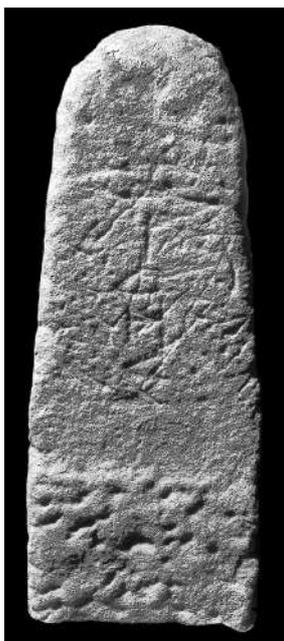


Fig. 17. Il dono votivo in pietra: cippo con dedica ad Hera (Foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).



Fig. 18. Restituzione computerizzata della statua di Cibele a cura di G. Greco, M. Pierobon.

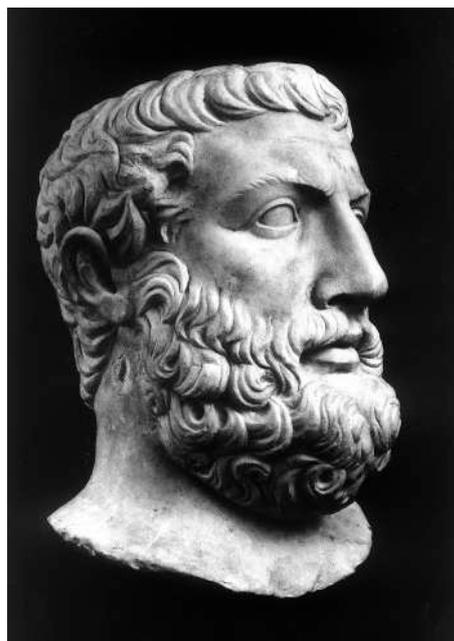


Fig. 19. Testa di Parmenide (Foto: Parco Archeologico di Paestum e Velia).

*\*Nelle more di elaborazione di questo contributo, sull'acropoli di Velia si sono avute delle scoperte quanto mai interessanti che, se da un lato confermano l'esistenza di un deposito votivo databile nel corso della prima metà del VI sec. a.C., dall'altro hanno confermato l'esistenza di un edificio di culto fino ad oggi solo ipotizzato.*

Giovanna Greco  
Università di Napoli, Federico II  
giovanna.greco@unina.it

<sup>34</sup> Greco 2012, 159-185.

**Riferimenti bibliografici**

- Cantilena 2006: R. Cantilena, *La monetazione di Elea e le vicende storiche della città: limiti e contributi della documentazione numismatica*, in *Velia 2006*, pp. 423-460.
- Casertano 1978: G. Casertano, *Parmenide. Il metodo, la scienza, l'esperienza*, Napoli.
- Casertano 2000: G. Casertano, *Orfismo e Pitagorismo in Empedocle?* in M. Tortorelli Ghidini, A. Storchi Marino, A. Visconti (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Atti Seminari napoletani 1996-1998, Napoli, pp. 195-236.
- Casertano 2005: G. Casertano, *Pitagorici ed Eleati*, in *Senofane 2005*, pp. 213-240.
- Cerri 1999: G. Cerri, *Parmenide. Poema sulla natura*, Milano.
- Cicala 2002: L. Cicala, *L'edilizia domestica tardo arcaica di Elea*, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 2, Pozzuoli.
- Chirassi Colombo 2008: *Biografia di una Dea: Demeter* in G. Di Stefano (a cura di), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*. Atti I Convegno Internazionale (Enna, 1-4 luglio 2008, Pisa-Roma, pp. 15-23.
- Culti Elea-Velia 2022 (c.s): G. Greco (a cura di), *Culti greci in Occidente IV. Elea-Velia*, Taranto 2022.
- De Sensi Sestito 2013: G. De Sensi Sestito, *Qualche osservazione sui legislatori d'Occidente nella prospettiva pitagorica e storiografica del IV sec. a.C.* in LIII ACSMG, Taranto, pp. 269-287.
- Doepner 2002: D. Doepner, *Steine und Pfeiler für die Götter. Weihgeschenkattungen in westgriechischen Stadtheiligtümern*, Palilia 10, Berlin.
- Gassner 2003: V. Gassner, *Materielle Kultur und kulturelle Identität in Elea in spätarchaisch-frühklassischer Zeit. Untersuchungen zur Gefäß- und Baukeramik aus der Unterstadt. Grabungen 1987 - 1994*, Velia - Studien II, Wien.
- Gassner 2006: V. Gassner, *Velia. La cultura materiale*, in *Velia 2006*, pp. 471-504.
- Gassner 2008: V. Gassner, *Doni votivi nei santuari di Elea. Cippi, naiskoi e loro contesto*, in G. Greco, B. Ferrara (a cura di), *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari*, Atti del seminario di studi, Napoli 2006, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 6, Pozzuoli, pp. 141-160.
- Greco 2005: G. Greco, *Elea. La forma della città*, in *Senofane 2005*, pp. 149-172.
- Greco 2005a: G. Greco, *Per una definizione della cultura materiale di Elea in età tardo-arcaica*, in *Senofane 2005*, pp. 173-193.
- Greco 2012: G. Greco, *Parmenide e Zenone: imagines illustrium nella Velia romana*, in L. Palumbo (a cura di), *Logon Didōnai. La filosofia come esercizio del render ragione*, Studi in onore di Giovanni Casertano, Napoli, pp. 159-185.
- Greco 2017: G. Greco, *Elea/Velia: gli spazi del sacro e i doni votivi*, in L. Cicala, B. Ferrara (a cura di), *Kithon Lydios, Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, Napoli, pp. 253-278.
- Greco 2018: G. Greco, *Rappresentare l'invisibile*, Atene e Roma, 2018, pp. 66-76.

- Greco 2021: G. Greco, *Botteghe e artigiani a Velia in età ellenistica: matrici per statuette votive*, in R. Ployer, D. Svoboda-Baas (a cura di), *Magnis Itineribus*, Festschrift für Verena Gassner, Wien, pp. 71-95.
- Greco, La Torre 2019: G. Greco, C. La Torre, *Osservazioni intorno al Tempio sull'Acropoli di Velia*, Atti e Memorie della Società Magna Grecia IV, pp. 153-174.
- Kingsley 2001: P. Kingsley, *Nei luoghi oscuri della saggezza*, Milano.
- Kerényi 1979: K. Kerényi, *Miti e misteri*, Torino.
- Krinzinger 2006: F. Krinzinger, *Velia. Architettura e urbanistica*, in *Velia 2006*, pp. 157-192.
- Lepore 1966: E. Lepore, *Elea e l'eredità di Sibari*, Parola del Passato, 21, pp. 255-278.
- Lippolis 2001: E. Lippolis, *Culto e iconografie della coroplastica votiva. Problemi interpretativi a Taranto e nel mondo greco*, Mélanges de l'École Française de Rome Antiquité (MEFRA) 113, pp. 225-255.
- Malamoud, Vernant 1986: C. Malamoud, J.P. Vernant (eds.), *Les corps des dieux*, Paris.
- Mele 2005: A. Mele, *Gli Eleati tra oligarchia e democrazia* in L. Breglia, M. Lupi (a cura di), *Da Elea a Samo. Filosofi e politici di fronte all'impero ateniese*, Atti del Convegno Studi (Santa Maria Capua Vetere [4.5 giugno 2003]), Napoli, pp. 9-30.
- Mele 2013: A. Mele, *Tra Zaleuco, Caronda e Parmenide: legislatori e filosofi in Magna Grecia e Sicilia*, in Poleis e Politeiai nella Magna Grecia arcaica e classica, Atti del LIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 26-29 settembre 2013), Taranto, pp. 235-265.
- Morel 2000: J.P. Morel, *Observations sur les cultes de Velia*, in A. Hermary, H. Tréziny (eds.), *Les cultes des cités phocéennes*, Actes du colloque, Aix-en-Provence-Marseille 1999, Etudes massaliètes 6, Aix-en-Provence, pp. 33-49.
- Parisi 2017: V. Parisi, *I depositi votivi negli spazi del rito. Analisi dei contesti per un'archeologia della pratica culturale nel mondo siceliota magno greco*, Roma.
- Ragone 2005: G. Ragone, *Colofone, Claro, Notio. Un contesto per Senofane 2005*, pp. 9-45.
- Reale 2003: G. Reale, *Parmenide. Poema sulla natura*, Milano.
- Rohaut 2017: L. Rohaut, *Les naiskos votifs de Marseille. Etude des édicules avec femme assise dans les cités phocéennes ioniennes et éoliennes à l'époque archaïque*, Thèse de doctorat. Université Aix-Marseille.
- Salviat 1992: F. Salviat, *Sur la religion de Marseille grecque*, in *Marseille grecque et la Gaule*, Etudes Massaliètes, 3, Aix-en-Provence, pp. 141-150.
- Sassi 2006: M.M. Sassi, *Stili di pensiero ad Elea. Per una contestualizzazione dell'inizio della filosofia*, in *Velia 2006*, pp. 96-114.
- Senofane 2005: Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, M. Bugno (a cura di), Napoli.
- Talamo 2005: C. Talamo, *Beni di prestigio e homoiotes: Parmenide*, in M. Bugno (a cura di), *Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, Napoli 2005, pp. 205-212.
- Torelli 2011: M. Torelli, *Dei e artigiani. Archeologie delle colonie greche d'Occidente*, Bari.
- Vecchio 2003: L. Vecchio, *Le iscrizioni greche di Velia*, Velia-Studien III, Wien.

Vegetti 1991: M. Vegetti, *L'uomo e gli dei*, in J. Pierre Vernant (a cura di), *L'uomo greco*, Bari, pp. 257-287.

Vegetti 1996: M. Vegetti, *L'io, l'anima e il soggetto*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Vol. 1 *Noi e i Greci*, Torino, pp. 431-467.

*Velia* 2006: *Velia*, Atti del XLV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto-Ascea 21-25 settembre 2005), Taranto.

[Ascolta l'audio](#)

M. Mayer i Olivé, *Qui tacet nihil dicit.*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTMayer90096.8  
pp. 109-127.

## ***Qui tacet nihil dicit. El ambiguo valor de silentium***

MARC MAYER I OLIVÉ

### ***Abstract***

***Qui tacet nihil dicit. The ambiguous value of silentium.*** The silence, *silentium*, is a concept that presents in the Latin language very diverse nuances and is integrated as such a concept in a whole series of topics and phrases that range from legal aspects to the assessment of the fact that represents silence that in many cases is negative for whom puts it into practice. This paper aims, by means of some examples, to see, from the popular use of legal character of the term *silentium*, the different meanings and significances that it has in the field of rhetoric, mainly in Cicero and Seneca the Elder, and in the poetry through Lucretius and Virgil. A brief selection of epigraphic examples finally shows some meanings of silence.

### ***Keywords***

Legal aphorisms, latin lexical aspects, rhetoric, epigraphy

### ***Parole chiave***

Aforismi legali, aspetti lessicali del latino, retorica, epigrafia

## **0. A manera de introducción: el uso del silencio en algunos aforismos jurídicos**

Pretendemos en estas páginas aproximarnos desde diversos puntos de vista a la valoración del concepto que parece encerrar el término *silentium* que se desprende de los textos latinos, un valor, como podrá verse, que a pesar de su variedad presenta concomitancias significativas que quedan reflejadas los textos y los autores que hemos recogido en una selección que nos ha parecido significativa para esta primera aproximación, que no dudaríamos en calificar como introducción al estudio de un término hasta ahora poco o nada tratado, en la práctica “silenciado”. Cuestión muy distinta es el estudio del valor del concepto de silencio en los textos latinos, un tema que necesitaría un espacio importante y que ha gozado de la atención de los estudiosos.

### 0.1 Algunos aforismos jurídicos

Si queremos iniciar nuestro tratamiento con algunas cuestiones generales sobre el silencio y al mismo tiempo muy comunes, podemos empezar diciendo que ‘*qui tacet nihil dicit*’ es una frase de que ha alcanzado una gran popularidad como sentencia en otro campo distinto de su contexto inicial. Se trata sin duda de lo que podríamos entender como un aforismo jurídico que pasa a tener un valor proverbial sobre el valor de callarse.

Se tiende en ciertos ámbitos a entender y usar esta expresión como una forma de negación de que el silencio sea consenso o aceptación de los hechos o palabras ante los cuales se guarda silencio. En otros contextos parece ser simplemente una invitación a hablar sin connotaciones propiamente jurídicas.

En todo caso podría ser vista como una forma casi opuesta al ‘*qui tacet consentire videtur*’, que tantas dificultades y formas jurídicas reviste, en especial en lo que respecta al derecho administrativo, en que se tiende a considerar en buena parte de las ocasiones el silencio como una forma de disenso.

Resulta claro y basta consultar los *Digesta* para darse cuenta de que en la vertiente jurídica el silencio es siempre significativo y tiende a tener siempre un valor afirmativo en las cuestiones en las cuales no se pronuncia quien lo practica.

Evidentemente no es así de forma general en derecho, ya que puede interpretarse como considera un frecuente aforismo jurídico: ‘*qui tacet, non utique fatetur, sed tamen verum est eum non negare*’. Hay que señalar también que en el Common Law el *nihil dicit* tiene una acepción específica, derivada del anterior aforismo, dado que existe un tipo de sentencia denominada “*nihil dicit Judgment*”, que implica la justeza de una reclamación cuando no se responde o no se responde adecuadamente a la interrogación realizada por el magistrado. La jurisprudencia moderna conlleva una posición prudente en la forma: ‘*qui tacet, ubi loqui potuit et debuit, consentire videtur*’.

Los ejemplos de los juristas romanos para explicar los efectos de callarse, utilizando el término *silentium*, más allá de las consideraciones léxicas,<sup>1</sup> se centran en buena parte de los casos en los testamentos de los soldados y de los efectos que produce el silenciar a uno de los hijos en el momento de decidir la herencia,<sup>2</sup> no es sin embargo este campo, por otra parte, ya muy trillado, por donde queremos encaminar nuestros pasos que versaran sobre aspectos mucho menos jurídicos, aunque no de menor trascendencia para el uso del término.

---

<sup>1</sup> Cf. para la etimología Ernout, Meillet 1967, s.v. *sileo*, p. 625, *silentium* está formado sobre *silens*.

<sup>2</sup> Para el *testamentum militis* por ejemplo *Dig.* 29, 1 esp. 29, 1, 41; 38, 2, 12, además: 29, 5 14; 38, 2, 47 y para otros aspectos del efecto del *silentium*: 3, 1, 1; 10, 2, 7; 37. 17, 1; 38, 17, 1.

## 0.2 La paradoja de Apuleyo

Siguiendo algo más con las consideraciones generales, señalemos las contradicciones aparentes entre el decir y el callar y entre todos los significados e interpretaciones, que se evidencian en un pasaje de la *Apología* o *De magia* del madaurensis Apuleyo,<sup>3</sup> *apol.* 80, lo muestra claramente, como siempre *cum grano salis*:

*nam ut absurde facit qui tacere se dicit, quod ibidem dicendo tacere sese non tacet et ipsa professione quod profitetur infirmit, ita vel magis hoc repugnat: "ego insano", quod verum non est, nisi sciens dicit; porro sanus est, qui scit quid sit insania, quippe insania scire se non potest, non magis quam caecitas se videre.*

Naturalmente, tanto en ámbito popular como culto el silencio tiene un indudable prestigio en distintos proverbios y aforismos del tipo de ‘*Non minus interdum oratorium esse tacere quam dicere*’, o del oxímoron griego ‘*φῆσὶν σωπῶν γ’*’ sus muchos derivados literarios. El silencio elocuente, propio del sabio o prudente es un tópico tanto de la antigüedad clásica como de nuestros días.

## 1.0 El silencio elocuente

### 1.1 Cicerón

No cabe duda de que el silencio resulta en ciertos casos elocuente y que el rétor no puede soslayar su valor cuando se trata de ponerlo de relieve tanto en la práctica cuanto en el aprendizaje que precede a la misma. *Silentium* es utilizado en algunos casos que mencionaremos.

Naturalmente cuando se trata de oratoria a cualquier persona culta viene inmediatamente a la mente una figura señera en la literatura latina y universal: Marco Tulio Cicerón. Por esta razón queremos dar paso al tratamiento de esta parte de nuestra contribución con algunos pasajes del Arpinate, con el fin de evaluar no tanto el uso del silencio como su valor y su papel en la formación del orador.<sup>4</sup>

El valor del silencio como antecámara del olvido o como olvido propiamente dicho está presente en el *De oratore* donde Cicerón pone en boca del orador M. Antonio al referirse a Licinio Craso la expresión *a silentio vindicare*,<sup>5</sup> *De or.* 2, 1, 7:

*Quo etiam feci libentius, ut eum sermonem, quem illi quondam inter se de his rebus habuissent, mandarem litteris, vel ut illa opinio, quae semper fuisset, tolleretur, alterum non doctissimum, alterum plane indoctum fuisse; vel ut ea, quae existimarem a summis oratoribus de eloquentia divinitus esse dicta, custodirem*

<sup>3</sup> Seguimos el texto de la edición teubneriana de Helm 1959, pp. 88-89.

<sup>4</sup> Kenty 2016, pp. 351-376, con una excelente bibliografía.

<sup>5</sup> Usamos la edición de la Collection des Universités de France de Courbaud 1927, pp. 10-11, esp. p. 11.

*litteris, si ullo modo adsequi complectique potuissem; vel me hercule etiam ut laudem eorum iam prope senescentem, quantum ego possem, ab oblivione hominum atque a silentio vindicarem*

La ‘*oblivio hominum*’ producida por el *silentium* es un tema recurrente, como veremos también más adelante, así como lo expresa Cicerón en el *De oratore*, 2, 15, 64:<sup>6</sup>

*In eodem silentio multa alia oratorum officia iacuerunt, cohortationes, praecepta, consolationes, admonita, quae tractanda sunt omnia disertissime, sed locum suum in his artibus, quae traditae sunt, habent nullum.*

El *silentium* como signo de ausencia de información está patente en *De or.* 2, 19, 78:<sup>7</sup>

*Dividunt enim totam rem in duas partis, in causae controversiam et in quaestionis. Causam appellant rem positam in dispositione reorum et controversia, quaestionem autem rem positam in infinita dubitatione; de causa praecepta dant, de altera parte dicendi mirum silentium est.*

Cicerón hace que Craso en *De or.* 3, 9, 33, ponga a su vez en contraste su estilo con el de M. Antonio:<sup>8</sup>

*Nos autem, quicumque in dicendo sumus, quoniam esse aliquo in numero vobis videmus, certe tamen ab huius multum genere distamus; quod quale sit, non est meum dicere, propterea quod minime sibi quisque notus est et difficillime de se quisque sentit; sed tamen dissimilitudo intellegi potest et ex motus mei mediocritate et ex eo, quod, quibus vestigiis primum institi, in eis fere soleo perorare et quod aliquanto me maior in verbis [quam in sententiis] eligendis labor et cura torquet verentem, ne, si paulo obsoletior fuerit oratio, non digna exspectatione et silentio fuisse videatur.*

En este caso el *silentium* es consecuencia de la *expectatio* y tiene un valor claramente positivo al ser una muestra de consideración para el orador.<sup>9</sup>

## 1.2 Salustio

Un historiador cuidadoso del lenguaje como es el caso de Salustio que en su *Catilina*, 1, 1<sup>10</sup> se sirve de la expresión ‘*silentio vita transire*’, que tiene por su contexto un valor

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 32 de nuevo en boca de Antonio.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 38-39 esp. p. 39, así se expresa el orador M. Antonio.

<sup>8</sup> Seguimos la edición de la Collection des Universités de France de Bornecque, Courbaud, 1930, pp. 14-15, esp. p. 15.

<sup>9</sup> En este sentido puede entenderse la afirmación en el *Incerti auctoris liber, qui vulgo dicitur de moribus (Liber Senecae; Proverbia Senecae; Liber Senecae De institutione morum)*, 16, que reza: ‘*Quod tacitum velis esse, nemini dixeris. Si tibi ipsi non imperasti, quomodo ab aliis silentium speras?*’.

<sup>10</sup> Seguimos la edición teubneriana de Kurfess 1957, p. 2. Sobre la intención de Salustio en esta obra cf. Syme 1964, pp. 60-67. Para los términos significativos usados por Salustio mantiene su valor La Penna 1978, pp. 150-156. Es fundamental para los prólogos, como es éste el caso, el trabajo de Tiffou 1974, pp. 37-55.

claramente negativo: ‘*Omnes homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, summa ope niti decet, ne vitam silentio transeant veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit*’. Más adelante nos confirmará este concepto negativo del silencio al afirmar 53, 6:<sup>11</sup>

*Sed memoria mea ingenti virtute, divorsis moribus fuere viri duo, M. Cato et C. Caesar. Quos quoniam res obtulerat, silentio praeterire non fuit consilium, quin utriusque naturam et mores, quantum ingenio possum, aperirem.*

## **2.0 Las enseñanzas de Séneca el Viejo y el valor del silencio**

A continuación, nos parece que para nuestro tema conviene recordar un autor tan poco estudiado en la actualidad cuanto leído, estudiado y aprendido en el mundo romano: el cordobés Séneca padre, *Seneca maior*, más conocido como Séneca el Viejo,<sup>12</sup> cuyas *controversiae* y *suasoriae* fueron un material de aprendizaje de primera mano y concebido como tal a partir del siglo I d.C. Las *controversiae* de Séneca el Viejo son sin duda alguna a los ojos del lector actual abstrusas<sup>13</sup> en cuanto plantean cuestiones que resultan la mayor parte de las veces lejanas a nuestros intereses y, especialmente, ocultan un contenido jurídico implícito que escapa fácilmente a quien se acerca con ojos modernos al tratamiento de los temas, pero que resulta trascendental para entender las opiniones discrepantes de los *rhetores* citados y los matices en ocasiones muy sutiles.<sup>14</sup>

Veremos a continuación algunos aspectos o, si se prefiere aplicaciones del *silentium*, expresado con este preciso término, que recoge la obra conservada de este importante teorizador de la retórica romana.

### **2.1 El silencio de los hechos como habilidad retórica**

El tema de la controversia primera del libro segundo de Séneca el Viejo es resumido en los *excerpta* de la forma siguiente: ‘*Adoptandus post tres abdicatus. Dives tres filios abdicavit. Petit a paupere unum in adoptionem. Pauper dare vult; nolentem ire abdicat. Contradicit*’.<sup>15</sup> El caso de la

---

<sup>11</sup> Kurfess 1957, p. 46.

<sup>12</sup> Sobre Séneca padre continúa siendo útil la monografía de Bornecque 1902, pp. 137-201, para los *rhetores* que cita en su obra, mantiene su valor igualmente el trabajo de Bardon 1940, pp. 85-94, donde concluye que se denota una cierta pobreza de vocabulario si se compara por ejemplo con Cicerón, aunque, pp. 90-94, destaca la originalidad de las innovaciones. Puede servir también especialmente para los cinco aspectos de la declamación (*inventio: divisio, colores; dispositio; elocutio: phrasis electa, genus dicendi ardens et concitatus, vitios; memoria; actio*) el trabajo de Fairweather, 1981, pp.151-239. Más reciente Berti 2007, esp. pp. 43-78, para la estructura de las *controversiae* y pp. 265-310, para los contactos entre declamación y poesía. En la introducción de los dos volúmenes de la Biblioteca clásica Gredos de Lajara, Álvarez y de Riquer Permanyer 2005, se puede ver un estado sumario de las cuestiones que presenta esta determinante obra.

<sup>13</sup> Bornecque 1902, pp. 75-89; Berti 2007, pp. 79-114, para los temas de las *controversiae*.

<sup>14</sup> De forma general: Bornecque 1902, pp. 117-135 y para el aspecto jurídico, pp. 59-74.

<sup>15</sup> Nos servimos de la edición en la Bibliotheca teubneriana de Håkanson 1989, p. 125.

voluntad de un padre rico de desheredar a sus tres hijos y la intención de adoptar al hijo de un pobre el cual no acepta, contra la voluntad de su propio padre, da pie a diversas consideraciones entre las cuales la de destacar en dos ocasiones la habilidad de *Otho Iunius pater* para administrar la exposición elegante de los hechos, silenciando los que no convenían a su parte:<sup>16</sup> *Contr.* 2, 1, 33:<sup>17</sup> ‘*OTHO IUNIVS pater solebat difficiles controversias belle dicere, eas in quibus inter silentium et <apertam> actionem medio temperamento opus erat*’; y, de nuevo,

*Contr.* 2, 1, 36-37:<sup>18</sup> *Haec a Syriaco dicta, magnis [et] excepta clamoribus cum occurrerent mihi, praeterire non potui. Ad Othonem redeo, a quo longius aberravi. Solebat hos colores, qui silentium et significationem desiderant, bene (dicere); itaque et hanc controversiam hoc colore dixit, tamquam in emendationem abdicatorum et reconciliationis causa faceret.*

## 2.2 El silencio como desencadenante de acciones: la esposa torturada y el tiranicidio

La *controversia* quinta del libro segundo toca un tema mucho más escabroso que reúne a la vez crueldad, resistencia abnegada, traición e ingratitud. El argumento reza así en los *excerpta*:

*Contr.* 2, 5:<sup>19</sup> *Torta a tyranno pro marito. Torta a tyranno uxor, numquid de viri tyrannicidio sciret, perseveravit negare. Postea maritus eius tyrannum occidit. Intra quinquennium non parientem sterilitatis nomine dimisit. Agit illa ingrati.*

La esposa torturada por un tirano, que sospecha que su marido puede querer matarle, se mantiene en una perseverante negación a pesar de los castigos que se le infligen, a consecuencia de ello el marido matará al tirano y cinco años después, ya que la esposa no tiene hijos, la repudia como estéril y a partir de ello se trata el tema de la ingratitud y se amplía el enunciado.

Continúa así el *excerptum*: ‘*Susplicatus est hunc tyrannus de tyrannicidio cogitare, sive isti aliquid excidit, sive non bene tegit vultus magna consilia. Tamen de uxoris garrulitate queri non potest, cum sciat, quemadmodum taceat...*’ describe a continuación las torturas con algún detalle<sup>20</sup> y termina exponiendo la

---

<sup>16</sup> Una posición distinta podemos ver en el *Diálogo de los oradores taciteo* por ejemplo, cf. el excelente trabajo de Guérin 2011, sobre esta forma de silencio.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>20</sup> Cf. Berti 2007, p. 325, forma parte de lo que denomina ‘spettacolo del sangue’.

cuestión de fondo: *‘Expecta, potest parere. Non respondet ad certam diem fecunditas, sui iuris rerum natura est. Vtrum putas tuum esse mirandum tyrannicidium an huius silentium?’*<sup>21</sup>

Lo cual dará paso a todo tipo de argumentos en pro y en contra de la acción de ambos, dado que se plantea desde la culpabilidad de la esposa al provocar con su silencio el tiranicidio, hasta la licitud de los actos del marido y su responsabilidad en ellos. Vémos ya en el desarrollo de la controversia algunos argumentos significativos sobre su *silentium*:

*Contr. 2, 5, 6-7:*<sup>22</sup> *PAPIRI FABIANI. Describam nunc ego cruciatus et miseram corporis patientiam inter tyrannica tormenta saevientia. extincti sanguine refovebantur ignes; (in) hoc desinebatur torqueri aliquando, ut saepius posset. exquisita verbera, lamnae, eculeus, quidquid antiqua saevitia invenerat, quidquid et nova adiecerat, quid amplius dicam? et tyrannus torquebat et cum de tyrannicidio quaereret. O nos felices, quod nullis (ex)hausta puerperis fuit! tacuit ac silentio tyrannicidium fecit, certe tyrannicidam.*

Es evidente que el razonamiento de Papirio Fabiano, aún después del efectismo de describir las torturas y sus instrumentos, radica en el hecho que pretende desprender la conclusión: *‘tacuit ac silentio tyrannicidium fecit, certe tyrannicidam’*, el silencio fue la causa del tiranicidio o por lo menos de que hubiera un tiranicida, aunque ya anteriormente llegue a matizar que la resistencia de la mujer fue condicionada por el hecho de no estar exhausta por los puerperios y su *‘o nos felices’* llegue casi a sonar como un reproche anticipado que conduce a su conclusión ambigua.

Cestio introduce un pensamiento paralelo al decir que cuando la esposa fue torturada no se prospectaba un tiranicidio y que fue de nuevo su silencio el que lo provocó, ya que ella no podía imputar su silencio al marido, que no pretendía en aquel momento el tiranicidio, pero el marido sí podía imputarle a ella el tiranicidio:

*Contr. 2, 5, 18:*<sup>23</sup> *CESTIVS pro viro (hunc) introduxit colorem: quo tempore uxor torta est, nihil adhuc de tyrannicidio cogitabam. Postea cogitavi, et haec ipsa mihi causa cogitandi fuit uxoris ultio. Utrumque (con)secutus est, ut illa marito silentium imputare non posset (et) ut maritus imputare illi tyrannicidium posset.*

---

<sup>21</sup> El desarrollo de esta interrogación en *Contr. 2, 5, 8*, con el consabido detenimiento en el desarrollo de las torturas en el interrogatorio, se destaca el valor de *tacere* y del *silentium*: *‘TRIARI. Non ex formula natura respondet, nec ad praescriptum casus obsequitur. semper expectari fortuna mavult quam regi. aliubi offendit[ur] improvisa segetum maturitas, aliubi sera magno fenore moram redemit. licet lex dies finiat, natura non recipit. Aiebat tyrannus: “indica, nulla tua culpa est”; (tacet.) caeditur; tacet. uritur; tacet. autrum putas mirandum esse, tuum tyrannicidium an huius silentium?’*, según el texto de Håkanson 1989, pp. 106-107.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 1989, p. 111.

### 2.3 Llanto y silencio en las *controversiae* de Séneca el Viejo

Recogemos en este caso los argumentos en que está inmerso el concepto que queremos analizar, aunque su contenido no tiene en este caso más utilidad que ilustrar el contexto en que se produce el uso de *silentium*.

La *controversia* octava del libro tercero dice así según su *excerptum*:

*Contr. 3, 8:*<sup>24</sup> *QVI COETVM ET CONCVRSVM FECERIT CAPITAL SIT. Victa Olyntho cum filio adulescente Olynthius senex Athenas venit. Athenienses omnibus civitatem Olynthiis decreverunt. Invitatus ad cenam ab adulescente luxurioso cum filio venit. Ibi cum de stupro filii mentio esset, pater profugit, adulescens retentus est. Pater flere ante domum coepit; incensa est domus, decem adulescentes perierunt et filius Olynthii. Accusatur pater, quod coetum concursumque fecerit.*

Una serie de desgracias caen sobre un padre y un hijo durante un viaje a Atenas ya que en el decurso de una cena donde se hace mención del estupro de su hijo, el padre huye y mientras llora en el exterior se produce un incendio en el que mueren su hijo y diez jóvenes mas, el padre es acusado por ello. El llanto sin embargo es justificado: ‘*Misero si flere non licet, magis flendum est. Imperari dolori silentium non potest*’. Si a un hombre no se le permite llorar su desgracia todavía tiene una razón más para hacerlo, ya que no se puede imponer el silencio al dolor.

La *controversia* sexta del libro octavo lleva por título *Pauper naufragus divitis socer* y el *excerptum* reza como sigue:

*Contr. 8, 6:*<sup>25</sup> *VITIATA VITIATORIS AVT MORTEM AVT INDOTATAS NVPTIAS PETAT. Dives pauperem de nuptiis filiae interpellavit tertio; ter pauper negavit. Profectus cum filia naufragio expulsus est in divitis fundum. Appellavit illum dives de nuptiis filiae; pauper tacuit et flevit. Dives nuptias fecit. Redierunt in urbem; vult pauper educere puellam ad magistratus. Dives contradicit.*

El matrimonio forzado de un rico con la hija de un pobre, el cual cede entre lágrimas y quiere más adelante recuperar a su hija da lugar a la *controversia*. En la exposición del desarrollo del argumento se llega a la definición del *silentium* como *intolerabile* cuando reprime un *coactus dolor*: ‘*Nemo umquam quod cupit deflet. Lacrimae coacti doloris intra praecordia et intolerabilis silentii eruptio*’. Se combina esta afirmación con la primera frase que recoge prácticamente una expresión aforística: ‘*Nemo umquam quod cupit deflet*’.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

## 2.4 Cuando el silencio acusa: otro recurso de las *controversiae*

La controversia séptima del libro séptimo, lleva por título: *Cavete proditorem* y su contenido es resumido como la rivalidad entre un padre y un hijo por el mando, *imperium*; la captura por parte de los enemigos comportará la crucifixión del hijo que había obtenido el *imperium*, y se hace notar que en el retraso del rescate había intervenido el padre que se convirtió así en traidor:

*Contr. 7, 7:*<sup>26</sup> *Pater et filius imperium petebant, praelatus est filius. Commisso bello captus est. Missi sunt X[L] legati ad redimendum imperatorem. Euntibus occurrit pater, dixit sero se aurum ad redemptionem tulisse, filium crucifixum esse. Illi pervenerunt; quibus imperator ex cruce dixit: 'cavete proditorem'. Reus fit pater proditionis.*

La conclusión era previsible y evidente: *'Imperator supplicium tulit, proditor pretium... Non immobilis deriguisti, non illic quasi et ipse affixus haesisti? Quid tam cito recedis? Adhuc et vivit et loquitur. Voce proditionem indicavit, silentio proditorem'*.

Este último aserto constituye el "*Leitmotiv*" de la *controversia* que repite con sus argumentos a esta misma conclusión:

*Contr. 7, 7, 3-4:*<sup>27</sup> *IVNI GALLIONIS. Fuit adolescens optimus, verecundissimus, qui patri suo cessisset, si salva pietate potuisset. Iterum nobis inter vos, patrem et filium, iudicandum est. Candidatus processit contra patrem; si silentium eius intellexissemus, et tunc nobis verecunde indicaverat... Voce proditionem coarguit, silentio proditorem.*

El elogio del hijo y su respeto por el padre al que habría cedido el mando si hubiera podido, consigue afear aún más la competición con el padre, con la consecuente acusación final silenciosa.

## 2.5 El silencio como demostración de atención elocuente en las *controversiae*

Nos trae de nuevo Séneca el Viejo a revisar aspectos de los que ya habíamos tratado con anterioridad como es el caso de la educación del orador o bien el de la imposición del silencio que precede a la atención.

Vemos en el *praefatium* de la *controversia* nona como el excesivo cuidado y delicadeza en la formación del orador son negativos, ya que incluso el silencio y los ruidos normales de la vida pueden llegarles a ser insoportables: *Contr. 9, praef. 2, 4:*<sup>28</sup> *'usque eo ingenia in scholasticis exercitationibus delicate nutriuntur, ut clamorem, silentium, risum, caelum denique pati nesciant'*. Se trata, sin lugar a duda, de una crítica de gran envergadura que no ha pasado

---

<sup>26</sup> Para el texto del *excerptum*, *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 235.

desapercibida a la crítica y que nos aproxima en modo muy eficaz al pensamiento del Séneca rétor.<sup>29</sup>

## 2.6 La imposición del silencio en un dilema dramático

Un elemento más trivial y podríamos decir casi técnico y formulario como es la petición o imposición del silencio merece haber sido recogida como elemento fundamental en el *excerptum* de la *controversia* cuarta del libro noveno a pesar de la relativa truculencia del argumento principal que recogemos sólo para precisar el contexto:

*Contr.* 9, 4:<sup>30</sup>

*A filio in arce pulsatus. QVI PATREM PVLSAVERIT MANVS EI PRAECIDANTVR. Tyrannus patrem in arcem cum duobus filiis accersit; imperavit adolescentibus, ut patrem caederent. Alter ex his praecipitavit se, alter occidit. Post in amicitia tyranni receptus est. Occiso tyranno praemium accepit, petuntur eius manus; pater defendit.*

La *controversia* trata de una cuestión de nuevo inevitablemente discrepante: un hermano se suicida por no matar a su padre como exige el tirano y otro hermano sí le mata. Mata más tarde este último hermano al tirano de quien tenía la confianza y viene a discutirse si se merecía o no un premio o se le deberían haber cortado las manos, la actitud tomada por el padre en el momento de su muerte le defiende.

El *excerptum* continua:

*... Extra. Ab Oppio proconsule, cum quo in Cretam Sabinus ierat, in theatro Graeci postulare coeperant, ut Sabinus maximum magistratum gereret. Mos autem est barbam et capillos magistratui Cretensium summittere. Surrexit Sabinus et silentio manu facto 'hunc magistratum' inquit 'ego Romae bis gessi'. Bis enim reus causam dixerat.*

Vemos ya aquí el tecnicismo '*silentio manu facto*' que se corresponde a las expresiones semejantes en:

*Contr.* 9, 4, 19-20:<sup>31</sup> *Surrexit Sabinus et silentium manu fecit, deinde ait: hunc magistratum ego Romae bis gessi. Bis enim reus causam dixerat. Graeci non intellexerunt sed bene precati Caesari petebant, ut illum honorem Sabinus et tertio gereret....silentio facto ait: ego ad Caesarem non sum iturus cum mattea. postea hoc Sabino, cum causam diceret, obiectum est.*

---

<sup>29</sup> Bornecque 1902, pp. 49-58, para la enseñanza impartida por los *rettores*.

<sup>30</sup> Håkanson 1989, p. 280.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 262.

## 2.7 El silencio como vía hacia el olvido

En la *controversia* segunda del libro décimo Séneca nos plantea una nueva cuestión disputada cuya conclusión será clara más allá del contenido del argumento: la disputa cuando se refiere a los méritos es preferible al silencio, ya que el silencio propicia el olvido de las acciones y de las virtudes, utiliza de nuevo para ello la rivalidad entre padre e hijo; veamos en primer lugar el argumento en el *excerptum*:

*Contr. 10, 2:*<sup>32</sup> *VIRO FORTI PRAEMIVM. SI PLVRES ERVNT, IVDICIO CONTENDANT. Pater et filius fortiter fecerunt. Petit pater a filio, ut sibi cederet; ille noluit. Iudicio contenderunt, vicit patrem. Petit praemio statuas patri. Abdicatur.*

Limitémonos en la profusa argumentación a los pasajes que importan a nuestro objeto:

*Pugnabam non tantum imperatori sed etiam patri. Avidus sum gloriae; hoc si vitium est, paternum est. Pudeat, pater, si te vicit filius abdicandus. Ego praemium habeo, tu et praemium et virum fortem. Virtutes nostrae silentio praeterissent; illustratae sunt, dum conferuntur. Iudicaverunt non quod erat sed quod te malle credebant. Honor ad utrumque pervenit: alter praemium habet, alter accepit.*

La argumentación busca un equilibrio de manera que la situación desigual quede en algún modo ponderada, aunque a pesar de afirmaciones como: ‘*Virtutes nostrae silentio praeterissent; illustratae sunt, dum conferuntur*’, con las que la se pretende justificar la memoria de las hazañas por la confrontación sobre ellas, resulten evidentemente confutables además de débiles. Justificables en cambio desde otro punto de vista como sucede con el análisis de *Clodius Turrinus*:

‘*Contr. 10, 2, 6:*<sup>33</sup> *CLODI TVRRINI... Dubito quid faciam: taceam? sed silentium videtur confessio. Narrem virtutes meas? Sed illud quoque mihi novum accidit, quod uni mihi abdicato eas narrare non (prodest). Processi in aciem coram patre: ‘fortiter’ inquit ‘pugna; turpe est adulescenti vinci a sene.’ Avidus sum gloriae; hoc si vitium est, paternum est’.*

Nos hallamos de nuevo ante el *silentium* con valor negativo y equivalente a *confessio*, un tema recurrente en las disquisiciones romanas con fondo jurídico.

La cuestión, como ya se anunciaba en el *excerptum*, no puede ser otra que el aceptar que los hechos nunca se pueden recordar por medio del *silentium* y que toda cuestión, aunque sea negativa, puede tener un aspecto positivo si remedia el olvido:

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 326-327.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 297.

‘*Contr.* 10, 2, 9:<sup>34</sup>... *quid est enim gloriosius quam aut virum fortem vincere aut a filio vinci? Si non debuisset contendere, non vicisset. Et potuit fieri, ut, si hic tibi cessisset, alius aliquis ad certamen procederet, qui nunc non processit, quia sciebat nihil sibi profuturum, si te vicisset, cum deberet a filio tuo vinci. Nulla laus tua fuisset; apparuisset enim illam victoriam non viri fortis fuisse sed patris. Silentio virtutes vestrae transissent; nunc illustratae sunt, dum conferuntur.*’

El intrincado y voluntariamente complejo razonamiento entre las solas alternativas posible: la victoria del padre o del hijo para llegar finalmente a la conclusión en la que hace notar de nuevo la sombra oscura del silencio ante sus hechos notables de no haber mediado precisamente esta disputa.

## 2.8 La admiración de Séneca el Viejo por Cicerón y el tema del silencio

Cicerón es un tema recurrente en Séneca el Viejo, recordemos la *controversia* 7, 2<sup>35</sup> en la que trata de su muerte y de la responsabilidad de su asesinato.

Vuelve sobre el tema en la *suasoria* sexta, *Deliberat Cicero, an Antonio deprecetur*, en la que a propósito de Cicerón y Marco Antonio pone Séneca en boca de *Porcius Latro*, 6, 8:<sup>36</sup>

*Divisio. LATRO...* *sic hanc divisit suasoriam: hic cum dixisset: ‘aliquid erit quod Antonium offendet, aut factum tuum aut dictum aut silentium aut vultus’, adiecit sententiam: ‘aut, (si non) erit, placiturus es.’*

que en el fondo expresa lo que simplemente puede resumirse como: ‘digas lo que digas o hagas lo que hagas no le va a sentar bien’, especificando sin embargo con minuciosidad: *factum, dictum, silentium* y *vultus*, como formas de expresión.

Por último, recogeremos en esta misma *suasoria*, 6, 27,<sup>37</sup> un elogio encendido de la lengua y la elocuencia de Cicerón que refleja como pocos otros pasajes el sentimiento de Séneca el Viejo: ‘*Non fraudabo munic(ip)em nostrum bono versu, ex quo hic multo melior Severi Cornelii processit: conticuit Latiae tristis facundia linguae.*’

La explícita afirmación de que con Cicerón calló con tristeza la elocuencia de la lengua latina es remachada más adelante más adelante en 6, 27:<sup>38</sup>

*SEXTILIVS ENA fuit homo ingeniosus magis quam eruditus, inaequalis poeta et plane quibusdam locis talis, quales esse Cicero Cordubenses poetas ait, (pingue) quiddam sonantis atque peregrinum. Is hanc ipsam proscriptionem recitaturus in domo Messalae Corvini Pollionem Asinium advocaverat et in principio hunc versum non sine assensu recitavit:*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>35</sup> Berti 2007, pp. 325-332.

<sup>36</sup> Håkanson 1989, p. 359-360.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 368.

*Deflendus Cicero est Latiaeque silentia linguae.*

Una demostración de las ideas literarias y de los intereses del *rhetor* cordobés, que se refiere en el pasaje a los poetas de su región mencionados por Cicerón para concluir con un verso de *Asinius Pollio* que pone énfasis en que Cicerón ha de ser llorado y con él los silencios en que queda sumida la lengua del Lacio. Además el pasaje se alarga más reproduciendo el diálogo subsiguiente entre *Asinius Pollio* y *Messala* para terminar: ‘*Si hic desiero, scio futurum, ut vos illo loco desinatís legere, quo ego a scholasticis recessi; ergo, ut librum velitis usque ad umbilicum revolvere, adiciam suasoriam proximae similem*’. Un final típicamente de maestro de retórica con la mención técnica del libro y la promesa de una continuación.

### **3.0 El silencio épico**

Con este lema no pretendemos otra cosa que recoger algunos pasajes de dos de los más grandes poetas latinos: Virgilio y Lucrecio, para analizar el valor que el término *silentium* puede tener en su obra y el uso que dan al mismo. La resonancia, especialmente del primero,<sup>39</sup> harán el resto en la tradición posterior y hasta nuestros días.

El *silentium* aparece considerado como circunstancia propicia y frecuentemente vinculado a la noche, como tendremos ocasión de observar más adelante, un hecho no está ausente de la prosa romana y tenemos un excelente ejemplo en la obra salustiana, *Iug.* 106, 4:<sup>40</sup> ‘*Ceterum ab eodem monitus, uti noctu proficisceretur, consilium approbat; ac statim milites cenatos esse in castris ignisque quam creberrimos fieri, dein prima vigilia silentio egredi iubet*’.

#### **3.1 Algunos aspectos del silencio en la obra de Virgilio**

Si nos aproximamos en primer lugar a la obra de Virgilio veremos como en diversos pasajes de la *Eneida* se asocia a la noche el silencio, así en *Aen.* 2, 254-255:<sup>41</sup>

*et iam Argiua phalanx instructis navibus ibat  
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*

Y también en el mismo canto el famoso pasaje en el que el héroe vuelve a Troya después de poner a salvo a los suyos, donde por boca de Eneas se precisa, 2, 754-755:<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Sobre el concepto de silencio en la épica, pero centrado en los conceptos de *silere* y *tacere*, véase por ejemplo Beltrán Serra 2006.

<sup>40</sup> Kurfess 1957, p. 140.

<sup>41</sup> Nos servimos de la edición de la Bibliotheca Oxoniensis de Mynors 1969, p. 135. Hemos tenido en cuenta también la edición teubneriana de Conte 2011.

<sup>42</sup> Mynors 1969, p. 150.

*observata sequor per noctem et lumine lustrō:  
horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent.*

*Silentium*, *nox*, *horror* y *terror* se unen en una consideración muy interesante dado que destaca el hecho de que el silencio, en general propicio, en este caso aterra. Los *silentia* en cambio son *fida* en el caso de la mención del culto de Cibele, *Aen.* 3, 111-113:<sup>43</sup>

*hinc mater cultrix Cybeli Corybantiaque aera  
Idaeumque nemus, hinc fida silentia sacris,  
et iuncti currum dominae subiere leones.*

Una descripción verdaderamente delicada, que transmite el valor calmante del silencio, de la noche y del sueño es evidente en *Aen.* 4, 522-527:<sup>44</sup>

*Nox erat et placidum carpebant fessa soporem  
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant  
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,  
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,  
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis  
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.*

La noche silenciosa está también patente en la invocación de *Aen.* 6, 264-265:<sup>45</sup>

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,*

o en *Aen.* 7 87-88:<sup>46</sup>

*cum tulit et caesarum ovium sub nocte silenti  
pellibus incubuit stratis somnosque petivit,*

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

y también en el mismo canto se asocian de nuevo *silentium* y *nox*, 7, 102-103:<sup>47</sup>

*haec responsa patris Fauni monitusque silenti  
nocte datos non ipse suo premit ore Latinus,*

Un valor distinto del *silentium* lo podemos ver en *Aen.* 9, 392-393:<sup>48</sup>

*fallacis silvae simul et vestigia retro  
observata legit dumisque silentibus errat.*

En *Aen.* 10, 62-64,<sup>49</sup> se nos cuenta la airada protesta de Juno ante el mandato impuesto de romper el silencio:

*tum regia Iuno  
acta furore gravi: 'quid me alta silentia cogis.  
rumpere et obductum verbis vulgare dolorem?'*

Recogemos por último *Aen.* 11, 120-121,<sup>50</sup> donde se enfatiza el silencioso estupor de los compañeros de Eneas:

*dixerat Aeneas. illi obstipuere silentes  
conversique oculos inter se atque ora tenebant.*

### **3.2 El silencio de Lucrecio**

El *silentium*, como tal, no juega en cambio un gran papel en la obra de Lucrecio, así en su *De natura rerum* 4, 456-460<sup>51</sup> parecen de nuevo el tópico de los '*silentia noctis*' esta vez '*severa*'

*et in noctis caligine caeca  
cernere censemus solem lumenque diurnum,  
conclusoque loco caelum mare flumina montis  
mutare et campos pedibus transire videmus,  
et sonitus audire, severa silentia noctis.*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>51</sup> Seguimos la edición teubneriana de Martin 1969, p. 144.

para recordar mas adelante 4, 580-584,<sup>52</sup> los *taciturna silentia* rotos por el estrépito de sátiros, faunos y ninfas:

*haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere.  
finitimi fingunt et Faunos esse locuntur,  
quorum noctivago strepitu ludoque iocanti  
adfirmant volgo taciturna silentia rumpi.  
Chordarumque sonos fieri dulcisque querellas,*

Una muestra clara de un uso del concepto de *silentium*, combinado, fundamentalmente con el de oscuridad y noche, que nos atreveríamos a denominar casi técnico que tiende a crear una imagen de recogimiento y de casi suspensión del tiempo.

#### 4.0 El silencio “epigráfico”

Nuestro trabajo ha intentado realizar un pequeño recorrido, evidentemente no exhaustivo, sobre algunas de los autores que pueden servir como fuentes para este concepto y no quizás resulte útil también introducir algunos textos epigráficos hasta ahora no tenidos en consideración al respecto, pero que se integran en esta misma tradición de pensamiento. Un caso africano (*CIL* VIII, 868 (= *ILS* 7520 = *CLE* 2159) hace mención en un *carmen* al *aeternum silentium* al que lo ha llevado finalmente una vida agitada. El himno al *numen* de Príapo de Tivoli, *Tibur* (*CIL* XIV, 3565 = *CLE* 1504) alude con la expresión ‘*perque opaca silentia incruenta*’ al ambiente en que se desarrolla el culto priápico. Un caso controvertido probablemente derivado del diálogo de un mimo como el del mosaico de El-Djem, *Thysdrus*, *AE* 1954, 84, *AE* 1956, 120)<sup>53</sup> con la expresión final ‘*silentiu<m> dormiant tauri*’, que pronuncian dos personajes probablemente *silentiarii*. Quizás vinculado con una exhortación al silencio esté también *CIL* IV, 8244 a.

La existencia de *silentiarii* primero en las casas nobles romanas y especialmente en la imperial no es un secreto, los testimonios epigráficos no son abundantes<sup>54</sup> pero sabemos que se trataba primero de esclavos o libertos encargados del orden y de imponer el *silentium* y que más tarde evolucionan a un cuerpo cada vez más jerarquizado que halla su estructuración definitiva en la corte bizantina.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>53</sup> Véase al respecto un trabajo de Gómez Pallarés 2000, pp. 304-305, con un estado de las interpretaciones hasta el momento.

<sup>54</sup> Así podemos mencionar ejemplos de Roma: *CIL* VI, 6217 (= *ILS* 7450); 6217; 9041; 9042; *AE* 1994, 170. Más adelante, en el siglo VI, podemos ver como un *silentarius* llega al clarísimo: *CIL* VI 32003.

#### **4.1 Dos ejemplos hispanos epigráficos significativos**

Dos inscripciones hispanas en contextos muy distintos pueden mostrarnos también juegos literarios que se sirven del voluntario silencio, que en contexto español pueden traer el lejano recuerdo del inicio de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes: ‘En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme....’.

Evidentemente volvemos con ello a aspectos generales del silencio, en unos casos en que el término *silentium* no ha sido utilizado para cerrar así de nuevo con un punto de vista más general nuestra exposición tal como la habíamos iniciado. Se trata de dos inscripciones sobre paredes rocosas la primera de ellas en un conjunto celtibérico situado en Peñalba de Villastar (Teruel), donde después de una copia incisa de los versos 268-269 del libro segundo de la Eneida de Virgilio en letras de distinta mano y dimensión se ha escrito *Nescio quis*,<sup>55</sup> negando así el reconocimiento del autor en un juego interesante de rechazo, casi contracultural, de lo que resultaba evidente a quien tenía una cultura escolar. Por otra parte, la segunda inscripción en un contexto de elevado nivel literario como es el de los textos pintados de la Cueva Negra de Fortuna (Murcia) alguien escribe esta frase: ‘*omnia sci[- -]ens/+NS+nihil scri(bo)*’, de nuevo una demostración de capacidad de narrar por medio de la escritura sirviéndose paradójicamente de la negación de la realidad de dicha habilidad. Conviene señalar además que la sílaba *bo* está expresada mediante una nota tironiana.<sup>56</sup>

#### **4.2 Callar, *tacere*, una mención indispensable**

No entraremos en los valores de *tacere* ni siquiera en la forma *tace* que tanto juego da sea literariamente sea incluso en la epigrafía, pero no queremos pasar por alto por su frescura una frase derivada del teatro presente en una *fibula* de oro (*AE* 1891, 13; *CIL* XI, 6711, 3 = *ILS* 8624):<sup>57</sup> ‘*tace noli p/erierare ego te vidi ali/an (sic) saviare.*’

### **5. Una reflexión conclusiva**

Hasta aquí algunos documentos que pueden ayudar a comprender si no el valor de *silentium* sí por lo menos algunos de los matices que reviste la significación del término, naturalmente siempre condicionada por su contexto. Cuestión distinta habría sido el habernos planteado analizar el valor del *silentium* en el mundo romano, una cuestión tan sugestiva e interesante cuanto inabarcable. De los documentos que hemos examinado se desprenden algunos usos reiterados que permiten ver lo que podríamos denominar una

<sup>55</sup> Cf. Mayer 1993, p. 862, lám. 3;

<sup>56</sup> Se trata de la inscripción que lleva la referencia nº 24 (II/14 y 15) [cuadrículas B-2 / B-3] en la edición de Mayer, González Blanco, Chao, Stylow, Velaza, Velázquez 1996, p. 415. Cf. últimamente Mayer i Olivé 2019-2020, pp. 207-215 con una bibliografía al día. Para la nota tironiana presente en el texto, cf. de manera general Mayer i Olivé, 2020, pp. 91-104.

<sup>57</sup> Cf. Cugusi 2009, pp. 375-377, conviene en la datación de la pieza en el siglo IV d.C.

cierta especialización léxica, sea en campo jurídico, tema tan sólo enunciado, sea en ámbito oratorio, estrechamente vinculado al mismo, que hemos desarrollado tan sólo en algunos puntos y autores significativos así como hemos limitado también las consideraciones sobre su uso poético. La epigrafía por último nos ha acercado algo más al mundo cotidiano y al uso del término en este contexto. En resumidas cuentas, hemos intentado una primera aproximación al significado de un término que se revela muy prometedor tanto por su concreción como por una relativa uniformidad de uso, que sólo un estudio más amplio y seguramente más profundo podrá comprobar o eventualmente desmentir.

Debemos en este punto poner término, *cum mica salis*, a nuestro discurso antes de que el lector piense que el trabajo contiene *satis eloquentiae sapientiae parum* y piense que en este caso quizás se comprueba la máxima de que el *silentium est aureum*.

Marc Mayer i Olivé

Institut d'Estudis Catalans/Universitat de Barcelona

[mayerolive@yahoo.es](mailto:mayerolive@yahoo.es)

## Referencias bibliográficas

- Adiego Lajara, Artigas Álvarez, de Riquer Permanyer 2005: I.J. Adiego Lajara, E. Artigas Álvarez y A. de Riquer Permanyer, *Séneca el Viejo Controversias libros I-V, y Controversias libros VI-X, Suasorias* (2 vols.), Madrid.
- Bardon 1940: H. Bardon, *Le vocabulaire de la critique littéraire chez Sénèque le rhéteur*, Paris.
- Beltrán Serra 2006: J. Beltrán Serra, *Aspectos del silencio en la épica latina*, *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, 11, pp. 27-42.
- Berti 2007: E. Berti, *Scholasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa.
- Bornecque 1902: H. Bornecque, *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père*, en H. Bornecque, *Travaux et mémoires de l'Université de Lille, nouv. Série, I. Droit, Lettres, fasc. 1*, Lille.
- Bornecque, Courbaud 1930: H. Bornecque, E. Courbaud, *Cicéron De l'orateur, livre troisième*, Paris.
- Conte 2011: G.B. Conte, *P. Vergilius Maro Aeneis*, Berlin (reimpr. de la ed. de 2009).
- Courbaud 1927: E. Courbaud, *Cicéron De l'orateur, livre deuxième*, Paris.
- Cugusi 2009: P. Cugusi, *Un ignorato carme epigrafico di Volsinù e altri testi volsiniensi*, *Epigraphica*, 71, pp. 375-378 (= P. Cugusi, M. T. Sblendorio Cugusi, *Versi su pietra. Studi sui Carmina Latina Epigraphica, Metodologia, problemi, tematiche, rapporti con gli auctores, aspetti filologici, edizioni di testi. Quaranta anni di ricerche*, *Epigrafia e antichità*, 38, pp. 1153-1157).
- Ernout, Meillet 1967: A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris (reimpr. de la 4<sup>a</sup> ed. 1959).

- Fairweather 1981: J. Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge.
- Gómez Pallarés 2000: J. Gómez Pallarés, *Nuove e "vecchie" interpretazioni d'iscrizioni latine su mosaico*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 120, pp. 304-310.
- Guérin 2011: C. Guérin, *Le silence de l'orateur romain signe à interpréter défaut à combattre*, *Revue de Philologie*, 85, pp. 63-74.
- Helm 1959: R. Helm, *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt, vol. II fasc. 1, Pro se de magia liber (Apologia)*, Leipzig (reimpr. con añadidos de la 2ª ed.).
- Håkanson 1989: L. Håkanson, *L. Annaeus Seneca maior. Oratorum et rethorum sententiae, divisiones, colores*, Leipzig.
- Kenty 2016: J. Kenty, *Cicero's Representation of an Oral Community in De Oratore*, en N.W. Slater (ed.), *Voice and Voices in Antiquity. Orality and Literacy in the Ancient World*, vol. 11, Leiden-Boston, pp. 351-376.
- Kurfess 1957: A. Kurfess, *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, fragmenta ampliora*, Leipzig.
- La Penna 1978: A. La Penna, *Arcaismo, pathos, dinamismo nello stile di Sallustio*, en A. Pastorino (ed.), *Sallustio, Letture critiche*, Milano, pp. 150-156.
- Martin 1969: J. Martin, *T. Lucreti Cari de rerum natura libri sex*, Leipzig.
- Mayer 1993: M. Mayer, *La presència de Virgili en la epigrafia d'Hispania. Notes per a un corpus de citacions directes*, in *Homenatge a Miquel Tarradell*, Barcelona, pp. 859-864 + 5 láminas.
- Mayer i Olivé 2019-2020: M. Mayer i Olivé, *Algunas observaciones sobre la epigrafía rupestre e hipogea de Hispania*, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 92, pp. 193-223.
- Mayer i Olivé 2020: M. Mayer i Olivé, *Las notae tironianae y el corpus de inscripciones publicado por Jan Gruter. Observaciones sobre la presencia de este sistema estenográfico en la epigrafía*, in A. Campus, S. Marchesini, P. Poccetti (eds.), *Scritture nascoste, scritture invisibili*, Roma, pp. 91-104.
- Mayer, González Blanco, Chao, Stylow, Velaza, Velázquez 1996: M. Mayer con la colaboración de A. González, J. Chao, A. U. Stylow, J. Velaza, I. Velázquez, *La Cueva Negra de Fortuna (Murcia) Tituli picti*, in *El balneario romano y la Cueva Negra de Fortuna (Murcia)*, Murcia (pub.1999), pp. 407-422.
- Mynors 1969: R.A.B. Mynors, *P. Vergili Maronis opera*, Oxford.
- Syme 1964: R. Syme, *Sallust*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Tiffou 1974: E. Tiffou, *Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*, Paris.

**Ascolta l'audio**



B. de la Fuente Marina, *Silencios significativos en Terencio Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTFuent90096.7  
pp. 129-148.

## **Silencios significativos en las comedias de Publio Terencio Afer y su tratamiento en la traducción: una aproximación desde la retórica y la pragmática**

BEATRIZ DE LA FUENTE MARINA

### ***Abstract***

**Significant silences in the comedies of Publius Terentius Afer and their treatment in translation: an approach from rhetoric and pragmatics.** In his comic dialogues, Publius Terentius Afer (2nd century BC) reflects many of the situations that occur in real-life, informal conversations: the interruption of discourse due to external causes; the listener's attempt to take the floor (with greater or lesser success); the overlapping of discourses or parallel conversations; the influence of emotions in the linguistic formulation; and the use of silence and ellipsis with a communicative purpose. Linguistic context and pragmatic circumstances allow the use of these strategies without compromising communication. In this paper I will review Terence's application of these resources and I will compare how they are reproduced, eliminated, or transformed in two Late Renaissance translations into Spanish, those published in 1577 and 1583 by Pedro Simón Abril (ca. 1530-1600), a professor of Latin and acclaimed pedagogue. In his grammars, he also reflects about the motivations that underlie the use of figures of speech such as ellipsis and aposiopesis.

### ***Keywords***

Terentius, Rhetoric, Pragmatics, Silence, Comedy

### ***Parole chiave***

Terenzio, Retorica, Pragmatica, Silenzio, Commedia

## **Introducción**

Las comedias de Terencio proporcionan un marco idóneo para el estudio de los aspectos comunicativos o significativos del silencio, es decir, aquellas señales semánticas que un hablante manda a un oyente sin que se emitan determinados significantes.<sup>1</sup> Por un lado, los diálogos cómicos pretenden constituir y constituyen, en buena medida, un reflejo literario de las técnicas empleadas en el intercambio oral y familiar. Por otro, el diálogo terenciano, en particular, es menos explícito que el plautino, pues tiende a dosificar los

---

<sup>1</sup> Widłak 1992.

insultos y las alusiones obscenas o vulgares, aun conteniéndolas solapadamente. Ello redundante, como tendremos ocasión de ver, en un manejo muy cuidado de los silencios.

No abordamos en este trabajo los fenómenos de la elipsis en su conjunto.<sup>2</sup> El principio de economía lingüística, presente en cualquier manifestación verbal, cobra si cabe mayor importancia en la conversación informal (aun con la mediación del texto escrito), pues en ella la situación y el contexto permiten reducir considerablemente las aclaraciones. La elipsis no suele representar un alejamiento de la norma, sino que en la comunicación se privilegian los enunciados elípticos por su brevedad y su economía, siendo precisamente lo ‘anormal’ el uso continuado de enunciados no elípticos, que adquirirían entonces una pretensión estilística.<sup>3</sup> Las características del lenguaje cotidiano vuelven innecesario e infructuoso el afán por suplir todos los elementos elididos en un texto determinado.

Sí nos interesa, en cambio, la ‘aposiopesis’ o ‘reticencia’, que, según R. Kühner y C. Stegmann,<sup>4</sup> adquiere dimensión de ‘figura retórica cuando el hablante se para en medio de sus palabras y reprime una parte importante de la oración o incluso una oración entera, principalmente para no pronunciar una expresión fuerte de excitación pasional, sobre todo en el lenguaje coloquial’. Es decir, subyace una intención comunicativa o estilística. Lázaro Carreter,<sup>5</sup> siguiendo a Mayans, apunta que esta ‘interrupción brusca del discurso’ se produce ‘porque es tal lo que se había de decir que cualquiera lo entiende; o por no decir cosas indignas; o porque parece al que habla que ya se desvía demasadamente del asunto; o porque sobreviene otra persona’, y señala que es un recurso particularmente presente en los cómicos, los trágicos y los dialoguistas. Sobre la naturaleza y materialización de estas motivaciones trataremos en este artículo. Tampoco perderemos de vista los factores pragmáticos, como la situación y el contexto, a los que ya hemos aludido, o la negociación de las intervenciones y los turnos de palabra.

Algunos de estos aspectos ya fueron estudiados con notable profundidad por J. B. Hofmann<sup>6</sup> y, especialmente, por R. Müller,<sup>7</sup> pero, además de realizar ahora un nuevo ejercicio de clasificación y comentario, es nuestro interés aportar la perspectiva comparada con el castellano, en concreto, explorando cómo esos silencios significativos en latín se reproducen, se suprimen o se transforman en dos traducciones a nuestra lengua, las realizadas por Pedro Simón Abril (ca. 1530-1600) en 1577 y 1583. Este manchego, catedrático de latinidad, acendrado pedagogo y prolífico traductor, realizó la primera traducción completa al castellano, y por partida doble, de las comedias de Terencio: tras la versión inaugural de 1577, sometió su propia traducción a un proceso

<sup>2</sup> Cf. por ejemplo Paredes Duarte 2004, 2009.

<sup>3</sup> Paredes Duarte 2004, p. 30.

<sup>4</sup> Kühner, Stegmann 1997, p. 555.

<sup>5</sup> Lázaro Carreter 1998, p. 53.

<sup>6</sup> Hofmann 1958.

<sup>7</sup> Müller 1997.

de revisión, dado que, según sus propias declaraciones, contaba con una versión latina más depurada, la de Gabriel Faerno, y además se marcaba ahora el objetivo de conseguir un estilo ‘no tan arrimado al de la Latina como en la primera’, de manera que esta segunda traducción estuviera hecha ‘mas a la sentencia, que a la letra’ (1583, VIIIr). Estos textos bilingües (el latín y el castellano aparecen careados, de manera que no hay dudas sobre las hipotéticas variantes que pudiera presentar el texto de partida) nos permiten realizar algunas observaciones sobre el propio proceso de traducción (cómo el mismo traductor aborda el mismo texto en dos momentos distintos), en particular por lo que respecta a la plasmación de los silencios.

De entrada, resulta reveladora la diferencia que, en su obra pedagógica, Abril establece entre la elipsis y la aposiopesis. En los *Quatro libros de la lengua Latina, o Arte de gramatica*,<sup>8</sup> incluye ambas figuras dentro de las ‘figuras de la construccion’; define la ‘ecclipsis’ como ‘figura de oracion, con que sin ninguna perturbacion de animo por usada costumbre de hablar falta el verbo en la oracion, como: *‘hac de rebus nostris’*, esto quanto à nuestras cosas: porque falta *dicta sint*, sea dicho, ò cosa tal’, por contraposición a la ‘aposiopesis’, ‘con que acaece lo mismo por alguna passion de animo, como: *ego te, si vivo*: yo te si vivo: porque se entiende, *vel ulciscar, vel supplicio afficiam*, ò castigarè, ò darè el pago’. Adelantamos, no obstante, que hay aposiopesis con una gran carga comunicativa que no necesariamente implican una fuerte ‘pasión’ del hablante, sino que se emplean por motivos eufemísticos o de modestia.

También suelen ser interesantes para nuestro propósito las glosas que aparecen en la parte latina de la edición apriliana, pues incluyen información sobre aspectos pragmáticos, como el empleo de un registro familiar o cómico, o determinados usos identificados con el lenguaje meretricio o de los viejos (cabe señalar que la mayoría de las glosas no pertenecen a Abril, sino que están tomadas de la *Enarratio comoediarum Terentii* del humanista y reformador alemán P. Melanchthon<sup>9</sup>, pero no conviene perderlas de vista porque ocasionalmente el traductor parece seguir las de cerca a la hora de afinar su versión). Por otro lado, la edición de Abril no cuenta con indicación de apartes y acotaciones, aunque, como veremos, el manchego sí maneja las informaciones proporcionadas al respecto por Elio Donato<sup>10</sup> y Melanchthon.<sup>11</sup> El texto literario suple en cierta medida la ausencia de elementos extralingüísticos (la mímica, los gestos o la distancia), por ejemplo a través de los deícticos,<sup>12</sup> pero es evidente que, frente a la representación escénica, se pierden señales paralingüísticas reveladoras, como son el

---

<sup>8</sup> Simón Abril 1769 (1568), pp. 248-250.

<sup>9</sup> Melanchthon 1853.

<sup>10</sup> Wessner 1908.

<sup>11</sup> Melanchthon 1853.

<sup>12</sup> Pociña 2000, p. 169.

volumen, el ritmo o la entonación,<sup>13</sup> y también los silencios, más allá de los rastros que han dejado en el texto literario.

### **Interrupción del discurso por causas externas**

En las comedias de Terencio, son numerosos los casos en los que el hablante interrumpe su intervención y deja la oración gramaticalmente incompleta. Como señala Müller,<sup>14</sup> ‘las razones pueden ser circunstancias externas e internas, situacionales, intelectuales y psíquicas. Tras la interrupción, el hablante puede renunciar a continuar el discurso, pero también puede comenzar de nuevo, repitiendo, corrigiendo o cambiando de tema’.

Comenzamos con la primera de estas razones. El dramaturgo latino recurre a una serie de circunstancias externas que conducen a que el hablante no lleve a término su discurso. Una de las más prototípicas es la aparición repentina de una persona. Así sucede en esta escena del *Formión*, donde los viejos Cremes y Demifón se encuentran precisamente con la persona a la que estaban buscando, el parásito Formión:

*P. Demiphonem, si domi est, visam, ut quod.*

*D. At nos ad te ibamus, Phormio.*

*P. De eadem hac fortasse causa?*

*(Phorm. 388v, vs. 898-900).*<sup>15</sup>

Abril refleja el recurso en su traducción:

P. A Demiphon, si esta en casa, voi a ver, para que lo que.

D. Pues nosotros ivamos a buscarte Phormion.

P. Sobre este mismo caso por dicha?

*(Phorm. 389r).*

Otra causa común por la que el hablante deja una oración sin terminar es el crujido o golpe de una puerta. En este inicio de escena de los *Adelfos*, Mición sale de la casa de Sóstrata y le dirige todavía algunas palabras hacia el interior, pero se ve sorprendido por

---

<sup>13</sup> Müller 1997, p. 15.

<sup>14</sup> Müller 1997, p. 167.

<sup>15</sup> Cito por la versión bilingüe de Simón Abril (1577). En ella, el texto latino se presenta como si fuera prosa. Si no se indica lo contrario, los pasajes corresponden a esta primera versión castellana. En caso de que la segunda versión difiera notablemente, se cita con una F. (de ‘Faerno’, en referencia a la edición florentina de Gabriel Faerno que se toma como base) seguida de la página correspondiente (para esta segunda versión, publicada originalmente en Alcalá en 1583, sigo la fidelísima edición de Gregorio Mayans de 1762). En todos los casos, reflejo el *usus scribendi* de cada época y editor.

el gran ruido con que Démeas sale de su propia casa (la de Mición). La oración *ubi vis* queda incompleta:

*M. Parata a nobis sunt, ita ut dixi, Sostrata, ubi vis. Quisnam a me pepulit tam graviter fores?*  
(*Ad.* 270v, v. 787-788).

De nuevo, Abril reproduce el efecto en su traducción, con la frase ‘siempre que quisieres...’:

M. De nuestra parte Sostrata todo esta ía, como e dicho, apercebido. Siempre que quisieres.  
Quien a abierto con tanta colera mi puerta?  
(*Ad.* 271r).

### **Interrupción del discurso por intervención del interlocutor**

Más allá de las causas externas ya mencionadas, son múltiples las ocasiones en las que el hablante no interrumpe su discurso por voluntad propia, sino que la interrupción viene dada por una intervención de su interlocutor. Así sucede cuando el oyente emite rápidamente algún tipo de confirmación o asentimiento a lo que se le está diciendo, como ocurre en este ejemplo de la *Andriana*:

*PA. Propera. Atque audin? Verbum unum cave de nuptiis, ne ad morbum hoc etiam...*  
*MY. Teneo.*  
(*And.* 50v, vs. 299-300).

A diferencia del latín, Abril formula una oración completa en ambas versiones (nótese que en la primera suple además el sujeto y el objeto directo de *teneo*):

P. Corre. Y mira no le digas palabra de las bodas. Entiendes? No le sea augmento de su enfermedad.

M. Io lo entiendo.  
(*And.* 51r).

P. Corre: i mira, no le digas palabra del casamiento: No le sea aumento de su mal.

M. Està bien.  
(*And.* F.37).

También puede ser que el oyente considere la intervención del hablante demasiado prolija y desee acortarla, como sucede en este pasaje del *Heautontimorumenos*, donde el joven Clitifón se desespera ante los rodeos de su esclavo Siro, quien teme provocar la ira de su

amo. Su oración queda cortada en *cum*; no obstante, tras la intervención de Clinias, Siro vuelve a tomar la palabra:

*S. Ita res est: haec nunc quasi cum.*

*Clit. Quas, malum, ambages mihi narrare occipit!*

*Clin. Syre, verum hinc dicit, mitte: ad rem redi.*

*S. Enimvero reticere nequeo: multis modis iniurius Clitipho est: neque ferri potis est.*

(*Heaut.* 176v, vs. 318-321).

Una glosa en la parte latina llama la atención sobre el valor (pragmático) de esta formulación: ‘Oratio imperfecta ob Clitiphonis interruptionem’. En este caso, Abril sí mantiene la frase incompleta como en el original:

Sy. El negocio es desta manera. Esta agora como que con.

Clit. Que manera de rodeos me comienza de contar.

Clin. Syro verdad dize tu amo: dexa estar esso, y buelve al punto.

Sy. Realmente ia no puedo callar: de muchas maneras es fuerte Clitiphon: y no ai quien pueda sufrillo.

(*Heaut.* 177r).

Otra modalidad consiste en que uno o varios interlocutores intenten impedir que el hablante revele algún secreto o mensaje incómodo, como es el caso de este pasaje del *Formión*, donde el parásito que da nombre a la comedia descubre a Nausístrata que su marido Cremes tiene una segunda esposa en Lemnos. Formión logra transmitir la información a cuentagotas, pese a las interrupciones de Cremes y Demifón (este último pide expresamente el silencio con la amenaza *non taces?*). De esta manera, se consigue una adecuación realista al alarmismo que produciría tal situación:

*P. At scito huic opus est. In Lemno.*

*C. Hem quid ais?*

*D. Non taces?*

*P. Clam te.*

*C. Hei mihi.*

*P. Uxorem duxit.*

(*Phorm.* 393v, vs. 1003-1005).

Una vez más, Abril parece prestar atención a la glosa de la parte latina (‘Interrumpit uterque narrationem Phormionis’, *Phorm.* 393v) y mantiene la distribución de la información entre interlocutores:

- P. Mas a esta le cumple, que se sepa. En Lemno.  
C. Que dizes?  
D. No callaras?  
P. A escondidas de ti.  
C. Ay de mi.  
P. Se a casado.  
(*Phorm.* 394r).

Es habitual que el intento del oyente por arrebatarse el turno de palabra a quien está hablando desemboque en un solapamiento parcial de segmentos de discurso, procedimiento con el que Terencio remeda la lengua hablada. En el siguiente ejemplo, la triple repetición de *si quid* por parte de Carino evidencia su insistente voluntad de transmitir el mensaje pese a las continuas interrupciones de Davo:

- C. *Huc face ad me ut venias, si quid poteris.*  
D. *Quid veniam? Nihil habeo.*  
C. *Attamen si quid.*  
D. *Age, veniam.*  
C. *Si quid, domi ero.*  
(*And.* 74v, vs. 712-714).

Abril plasma este recurso en su traducción, aunque, como suele ser frecuente, suple el último verbo elidido con 'fuere' (primera versión) y 'huviere' (segunda versión):

- C. Procura de venir a mi casa, si algo pudieras.  
D. A que tengo de ir? No tengo a que.  
C. Pero si algo.  
D. Tira, que io ire.  
C. Si algo fuere [huviere, F87], en casa estare.  
(*And.* 75r).

En las comedias, no hay que confundir este solapamiento debido a la negociación de turnos de palabra con los soliloquios o apartes que dos hablantes emiten de manera simultánea y paralela, pero sin que sus intervenciones se vean afectadas, de manera que se emiten oraciones completas. Así ocurre en este pasaje con la nodriza Sófrona y con Cremes:

- S. *Neque ille investigatur.*  
C. *Quid agam?*  
S. *Qui est eius pater.*  
(*Phorm.* 377v, vs. 736-737).

La estrategia en la traducción es la misma que en el original: cortar la oración de Sófrona en dos, aunque, curiosamente, se hace en dos puntos distintos en ambas versiones:

S. Y no puedo rastrear.

C. Que hare?

S. Al que es su padre (*Phorm.* 378r).

S. I no puedo rastrear al que.

C. Què harè?

S. Es su propio padre (*Phorm.* F.315).

### **Interrupción del discurso por causas internas o afectivas del hablante**

En este apartado recogemos aquellos casos en los que el propio hablante interrumpe su discurso sin concurrencia de causas externas y sin que el interlocutor intente deliberadamente arrebatarse la palabra. Aquí, la inconclusión de la frase se debe a causas psicológico-afectivas de carácter pasivo, es decir, el hablante suprime parte del enunciado por una circunstancia ajena a su voluntad,<sup>16</sup> lo que, en determinados momentos, puede acarrear cierto fracaso de la comunicación.

Pueden surgir problemas en la formulación sencillamente por un fallo de memoria, como le ocurre en este pasaje al soldado Trasón, quien, justo en el momento en que narra la predilección que el rey sentía por él, se queda atascado, de manera que el parásito Gnatón tiene que acudir en su ayuda para completar el símil:

*T. Tum sicubi eum satietas hominum, aut negoti si quando odium ceperat, requiescere ubi volebat, quasi: nostin'?*

*G. Scio: quasi ubi illam expueret miseriam ex animo.*

*T. Ténes.*

(*Eun.* 115v, vs. 403-406).

Abril conserva la misma estrategia en sendas traducciones, aunque con ligeras variaciones:

Th. Y si alguna vez los hombres o los negocios lo cansavan o enfadavan, quando el queria descansar, casi por: ia me entiendes.

G. Si entiendo. Casi por escupir de su animo aquella pesadumbre.

---

<sup>16</sup> Paredes Duarte 2004, p. 33.

Th. Estas en el caso.

(*Eun.* 116r).

T. I si alguna vez los hombres, o los negocios lo cansavan, ò enfadavan, quando el queria descansar, como. Ya me entiendes?

G. Si entiendo. Como quien quiere escupir del alma aquella fatiga.

T. Bien lo entiendes.

(*Eun.* F.171).

Al hilo de este ejemplo, son igualmente dignas de mención las estrategias de los hablantes para conservar el turno de palabra aunque se presenten lagunas de memoria o surjan dificultades de expresión. En el siguiente pasaje del *Eunuco* se verbaliza ese intento por recuperar el hilo de la conversación, *quid aliud volui dicere?*, incluso con una repetición del interrogativo *quid*; tras la pregunta se inserta *hem* (*ehem* en otras ediciones), que Müller<sup>17</sup> considera una ‘señal de prosecución’ (*Fortsetzungssignal*):

*T. Quid? Quid aliud volui dicere? Hem, curate istam diligenter virginem: domi adsitis facite.*

(*Eun.* 119v, vs. 504-506).

Abril traduce esa señal de carácter interjectivo como ‘ha’ en ambas versiones, pero se observa una mejor afinación en el tono de la segunda, ya que, en lugar del pretérito indefinido ‘quise’, utiliza el imperfecto ‘tenía’ (‘tenía que decirte’), común en esta construcción, cuando se está intentando recordar algo. Además, tras la señal de transición, en la segunda versión se introduce la completiva con la conjunción ‘que’ pese a que habría que suplir el verbo del que depende (el mismo que en la interrogativa, ‘decir’), algo muy propio de la lengua hablada:

Tha. Que? Que otra cosa te quise dezir? Ha: teneme mucha cuenta con essa donzella: y mira que esteis en casa.

(*Eun.* 120r).

Tha. Què? Què otra cosa tenia que decirte? Ha, que me tengais mucha cuenta con essa donzella: i mira que me esteis en casa.

(*Eun.* F.181).

Otras veces son diferentes razones afectivas las que dejan al hablante sin palabras. Una de ellas es la vergüenza, sensación que (como ya hemos apuntado antes) experimenta Cremes cuando tiene que revelar a su mujer Nausístrata que tiene una segunda esposa y

---

<sup>17</sup> Müller 1997, p. 38.

una hija secreta en Lemnos. Cremes solo es capaz de emitir la conjunción adversativa *at* (se mantiene igual en la traducción):

*N. Mi vir, non mihi narras?*

*C. At.*

*N. Quid at?*

*N. Non opus est dicto.*

(*Phorm.* 392v, vs. 1002-1003)

N. Marido mio no me dizes que es esto?

C. Pero.

N. Que pero?

C. No cumple que se diga

(*Phorm.* 393r).

El desconcierto o la sorpresa también pueden provocar el discurso entrecortado de un personaje, como es el caso de Cremes en la escena sexta del cuarto acto del *Eunuco*, donde Tais le revela que su hermana Pánfila ha sido la protagonista del lío que se ha formado (pues ha sido violada por el falso eunuco Quéreas). A las dos sucintas interrogaciones les sigue la oración inconclusa *quasi istuc*:

*T. O mi Chreme, te ipsum expectabam: scin' tu turbam hanc propter te esse factam? Et adeo ad te attinere hanc omnem rem?*

*C. Ad me? Qui? Quasi istuc.*

*T. Quia dum tibi sororem studeo reddere, ac restituere, haec atque huiusmodi sum multa passa.*

(*Eun.* 134v, vs. 743-746).

Aunque ambas versiones aprilianas mantienen la oración inconclusa, es la segunda la que reproduce mejor la estupefacción de Cremes al yuxtaponer las tres formulaciones extremadamente cortas como en el original latino:

Th. O mi Chremes, a ti mismo esperaba. No sabes, como por ti an sucedido todas estas riñas? Y que todo este negocio te toca a tí?

C. A mí? Como que esso. [A mí? Por qué? Como que esso, F.211].

Th. Porque por procurar io debolver y restituírte a tu hermana, e sufrido estas cosas y otras muchas

(*Eun.* 135v).

La ira o el despecho suelen acarrear dificultades de expresión. En el siguiente pasaje del *Eunuco*, Parmenón reproduce el pensamiento desestructurado de un amante despechado (nótese el participio *iratus*), en este caso, el de su joven amo Fedrias:

*P. Et quod nunc tute tecum iratus cogitas: Egone illam? quae illum? quae me? quae non?*  
(*Eun.* 97v, vs. 64-65).

Donato<sup>18</sup> indica en qué sentido se deben completar las frases: ‘*egone illam non puniam, quae illum amat, quae me exclusit, quae non veretur / metuit*’, ‘¿no me voy a vengar de ella, que ama al otro, que a mí me rechazó, que no me respeta?’. Abril calca la concisión del latín:

*P. Y todo esto, que tu airado piensas entreti, io a ella? que al otro? que ami? que no?*  
(*Eun.* 98r).

### **Aposiopesis deliberada con especial carga comunicativa**

Aunque en este apartado también desempeñan un papel importante las emociones, consideramos oportuno dedicar una sección propia a los casos más prototípicos de aposiopesis o reticencia, aquellos en los que el hablante omite deliberadamente (con carácter activo)<sup>19</sup> una parte de la oración para dirigir la atención del oyente hacia lo que no se dice: este fragmento elidido es, no obstante, fácil de imaginar o reconstruir, y constituye el rema o la información nueva del enunciado.<sup>20</sup>

Es común que Terencio recurra a la aposiopesis en las amenazas. El siguiente ejemplo con *si vivo...*, extraído del *Eunuco*, es precisamente el elegido por Abril para explicar la aposiopesis en sus *Quatro libros de la lengua Latina*.<sup>21</sup> En el texto cómico de Abril, la glosa de la parte latina también indica que estamos ante una ‘bella aposiopesis’ y que se debe suplir el verbo *ulciscar*, ‘yo me vengaré’:

*L. Omitte de te dicere: ego te furcifer, si vivo: sed istuc quidquid est, primum expedi.*  
(*Eun.* 149v, vs. 989-990).

Abril mantiene la aposiopesis de amenaza en ambas versiones, pero, como suele ser habitual, aporta algunas modificaciones en la segunda, como es la colocación de la reticencia en posición final en castellano (mucho más efectiva) y la traducción de *si vivo* con la expresión antonímica ‘sino me muero’:

---

<sup>18</sup> Wessner 1908, p. 95.

<sup>19</sup> Paredes Duarte 2004, p. 32.

<sup>20</sup> Müller 1997, p. 171.

<sup>21</sup> Pedro Simón Abril, *Quatro libros de la lengua Latina, o Arte de gramatica* 1769 (1568), p. 250.

L. Dexa de tratar de ti: que io te, si vivo don ahorcado: sino dime luego ala clara todo lo que pasa.

(*Eum.* 150r).

L. Deja de tratar de ti, que sino me muero, don ahorcado, yo te. Pero dime de presto a la clara lo que passa.

(*Eum.* F.241).

En ocasiones, Abril solo reproduce la aposiopesis de amenaza en la segunda versión, como observamos en este pasaje del *Formión* (en la primera añade el verbo principal, ‘hazello e’, que se había omitido en latín):

D. *Quin tu mihi argentum cedo.*

P. *Imo vero tu uxorem cedo.*

D. *In ius ambula.*

P. *In ius? Enimvero si porro esse odiosi pergitis.*

(*Phorm.* 389v, vs. 935-937).

D. Dame tu aca mi dinero.

P. Mas antes tu dame mi muger.

D. Da quexo de mi.

P. Quexo? Hazello e en verdad, si porfiais en ser pesados.

(*Phorm.* 390r).

D. Acaba ya, buelveme mi dinero.

F. Mas antes tu dame mi muger.

D. Vete a la Justicia.

F. A la Justicia? Pues a buena fé, que si muchas me haceis.

(*Phorm.* F.343).

Otras veces lo que se deja caer no es una amenaza, sino un insulto. En Terencio esta aposiopesis va precedida del genitivo *omnium* (‘de todos’, ‘de entre todos’), que en la forma plena iría seguido de un superlativo, como se puede comprobar en la *Mostellaria* de Plauto, III.1 (1985): ‘*Quid ais tu, omnium hominum taeterrime?*’ (‘¿Qué dices tú, el más abominable de todos los hombres?’). En la edición apriliana del siguiente pasaje de la *Andriana*, la glosa del texto latino apunta hacia el mismo sentido (la falta de un calificativo lo suficientemente fuerte para la magnitud del delito). Aquí Simón reprende el vergonzoso comportamiento de su hijo Pánfilo con una muchacha extranjera de Andros (la aposiopesis funciona igual en la traducción):

P. *Quis me volt? Peri: pater est.*  
S. *Quid ais, omnium?*  
C. *Ah: rem potius ipsam dic: ac mitte male loqui.*  
(*And.* 83v, vs. 872-873).

GLOSA: *Omnium aposiopesis, irato familiaris quando pro magnitudine peccati non invenitur convitium competens.*  
(*And.* 83v, vs. 872-873).

P. Quien me llama? Perdido soy: mi padre es.  
S. Que dizes el mas.  
C. Ah. Dile lo que haze al caso: y dexa aparte pesadumbres.  
(*And.* 84r).

El mismo uso y la misma reconvención por parte del interlocutor encontramos en *Eunuco* 138v, con idéntica traducción por parte de Abril (139r).

Por otra parte, tenemos lo que Müller<sup>22</sup> denomina ‘aposiopesis eufemística’, aquella en la que se elide un término que pudiera parecer malsonante o indecente. En las comedias de Terencio, donde todo gira en torno al amor, encontramos bastantes reticencias en este ámbito. En el siguiente contexto del *Formión*, Geta omite el verbo relativo a las relaciones del joven Fedrias con una arpista (la misma indefinición se refleja en la versión de Abril):

G. *Ubi ego hinc abiero, vel occidito.*  
D. *Quid ille paedagogus, qui citharistriam? Quid rei gerit?*  
G. *Sic tenuiter.*  
(*Phorm.* 345v, vs. 143-145).

G. Quando io me avre ido, matalo si quiera.  
D. Y al otro aio, que a la tañedora? Como le va?  
G. Assi algo cortamente.  
(*Phorm.* 346r).

Una clara alusión sexual se esconde también en el siguiente pasaje del *Eunuco*, donde Trasón está excitado por el atractivo de Quéreas, suplantador del eunuco. Se puede suplir con facilidad el verbo *paedicabo*, que se usa para el amor homosexual. Abril mantiene la aposiopesis eufemística:

---

<sup>22</sup> Müller 1997, p. 173.

*P. Quid tu autem Thraso? Tacent: satis laudant. Fac periculum in litteris fac in palaestra, in musicis: quae liberum scire aequom est adolescentem: solertem dabo.*

*Thr. Ego illum eunuchum, si siet opus, vel sobrius.*

*(Eun. 118v, vs. 475-479).*

P. Y tu Thrason que dizes? Harto lo alaban, pues callan. Haz prueba del en letras, haz en la lucha, en la musica, io te lo doy por habil en todo lo que esta bien saber a un moço hijodalgo.

Thr. Io al capado, si menester fuesse, sin beber mucho

*(Eun. 119r).*

En este ejemplo del *Heautontimorumenos*, se elide igualmente un verbo que designaría las relaciones íntimas entre Clitifón y Báquide, las cuales revelan a las claras su amor, pese a que los jóvenes Clitifón y Clinias se han intercambiado las amigas con el objetivo de engañar a sus padres:

*C. Quenquam animo tam communi esse, aut leni putas, qui se vidente amicam patiatur suam?*

*(Heaut. 210v, vs. 912-913)*

Curiosamente, en la traducción, el verbo se suple solo en la segunda versión apriliana, ‘tocasse’, aunque se mantiene el tono eufemístico del pasaje, ya que, al igual que en latín *tango* (‘tocar’) y *atingo* (‘entrar en contacto con’, ‘tocar ligeramente’) son sustitutos eufemísticos de *futuo* (‘fornicar’), en castellano ‘tocar’ (contacto con la mano) es una metáfora estructural de las relaciones carnales, pues describe una realidad a semejanza de otra:<sup>23</sup>

C. Quien piensas tu que ai de animo tan commun y manso, que permitta a su amiga en su presencia?

*(Heaut. 211r).*

C. Què hombre entiendes tu, que havrà de tan simple, i llana condicion, que consintiesse que otro tocasse a su amiga en su presencia?

*(Heaut. F.361).*

En ocasiones el personaje justifica incluso el recurso a la reticencia, basándose en la vergüenza que le supone pronunciar una palabra fea o tabú (en el siguiente caso *scortum* o ‘ramera’), especialmente si, como aquí, se encuentra presente una matrona. Abril mantiene la elisión en castellano:

---

<sup>23</sup> López Gregoris 2002, p. 184.

Ch. Non mihi per fallacias adducere ante oculos? Pudet dicere hac praesente verbum turpe. at te illud nullo modo facere piguit.

(*Heaut.* 217v, vs. 1041-1043).

Ch. Ny tuviste empacho de traerme delante de mis ojos con engaños. Tengo empacho de dezir en presencia de tu madre una palabra fea: y tu no tuviste empacho de hazella.

(*Heaut.* 218r).

No solo se omiten referencias sexuales, sino también por ejemplo las consecuencias negativas de determinados actos, como, en este ejemplo de la *Andriana*, la alusión a la reprimenda que se supone merece el joven Pánfilo por tener trato con una extranjera. El verbo que falta en la pregunta de Sosias, *obiurgare* (*gnatum obiurgare*, ‘reñir al hijo’), es suplido por Simón en su respuesta. Vemos que el traductor deshace directamente la aposiopesis:

*SI. Venit Chremes postridie ad me clamitans, indignum facinus, comperisse Pamphilum pro uxore habere hanc peregrinam. Ego illud sedulo negare factum: ille instat factum. Denique ita tum discedo ab illo, ut qui se filiam neget daturum.*

*SO. Non tu ibi gnatum?*

*SI. Ne haec quidem satis vehemens causa ad obiurgandum.*

(*And.* 42v, vs. 144-150).

Si. Vino Chremes el día siguiente a mi dando bozes, un caso tan feo: que avia sabido, que Pamphilo tenia esta estrangera por muger. Io dezia, que era muy gran burla: el afirmava, que era gran verdad: finalmente se despidio de mi con esto, que me dixo, que no me daria su hija.

So. No reñiste tu entonces con tu hijo?

Si. Ni aun esta me parecio harto bastante caussa de reñillo

(*And.* 43r).

En este tipo de aposiopesis, la traducción oscila entre mantenerla como en el original o suplir el verbo. En *And.* 43, Simón omite el castigo que piensa infligir a su esclavo Davo si este decide ayudar a su hijo para evitar el casamiento: *mala mens, malus animus: quem quidem ego si sensero*; se mantiene igual en ambas versiones castellanas: ‘mas si io lo siento’ (*And.* 43r y F.21). En cambio, en el *Formión*, donde el parásito afirma que cuanto más ha aprendido a vapulear a los demás, más lo hace, Abril suple en ambas versiones el verbo para el segundo término de la comparación: *quo magis novi, tanto saepius* (*Phorm.* 355v), ‘quanto mas lo se, tanto mas me arregosto’ (*Phorm.* 356r), ‘i quanto mas lo gusto, tanto mas arregosto a ello’ (*Phorm.* F.269, nótese además el políptoton ‘gusto’ - ‘arregosto’ de esta segunda versión).

En línea con la medida terenciana es habitual encontrar la denominada ‘aposiopesis de modestia’,<sup>24</sup> en la que el hablante deja que sea el oyente quien complete el pensamiento en aras de la discreción, el respeto, la subordinación o la amabilidad. La utilizan los esclavos para dirigirse a los amos o los hijos para dirigirse a los padres, pero, en el *mundus inversus* que es la comedia, también el joven amo con el esclavo, en el caso de que su futuro dependa de él. En *Adelfos*, Ctesifón, apresurado por la repentina llegada de su padre, pide a Siro que mienta y diga que no lo ha visto (*nusquam tu me*). A la omisión del verbo, p. ej. *vidisti*, sigue una pregunta con la que Ctesifón desea confirmar que se ha entendido su mensaje, *audistin?* Abril suple la aposiopesis en su traducción, ‘as visto’, pero en cambio no traduce literalmente *nusquam*, ‘en ninguna parte’, ‘por ningún sitio’:

C. *Paterne est?*  
 S. *Ipsus est.*  
 C. *Syre, quid agimus?*  
 S. *Fuge modo intro: ego videro.*  
 C. *Si quid rogabit, nusquam tu me: audistin?*  
 (*Ad.* 255v, vs. 538-539).

Ct. Mi padre es.  
 Sy. El mismo es.  
 Ct. Que hacemos Syro?  
 Sy. Huie tu agora alla dentro, que io lo remediare.  
 Ct. Si algo te preguntare, di que no me as visto. As me oido?  
 (*Ad.* 256r).

También se puede incluir en la categoría de aposiopesis de modestia el siguiente ejemplo de la *Andriana*, donde tenemos una conversación entre dos esclavos. Misis deja una frase sin terminar, quizás por miedo a explicitar la culpa de Davo, quien utiliza un tono amenazante hacia ella. En la primera versión Abril suple el mismo verbo que aparecía en la pregunta de Davo, *affero* en su tiempo correspondiente (‘truxiste’), mientras que en la segunda versión se mantiene la reticencia:

D. *Eho Mysis, puer hic unde est? Quisve huc attulit? (...)*  
 M. *Deliras. Non tute ipse...?*  
 (*And.* 77v, vs. 748-752).

---

<sup>24</sup> Müller 1997, p. 174.

D. Di Mysis de donde es este niño? Quien lo a traido aqui?

M. Desvarias: no lo truxiste tu mismo?

(*And.* 78r).

D. Di Mysis, de dònde es este niño, o quien lo ha traído aqui?

M. Desvarias tu mismo. No lo?

(*And.* F.91).

## **Conclusiones**

Los numerosos ejemplos aducidos (aunque sin duda no los hemos agotado) demuestran que Terencio refleja en sus diálogos muchas de las situaciones de las conversaciones coloquiales reales: la interrupción del discurso por causas externas, el intento del oyente por arrebatarse al hablante el turno de palabra (con mayor o menor éxito), el solapamiento de discursos o las conversaciones paralelas, la influencia de las emociones en la formulación de los enunciados y el manejo de los silencios y las elisiones con marcada intención comunicativa. El contexto lingüístico y las circunstancias pragmáticas compartidas por los interlocutores permiten el empleo de estos recursos, los cuales, como hemos visto, no solo no suelen comprometer la comunicación, sino que aportan un significado distinto o más matizado, mayor énfasis y dinamismo. Sobre todo en el caso de las aposiopeses deliberadas, las aparentes irregularidades o anomalías de los enunciados hacen que el oyente busque el significado que pretende emitir el hablante y ‘aprehenda la funcionalidad’ del acto de habla, esa ‘otra cosa’ que el hablante quería decir<sup>25</sup>.

A lo largo de nuestra exposición hemos ido reproduciendo la doble traducción castellana de Abril. Como hemos tenido ocasión de ver, Abril supe algunos de los elementos elididos del original (un pronombre personal y un objeto directo, *And.* 51r; un verbo principal, *And.* 43r, *Phorm.* 390r, *And.* 78r, *Ad.* 256r; el verbo de una oración subordinada, *And.* 51r, *And.* 75r, *Heaut.* F.361, *Phorm.* 356r). Ello da como resultado una traducción que, en determinados momentos, es menos elíptica, menos entrecortada y más plena gramaticalmente que el original. Pero es cierto que el traductor identifica bien los lugares donde resulta imperioso mantener la aposiopsis del latín, porque aporta un significado clave: así, conserva las reticencias deliberadas más crudas (*futuo*, ‘fornicar’, *Heaut.* 211r; *scortum*, ‘ramera’, *Heaut.* 218r), mientras que supe otras que no implican propiamente un tabú, sino una consecuencia negativa (*gnatum obiurgare*, ‘reñir al hijo’, *And.* 43r). Si completa una aposiopsis eufemística, lo hace manteniendo el mismo valor (‘tocar’ por ‘fornicar’, *Heaut.* F.361).

En otros apartados, sin embargo, los ejemplos seleccionados arrojan un cien por cien de conservación de los silencios e igual distribución de turnos que en el original: así

---

<sup>25</sup> Ferrara 1998, p. 23.

sucede cuando se interrumpe el discurso por causas externas o por causas psicológicas internas del hablante sin que subyazca una marcada intención comunicativa, o cuando se cortan las oraciones para reproducir un solapamiento de discursos.

A veces, la segunda versión supone una mejora respecto a la primera por lo que al remedo de la oralidad se refiere: por ejemplo, iniciar la frase con una completiva con la conjunción ‘que’ sin verbo principal (*Eun.* F.181); recolocar la aposiopesis en posición final, con mayor efectividad en castellano (*Eun.* F.241); reproducir la parataxis de frases muy cortas (*Eun.* F.211)... En este sentido, parece que Abril logró su objetivo de elaborar una traducción ‘menos arrimada’ y más natural que la primera, y es cierto que, en líneas generales, la segunda versión logra reflejar mejor los valores pragmáticos.

No hay que olvidar que esta doble traducción terenciana constituía solo una pieza más del elaborado programa formativo excogitado por Simón, que preveía enseñanzas y lecturas progresivas a medida que se iban superando las clases, cada una de las cuales duraba medio año.<sup>26</sup> En concreto, las comedias estaban previstas para la tercera clase, en la que el alumno debía ‘execitarse en la oracion dialogistica que es la mas conforme al lenguaje comun i popular’. Ha quedado probado que Abril es sensible a los rasgos estilísticos del lenguaje familiar. Su texto está destinado primordialmente a la escuela, y no a la escena, pero en cualquier caso sus versiones se esfuerzan por reproducir los valores retóricos y pragmáticos del original latino, y ello a pesar de las dificultades y limitaciones impuestas por el trasvase entre culturas y lenguas muy distantes (el latín arcaico y el español renacentista).

Beatriz de la Fuente Marina  
Universidad de Salamanca  
[fuentemarina@usal.es](mailto:fuentemarina@usal.es)

## Bibliografía

- Ferrara 1998: A. Ferrara, *Una teoría ampliada de los actos de habla: condiciones de adecuación para actos subordinados en secuencias*, en M.T. Julio, R. Muñoz (eds.), *Textos clásicos de pragmática*, Madrid.
- Hofmann 1958: J.B. Hofmann, *El latín familiar*, trad. Juan Corominas, Manuales y anejos de “Emerita”, 16, Madrid.
- Kühner, Stegmann 1997: R. Kühner, C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache*, Zweiter Teil: Satzlehre, Zweiter Band, Hannover.
- Lázaro Carreter 1998: F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid.

---

<sup>26</sup> El método de enseñanza está expuesto, entre otros lugares, en *Del modo que se a de tener en el aprender a una la lengua Latina i Griega en los tiernos años con la conferencia i traducion de la vulgar*, pequeño tratado que precede a su *Gramatica griega*, 1586.

- López Gregoris 2002: R. López Gregoris, *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Madrid.
- Melanchthon 1853: P. Melanchthon, *Opera quae supersunt omnia*. Post Carol. Gottl. Bretschneiderum edidit Henricus Ernestus Bindseil, Brunsvigae, apud A. Schwetschke et filium.
- Müller 1997: R. Müller, *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg.
- Paredes Duarte 2004: M.J. Paredes Duarte, *Delimitación terminológica de los fenómenos de elipsis*, Cádiz.
- Paredes Duarte 2009: M.J. Paredes Duarte, *Perspectivas semánticas de la elipsis*, Madrid.
- Plautus 1985: T.M. Plautus, *Plauti Comoediae*, ed. F. Leo, Berlin.
- Pociña 2000: A. Pociña, *Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina*, en A. López y A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt am Main, pp. 155-181.
- Simón Abril 1577: P. Simón Abril, *Las seis comedias de Terencio escritas en latin y traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y philosophia, natural de Alcaraz. Dedicadas al muy alto y muy poderoso señor Don Hernando de Austria, príncipe de las Españas*, Çaragoça, Iuan Soler.
- Simón Abril 1583: P. Simón Abril, *Las seys comedias de Terentio conforme ala edicion del Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril natural de Alcaraz. Dedicadas al muy alto y muy poderoso señor don Hernando de Austria Principe de las Españas*, Alcala, Iuan Gracian.
- Simón Abril 1586: P. Simón Abril, *La Gramatica Griega escrita en lengua Castellana, para que dende luego puedan los niños aprender la lengua Griega, juntamente con la Latina, conforme al consejo de Quintiliano, con el aiuda i favor de la vulgar: compuesta por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz, maestro en la Filosofia*, Çaragoça, Lorenzo i Diego de Robles.
- Simón Abril 1762: P. Simón Abril, *Las seis Comedias de Terencio, conforme a la edicion de Faerno, impressas en Latin, i traducidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz. Tomo I. Dedicadas al mui alto, i mui poderoso Sr. Dn. Fernando de Austria, Principe de las Españas*. Edición de Gregorio Mayans i Siscar, Valencia, Oficina de Benito Monfort.
- Simón Abril 1762: P. Simón Abril, *Las seis Comedias de Terencio, conforme a la edicion de Faerno, impressas en Latin, i traducidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz. Tomo II. Dedicadas al mui alto, i mui poderoso Sr. Dn. Fernando de Austria, Principe de las Españas*. Edición de Gregorio Mayans i Siscar, Valencia, Oficina de Benito Monfort.
- Simón Abril 1769 (1568): P. Simón Abril, *Quatro libros de la lengua latina, o Arte de gramatica. Ahora nuevamente corregidos y enmendados por el mismo autor: y puestos en estilo mucho mas facil, con su interpretacion en lengua Española, muy util para los que aprenden la Latina. Va añadido al fin un libro del arte poetica, y de la composicion de los Versos, muy util para entender facilmente los Poetas*, Madrid, Oficina de la Viuda de Manuel Fernandez.

Wessner 1908: P. Wessner, *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*, 3, Lipsia.

Widłak 1992: S. Wiđlak, *Fra lessicologia e stilistica. Problemi di lessicologia e di stilistica dell'italiano e di altre lingue romanze*, Cracovia.

[Ascolta l'audio](#)

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

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

SILVIA PACHERA

### ***Abstract***

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

### ***Keywords***

Ovid, silence, weaving, rape, metamorphosis

### ***Parole chiave***

Ovidio, silenzio, tessitura, stupro, metamorfosi

## **Premessa**

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

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

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

---

<sup>1</sup> Rosati 2013, p. 316.

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

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

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

### **Tereo: la verità nel silenzio, la finzione nella parola**

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

---

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

il personaggio, presenta un'allitterazione che associa e, per alcuni aspetti, fa coincidere il personaggio con la sua identità etnico-culturale, confermata dagli eventi successivi che renderanno ironicamente e drammaticamente celebri le vicende che lo vedono efferato protagonista e, successivamente, vittima di una terribile vendetta<sup>4</sup> (nell'utilizzo di questa allitterazione non è escluso che si possa cogliere, nella difficoltà di pronuncia del sintagma, una velata allusione al balbettio proprio del 'barbaro').

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Rehm 1994 in Rosati 2013, p. 323.

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

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

---

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

<sup>10</sup> Traduzione di G. Chiarini.

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

<sup>12</sup> Westerhold 2015, *passim*.

sperimentare lacrime vere di dolore alla fine del dramma. L'espressione *'addidit et lacrimas'* (v. 471) evidenzia la mistificazione dell'uomo, soprattutto se messo a confronto con Pandione. Tereo ha il controllo sulle proprie lacrime che scaturiscono in momenti precisi della vicenda, sempre legati alla persuasione e alla rappresentazione di una realtà fittizia; si vedano, a questo proposito, i vv. 563-566 relativi al momento successivo allo stupro in cui Tereo, tornato al palazzo, riferisce a Procne la morte della sorella. Ovidio racconta l'incontro, ancora una volta senza lasciare alla voce di Tereo la scena, e sottolinea l'artificiosità e la falsità dell'uomo, nonché la sua performance di attore, dicendo che rompe in finti singhiozzi (*gemitus fictos*, v. 565) e racconta della morte della giovane che le lacrime rendono vera (*et lacrimae fecere fidem*, v. 566).<sup>13</sup> Pandione, al contrario, nel momento in cui deve lasciar partire Filomela, prorompe in un pianto incontrollato che gli impedisce di parlare<sup>14</sup>, espressione di sentimenti sinceri e accorati che, tuttavia, non scalfiscono per nulla i propositi di Tereo ma che, al contrario, si accompagnano al cattivo presagio sul futuro delle figlie che il vecchio re nutre nella mente, ma che non esprime a parole. Pertanto, le lacrime di Tereo ottengono il successo sperato e cercato e Westerhold le riconduce all'*actio rhetorica*, riferendosi a Cic. *De orat.* 3, 214-216 e a Quint. *Inst.* VI 2, 35-36,<sup>15</sup> riconoscendo così al barbaro trace la padronanza dell'*ars rhetorica* e la capacità di *movēre ac flectere* il suo uditorio ricreando, tramite gesti, occhi e voce le emozioni e risultando eloquente nella patria della retorica.

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

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

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

<sup>14</sup> Westerhold 2015, p. 395.

<sup>15</sup> Westerhold 2015, pp. 391-392.

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

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

addirittura desideri incestuosi, desiderando essere al posto del padre ogni volta che la figlia lo abbraccia (*esse parens vellet*, v. 482). Ciò induce Ovidio a un commento personale (*neque enim minus impius esset*, v. 482), che mette in evidenza, attraverso l'allitterazione e la litote, la rilevanza dell'aggettivo *impius* che conferma la barbarie di Tereo e la sua contrapposizione al mondo civilizzato, in quanto viola e rovescia il sistema di valori, in cui il pubblico di Roma poteva riconoscersi (quella *pietas* tanto celebrata da Augusto, anche con l'introduzione di leggi moralizzatrici dei costumi), e soprattutto i legami e i ruoli familiari (Tereo è cognato di Filomela). Una situazione che determinerà una sovrapposizione non solo di gesti e comportamenti, ma anche linguistica, tra i personaggi del mito, come rilevato da Pavlock.<sup>18</sup> Il rovesciamento dei ruoli familiari e la violazione dei legami trova prima espressione concreta il giorno della partenza di Filomela, dopo una notte agitata in cui Tereo, insonne, si abbandona all'ardore ripensando volontariamente e ossessivamente alla voce, ai gesti e alle mani di Filomela, con chiara reminiscenza della Didone virgiliana in *Aen.* IV 1-5, ed evidenziando una vera e propria passione d'amore ossessiva che si autoalimenta nel desiderio e nell'immaginazione di ciò che Tereo ancora non ha visto (*qualia vult, fingit, quae nondum vidit, et ignes / ipse suos nutrit*, vv. 492-493). Segal<sup>19</sup> sottolinea un rapporto con l'episodio di Apollo e Dafne (I 452-467) visto come 'modello per l'erotizzazione del corpo femminile, mostrato sia vestito che svestito, che desta il desiderio maschile' (si veda il rapporto tra I 502 e VI 492).

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

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

---

<sup>18</sup> Pavlock 1991, pp. 42-44.

<sup>19</sup> Segal 2005, pp. XVII-CI.

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

<sup>21</sup> Pavlock 1991, p. 38.

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

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

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

<sup>24</sup> Rosati 2013, p. 332.

<sup>25</sup> Pavlock 1991, p. 36.

<sup>26</sup> Gildenhard, Zissos 2007, par. 2, 26.

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

trattenere. Un atteggiamento insistito e “violento”, rimarcato dal *raptor* del v. 518, associato al *praemia* che rimanda al bottino di guerra, e dalla similitudine con l’uccello rapace di Giove (*predator... Iovis ales*, vv. 516-517) che ha deposto nel nido una lepre. Si tratta di un elemento che permette di vedere, nel riferimento a Giove, una giustificazione dell’incontinenza di Tereo nella sua natura semidivina. Interessanti le osservazioni di Champanis<sup>28</sup> che riconosce alle divinità maschili, prese dal desiderio per una donna, due possibilità per ottenere il successo: la persuasione e la violenza, qualora il tentativo di convincimento non abbia ottenuto l’effetto sperato. Persuasione e forza si affacciano anche al pensiero di Tereo ai vv. 461-464 (con il proposito di corrompere la nutrice o di rapire Filomela, ingaggiando successivamente una violenta guerra).

### **Filomela: il silenzio imposto e la muta protesta**

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

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

---

<sup>28</sup> Champanis 2012, pp. 74-75.

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

<sup>30</sup> Rosati 2013, p. 333.

<sup>31</sup> Newlands 2018a, p. 155.

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

Il poeta racconta la scena evidenziando il contrasto tra un Tereo, violento e muto, e Filomela che, specchio della paura, prorompe in un pianto che si trasforma poi in vera e propria supplica al padre, alla sorella e agli dei lontani mentre si consuma lo stupro. La sequenza di aggettivi e participi riferiti a Filomela ai vv. 522-523 (*pallentem trepidamque... timentem / ...rogantem*) e l'allitterazione di suoni liquidi, dentali e nasali da un lato sottolineano il ruolo attivo di Filomela solo nell'espressione della sofferenza e del timore, come evidenziato da Richlin<sup>32</sup> che individua il ruolo grammaticalmente passivo della donna, tranne che nelle espressioni che identificano la paura (si notino anche *tremis* e *pavens* del v. 527), ma dall'altro sembrano voler riprodurre, per così dire, i suoni della paura (tremore, batter di denti, voce franta) che cercano di opporsi, rompendolo, al silenzio, ma che di fatto lo amplificano aumentando nel lettore il senso di inquietudine e attesa per l'atto violento, che risulta così ancor più terribile e inquietante. Il racconto dello stupro procede per allusioni e riferimenti generici:<sup>33</sup> mostrando una certa reticenza, limitandosi al *vi superat* del v. 525, Ovidio tralascia i dettagli più scabrosi e terribili della violenza, ricordando le vane suppliche di Filomela senza riportarle nel dettaglio.<sup>34</sup> Anche il momento immediatamente successivo allo stupro, nato dalla passione dichiarata e definita dal poeta, e da Filomela stessa, *nefas* (v. 524), in quanto sconvolge legami e ruoli familiari e infrange la *pietas*, viene riportato dall'autore per sommi capi, con allusione alla deflorazione della fanciulla definita '*virginem et unam*' (v. 524) tramite due similitudini: con un'agnella ferita (v. 527) e con una colomba le cui piume bianche sono intrise del suo sangue (v. 529). Inoltre, viene descritto lo stato d'animo scosso e timoroso della giovane con verbi quali *tremis* e *pavens* (v. 527), *horret* e *timet* (v. 530) che ancora una volta ne evidenziano il ruolo di soggetto attivo nella paura. Il linguaggio del corpo esprime, quindi, ciò che Filomela non riesce a esternare a parole in una temporanea afasia, che precede la volontà dichiarata di denuncia da parte della donna e che sembra preludere al definitivo e perpetuo silenzio cui Filomela sarà condannata a seguito della glossotomia.

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

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

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

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

rimandano al *praedator* del v. 516 e al *raptor* del v. 518) a cui associa l'aggettivo *avidos*, per sottolineare la brama di possesso anche sessuale (v. 530). La presa di consapevolezza di Filomela la porta ad abbandonarsi ai gesti rituali del lutto che, pertanto, sembrerebbero suggerire, attraverso il linguaggio non verbale, una prima simbolica morte di carattere sociale in quanto, a causa dello stupro, Filomela *'is abruptly cut off from the possibility of marital life and the creation of a new family'*,<sup>35</sup> evidenziando così la sostanziale incompatibilità della tirannide, incarnata da Tereo e dalla sua libido senza freni, con i valori alla base della società quali *virtus*, *pietas* e *ius*<sup>36</sup> cui Filomela allude durante lo stupro nell'invocazione al padre, alla sorella e agli dei. Le parole pronunciate dalla donna, che rompono il silenzio e la reticenza finora dimostrata anche dall'autore, hanno lo scopo di censurare l'atteggiamento di Tereo, autore di *nefandos / concubitus* (vv. 540-41), ovvero di un crimine così empio da non doversi rivelare, ma che nelle intenzioni e nelle minacce di Filomela è da denunciare a gran voce facendo risuonare le piazze o le selve, come la stessa giovane dichiara ai vv. 544-548.<sup>37</sup> Si crea, così, un corto circuito tra la natura indicibile (*in-fari*) del *nefas* di Tereo<sup>38</sup> (*nefas* che gli antichi ricollegavano etimologicamente al verbo *fari*)<sup>39</sup> e il proposito di denuncia da parte della donna: proprio nella radice etimologica di quel *nefandos*, che in qualche modo concretizza linguisticamente il silenzio in cui la violenza scellerata viene pensata e compiuta e in cui la si vorrebbe relegata, si potrebbe cogliere un'anticipazione dell'imminente condanna alla privazione della parola di Filomela che, amputata nella lingua, perde la capacità di articolare il linguaggio e quindi di denunciare. Il crimine, pertanto, non sarà rivelato a voce (in quanto *nefandum* diviene "ineffabile"), ma sarà raccontato dal silenzioso *carmen miserabile* (v. 582) intessuto da Filomela.

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

---

<sup>35</sup> Pavlock 1991, p. 38.

<sup>36</sup> Pavlock 1991, p. 37.

<sup>37</sup> Con allusione alla futura metamorfosi in usignolo.

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

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

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

La scena di glossotomia occupa i vv. 553-560 in cui l’azione spietata di Tereo, descritta da Ovidio con dettagli di brutale efferatezza<sup>42</sup> e perpetrata nel più totale silenzio da parte dell’uomo, è il frutto dell’ira e della paura che rendono ancor più grave la violenza subita da Filomela, presentata come vittima sacrificale sul punto di essere immolata. Le scene di violenza che si susseguono in rapida sequenza, l’estrazione della spada dal fodero e la successione di participi ai vv. 555-556, suscitano attesa e tensione nel lettore che si aspetta l’uccisione di Filomela e che, solo alla fine, comprende come la lingua della donna sia il vero centro dell’azione. Il taglio della lingua si configura quale prezzo che la donna paga per aver minacciato di rivelare la verità,<sup>43</sup> con grave pregiudizio per l’onorabilità di Tereo all’interno di una “società di vergogna”, e quale replica della prima violenza (cfr. la sequenza di participi utilizzata ai vv. 522-523 per descrivere Filomela dopo lo stupro che permette di creare un collegamento tra queste due scene).<sup>44</sup> Nell’immagine della lingua guizzante che cade a terra si può cogliere il tentativo estremo di esprimersi a parole, la volontà di opporsi al silenzio e all’immobilità

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

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

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

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

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

che da esso deriva.<sup>45</sup> Identificando la lingua con Filomela stessa, che nei vv. 558-560 viene letteralmente e grammaticalmente sostituita dallo strumento preposto alla parola, la similitudine con la coda recisa del serpente diventa centrale nel processo di metamorfosi della donna che, prima, assume atteggiamenti da furia (Richlin ricorda il *vipereas sorores* pronunciato da Tereo al v. 662, epiteto usato per le Furie e qui collegabile anche a Procne e a Filomela)<sup>46</sup> e, poi, si trasforma in uccello. Richlin spiega questo aspetto facendo riferimento a una serie di elementi linguistici che consentono una sorta di personificazione della lingua e la quasi sovrapposizione della stessa con Filomela: *ipsa iacet* (v. 558) rimanda a una persona vittima di violenza; *tremens* e *palpitat* (vv. 558 e 560) richiamano il *'tremet velut agna pavens'* (v. 527) usato per Filomela. Il senso di irriducibilità della parola è dato anche dal v. 558 in cui l'allitterazione dei suoni dentali, liquidi e nasali e del nesso consonantico *-tr-* non solo ricrea i suoni prodotti con la lingua, come evidenzia Richlin,<sup>47</sup> e rende l'immagine del tremito della lingua a terra il cui colore nero amplifica il senso di claustrofobia e oppressione del silenzio in cui è inserita la scena, ma anche cerca di trasmettere, ricorrendo al termine virgiliano *immurmurat* (v. 558), l'effetto di un residuo di voce, come sostengono Rosati<sup>48</sup> e Richlin. Quest'ultima, in particolare, sostiene che *'the tongue itself makes its own speech'*.<sup>49</sup> La terra è *atra* per il sangue versato e porta con sé un velato riferimento alla morte, permettendo di vedere nella glossotomia di Filomela la rappresentazione della sua morte simbolica, in seguito alla perdita della parola, che potrebbe pertanto trovare un'anticipazione allorché Filomela augura per sé la morte quale unica punizione per il gesto subito e lo stravolgimento che esso determina (v. 538). La riduzione al silenzio comporta la distruzione della soggettività femminile, come rileva Cutter.<sup>50</sup> Inoltre, è possibile vedere anche una seconda morte, questa volta nel corpo, dovuta al perpetrarsi delle violenze di Tereo, espressione di un piacere compulsivo e sadico (cfr. l'allitterazione tra *lacerum...libidine corpus* e l'uso del verbo *repetisse*, v. 562). Il narratore onnisciente descrive nuovamente un'azione brutale, questa volta distaccandosi dalla scena rappresentata inserendo la propria reazione incredula simile a una voce fuori campo (*vix ausim credere*, v. 561).

---

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

<sup>46</sup> Richlin 1992, p. 164.

<sup>47</sup> Richlin 1992, p. 163.

<sup>48</sup> Rosati 2013, pp. 336-337.

<sup>49</sup> Richlin 1992, p. 163.

<sup>50</sup> Cutter 2000, p. 161.

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

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

---

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

<sup>52</sup> Pavlock 1991, p. 41.

<sup>53</sup> Rosati 2013, p. 339.

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

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

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

---

<sup>54</sup> Pavlock 1991, p. 40.

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

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

nuovo linguaggio di cui Filomela si serve per comunicare. Monella<sup>57</sup> discute il sintagma *purpureas notas* interpretandolo o come ricamo con ideogrammi (pertanto come un linguaggio figurato) oppure come scrittura alfabetica vera e propria. Un'interpretazione, questa, che sarebbe avvalorata dal significato di *notae* come scrittura alfabetica che, in quanto tale, sarebbe sfuggita a Tereo e ai barbari che ignoravano tale strumento di comunicazione (effettivamente, Apollodoro nella sua versione del mito in III 14, 8 [194] parla espressamente di *γράμματα*, come ricordato anche da Pavlock).<sup>58</sup> Alla luce di quanto detto, è possibile vedere una sovrapposizione tra Ovidio e Filomela, che diventerebbe così un doppio del poeta, in quanto riproduce sulla tela ciò che Ovidio ha raccontato poco prima, conferendo all'episodio e allo stesso prodotto intessuto il carattere di *mise en abyme*<sup>59</sup> e di riflessione metapoetica. Un altro esempio di sovrapposizione dell'azione di un personaggio "tessitore" con la personalità dell'autore e l'attività di scrittore, con un preciso valore di riflessione metapoetica, si trova in *Met.* VI 61-133 nell'episodio di Aracne<sup>60</sup> che intesse i *caelestia crimina* (v. 131), le avventure erotiche degli dei.<sup>61</sup>

Il rapporto tra tessitura e scrittura emerge chiaramente e rimanda anche al termine *textus* che, in quanto testo scritto, risulta dall'intreccio dei suoi componenti costitutivi. Pertanto, la tessitura è strettamente collegata alla comunicazione che, pur ricondotta all'essenziale, risulta tuttavia efficace e prepara alla vendetta successiva. Anche se silenziosa, tale forma di comunicazione rispetta le funzioni di Jakobson<sup>62</sup> (ad es., esprime lo stato d'animo dell'emittente; instaura un contatto con l'interlocutore; attraverso la rappresentazione, cerca di stimolare una reazione...) e risulta molto

---

<sup>57</sup> Monella 2005.

<sup>58</sup> Pavlock 1991, p. 41.

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

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

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

<sup>62</sup> Jakobson 1966.

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

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

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

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

---

<sup>63</sup> Segal 1991, p. 188.

<sup>64</sup> Pavlock 1991, p. 42.

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

<sup>66</sup> Pavlock 1991, p. 42.

<sup>67</sup> Gardini 2017, cap. 19, p. 109.

<sup>68</sup> Solodow 1988, p. 190. Vedi anche Segal 1991, p. 189.

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

## Procne: silenzio e vendetta

Ricevuto il *carmen* dal parte della sorella, la prima azione di Procne consiste nello srotolarlo (*evolvit*, v. 581) esattamente come un rotolo di papiro (*volumen*), elemento questo che potrebbe avvalorare la natura testuale e non figurata del messaggio e, quindi, far intravedere nella scrittura un'invenzione femminile. Pertanto, Procne che legge la tela della sorella diventa una sorta di doppio del lettore delle *Metamorfosi*. Contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, la reazione di Procne non è per nulla scomposta: ella resta muta, in un silenzio che pietrifica chi lo prova e che sorprende anche lo stesso autore (*mirum potuisse silet* v. 583).<sup>70</sup> Procne è definita *saevi matrona tyranni* (v. 581), in cui l'iperbato crea un forte legame tra la sua condizione di sposa e la natura crudele, spietata, violenta e incline alla frode tipica del tiranno con cui Procne andrà progressivamente ad assimilarsi.<sup>71</sup> Non ci sono parole per descrivere ciò che vede e prova (v. 584): l'afasia accomuna le due sorelle e anche l'autore non si sofferma sul contenuto della tela, preferendo descrivere la progressiva pietrificazione di Procne, servendosi di un laconico *silet* seguito, in rapida sequenza, da *dolor ora repressit* (v. 583), *verbaque quaerenti satis indignantia linguae / defuerunt* (v. 585) e *flēre vacat* (v. 585), che conclude il processo di disumanizzazione di Procne che diventa solo desiderosa di vendetta (*poenaeque in imagine tota est*, v. 586), sprofondando in un abisso che la rende *fasque nefasque / confusura* (v. 585-86).<sup>72</sup> La dissoluzione dei confini esistenti nella sfera morale rimarca il legame di Procne con la natura dispotica del marito, cui la donna è sempre più vicina: come Tereo, anche Procne mescola *fas* e *nefas*. Diventerà un'immagine di vendetta<sup>73</sup> e 'like Tereus's reaction to Philomela's outburst against his savagery, Procne's response is at first silence, then a vehement anger'.<sup>74</sup> Non solo la donna medita la sua vendetta nel silenzio, ma quest'ultimo diventa espressione della sua consapevole decisione ad agire. È un silenzio senza lacrime in quanto, come ricorda Westerhold, 'the performance of "dolor" and action motivated by "dolor"

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

<sup>71</sup> Si veda anche Pavlock 1991, p. 42.

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

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

<sup>74</sup> Pavlock 1991, p. 42.

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

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

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

---

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

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

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

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

<sup>77</sup> Larmour 1990, Zissos 2007, par. 3, 31.

<sup>78</sup> Cfr. Beltrami 1998.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

<sup>83</sup> Privitera 2007.

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

### **Filomela contemporanea: una conclusione**

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

---

<sup>84</sup> Rosati 2013, p. 350.

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

<sup>86</sup> Gildenhart, Zissos 2007, par. 3, 32.

<sup>87</sup> Pavlock 1991, p. 46.

<sup>88</sup> Pavlock 1991, p. 46.

<sup>89</sup> Calesini, Censi, Ponti 2021, p. 12.

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

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

---

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

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

<sup>92</sup> Calesini, Censi, Ponti 2021, p. 17.

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

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

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

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

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

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

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

Silvia Pachera (ricercatore indipendente)

[silvia.pachera@posta.istruzione.it](mailto:silvia.pachera@posta.istruzione.it)

+39 - 393 331 3330

### **Riferimenti bibliografici**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>93</sup> Murad 2017, Introduction.

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

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

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

### **Sitografia**

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

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

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

**Ascolta l'audio**



M. Signoretto, *Per te il silenzio è lode*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTSigno90096.9  
pp. 179-188.

## **Per te il silenzio è lode**

MARTINO SIGNORETTO

### **Abstract**

**For you the silence is praise** In the previous translation by the Italian Conference of Roman Catholic Bishops (CEI 1971-74), the opening words of Psalm 65:2 were 'Praise befits You, o God in Zion'. The new translation (CEI 2008) reads 'To You, silence is praise, o God in Zion'. The worshipper of Psalm 65 means a reverential silence, a silence that recognizes the primacy of the Word of God over the worshipper's own words. The idea of silence as a space for revelation has its origin in the experience of prophet Elijah on Mount Horeb, where God does not reveal Himself through striking natural events such as earthquakes, winds or fires, but in the 'voice of sheer silence' (1 Kings 19:12). The prophet does not receive a new law/*Torah* (that had already been given to Moses), but rather the gift of internalizing the law, because that 'sheer silence' makes room for listening to the Word of God.

### **Keywords**

Bible, prophecy, psalms, Sinai, Horeb, Elijah, Moses, law, Torah, listening, silence

### **Parole chiave**

Bibbia, profezia, salmi, Sinai, Oreb, Elia, Mosè, legge, Torah, ascolto, silenzio

## **Il silenzio è lode**

*A te si deve lode, o Dio in Sion*  
a te si sciolgono i voti.

Con queste parole, monaci e monache di tutto il mondo iniziano la recita del Salmo 65,2 durante la preghiera delle lodi mattutine, quando la Liturgia delle ore lo prevede.<sup>1</sup> Abituati quotidianamente a questo tipo di preghiera, tanto da conoscere a memoria i salmi, i religiosi possono rimanere sorpresi dalla evidente differenza di traduzione della Nuova Versione 2008 della CEI. Nella nuova tradizione, infatti, il Salmo 65 ha un incipit del tutto diverso:

---

<sup>1</sup> Il Salmo 65 è recitato nella liturgia delle ore delle Lodi del martedì della II settimana del Salterio.

*Per te il silenzio è lode, o Dio in Sion*  
A te si sciolgono i voti.

Il motivo della differenza è spiegato dal fatto che la traduzione precedente utilizzava come fonte la Bibbia greca LXX (*soi prepei ymnos o theos en Sion*) e la Vulgata di San Girolamo (*te decet hymnus, Deus, in Sion*). La Bibbia LXX probabilmente ha interpretato il sostantivo ebraico *dumiyya* ‘silenzio’, con una forma verbale *domiyya* ‘essere adatto’.<sup>2</sup> La traduzione CEI 2008 ha preferito fare riferimento all’ebraico, con il risultato che il senso del versetto si è modificato in modo sostanziale.

### **Per te il silenzio (‘*dumiyya*’)**

Il sostantivo *dumiyya* indica un ‘silenzio fiducioso’. È quel tipo di silenzio a seguito del gesto di chiudere la bocca di fronte a Dio in attesa di qualcosa, di un intervento (Sal 39,3; 62,2).<sup>3</sup> Non si parla di silenzio in senso assoluto, ma di ‘il silenzio *per te*’. Non si tratta, cioè, di assenza di qualcosa, di un vuoto, come quando abbassiamo improvvisamente il volume da uno stereo. Il silenzio di cui stiamo parlando è sempre in un contesto di relazione tra il credente e il suo Dio, non tra il credente e se stesso.

Il Salmo inizia con il tema del silenzio reverenziale, indicando la consapevolezza di un posizionamento rispetto a Dio, la cui parola ha sempre la precedenza. L’orante del Sal 65,2 si chiude la bocca prima di iniziare a pregare, prima di aprire bocca, perché è consapevole che a Dio spetta la precedenza. Solitamente si considera la preghiera come una iniziativa dell’uomo a cui Dio è invitato a rispondere. Per la prospettiva biblica la preghiera è preceduta da una iniziativa di Dio a cui l’uomo reagisce.<sup>4</sup> Il salmista apre la bocca in una solenne preghiera orante, ma questa preghiera nasce perché preceduta dal riconoscimento di un Dio già all’opera, di un Dio che ha già preso le sue iniziative sulla storia e sul creato. La parola dell’orante è sempre preceduta dalla Parola di Dio. L’orante precede la sua preghiera con un ascolto attento. Si ascolta la parola di Dio in quanto parola che prende forma sia nei fatti della storia del suo popolo, sia nel creato. In questo tipo di silenzio l’orante si scopre già in stato di preghiera, di contatto con il suo Dio.

### **La lode (‘*tehillah*’)**

L’incipit del Salmo, infatti, offre subito un significato profondo al silenzio reverenziale dell’orante: ‘per te, o Dio’ – dice l’orante – ‘il silenzio è *tehillah*’. Il termine deriva dal verbo *halal* – da cui ‘alleluia’ – e si traduce propriamente con ‘lode’, indicando l’azione

---

<sup>2</sup> Delitzsch 1866-1891, p. 430; BIBBIA Via Verità e Via, Salmo 65,2, nota a lato.

<sup>3</sup> Bauman 1977, col. 303. Diversa, invece, l’interpretazione di Alonso Schökel, Carniti 1991, p. 962.

<sup>4</sup> Cfr. Scaiola 1997, p. 133.

di lode nel culto. Il silenzio reverenziale non è dunque assenza di movimento, quanto da annoverare tra le azioni di culto dell'orante. Per il salmista il silenzio è già lode ancor prima di aprire bocca. La lode costituisce un po' la traiettoria di fondo del salterio, la sintesi a cui tendere, anche perché i 150 salmi concludono con i salmi alleluatici. In questo iniziale silenzio referenziale, dunque, è già presente il senso ultimo della preghiera, che la fede ebraica coglie nella dimensione della lode, come dimensione sintesi dello scopo di ogni preghiera, perché la lode indica la contemplazione delle azioni salvifiche di Dio nella storia e nel creato<sup>5</sup>. Nel silenzio il salmista coglie una presenza, una iniziativa che lo precede, un motivo per entrare subito nel clima principale di tutto il salterio, la lode. Anzi. Se il salmista non tace, non chiude la bocca, non fa silenzio, si perde qualcosa. Non entra nel clima giusto della lode.

Ci si può domandare come si è arrivati a una considerazione così matura del silenzio, da parte di Israele antico, così matura da costituire parte essenziale dell'atteggiamento dell'uomo orante. Il testo che più di altri approfondisce il senso del silenzio è reperibile nel racconto di un episodio molto importante per la storia della rivelazione di Dio nell'Antico Testamento, episodio che ha come protagonista il profeta Elia, quando si inoltra nel profondo deserto fino a raggiungere il Monte di Dio, l'Oreb,<sup>6</sup> il monte sacro per eccellenza per la fede del popolo eletto, il monte su cui l'unico che ha ricevuto una particolare rivelazione è stato Mosè. Mosè ed Elia hanno molte cose in comune e già al tempo di Gesù erano riconosciute quali figure principali di riferimento per la fede ebraica. Non è un caso se nell'episodio della trasfigurazione compaiono insieme (Lc 9,28-36).

### **'Voce di un silenzio sottile'**

'Dalla vittoria alla sconfitta personale'. Il profeta Elia era minacciato di morte dalla Regina Gezabele, per aver ucciso i 450 profeti di Baal, dopo aver vinto la sfida su quale Dio avrebbe appiccato il fuoco del sacrificio presso il Monte Carmelo (1Re 18,20-40). La vittoria sui profeti di Baal gli avrebbe regalato solo un iniziale successo, perché Elia si trovò solo e impaurito, costretto a darsi alla fuga (1Re 19,1-3). Elia è un profeta del nord, ma viaggia verso sud, va dove era il santuario dei patriarchi. Preso da sconforto, si scopre addirittura si scopre 'desideroso di morire' ammettendo una sorta di sconfitta personale (1Re 19,1-4): 'Ora basta, Signore! Prendi la mia vita, perché io non sono migliore dei miei padri' (1Re 19,4)<sup>7</sup>. Il lettore può trovarsi un po' a disagio nel constatare quanto l'eroe del Carmelo ora dia segni di cedimento così umilianti, fino a lasciarsi

---

<sup>5</sup> Cfr. Mello 1998, pp. 45-46; Bianchi 2001, pp. 10-12; Beauchamp 2002, pp. 91-104.

<sup>6</sup> Sinai e Oreb sono due nomi per indicare l'unico Santo Monte dove il popolo di Israele ricevette in dono le tavole della legge. Per semplificare è stato scelto di utilizzare il nome Oreb, utilizzato dalle tradizioni a cui fanno riferimento gli episodi dedicati al profeta Elia.

<sup>7</sup> Cf. G. Borgonovo, 2012, p. 602 e 607.

morire in pieno deserto. Il racconto biblico non teme questi passaggi, perché nel piano di Dio, è il suo intervento che fa la differenza, non propriamente le virtù eroiche dei suoi mediatori.

‘Come Mosè, anche Elia raggiunge la montagna di Dio, l’Oreb’. In pieno deserto Elia non è abbandonato. Viene soccorso due volte da un angelo che procurandogli del cibo gli permette di continuare il suo viaggio, sempre più a sud, fino a raggiungere la Montagna di Dio, l’Oreb (1Re 19,5-8). Notiamo solo alcuni elementi tra i molti che pongono Elia in parallelo con Mosè. Come Mosè è minacciato di morte e in fuga dal Faraone (Es 2,11-15), anche Elia è minacciato di Morte e in fuga da Gezabele; Elia si inoltra nel deserto per un imprevedibile viaggio di 40 giorni e 40 notti, numero che richiama certamente l’Esodo, il cammino nel deserto. Come Mosè, anche Elia compie il suo esodo e raggiunge il Santo Monte, dove riceve una speciale rivelazione. Mosè sembrerebbe l’unico profeta che abbia avuto l’esclusiva di un incontro speciale con Dio, presso il Monte Oreb, luogo della rivelazione della Legge e quindi luogo dove si è stipulata l’Alleanza con il popolo. Ora anche Elia, trovandosi in un luogo così speciale e unico per la fede ebraica, gode di una prerogativa che lo rende unico.

### **L’incontro con Dio sul Santo Monte**

Elia si reca ‘nella caverna di notte’<sup>8</sup> e gli viene ordinato di uscire, trovandosi coinvolto in un tipo di esperienza che il testo descrive così:

Ed ecco che il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento, un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto, un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco, il sussurro di una brezza leggera (*qol demamah daqqah*). Come l’udì, Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all’ingresso della caverna.

### **Dio non è nel vento, nel terremoto e nel fuoco**

Nel brano di Elia entrano in gioco dei fenomeni geologici e atmosferici. Il vento, il terremoto e il fuoco costituiscono fenomeni molto riconoscibili, non controllabili dall’uomo, che rimandano a un modo di operare del divino, che agisce attraverso questi

---

<sup>8</sup> L’uso dell’articolo determinativo nel testo ebraico fa pensare che si tratti di un luogo conosciuto. A quanto apre l’unica caverna che il lettore conosca sull’Oreb è quella in cui è stato Mosè. La notte è un indicatore della vulnerabilità di Elia, molto distante dall’eroe vincitore di giorno dei capitoli precedenti. Cf. Borgonovo, 2012, p. 612-613.

fenomeni a cui l'uomo sa di essere in qualche modo sottoposto. Questo aspetto è presente anche nella mentalità religiosa dei popoli limitrofi a Israele.

Nel caso della fede Israelita, i tre fenomeni geologici e atmosferici possono rievocare in sintesi quanto il Signore ha fatto in Egitto, presso le pendici dell'Oreb, oppure come Dio ha voluto mostrarsi a Mosè nel fuoco del rovetto ardente (Es 3,1-6), poi agli Israeliti attraverso le 'piaghe' (Es 7-11: le piaghe sono descritte come fenomeni atmosferici o naturali), in particolare attraverso il vento che durante la notte di Pasqua, ha sospinto le acque del mare per far emergere il passaggio (Es 14); anche quando il popolo è radunato ai piedi del monte Oreb, il testo di Es 19,16-25 utilizza un linguaggio teofanico attraverso il fuoco e dense nubi presenti sul monte.

In 1 Re 19,11-12, si afferma esplicitamente che Dio non è nel vento, nel terremoto o nel fuoco.<sup>9</sup> Questa presa di distanza da una interpretazione religiosa di tali fenomeni, è da leggersi anche come un ulteriore passo della rivelazione di Dio, rispetto al modo con cui era rappresentato nelle tradizioni bibliche più antiche.

## **Il terremoto, il vento, il fuoco e la brezza leggera**

Secondo una logica narrativa, un elenco presenta ad un certo punto una sorpresa, un fuori schema, qualcosa che non appartiene alla logica dell'elenco.<sup>10</sup> Ed ecco che si cita un quarto fenomeno, che non ha nulla a che vedere con i precedenti. Infatti non si tratta di un quarto fenomeno geologico o atmosferico. Il testo passa da qualcosa di esterno, riconoscibile visivamente, a una espressione letteraria molto particolare, che ha a che fare con l'ascolto: 'la voce di un silenzio sottile', in ebraico *qol demamah daqqah*. L'espressione è stata interpretata in diversi modi<sup>11</sup> e merita di essere approfondita anche nelle sue possibili traduzioni.

La precedente traduzione CEI, quella del 1971-74, traduceva l'espressione ebraica con 'mormorio di un vento leggero', mentre la nuova traduzione CEI 2008 traduce con 'sussurro di una brezza leggera'. Questo tipo di traduzione si fonda sulla Bibbia greca LXX (*phone auras leptes*) e della Vulgata (*sibilus aerae tenuis*). Per comprendere l'espressione la traduzione fa un'operazione di interpretazione, per cui il termine 'silenzio' (*demamah*) viene reso con 'brezza' (*auras*). La traduzione ha scelto una immagine, quella del vento leggero, che cercasse una coerenza con i fenomeni geologici e atmosferici precedenti, giocando sul contrasto tra ciò che è portentoso e ciò che è come una leggera brezza del vento. Il termine *demamah* è usato ad esempio nel Salmo 107,29 con questa idea di fare da contrasto con la furia degli elementi: 'la tempesta fu ridotta a silenzio (*demamah*), tacquero le

---

<sup>9</sup> Il parallelismo con Mosè è molto evidente, tanto che si è parlato di Elia come un anti-Mosè. Cfr. Hasson 1995, pp. 28-29.

<sup>10</sup> Cfr. Zakovitch 1982, pp. 329-346.

<sup>11</sup> Nelson 1988, p. 140. L'autore ne elenca sette.

onde del mare'. Anche in questo caso la Bibbia Greca LXX traduce *demamah* con 'aura' (la stessa cosa fa anche nel terzo e ultimo caso in cui compare *demamah*, in Gb 4,16)<sup>12</sup>.

Che si voglia stabilire un confronto e quindi porre una differenza sostanziale tra i primi tre fenomeni e il quarto è evidente, rientra nella forza narrativa del racconto.<sup>13</sup> Non trascurabile, poi, è l'uso del termine *qol* 'suono, voce, rumore', citato nei vari passaggi dei precedenti capitoli di 1Re 17-19. In 1Re 17,22 è Dio che ascolta il grido (*qol*) di Elia; in 1Re 18,27.28 sul Carmelo sono i profeti di Baal a gridare a voce (*qol*) alta, a cui non corrisponde alcuna voce di riposta (1Re 18,26.28, per due volte); il Signore, invece, risponde al sacrificio imbandito da Elia con il fuoco (1Re 18,37, per due volte); in 1Re 18,41 anche la fine della siccità è annunciata da un rumore (*qol*) di pioggia torrenziale; presso il Monte Oreb Elia sente la voce (*qol*) di silenzio sottile e poi la voce (*qol*) del Signore che gli parla (1Re 19,12.13).<sup>14</sup> È dunque innegabile che vi sia un passaggio tra ciò che è portentoso, eclatante, legato ai fenomeni atmosferici, e qualcosa di più leggero, che chiede un tipo di coinvolgimento diverso, non come quello che chiede qualcosa di spettacolare o di inquietante. Le traduzioni della CEI, dunque, che ricorrono alla Bibbia LXX rendono abbastanza questa differenza, questa sproporzione. Sotto questo aspetto, il brano vuole prendere le distanze anche dallo stile che leggiamo in Es 3,1-6,<sup>15</sup> quando Mosè si avvicina al roveto ardente curioso di vedere lo spettacolo. Ci si distanzia da ciò che è eclatante, coreografico, suggestivo e ci si concentra su qualcosa di leggero. L'espressione costituisce 'un modo particolare per descrivere la situazione dell'accoglimento di una rivelazione, della teofania, cioè come consapevole presa di distanza dalle rappresentazioni della teofania tipiche dell'ambiente religioso di Israele'.<sup>16</sup>

### **'Brezza' o 'silenzio'?**

Il testo ebraico, però, non parla di vento, di brezza ('aura'), esce in modo molto esplicito dallo stile dei tre fenomeni di tipo atmosferico e geologico. Non viene descritto un 'vento leggero, una brezza', come ha tentato la precedente traduzione della CEI. Il testo parla chiaramente di silenzio.

Facendo una analisi puntuale dell'espressione ebraica, va notato che i primi due sono sostantivi: *qol* significa 'voce, suono, rumore' mentre il secondo, *demamah* deriva dal verbo *damam* che significa 'essere silente, tacere'. Il significato di 'silenzio' è inequivocabile<sup>17</sup>. Quindi *qol demamah* è da tradurre letteralmente con: 'voce di silenzio, suono di un silenzio'.

<sup>12</sup> Cfr. Borgonovo, 2012, pp. 614-615.

<sup>13</sup> Cfr. Hasson 1995, pp. 27-28.

<sup>14</sup> Cfr. Balzaretti 2002, pp. 114-115.

<sup>15</sup> Cfr. Nobile 2021, pp. 227-228.

<sup>16</sup> Bauman 1977, col. 303.

<sup>17</sup> Cfr. Briend 1992, p. 26.

Siamo di fronte a una figura retorica, un ossimoro, dove sono affiancati due opposti, la ‘voce’ da una parte, il termine ‘silenzio’ dall’altra. Il significato è pure confermato da alcuni frammenti dei rotoli di Qumran, dove si cita più volte l’espressione ‘voce di un silenzio’ (in alcuni casi dice anche ‘voce di divino silenzio’),<sup>18</sup> come se all’epoca dei rotoli vi fosse un uso ormai riconosciuto dell’espressione.

### **Tradurre un ossimoro, si può?**

Cercare di tradurre questo ossimoro con l’immagine del sibilo, della brezza leggera, è riduttivo. Un ossimoro non è traducibile, da spiegare, ma da lasciare nella sua forza evocativa letteraria, forza che si scatena proprio nel momento in cui si ascoltano due opposti che vengono accostati.<sup>19</sup> L’ossimoro esce da una logica di coerenza perché nel desiderio di descrivere un’esperienza reale, allo stesso tempo si sta affermando che non esistono parole sufficienti per descriverla in modo compiuto, perché si tratta di un’esperienza che trascende il reale. L’ossimoro stimola a pensare, a entrare nel mistero con una forma di adesione che non pretende di risolverlo.

Mentre nei primi tre fenomeni si afferma esplicitamente che Dio non era presente, sul quarto nulla si dice se Dio fosse presente. Non si conforta l’uditore affermando che in questo quarto caso Dio sta parlando. Il testo propone e non impone nulla. L’espressione di 1Re 19,12 descrive un’esperienza – per Elia come per l’uditore di ogni tempo – che comporta uno spazio di libertà, di libero coinvolgimento, di adesione. L’uditore è coinvolto in un modo diverso, del tutto nuovo, un modo di essere coinvolto molto profondo, intimo, personale.

### **Il silenzio triturrante**

Il silenzio viene qualificato dall’aggettivo *daqqah* che deriva dal verbo *daqaq* che significa ‘pestare, triturrare, rendere sottile’. Borgonovo traduce con ‘voce di silenzio svuotato’, equiparandolo all’esperienza di silenzio dei mistici, ‘un silenzio che raggiunge l’essenza delle cose’.<sup>20</sup> Silvio Barbaglia preferisce stare sul senso più letterale e traduce: ‘voce di un silenzio triturrante’,<sup>21</sup> come se il silenzio di cui si parla avesse a che fare con l’affinamento, con un procedimento per nulla leggero, come quello di chi tritura con il mortaio, in quanto comporta la scomposizione in parti, rendere ciò che è pesante e

---

<sup>18</sup> Cf. Martinez 1992, pp. 658-659. Si tratta di un testo corrotto 4Q405 che fa parte dei *Canti per l’Olocausto del sabato* dove l’espressione ‘voce di silenzio’ compare più volte.

<sup>19</sup> È la stessa questione della metafora. Non è traducibile. Cfr. Signoretto 2006, pp. 69-71.

<sup>20</sup> Cf. Borgonovo, 2012, pp. 615-617.

<sup>21</sup> Cf. Barbaglia 2007, pp. 284-285.

grosso in parti piccole e leggere, come polvere. Ecco perché le altre traduzioni rendono l'espressione con 'voce di un silenzio sottile'.<sup>22</sup>

Vi è in gioco una forma dell'ascolto, molto profonda, vi è in gioco l'interiorizzazione della parola, la personalizzazione, lo spazio dato all'uditore di prendersi il tempo di appropriarsi, di aderire, di elaborare, di entrare con tutto se stesso nel mistero della Parola di Dio. Prendo a prestito le parole di Silvio Barbaglia in proposito:

Siamo invitati a riqualificare il senso dell'ascolto da una esperienza esterna a una interna, a quella che la Bibbia attribuisce alla competenza del cuore dell'uomo. In questo senso, tale tratto farebbe transitare la percezione di Elia da esteriore a interiore: gli occhi vedono l'impeto del vento, il movimento della terra, la forma del fuoco... le orecchie avvertono il frastuono di un vento gagliardo, il fragore del terremoto, lo schioppettio del fuoco ... ma solo il cuore può ascoltare una voce di un silenzio triturrante.<sup>23</sup>

### **L'interiorizzazione della torah, della parola di Dio**

Il fatto che questa esperienza si svolga sull'Oreb, sulla montagna sacra per eccellenza è importante. Su quel Monte Mosè ha ricevuto il dono della Legge, la *torah*, parola che fonda l'identità della fede ebraica. Elia è sullo stesso monte, anche lui coinvolto in un'esperienza privilegiata di incontro con Dio, ma non riceve grandi parole, se non una conferma della sua missione (1Re 19,15-17). La parola, la *torah*, è già data. La novità non è in una nuova legge. Da questo punto di vista non c'è una sostituzione di Mosè, o un contrasto con la rivelazione data a Mosè. Elia scopre che Dio non è nel terremoto, nel vento o nel fuoco, ma si fa ascoltare nell'intimo, nel cuore in senso biblico, si fa ascoltare suscitando una adesione, una scelta profonda. Nell'esperienza profetica è il cuore il luogo dove si scrive la legge per una alleanza rinnovata (Ger 31,31; Ez 36,26). Elia si trova coinvolto in questo passaggio chiave segnato dalla storia dei profeti, passaggio di interiorizzazione della legge, della parola, dell'ascolto interiore, dell'adesione del cuore, passaggio chiave che non poteva avvenire senza che questo rimandasse agli inizi, alle radici, alle pendici del Monte Santo dove Israele ricevette la legge, la parola, là da dove la Parola è stata donata, ma mancava la capacità di ascoltare, mancava il 'silenzio sottile', o – come dice Barbaglia – 'triturrante'. È un affinamento, un silenzio in grado di rielaborare; possiamo pensare all'affinamento come processo di interiorizzazione, come processo di appropriazione della legge/*torah*, come ascolto profondo della Parola di Dio.

Come per l'incipit del Sal 65,2, anche la 'voce di un silenzio sottile' sperimentato da Elia è gravido di significato perché dentro una relazione. Non esprime una assenza, un

---

<sup>22</sup> Bibbia Diodati, Einaudi.

<sup>23</sup> Barbaglia 2007, pp. 284-285.

vuoto, quanto una presenza, una parola. Senza il silenzio sottile la parola rimane udibile, ma non ascoltata, disponibile ma non accolta. L'espressione dell'orante 'Per te il silenzio è lode' in un Salmo del post-esilio,<sup>24</sup> potrebbe scaturire da un cuore orante che già conosceva l'esperienza di Elia e nella quale vi si riconosceva, segno di una fede matura, che non ha bisogno di segni portentosi per essere alimentata, perché il silenzio è vissuto come spazio perché possa essere accolta, ascoltata la parola di Dio. La Parola di Dio è frutto di un parto, il silenzio ne è il grembo.

Martino Signoretto  
Diocesi di Verona  
martino.signoretto@gmail.com

### **Riferimenti bibliografici**

- Alonso Schökel, Carniti 1991: L. Alonso Schökel, C. Carniti, *I Salmi*, volume 1, Roma 1992 (originale spagnolo 1991).
- Balzaretti 2002: C. Balzaretti, *I libri dei Re*, Roma.
- Barbaglia 2007: S. Barbaglia, *Elia/Eliseo*, in G. De Virgilio (a cura di), *Dizionario Biblico della Vocazione*, Roma, pp. 283-287.
- Bauman 1977: A. Bauman, s.v. *dama, dmm, dw*, in G. Johannes Botterweck, H. Ringgren, *Grande Lessico dell'Antico Testamento II*, Brescia, coll. 298-304.
- Beauchamp 2002: P. Beauchamp, *Salmi notte e giorno*, Assisi.
- Bianchi 2001: E. Bianchi, *I salmi*, Milano.
- Borgonovo 2012: G. Borgonovo, *Una voce di silenzio svuotato (1Re 9,1-8)*, in G. Borgonovo e collaboratori, *Torah e storiografie dell'Antico Testamento*, Logos corso di Studi Biblici 2, Torino 2012, 599-618.
- Briend 1992: J. Briend, *Dieu dans le Écriture*, Paris.
- Delitzsch 1866-91: F. Delitzsch, *Psalms, Commentary on the Old Testament*, vol. 5, Edimburg.
- Hasson 1995: H. Hasson, *Elia l'appello del silenzio*, Bologna, pp. 28-29.
- La Bibbia - Via Verità e Via*, Nuova Versione Ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana, Cinisello Balsamo, (seconda edizione, marzo 2009).
- Martinez 1992: F. García Martínez, *Testi di Qumran*, Brescia.
- Mello 1998: A. Mello, *L'arpa a dieci corde*, Magnano.
- Nelson 1988: R.D. Nelson, *I e II Re*, Torino, p. 140.
- Nobile 2021: M. Nobile, *1-2 Re*, Milano.
- Ravasi 1988: G. Ravasi, *Il Libro dei Salmi Volume II (51-100). Commento e attualizzazione*, Bologna.

---

<sup>24</sup> Ravasi 1988, p. 303.

MARTINO SIGNORETTO

Scaiola 1997: D. Scaiola, *Libro dei salmi*, in A. Bonora, M. Priotto, *Libri Sapienziali e altri scritti*, Torino, pp. 115-133.

Signoretto 2006: M. Signoretto, *Metafora e didattica in Proverbi 1-9*, Assisi.

Zakovitch 1982: Y. Zakovitch, *gol demamah daqqah* in *Tarbiz* 51, pp. 329-346.

**Ascolta l'audio**

A. Campus, *Scritture che non dicono*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTCampu90096.10  
pp. 189-211.

## **Scritture che non dicono**

ALESSANDRO CAMPUS

### **Abstract**

**Silent writings.** This paper examines two passages from the New Testament from the perspective of anthropology of writing. In the so-called pericope adulterae in the Gospel of John (8, 1-11) Jesus, when asked about the sentence to be inflicted on the adulteress, prefers not to answer and writes a text on the ground which the Evangelist does not say which it is. This paper suggests an interpretation of the episode that takes into account the prescriptions of the Mosaic Law on adultery. The second passage analysed here is from the Gospel of Luke (4, 14-20), in which Jesus reads in the synagogue from a passage taken from the book of the prophet Isaiah.

### **Keywords**

Anthropology of writing, Gospel of John, *pericope adulterae*, Gospel of Luke, book of Isaiah

### **Parole chiave**

Antropologia della scrittura, Vangelo di Giovanni, *pericope adulterae*, Vangelo di Luca, libro di Isaia

## **Atti scrittorii**

Nel 1955 John L. Austin introdusse e sviluppò, nelle dodici lezioni che tenne ad Harvard, il concetto di “atto linguistico” (*speech act*).<sup>1</sup> Senza voler entrar nel merito di questa definizione, che avrebbe bisogno di ben altro spazio rispetto a quello che qui posso dedicare, lo studioso analizza le varie “possibilità”; queste sono le sue parole:<sup>2</sup>

---

In questo lavoro, come anche nei miei precedenti, presento i testi che analizzo nel modo più completo possibile; presentando le mie interpretazioni, metto a disposizione del lettore i materiali, perché ci si possa formare anche un'eventuale diversa opinione. In più, in questo testo riporto anche i testi vetero- e neotestamentari in italiano, ebraico (per l'Antico Testamento), greco e latino, in modo da mostrare anche le eventuali varianti, seppur non sempre discusse.

Ringrazio i revisori anonimi per le indicazioni datemi.

<sup>1</sup> Austin 1962 (cito dalla traduzione italiana Austin 1987, basata sulla seconda edizione edita nel 1987).

<sup>2</sup> Austin 1987, pp. 112-113.

qualsiasi atto linguistico ci impegna e forse anche di più, perlomeno alla coerenza, e forse noi sappiamo a cosa ci impegnerà. Così dare un certo giudizio ci impegnerà, o, come diciamo noi, ci impegna a risarcire i danni. Inoltre, attraverso un'interpretazione dei fatti possiamo impegnarci ad un certo giudizio o ad una certa valutazione. Dare un giudizio può benissimo essere anche abbracciare una causa; può impegnarci a prendere le difese di qualcuno, proteggerlo, etc.

Il pensiero di Austin ha avuto una grande eco nel mondo degli studi e non solo nella linguistica<sup>3</sup> con successivi approfondimenti ed elaborazioni. In Italia Marina Sbisà ha molto ben chiarito il pensiero di Austin, ampliando, tra l'altro, il concetto di contesto:<sup>4</sup>

La situazione in cui un proferimento ha luogo comprende, di solito, diversi aspetti ed elementi. C'è la situazione fisica, materiale, degli individui partecipanti all'interazione e dell'ambiente. C'è la cornice, il *frame* sociologico, che è in vigore e che, condizionando il tipo di definizione della situazione, contribuisce a determinare quali tipi di atti linguistici saranno proferiti e/o come saranno intesi gli atti linguistici proferiti. Ci sono gli scopi, individuali o condivisi, dei partecipanti; ci sono le loro credenze. E c'è il co-testo, la sequenza di atti linguistici (o se il «testo» è inteso non in senso strettamente linguistico, ma semiotico, la sequenza di atti tout court) in cui l'atto linguistico si colloca. Parlando di «contesto» si può fare riferimento all'insieme (o a un sotto-insieme) di questi aspetti ed elementi.

Va osservato che anche lo scrivere è un atto, spesso ancor più incisivo rispetto al parlare; infatti se da una parte il discorso orale è una *performance* che non ha profondità né spaziale né temporale – inizia e finisce in un preciso momento ed in un preciso luogo – , dall'altra la scrittura in linea teorica può travalicare questi vincoli: scrivo qui ed ora, ma ciò che scrivo può esser letto altrove anche dopo molto tempo. Ma si tratta appunto di una generalizzazione, perché la scrittura oltre ad avere un contesto come l'oralità ha anche un supporto, che ne condiziona la fruibilità. Su queste linee, seppur non sempre esplicitate, si sviluppa questo mio testo.

## **Gesù scrive**

Nel Vangelo di Giovanni è riportato l'episodio – sulla coerenza del quale all'interno del testo giovanneo in verità ci sono molti fondati dubbi –<sup>5</sup> della donna adultera (*Giovanni*, 8, 1-11), nel quale è mostrato un uso “alternativo” della scrittura; gli scribi ed i farisei (o i

---

<sup>3</sup> V. l'introduzione di C. Penco e M. Sbisà a Austin 1987, pp. VII-XXI.

<sup>4</sup> Sbisà 2009<sup>2</sup>, p. 41.

<sup>5</sup> La bibliografia su questo episodio è immensa; si vedano, solo orientativamente, Schnackenburg 1973, pp. 227-228; Schnackenburg 1977, p. 302; Metzger, Ehrman 2005<sup>4</sup>, pp. 319-321; Black, Cerone (eds.) 2016; Knust, Wasserman 2019.

γραμματεῖς καὶ οἱ Φαρισαῖοι, *scribae et Pharisei*) condussero davanti a Gesù una donna accusata di adulterio, chiedendogli se sarebbe dovuta esser condannata alla lapidazione secondo la legge mosaica. Gesù però non rispose (8, 6-8):<sup>6</sup>

<sup>6</sup> (...) Ma Gesù si chinò e si mise a scrivere col dito per terra. <sup>7</sup>Tuttavia, poiché insistevano nell'interrogarlo, si alzò e disse loro: 'Chi di voi è senza peccato, getti per primo la pietra contro di lei'. <sup>8</sup>E, chinatosi di nuovo, scriveva per terra.

<sup>6</sup> (...) ὁ δὲ Ἰησοῦς κάτω κύψας τῷ δακτύλῳ κατέγραφεν εἰς τὴν γῆν. <sup>7</sup>ὥς δὲ ἐπέμενον ἐρωτῶντες αὐτόν, ἀνέκυψεν καὶ εἶπεν αὐτοῖς, 'Ὁ ἀναμάρτητος ὑμῶν πρῶτος ἐπ' αὐτὴν βαλέτω λίθον. <sup>8</sup>καὶ πάλιν κατακύψας ἔγραφεν εἰς τὴν γῆν.

<sup>6</sup> (...) *Iesus autem inclinans se deorsum digito scribebat in terra* <sup>7</sup>*cum autem perseverarent interrogantes eum erexit se et dixit eis qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat* <sup>8</sup>*et iterum se inclinans scribebat in terra.*

Scrivere per terra, scrivere su un supporto che supporto non è: nella tensione tra la scrittura come sistema per fissare i pensieri e l'impermanenza della scrittura sulla terra si dispiega la forza del messaggio. Il rapporto tra scritto e supporto mostra l'illogicità di una situazione che viene risolta con il tracciare segni sulla terra. Già Sant'Agostino aveva visto questo, quando scriveva:

*Quid vobis aliud significat, cum digito scribit in terra? Digito enim Dei Lex scripta est; sed propter duros in lapide scripta est.*

Che altro vuol farvi capire, scrivendo in terra col dito? La Legge, infatti, è stata scritta dal dito di Dio; ma è stata scritta sulla pietra per i duri.

Il testo evangelico non dice che cosa Gesù aveva scritto, evidentemente non è importante, o almeno non è così importante;<sup>7</sup> ciò che conta è l'atto scrittorio, scrivere sulla terra rende significante e significato passeggeri, il risultato può esser cancellato, così come il peccato dell'adultera. In questo episodio, quindi, è fondamentale, oltre che ci scrive, dove si scrive, più di che cosa si scrive; si tratta di un passaggio concettuale molto importante, da significante a significato, appunto, con i singoli segni che non rappresentano fonemi, ma hanno di per se stessi un significato per il solo fatto di esser presenti. Il gesto, non il risultato o, citando il titolo di una fortunata opera di André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Il gesto e la parola*.<sup>8</sup> Riprendendo la famosa formula di

<sup>6</sup> Ove non altrimenti indicato, le traduzioni dei testi vetero- e neotestamentari sono tratte dall'edizione a cura della Conferenza Episcopale Italiana del 2008-

<sup>7</sup> Le varie interpretazioni, sia di tipo legale sia teologico, sono in Schnackenburg 1977, pp. 305-313. Occorre però notare che, a quanto risulta, nessuna spiegazione si concentra sul gesto in sé, sull'atto performante della scrittura.

<sup>8</sup> Leroi-Gourhan 1977.

Marshall McLuhan ‘il *medium* è il messaggio’:<sup>9</sup> ciò che importa è che Gesù scriva, non che cosa scriva, perché è la presenza stessa del *medium* che modifica la realtà. Lo studioso canadese individua il messaggio nell’esistenza stessa del portatore del messaggio, così ciò che è essenziale non è il messaggio veicolato dal *medium*, ma il fatto stesso che il *medium* esista. L’esempio portato da McLuhan è quello della luce, considerata *medium* senza messaggio, informazione allo stato puro: ‘The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name’, secondo le sue parole.<sup>10</sup>

Nell’articolo di apertura al fascicolo 26, 1 del 2013 della rivista *Reading and Writing*, numero speciale dedicato a *Writing Development and Instruction*, gli *editors* Steve Graham, Amy Gillespie e Debra McKeown così rispondono alla domanda ‘Why is writing important?’:<sup>11</sup>

It provides a medium for maintaining personal links with family, friends, and colleagues, even when we are unable to be with them. (...)

Writing provides a powerful tool for influencing others. (...)

Writing is also an indispensable tool for learning. (...)

Notevole il fatto che gli autori appena citati parlino di ‘writing’, di ‘scrittura’, non del contenuto della scrittura. È possibile andare oltre le loro parole, o, meglio, interpretare anche in senso letterale le frasi su riportate. L’*Oxford English Dictionary* dà come definizioni della parola *Writing* ogni aspetto della scrittura, dal vergare su un supporto (carta, papiro, pergamena, pietra...) segni scrittorii al comporre opere letterarie.<sup>12</sup> Allo stesso modo, anche in italiano la parola ‘scrittura’ ha una sfera semantica amplissima, che comprende ogni attività scrittoria.<sup>13</sup> Ciò che manca, però, è l’aspetto più propriamente gestuale dell’atto scrittorio. Infatti, quel che è importante nell’episodio qui in esame è l’atto dello scrivere in quanto tale, che si può configurare come un *medium* senza messaggio. Nella provvisorietà della scrittura sulla terra, i grafemi sembrano perdere – o non assumere affatto – significato. In sostanza, questa scrittura esce dalla dialettica tra presenza ed assenza, delegando la funzione di significante e di significato al gesto in sé. È interessante inquadrare quindi l’attività scrittoria di Gesù dal punto di vista dell’antropologia della scrittura,<sup>14</sup> vedendo questa attività del Cristo come una *performance*, che in quanto ha il proprio valore come gesto e non come risultato. Di fatto

<sup>9</sup> Questo è il titolo del primo capitolo di McLuhan 1964.

<sup>10</sup> McLuhan 1964, p. 8 (cito dalla ristampa del 1994).

<sup>11</sup> Graham, Gillespie, McKeown 2013, p. 3.

<sup>12</sup> *Oxford English Dictionary*, XX, Oxford 1989<sup>2</sup>, s.v. *writing*, pp. 646-648.

<sup>13</sup> V. ad es. il *Vocabolario on line* Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/scrittura/>.

<sup>14</sup> Cardona 1987<sup>2</sup>.

egli mettendo in atto questa attività realizza e mostra fattivamente la propria competenza, sia nella scrittura sia nella gestione delle discussioni sulla Legge.

Proprio in quanto *performance* l'azione ha un carattere transitorio: l'effimerità non è mitigata dal supporto, perché non è un supporto durevole sul quale normalmente si tracciano i segni per dare così profondità temporale allo scritto. Il suo gesto va secondo me interpretato come un rito, anzi, più specificamente, come un rito di passaggio. In questo senso, quindi, l'intera pericope ruota intorno all'azione scrittoria, caratterizzata contemporaneamente dall'assenza di messaggio e dall'asserzione di un'assenza. Cioè, il rito che Gesù compie afferma la sua estraneità dalla logica degli scribi e dei farisei, spostando l'attenzione del "pubblico" dalla parola al gesto, dall'oralità alla scrittura; ma, come già notato, è una scrittura asemica – asemica per noi – che non ha un messaggio, ma è un *medium* che veicola la ritualità e da questa è veicolato. Questo è in forte contrasto con quello che Jan Assmann, riferendosi alla realizzazione dell'iscrizione con il testo dell'alleanza che Giosuè fa col Dio di Israele,<sup>15</sup> chiama *monumentality*.<sup>16</sup> Credo che sia proprio questa la novità del gesto di Gesù: il passaggio dalla monumentalità alla effimerità della scrittura, che, proprio come il peccato dell'adultera, può esser cancellata.

Mi pare, inoltre, che nel racconto dell'adultera siano presenti i tre momenti che caratterizzano questo tipo di riti, separazione, margine e aggregazione:

- separazione: l'adultera viene allontanata dal proprio ambiente e condotta al Tempio, luogo tipicamente meta-storico, dove Gesù predica;
- margine: il colloquio tra Gesù gli scribi ed i farisei, per quanto abbia la donna al centro – al centro anche fisicamente, come specifica il testo –,<sup>17</sup> non vede la partecipazione attiva dell'"imputata" che, in attesa del giudizio, viene processata. È questo il momento nel quale Gesù inizia la propria *performance* scrittoria che, appunto, si allinea alla effimerità della *performance* rituale; la donna cambia, viene trasformata e sono le parole di Gesù che fanno uscire la donna dal momento di margine per arrivare alla
- aggregazione: 'Neanch'io ti condanno; va' e d'ora in poi non peccare più'; οὐδὲ ἐγὼ σε κατακρίνω· πορεύου, [καὶ] ἀπὸ τοῦ νῦν μηκέτι ἀμάρτανε; *nec ego te condemnabo vade et amplius iam noli peccare*.<sup>18</sup> La donna può rientrare nella quotidianità, ma, appunto dopo i cambiamenti della fase di margine, è una persona diversa: ἀπὸ τοῦ νῦν μηκέτι ἀμάρτανε, *amplius iam noli peccare*, 'non peccare più', le viene detto.

---

<sup>15</sup> Giosuè, 24, 25-27: <sup>25</sup>Giosuè in quel giorno concluse un'alleanza per il popolo e gli diede uno statuto e una legge a Sichem. <sup>26</sup>Scrisse queste parole nel libro della legge di Dio (יהוה). Prese una grande pietra e la rizzò là, sotto la quercia che era nel santuario del Signore (יהוה). <sup>27</sup>Infine, Giosuè disse a tutto il popolo: "Ecco: questa pietra sarà una testimonianza per noi, perché essa ha udito tutte le parole che il Signore (יהוה) ci ha detto; essa servirà quindi da testimonianza per voi, perché non rinnegiate il vostro Dio (אלהינו)".

<sup>16</sup> Assmann 2016, pp. 58-59.

<sup>17</sup> Giovanni, 8, 3: στήσαντες αὐτήν ἐν μέσῳ; *statuerunt eam in medio*.

<sup>18</sup> Giovanni, 8, 11.

## L'adulterio e i sacrifici dei bambini

Per quanto riguarda questo episodio, oltre al fatto che nel giudizio manca l'adultero, che dovrebbe esser processato assieme alla donna, mi pare che si possa stabilire un parallelo con un passo dei *Numeri*, nel quale il Dio di Israele prescrive il rito per giudicare una donna imputata di adulterio.<sup>19</sup> Se una donna viene accusata, il sacerdote le dirà:<sup>20</sup>

<sup>21</sup> (...) Il Signore (יהוה, YHWH) faccia di te un oggetto di maledizione e di imprecazione in mezzo al tuo popolo, facendoti avvizzire i fianchi e gonfiare il ventre; <sup>22</sup>quest'acqua che porta maledizione ti entri nelle viscere per farti gonfiare il ventre e avvizzire i fianchi! E la donna dirà: Amen, Amen! <sup>23</sup>Poi il sacerdote scriverà queste imprecazioni su un rotolo (בְּסֵפֶר; lett. 'in un documento') e le cancellerà con l'acqua amara. <sup>24</sup>Farà bere alla donna quell'acqua amara che porta maledizione e l'acqua che porta maledizione entrerà in lei per produrle amarezza; <sup>25</sup>il sacerdote prenderà dalle mani della donna l'oblazione di gelosia, agiterà l'oblazione davanti al Signore (יהוה, YHWH) e l'offrirà sull'altare; <sup>26</sup>il sacerdote prenderà una manciata di quell'oblazione come memoriale di lei e la brucerà sull'altare; poi farà bere l'acqua alla donna. <sup>27</sup>Quando le avrà fatto bere l'acqua, se essa si è contaminata e ha commesso un'infedeltà contro il marito, l'acqua che porta maledizione entrerà in lei per produrre amarezza; il ventre le si gonfierà e i suoi fianchi avvizziranno e quella donna diventerà un oggetto di maledizione in mezzo al suo popolo (וְהָיְתָה הָאִשָּׁה הַזֹּאת לְמַלְכָּה בְּעַמֶּיהָ; lett. 'sarà come maledizione nel suo popolo'). <sup>28</sup>Ma se la donna non si è contaminata ed è pura, sarà riconosciuta innocente e avrà figli.

Anche in questo caso al centro del rito c'è la scrittura effimera, scrittura che viene tracciata per esser cancellata. Il valore delle parole non è quindi né orale né scritto, ma materiale; le parole devono essere fisicamente introdotte all'interno della donna accusata. Nel giudizio della donna accusata di adulterio in *Numeri* c'è il processo di reificazione della parola e di dematerializzazione della scrittura, nell'episodio evangelico è assente la parola e Gesù, scrivendo sulla terra, porta avanti un discorso muto. In entrambi i casi, la funzione della scrittura va oltre quella di rappresentazione del discorso. Non importa quindi che cosa si scrive o come si scrive, importa solo dove e quando. Ma soprattutto chi.

La contestualizzazione, come visto all'inizio, è un elemento fondamentale nell'interpretazione. Così, lo scrivere, come atto cosciente e deliberato, va inserito all'interno di un processo molto più ampio, il cui risultato finale è un testo; anzi, dovrebbe essere un testo scritto, perché nei due casi appena visti – nella *pericope adulterae* e in *Numeri*, 5, 11-31 – l'esito finale è l'esatto opposto di un testo. E la scrittura di Gesù mi pare essere un modo di sottrarsi all'iniquità del giudizio che gli viene proposto,

<sup>19</sup> *Numeri*, 5, 11-31. V. Gane 2016.

<sup>20</sup> *Numeri*, 5, 21-28.

formalmente contrario alla legge mosaica, come ad esempio si può leggere in *Levitico*, 20, 10: ‘Se uno commette adulterio con la moglie del suo prossimo, l’adultero e l’adultera dovranno esser messi a morte’.<sup>21</sup>

In questa prospettiva è di notevole interesse notare che proibizione dell’adulterio è inserita in un più generale panorama di divieti sessuali, con il divieto dell’incesto e dell’omosessualità (*Levitico* 20, 11-22), con le regole – in verità qui piuttosto generali – sull’alimentazione (20, 25)<sup>22</sup> e con la proibizione della negromanzia (20, 27).<sup>23</sup> Va inoltre osservato che il capitolo 20 si apre (20, 1-5) con la proibizione del rito, secondo la traduzione della Conferenza Episcopale Italiana, in onore del dio Moloch. Ma questa divinità non esiste: già nel 1935 Otto Eissfeldt<sup>24</sup> aveva dimostrato che l’espressione לַמֹּלֶךְ, *lammōlek*, presente nel testo biblico non è da interpretarsi come una dedica alla divinità, ma come il nome del rito compiuto nel tofet.<sup>25</sup> Il termine MLK<sup>26</sup> compare infatti in alcune iscrizioni dei tofet, o da solo o nelle locuzioni MLK ’DM (‘rito MLK di un individuo?’), MLK B’L (‘rito MLK di una persona?’) e MLK ’MR (‘rito MLK di un agnello’)<sup>27</sup> e in alcune iscrizioni latine da N’Gaous (l’antica *Nicivibus*),<sup>28</sup> risalenti al III

---

<sup>21</sup> In questo senso, v. anche *Deuteronomio*, 22:22-24: ‘Quando un uomo verrà colto in fallo con una donna maritata, tutti e due dovranno morire: l’uomo che ha peccato con la donna e la donna. Così toglierai il male da Israele. <sup>23</sup>Quando una fanciulla vergine è fidanzata e un uomo, trovandola in città, pecca con lei, <sup>24</sup>condurrete tutti e due alla porta di quella città e li lapiderete così che muoiano: la fanciulla, perché essendo in città non ha gridato, e l’uomo perché ha disonorato la donna del suo prossimo. Così toglierai il male da te’.

<sup>22</sup> ‘Farete dunque distinzione tra animali mondi e immondi, fra uccelli immondi e mondi e non vi renderete abominevoli, mangiando animali, uccelli o esseri che strisciano sulla terra e che io vi ho fatto distinguere come immondi’.

<sup>23</sup> ‘Se uomo o donna, tra voi, sarà un negromante (בֹּחֵן) o un indovino (יִצְחָק), dovranno essere messi a morte, con la pietra saranno lapidati, il loro sangue su di essi’ (trad. mia).

<sup>24</sup> Eissfeldt 1935.

<sup>25</sup> Sul problema del rito del tofet rimando a D’Andrea 2014, D’Andrea 2018 e Ribichini 2020 (quest’ultimo di taglio divulgativo, ma molto rigoroso); una bibliografia esaustiva su questo problema sino al 2016 è in Bartoloni 2016. I passi biblici sul tofet sono raccolti in Ruiz Cabrero 2007; le testimonianze classiche sono in Xella 2009; i passi degli autori cristiani sono stati studiati in Martelli 1983. Infine, sulla interpretazione di quest’area come luogo di sacrificio, v. i due contributi pubblicati nello stesso fascicolo della rivista *Antiquity*, Smith *et alii* 2013 e Xella *et alii* 2013.

<sup>26</sup> V. Garbini 1998, pp. 73-78.

<sup>27</sup> V. Amadasi 2007-2008 e Amadasi Guzzo, Zamora López 2012-2013. V. anche *DNWSI*, s.v. *mlk*<sub>3</sub>, pp. 640-644. È da notare che le espressioni MLK ’DM e MLK B’L sono alternative: nei tofet in cui compare la prima espressione non compare la seconda e viceversa.

<sup>28</sup> Da ultimo, v. Lewis 2020, cui aggiungere Ribichini 1999-2000 e Campus 2015, pp. 72-78 (con bibl. ult.).

sec. d.C., nelle quali si possono leggere le parole *mochomor*,<sup>29</sup> *morchomor*,<sup>30</sup> *morcomor*,<sup>31</sup> *molchomor*,<sup>32</sup> *morch*,<sup>33</sup> latinizzazione della formula punica *mlk 'mr*.

Il passo in *Geremia*, 32, 35 conferma questa interpretazione del *mlk* come rito:

costruirono le alture di Ba'al nella valle di Ben-Innòm, per far passare attraverso il fuoco i loro figli e le loro figlie in onore di Moloc, cosa che io non avevo mai comandato loro – anzi non avevo mai pensato di far praticare questo abominio –, e tutto questo per indurre Giuda a peccare.

Anche questa è la traduzione della CEI del 2008, ma sono necessarie alcune precisazioni. L'espressione 'e costruirono le alture di Ba'al' ha nel testo ebraico le parole *וַיִּבְנוּ אֶת-בְּמֹת*: piuttosto che con 'alture', sarebbe forse meglio rendere *בְּמֹת* con 'altari', come infatti rende la traduzione dei LXX (*Geremia*, 39, 35: καὶ ὠκοδόμησαν τοὺς βωμοὺς τῆ βααλ), oppure con 'luoghi alti', con uno stretto parallelismo con *Geremia*, 7, 31, dove si legge *וַיִּבְנוּ בְּמֹת הַתֹּפֶת*, 'e costruirono gli altari di Tofet' (καὶ ὠκοδόμησαν τὸν βωμὸν τοῦ Ταφεθ, ma col singolare 'altare').<sup>34</sup> Poi, nel testo ebraico non è scritto 'per far passare attraverso il fuoco', ma solo 'per far passare' (*לְהַעֲבִיר*), così come il testo greco (*Geremia*, 39, 35: τοῦ ἀναφέρειν).

Ancora più evidenti sono le proibizioni in *Levitico*, 18, dove il divieto del rito del tofet è inserito in un ampio contesto di proibizioni sessuali: dal versetto 6 al versetto 20 c'è un lungo elenco di rapporti sessuali vietati tra persone di sesso diverso, mentre il 22 vieta rapporti omosessuali ed il 23 con animali; queste due parti sono separate dal versetto 21, con lo specifico divieto del sacrificio dei bambini:<sup>35</sup>

וּמִזְבֵּחַ לֹא-תִתֵּן, לְהַעֲבִיר לְמַלְאָךְ; וְלֹא תַחֲלֵל אֶת-שֵׁם אֱלֹהֶיךָ, אֲנִי יְהוָה

<sup>29</sup> *AE* 1931, 59.

<sup>30</sup> *AE* 1931, 58 (= *AE* 1955, 47): *mor[c]homor*.

<sup>31</sup> *CIL* VIII, 4468 = *CIL* VIII, 18630: [*m*]orcomor.

<sup>32</sup> *AE* 1931, 60: *mo[lcho]mor*.

<sup>33</sup> Laporte 2006, pp. 92-95; lo studioso nella trascrizione (p. 95) dà come integrata la *h* finale della parola, mentre sia nella fotografia (fig. 3) sia nel disegno (fig. 4) la lettera è visibile.

<sup>34</sup> Su questo brano e su *Geremia*, 19, 5-6 v. Gilmour 2019.

È da sottolineare che la parola tofet, *תֹּפֶת*, è vocalizzata con le vocali di *בִּשְׁת*, *bōšet*, 'vergogna', mentre il testo greco usa *Ταφεθ*. Da notare che una volta (*Isaia*, 30, 33) compare la forma *תַּפְתֵּה*, *taphteh*.

La stessa vocalizzazione ha per esempio il nome della dea Astart, reso come *עֲשֵׂתָרֶת*, *Aštoret*, ad es. in *1 Re*, 11, 5. In altri passi, come *Giudici*, 10, 6 o *1 Samule*, 12, 10, è usato al plurale, *עֲשֵׂתָרוֹת*, *Aštarōt*. La parola tofet compare nove volte nel testo masoretico, *Aštoret* nove volte, *Aštarōt* sei.

Sulla vergogna e sul suo uso nel *Tanakh*, v. Hartman 2020, pp. 151-160.

<sup>35</sup> Anche in questo caso, come nei precedenti visti prima, c'è il problema della traduzione del termine tecnico *לְמַלְאָךְ* con 'Moloch', mentre il testo greco ha καὶ ἀπὸ τοῦ σπέρματος σου οὐ δώσεις λατρεύειν ἄρχοντι, con l'uso di ἄρχων per indicare il supposto destinatario del sacrificio; lo stesso uso è in *Levitico*, 20, 2.

Non lascerai passare alcuno dei tuoi figli a Moloch (לְמֹלֶךְ, ‘secondo il rito *mlk*’) e non profanerai il nome del tuo Dio (אֶת-שֵׁם אֱלֹהֶיךָ). Io sono il Signore (יהוה, YHWH).

Al di là della cerimonia che si svolgeva nel tofet, sepoltura o sacrificio di bambini, è indubbio che il contesto nel quale queste proibizioni sono inserite è quello della sessualità. Infatti, come ha già rilevato Giovanni Garbini,<sup>36</sup> il passo in *Levitico*, 18 inserisce il divieto del sacrificio dei bambini tra due diversi tipi di prescrizioni: la prima parte vieta rapporti sessuali potenzialmente fecondi, la seconda rapporti sessuali inferti. Pare quindi evidente che anche questo rito doveva esser in qualche modo collegato alla sfera della fecondità. E infatti la pena per gli adulteri e per chi sacrifica i propri figli è la stessa, la morte, come si legge nel già citato passo in *Levitico*, 20:

<sup>1</sup>Il Signore parlò a Mosè e disse: <sup>2</sup>Dirai agli Israeliti: “Chiunque tra gli Israeliti o tra i forestieri che dimorano in Israele darà qualcuno dei suoi figli a Moloc (לְמֹלֶךְ, ‘secondo il rito *mlk*’), dovrà essere messo a morte; il popolo della terra lo lapiderà. <sup>3</sup>Anch’io volgerò il mio volto contro quell’uomo e lo eliminerò dal suo popolo, perché ha dato qualcuno dei suoi figli a Moloc (כִּי מִזְרַעוֹ, נָתַן לְמֹלֶךְ), con l’intenzione di rendere impuro il mio santuario e profanare il mio santo nome. <sup>4</sup>Se il popolo della terra chiude gli occhi quando quell’uomo dà qualcuno dei suoi figli a Moloc (לְמֹלֶךְ) e non lo mette a morte, <sup>5</sup>io volgerò il mio volto contro quell’uomo e contro la sua famiglia ed eliminerò dal suo popolo lui con quanti si danno all’idolatria come lui, sostituendosi a venerare Moloc (וְשִׁמְתִי אֲנִי אֶת-פְּנֵי בְּאִישׁ הַהוּא, (וּבְמִשְׁפַּחְתּוֹ; וְהִכֹּרְתִי אֹתוֹ וְאֵת כָּל-הַזֵּנִים אִתּוֹ, לְזָנוֹת אֲחֵרֵי הַמִּלְךְ--מִקְרֵב עִמָּם (...)).

<sup>10</sup>Se uno commette adulterio con la moglie del suo prossimo, l’adultero e l’adultera dovranno esser messi a morte.

<sup>11</sup>Se uno ha rapporti con una moglie di suo padre, egli scopre la nudità del padre; tutti e due dovranno essere messi a morte: il loro sangue ricadrà su di loro.

<sup>12</sup>Se uno ha rapporti con la nuora, tutti e due dovranno essere messi a morte; hanno commesso una perversione: il loro sangue ricadrà su di loro.

<sup>13</sup>Se uno ha rapporti con un uomo come con una donna, tutti e due hanno commesso un abominio; dovranno essere messi a morte: il loro sangue ricadrà su di loro.

<sup>14</sup>Se uno prende in moglie la figlia e la madre, è un’infamia; si bruceranno con il fuoco lui e loro, perché non ci sia fra voi tale delitto.

<sup>15</sup>L’uomo che si accoppia con una bestia dovrà essere messo a morte; dovrete uccidere anche la bestia.

<sup>16</sup>Se una donna si accosta a una bestia per accoppiarsi con essa, ucciderai la donna e la bestia; tutte e due dovranno essere messe a morte: il loro sangue ricadrà su di loro.

---

<sup>36</sup> Garbini 1981.

<sup>17</sup>Se uno prende la propria sorella, figlia di suo padre o figlia di sua madre, e vede la nudità di lei e lei vede la nudità di lui, è un disonore; tutti e due saranno eliminati alla presenza dei figli del loro popolo. Quel tale ha scoperto la nudità della propria sorella: dovrà portare la pena della sua colpa.

<sup>18</sup>Se uno ha un rapporto con una donna durante le sue mestruazioni e ne scopre la nudità, quel tale ha scoperto il flusso di lei e lei ha scoperto il flusso del proprio sangue; perciò tutti e due saranno eliminati dal loro popolo.

<sup>19</sup>Non scoprirai la nudità della sorella di tua madre o della sorella di tuo padre; chi lo fa scopre la sua stessa carne: tutti e due porteranno la pena della loro colpa.

<sup>20</sup>Se uno ha rapporti con la moglie di suo zio, scopre la nudità di suo zio; tutti e due porteranno la pena del loro peccato: dovranno morire senza figli.

<sup>21</sup>Se uno prende la moglie del fratello, è un'impurità; egli ha scoperto la nudità del fratello: non avranno figli".

Anche in questo passo è significativo l'accostamento tra il rito *mlk* e l'adulterio, per entrambi dei quali è prevista la pena di morte, con la significativa precisazione che nel caso di adulterio devono esser condannati sia la donna che l'uomo.

## Discorsi silenziosi

Così, in questo contesto una prima chiave interpretativa del "discorso muto" di Gesù può esser quella di una negazione del problema posto dagli scribi e dai farisei (*Giovanni*, 8, 4-5):

<sup>4</sup>gli dissero: 'Maestro, questa donna è stata sorpresa in flagrante adulterio. <sup>5</sup>Ora Mosè, nella Legge, ci ha comandato di lapidare donne come questa. Tu che ne dici?'

<sup>4</sup>λέγουσιν αὐτῷ, Διδάσκαλε, αὕτη ἡ γυνὴ κατείληπται ἐπ' αὐτοφώρῳ μοιχευομένη <sup>5</sup>ἐν δὲ τῷ νόμῳ ἡμῶν Μωϋσῆς ἐνετείλατο τὰς τοιαύτας λιθάζειν. σὺ οὖν τί λέγεις;

<sup>4</sup>*et dixerunt ei magister haec mulier modo deprehensa est in adulterio* <sup>5</sup>*in lege autem Moses mandavit nobis huiusmodi lapidare tu ergo quid dicis.*

L'intenzione era proprio quella di metterlo in difficoltà, come esplicitamente riporta poco più avanti Giovanni (6):

Dicevano questo per metterlo alla prova e per avere motivo di accusarlo.

τοῦτο δὲ ἔλεγον πειράζοντες αὐτόν, ἵνα ἔχωσιν κατηγορεῖν αὐτοῦ.

*haec autem dicebant temptantes eum ut possent accusare eum.*

Così, scrivendo per terra, non parlando, il Maestro scopre l'inganno che i suoi interlocutori hanno preparato, sottraendosi da un giudizio impossibile, addirittura

distante dalla legge mosaica invece ricordata dagli scribi e dai farisei, data l'assenza dell'adultero e la presenza solo dell'adultera; la mancanza di parole va proprio nel senso contrario alla proclamazione della Legge, che è stata enunciata oralmente dal Dio di Israele e che Mosè ha messo per iscritto.

Il discorso silenzioso di Gesù si inserisce nella prospettiva delle parole come fonte della creazione; immediatamente viene alla mente l'inizio del *Genesi*, che racconta come il Dio di Israele ha creato<sup>37</sup> – בָּרָא – con la parola: Elohim dà forma alla realtà parlando.<sup>38</sup> Sulla voce e sulle parole del Dio di Israele è particolarmente bello e significativo il *Salmo* 19:

<sup>2</sup>I cieli narrano la gloria di Dio (כְּבוֹד-אֱלֹהִים),  
l'opera delle sue mani annuncia il firmamento.  
<sup>3</sup>Il giorno al giorno ne affida il racconto  
e la notte alla notte ne trasmette notizia.  
<sup>4</sup>Senza linguaggio, senza parole,  
senza che si oda la loro voce,<sup>39</sup>  
<sup>5</sup>per tutta la terra si diffonde il loro annuncio  
e ai confini del mondo il loro messaggio.<sup>40</sup>  
Là pose una tenda per il sole,  
<sup>6</sup>che esce come sposo dalla stanza nuziale:  
esulta come un prode che percorre la via.  
(...)  
<sup>15</sup>Ti siano gradite le parole della mia bocca;  
davanti a te i pensieri del mio cuore,

---

<sup>37</sup> È da notare che, come già messo in evidenza da Giovanni Garbini (2010, pp. 11-31), si tratta di una “formazione”, non di una “creazione”. Sul verbo tradotto con “creare” v. *DCH*, II, s.v. בָּרָא I, pp. 258-259 e s.v. בָּרָא III, p. 259. Per una traduzione con “costruire” v. van Wolde, Rezetko 2011. La versione dei LXX rende il primo versetto del *Genesi* con la frase ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ Θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν, utilizzando il verbo ποιέω, che ha una più marcata sfumatura nel senso di realizzazione artistica rispetto ad esempio a ἐργάζομαι, che invece indica più che altro il lavoro manuale (*LSJ* s.v. ποιέω, pp. 1427-1429 e s.v. ἐργάζομαι, p. 681). Solo nella *Vulgata*, invece, è esplicitamente indicata la creazione: *In principio creavit Deus caelum et terram* e da questa traduzione le versioni moderne, come quella della CEI (‘In principio Dio creò il cielo e la terra’), o la *Revised English Bible* del 1989 (‘In the beginning God created the heavens and the earth’, così come la traduzione di Re Giacomo del 1611), o ancora la *Bible de Jérusalem* del 2003 (‘Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre’); la traduzione tedesca usa invece il verbo, più generale, “shaffen”: ‘Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde’ (così sia *Die Grosse Bibel*, Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Günter Stemberger und Sr. Dr. Mirjam Prager OSB, Salzburg 1975, sia la traduzione di Lutero del 1535), anche se va notato che la parola tedesca Erschaffung vuol dire «creazione».

<sup>38</sup> *Genesi*, 1, 3: וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים, יְהִי אוֹר; וַיְהִי-אוֹר; e disse Elohim ‘Sia la luce’ e luce fu’.

<sup>39</sup> וְשִׁמְעוּ קוֹלָם; lett. ‘non c’è detto e non ci sono parole e non è udibile la loro voce’.

<sup>40</sup> בְּכָל-הָאָרֶץ, יֵצֵא קוֹם, וּבְקֶצֶה תְּבִל, מְלִיקָם; לְשִׁמְשׁ, שָׁם-אֲהֵל בְּהֵם; lett. ‘in tutta la terra è uscita la loro armonia (musica) e all’estremità del mondo i loro discorsi’.

Signore, mia roccia e mio redentore.<sup>41</sup>

Particolarmente espressivo il versetto 4: **אֵין-אָמַר, וְאֵין דְּבָרִים: קְלִי נִשְׁמָע קוֹלָם**, da tradurre letteralmente ‘non c’è detto e non ci sono parole e non è udibile la loro voce’. Il silenzio, l’assenza delle parole è una presenza di El, un’assenza che diffonde la sua gloria. Si parla senza parlare.

Da ricordare, poi, il *Salmo* 29, un vero e proprio “inno alla voce di YHWH”:<sup>42</sup>

<sup>1</sup>Salmo. Di Davide.

Date a YHWH, figli di Dio (**בְּנֵי אֱלֹהִים**),

date al Signore gloria e potenza.

<sup>2</sup>Date a YHWH la gloria del suo nome (**הִבּוּ לַיהוָה, קְבוֹד שְׁמוֹ**),

prostratevi al Signore nel suo atrio santo.

<sup>3</sup>La voce di YHWH è sopra le acque (**קוֹל יְהוָה עַל-הַמַּיִם**),

tuona il Dio della gloria (**אֵל-הַקְּבוֹד הַרְעִים**),

il Signore sulle grandi acque (**עַל-מַיִם רַבִּים**).

<sup>4</sup>La voce di YHWH è forza (**קוֹל-יְהוָה בְּכֹחַ**),

la voce del Signore è potenza (**קוֹל יְהוָה בְּהַקְּדָר**).

<sup>5</sup>La voce di YHWH schianta i cedri,

schianta di YHWH i cedri del Libano.

<sup>6</sup>Fa balzare come un vitello il Libano,

e il monte Širion come un giovane bufalo.

<sup>7</sup>La voce di YHWH saetta fiamme di fuoco,

<sup>8</sup>la voce del Signore scuote il deserto,

scuote YHWH il deserto di Qadeš.

<sup>9</sup>La voce di YHWH provoca le doglie alle cervice

e affretta il parto delle capre.

Nel suo tempio tutti dicono: ‘Gloria!’.

<sup>10</sup>YHWH è seduto sull’oceano del cielo,

YHWH siede re per sempre.

<sup>11</sup>YHWH darà potenza al suo popolo,

il Signore benedirà il suo popolo con la pace.

Un interessante esempio di dematerializzazione della scrittura è nel libro di Ezechiele. Nei primi capitoli dell’opera, dove il profeta descrive la propria chiamata, si può leggere (2, 8-10 - 3, 1-9):

<sup>41</sup> **וְהָיָה לְרִצּוֹן אֶמְרֵי-פִי, וְהִגִּיוֹן לִבִּי לְפָנֶיךָ יְהוָה, צוּרִי וְגֹאֲלִי**; lett. ‘siano secondo il volere (divino) le parole della mia bocca e il mormorio del mio cuore davanti a te, YHWH, mia roccia e mio redentore’.

<sup>42</sup> V. Garbini 2010, p. 23, che riconosce un’origine fenicia a questo componimento.

<sup>2</sup>, <sup>8</sup>Figlio dell'uomo, ascolta ciò che ti dico e non essere ribelle come questa genia di ribelli: apri la bocca e mangia ciò che io ti do'. <sup>9</sup>Io guardai, ed ecco, una mano tesa verso di me teneva un rotolo (מְגִלַּת-סֵפֶר, lett. 'rotolo di libro'). <sup>10</sup>Lo spiegò davanti a me; era scritto da una parte e dall'altra e conteneva lamenti, pianti e guai. <sup>3</sup>, <sup>1</sup>Mi disse: 'Figlio dell'uomo, mangia ciò che ti sta davanti, mangia questo rotolo, poi va' e parla alla casa d'Israele'. <sup>2</sup>Io aprii la bocca ed egli mi fece mangiare quel rotolo, <sup>3</sup>dicendomi: 'Figlio dell'uomo, nutri il tuo ventre e riempi le tue viscere con questo rotolo che ti porgo'. Io lo mangiai: fu per la mia bocca dolce come il miele. <sup>4</sup>Poi egli mi disse: 'Figlio dell'uomo, va', recati alla casa d'Israele e riferisci loro le mie parole, <sup>5</sup>poiché io non ti mando a un popolo dal linguaggio astruso e di lingua oscura, ma alla casa d'Israele (כִּי לֹא אֶל-עַם עִמְקֵי שְׂפָה, וְכַבְדִּי, lett. 'perché non sei mandato ad un popolo di labbra forti e di lingua pesante, ma alla casa di Israele'): <sup>6</sup>non a grandi popoli dal linguaggio astruso e di lingua oscura, dei quali tu non comprendi le parole; se ti avessi inviato a popoli simili, ti avrebbero ascoltato, <sup>7</sup>ma la casa d'Israele non vuole ascoltare te, perché non vuole ascoltare me: tutta la casa d'Israele è di fronte dura e di cuore ostinato. 8. Ecco, io ti do una faccia indurita quanto la loro faccia e una fronte dura quanto la loro fronte. 9. Ho reso la tua fronte come diamante, più dura della selce. Non li temere, non impressionarti davanti a loro; sono una genia di ribelli'.

Va notato che al profeta non viene chiesto di leggere il rotolo, anche se egli ne riconosce il contenuto (וַיִּפְרֹשׂ אוֹתָהּ לְפָנַי, וְהִיא כְתוּבָה פָּנִים וְאָחֳרִי; וְכָתוּב אֵלָיָהּ, קִנְיִם וְהֶגְהָה וְהִי), lett. 'e lo stese davanti a me ed esso era scritto davanti e dietro e lo scritto in esso era lamenti e gemiti e guaio'), ma di introiettare lo scritto mangiandolo. Solo così potrà parlare una lingua chiara, adatta al popolo di Israele. A che cosa serve quindi in questo caso la scrittura? Non insegna contenuti, ma forme; e non forme scritte, ma orali. Il rotolo scritto è quindi solo un tramite, un mezzo per veicolare altro, rispetto alle informazioni contenute.

Questo passo ha un parallelo nell'*Apocalisse* (10, 8-11):

<sup>8</sup>Poi la voce che avevo udito dal cielo mi parlò di nuovo: 'Va', prendi il libro aperto dalla mano dell'angelo che sta in piedi sul mare e sulla terra'. <sup>9</sup>Allora mi avvicinai all'angelo e lo pregai di darmi il piccolo libro. Ed egli mi disse: 'Prendilo e divoralo; ti riempirà di amarezza le viscere, ma in bocca ti sarà dolce come il miele'. <sup>10</sup>Presi quel piccolo libro dalla mano dell'angelo e lo divorai; in bocca lo sentii dolce come il miele, ma come l'ebbi inghiottito ne sentii nelle viscere tutta l'amarezza. <sup>11</sup>Allora mi fu detto: 'Devi profetizzare ancora su molti popoli, nazioni, lingue e re'.

<sup>8</sup>Καὶ ἡ φωνὴ ἦν ἠκούσα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ πάλιν λαλοῦσαν μετ' ἐμοῦ καὶ λέγουσαν· ὕπαγε λάβε τὸ βιβλίον τὸ ἠνεωγμένον ἐν τῇ χειρὶ τοῦ ἀγγέλου τοῦ ἐστῶτος ἐπὶ τῆς θαλάσσης καὶ ἐπὶ τῆς γῆς. <sup>9</sup>καὶ ἀπῆλθα πρὸς τὸν ἄγγελον λέγων αὐτῷ δοῦναί μοι τὸ βιβλαρίδιον. καὶ λέγει μοι· λάβε καὶ κατάφαγε αὐτό, καὶ πικρανεῖ σου τὴν κοιλίαν, ἀλλ' ἐν τῷ στόματί σου ἔσται γλυκὺ ὡς μέλι. <sup>10</sup>Καὶ ἔλαβον τὸ βιβλαρίδιον ἐκ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγγέλου καὶ

κατέφαγον αὐτό, καὶ ἦν ἐν τῷ στόματί μου ὡς μέλι γλυκὸ καὶ ὅτε ἔφαγον αὐτό, ἐπικράνθη ἡ κοιλία μου. <sup>11</sup>καὶ λέγουσίν μοι· δεῖ σε πάλιν προφητεῦσαι ἐπὶ λαοῖς καὶ ἔθνεσιν καὶ γλώσσαις καὶ βασιλεῦσιν πολλοῖς.

<sup>8</sup>*et vox quam audivi de caelo iterum loquentem mecum et dicentem vade accipe librum apertum de manu angeli stantis supra mare et supra terram* <sup>9</sup>*et abii ad angelum dicens ei ut daret mihi librum et dicit mihi accipe et devora illum et faciet amaricare ventrem tuum sed in ore tuo erit dulce tamquam mel* <sup>10</sup>*et accepi librum de manu angeli et devoravi eum et erat in ore meo tamquam mel dulce et cum devorassem eum amaricatus est venter meus* <sup>11</sup>*et dicunt mihi oportet te iterum prophetare populis et gentibus et linguis et regibus multis.*

Ugualmente, il libro, anzi il piccolo libro nel testo greco (τὸ βιβλαρίδιον, in latino è solo *librum*), non insegna, ma dà un'abilità specifica, quella profetica verso popoli diversi. Mentre la missione di Ezechiele è rivolta verso i propri connazionali a Babilonia, l'apostolato giovanneo è universalistico, quindi il mangiare lo scritto gli dà il dono della glossolalia.

Il filo rosso che secondo me lega tutte queste manifestazioni scritte è che non hanno valore né di significante né di significato; sono il tramite di una conoscenza che va al di là del significato che le singole parole possono portare, ma sono il mezzo con il quale si supera lo scritto. Infatti non sappiamo che cosa ci fosse scritto, perché, agli occhi degli autori dei brani sin qui citati, è importante il risultato che la gestione dello scritto porta. In particolare, poi, sia Ezechiele sia Giovanni fanno della scrittura un uso estremo, ingerendo il rotolo.

## Gesù legge

Proprio il libro è al centro dell'inizio della predicazione di Gesù, come viene raccontato nel Vangelo di Luca (4, 14-20):<sup>43</sup>

<sup>14</sup>Gesù ritornò in Galilea con la potenza dello Spirito e la sua fama si diffuse in tutta la regione. <sup>15</sup>Insegnava nelle loro sinagoge e gli rendevano lode.

<sup>16</sup>Venne a Nazaret, dove era cresciuto, e secondo il suo solito, di sabato, entrò nella sinagoga e si alzò a leggere. <sup>17</sup>Gli fu dato il rotolo del profeta Isaia; aprì il rotolo e trovò il passo dove era scritto:

<sup>18</sup>Lo Spirito del Signore è sopra di me;  
per questo mi ha consacrato con l'unzione  
e mi ha mandato a portare ai poveri il lieto annuncio,  
a proclamare ai prigionieri la liberazione  
e ai ciechi la vista;

---

<sup>43</sup> Su questo brano, vedi l'ampia bibliografia in Bovon 2005, pp. 242-243. Tra i tanti, v. anche Kimball 1994, pp. 97-119; Meynet 1994, pp. 155-168; Crimella 2015, pp. 103-109; Wolter 2016, pp. 197-210.

*Scritture che non dicono*

a rimettere in libertà gli oppressi,

<sup>19a</sup> proclamare l'anno di grazia del Signore.

<sup>20</sup>Riavvolse il rotolo, lo riconsegnò all'insergente e sedette. Nella sinagoga, gli occhi di tutti erano fissi su di lui. <sup>21</sup>Allora cominciò a dire loro: 'Oggi si è compiuta questa Scrittura che voi avete ascoltato'.

Il brano citato nel Vangelo (vv. 18-19) è tratto da *Isaia*, ma è interessante vedere come si differenziano i due testi.

		<i>Isaia (LXX)</i>	<i>Luca, 4</i>			
61, 1	Πνεῦμα κυρίου ἐπ' ἐμέ,  οὐ εἶνεκεν ἔχρισέν με·  εὐαγγελίσασθαι πτωχοῖς ἀπέσταλκέν με,  ιάσασθαι τοὺς συντετριμμένους τῇ καρδίᾳ, κηρύξαι αἰχμαλώτοις ἄφεςιν καὶ τυφλοῖς ἀνάβλεψιν,  ἀπόστειλε τεθρ 58, 6 αυσμένους ἐν ἀ φέσει καλέσαι 61, 2 ἐνιαυτὸν κυρίου δεκτὸν καὶ ἡμέραν ἀνταποδόσεως	Lo Spirito del Signore è su di me  perciò mi ha unto;  a annunciare la buona novella ai poveri mi ha mandato,  a sanare i cuori afflitti,  a proclamare la liberazione ai prigionieri e la vista ai ciechi  per inviare gli oppressi alla liberazione,  a chiamare un anno di grazia del Signore e un giorno di vendetta	Πνεῦμα κυρίου ἐπ' ἐμέ,  οὐ εἶνεκεν ἔχρισέν με·  εὐαγγελίσασθαι πτωχοῖς ἀπέσταλκέν με,       κηρύξαι αἰχμαλώτοις ἄφεςιν καὶ τυφλοῖς ἀνάβλεψιν,  ἀπόστειλαι τεθρ αυσμένους ἐν ἀφ έσει  κηρύξαι ἐνιαυτὸν κυρίου δεκτὸν	Lo Spirito del Signore è su di me;  perciò mi ha unto  a annunciare la buona novella ai poveri; mi ha mandato       a proclamare la liberazione ai prigionieri, e la vista ai ciechi  per inviare gli oppressi alla liberazione,  a proclamare l'anno di grazia del Signore	18	19

Come si può vedere dalla tabella, la lettura di Gesù del testo di *Isaia* presentata dall'evangelista non è sicuramente aderente al testo dei *LXX*, ma frutto di un'interpolazione tra passi diversi del libro del profeta e, in un caso, con il cambio di un

verbo; nel testo di *Isaia* si legge καλέσαι, da καλέω, ‘chiamare’, ‘convocare’, mentre nel testo di *Luca* viene usato κηρύξαι, da κηρύσσω, ‘annunciare’, ‘proclamare’, verbo quest’ultimo ampiamente usato nella letteratura cristiana.

È ovvio che il testo che Gesù ha letto nella sinagoga di Nazaret non doveva presentare le differenze che riporta Luca; l’evangelista ha intenzionalmente portato variazioni ad un testo che doveva esser piuttosto conosciuto nell’ambiente palestinese del I secolo, usandolo nella prospettiva della predicazione cristiana. Che il testo di *Isaia* avesse una certa diffusione è attestato anche dai ritrovamenti nelle grotte di Qumran, dove sono state scoperte due copie dell’opera.<sup>44</sup> Una sorta di travisamento del testo di *Isaia* è anche in *Luca*, 3, 4-5, dove, a proposito della predicazione di Giovanni Battista, è citato *Isaia*, 40, 3-5:

<sup>4</sup>com’è scritto nel libro degli oracoli del profeta Isaia:

Voce di uno che grida nel deserto:

Preparate la via del Signore,  
raddrizzate i suoi sentieri!

<sup>5</sup>Ogni burrone sia riempito,  
ogni monte e ogni colle sia abbassato;

i passi tortuosi siano diritti;

i luoghi impervi spianati.

<sup>6</sup>Ogni uomo vedrà la salvezza di Dio!

<sup>4</sup>ὡς γέγραπται ἐν βίβλῳ λόγων Ἡσαΐου τοῦ προφήτου,

Φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ,

Ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου,

εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους αὐτοῦ.

<sup>5</sup>πᾶσα φάραγξ πληρωθήσεται

καὶ πᾶν ὄρος καὶ βουνὸς ταπεινωθήσεται,

καὶ ἔσται τὰ σκολιὰ εἰς εὐθείαν

καὶ αἱ τραχεῖαι εἰς ὁδοὺς λείας·

<sup>6</sup>καὶ ὄψεται πᾶσα σὰρξ τὸ σωτήριον τοῦ θεοῦ.

<sup>4</sup>*sicut scriptum est in libro sermonum Esaiæ prophetae*

*vox clamantis in deserto*

*parate viam Domini rectas facite semitas eius*

<sup>5</sup>*omnis vallis implebitur*

*et omnis mons et collis humiliabitur*

*et erunt prava in directa*

*et aspera in vias planas*

<sup>6</sup>*et videbit omnis caro salutare Dei.*

<sup>44</sup> Ulrich (ed.) 2010, pp. 330-557.

Nel Vangelo di Giovanni (1, 23) è presente la citazione dello stesso brano di *Isaia*, ma in forma notevolmente abbreviata:<sup>45</sup>

Rispose:

‘Io sono voce di uno che grida nel deserto:

Preparate la via del Signore,  
come disse il profeta Isaia’.

ἔφη ·

ἐγὼ φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ ·

εὐθύνατε τὴν ὁδὸν κυρίου,

καθὼς εἶπεν Ἡσαΐας ὁ προφήτης.

*ait*

*ego vox clamantis in deserto*

*dirigite viam Domini*

*sicut dixit Esaias propheta.*

Simile in *Matteo*, 3, 3, sempre riferita al Battista:

Egli è colui che fu annunziato dal profeta Isaia quando disse:

Voce di uno che grida nel deserto:

Preparate la via del Signore,

raddrizzate i suoi sentieri!

οὗτος γὰρ ἐστὶν ὁ ῥηθεις διὰ Ἡσαΐου τοῦ προφήτου λέγοντος ·

φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ ·

ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου,

εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους αὐτοῦ.

*hic est enim qui dictus est per Esaiam prophetam dicentem*

*vox clamantis in deserto*

*parate viam Domini*

*rectas facite semitas eius.*

Stessa citazione, ma in un contesto diverso, in *Marco*, 1, 2-3:

<sup>2</sup>Come è scritto nel profeta Isaia:

Ecco, io mando il mio messaggero davanti a te,

---

<sup>45</sup> Le differenze e le coincidenze che si riscontrano nei quattro Vangeli canonici ed anche nei Vangeli apocrifi sono parte dell'enorme problema del cosiddetto Vangelo Q, o Fonte Q, che sarebbe la fonte comune, una raccolta di detti Gesù di cui non rimane in effetti alcuna traccia materiale; su questo argomento rimando come introduzione generale a Guijarro 2016; due ricostruzioni del Vangelo Q sono Robinson, Hoffmann, Kloppenborg (eds.) 2000 e Dewey, Miller 2012.

egli ti preparerà la strada.

<sup>3</sup>Voce di uno che grida nel deserto:

preparate la strada del Signore,  
raddrizzate i suoi sentieri.

<sup>2</sup>Καθὼς γέγραπται ἐν τῷ Ἡσαΐα τῷ προφήτῃ·

ἰδοὺ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου πρὸ προσώπου σου,

ὃς κατασκευάσει τὴν ὁδὸν σου·

<sup>3</sup>φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ·

ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου,

εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους αὐτοῦ,

<sup>2</sup>*sicut scriptum est in Isaia propheta*

*ecce mitto angelum meum ante faciem tuam*

*qui praeparabit viam tuam*

<sup>3</sup>*vox clamantis in deserto parate viam Domini*

*rectas facite semitas eius.*

L'evangelista, prima del brano di *Isaia*, inserisce una frase da *Malachia*, 3, 1.

Tornando a Luca, anche in questo caso ci sono alcune differenze tra il testo di Isaia, secondo la traduzione dei LXX, e il testo di Luca: è lo stesso Battista ad attribuirsi la frase di *Isaia*, con l'aggiunta di ἐγὼ all'inizio, poi usa il verbo εὐθύνετε, imperativo aoristo da εὐθύνω, 'raddrizzare', mentre sia in *Isaia* che in *Luca* è presente il verbo ἐτοιμάσατε, imperativo aoristo da ἐτοιμάζω, 'preparare'.

Questo il confronto tra *Isaia* e *Luca*:

<i>Isaia</i> , 40			<i>Luca</i> , 3		
3	φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ	Voce di uno che grida «nel deserto:	Φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ,	Voce di uno che grida nel deserto:	4
	Ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου,	preparate la via al Signore,	Ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου,	Preparate la via del Signore,	
	εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους τοῦ θεοῦ ἡμῶν·	raddrizzate i sentieri del nostro Dio.	εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους αὐτοῦ.	raddrizzate i suoi sentieri!	
4	πᾶσα φάραγξ πληρωθήσεται	Ogni burrone sarà riempito,	πᾶσα φάραγξ πληρωθήσεται	Ogni burrone sarà riempito,	5

Scritture che non dicono

	καὶ πᾶν ὄρος καὶ βουνὸς ταπεινωθήσεται,	e ogni monte e ogni colle sarà abbassato;	καὶ πᾶν ὄρος καὶ βουνὸς ταπεινωθήσεται, αι,	e ogni monte e ogni colle sarà abbassato;	
	καὶ ἔσται πάντα τὰ σκολιὰ εἰς εὐθείαν	e tutte le vie tortuose diverranno diritte	καὶ ἔσται τὰ σκολιὰ εἰς εὐθείαν	e le vie tortuose diverranno diritte	
	καὶ ἡ τραχεῖα εἰς πεδία·	e quello scosceso in vallata;	καὶ αἱ τραχεῖαι εἰς ὁδοὺς λείας·	e le impervie strade dritte.	
5	καὶ ὀφθήσεται ἡ δόξα κυρίου,	e si rivelerà la gloria del Signore			
	καὶ ὄψεται πᾶσα σὰρξ τὸ σωτήριον τοῦ θεοῦ·	e ogni uomo vedrà la salvezza di Dio,	καὶ ὄψεται πᾶσα σὰρξ τὸ σωτήριον τοῦ θεοῦ.	e ogni uomo vedrà la salvezza di Dio!	6
	ὅτι κύριος ἐλάλησεν.	perché il Signore ha parlato».			

La tabella, come si può vedere, mostra alcune differenze. Prima di tutto, va evidenziato l'inizio che nel testo di *Isaia* ha una voce che invoca la preparazione nel deserto della via per il Signore, mentre il *Luca* è la voce stessa che grida nel deserto.<sup>46</sup> Ma sono soprattutto significative le assenze della prima parte versetto 5 del testo di *Isaia*, καὶ ὀφθήσεται ἡ δόξα κυρίου, 'e si rivelerà la gloria del Signore', e dell'ultima parte ὅτι κύριος ἐλάλησεν, 'perché il Signore ha parlato'.<sup>47</sup>

Concludendo, credo che l'uso della scrittura nei (pochi) esempi qui mostrati riconducono ad un uso autoritativo non del significato della scrittura, ma del passaggio dei grafemi da significante a significato: la presenza stessa della scrittura (nella sua funzione sacra) dà fondamento sia all'inizio della predicazione di Gesù quando egli nella sinagoga legge il rotolo con *Isaia*, sia all'impossibilità da parte sua di uscire dall'*impasse*

<sup>46</sup> Per inciso, va notata la differenza del greco col testo ebraico, che recita קוֹל קוֹרֵא בַּמִּדְבָּר פָּנּוּ דְרֹת יְהוָה יִשְׂרָאֵל בְּעֵרְבָה מְסֻלָּה לְאֵלֵינוּ: 'una voce grida nel deserto preparate la via di YHWH raddrizzate nella steppa la strada per il nostro Dio (לְאֵלֵינוּ)'. Prima di tutto קוֹרֵא è un participio attivo dalla radice קרא e riferito a קוֹל, è quindi la voce stessa che grida ('voce gridante'); poi, בַּמִּדְבָּר, 'nel deserto', si può riferire sia al luogo nel quale grida la voce, sia al luogo in cui vanno preparate le vie.

<sup>47</sup> Nel testo masoretico la frase è leggermente diversa: כִּי פִי יְהוָה דִּבֶּר, 'poiché la bocca di YHWH ha parlato'.

propostogli da scribi e farisei nella *pericope adulterae*. Il silenzio di Gesù è, alla fine di un intero discorso, rappresentato dalla scrittura per terra.

### **Scritture sacre, letture sacre**

Un'ultimo brano, apparentemente lontano dagli argomenti qui esposti, tratto dall'autobiografia di un ex schiavo:<sup>48</sup>

I was twenty-three years old when I did not know a letter; after that I managed, for two months, to go two nights in a week to see a black maid who could spell a little, and she instructed me to spell in three syllables; and that was all the learning I got from human. After that my Heavenly Master took me in hand and nursed me, and learned me to read the Bible to good understanding. He first give me faith, then He revealed to me. But most other books I have tried to read is a mystery to me. From the time of my conversion to this moment, I have never doubted the grace of God; for I have found all doubting comes from a wicked heart. I do feel, while I am relating this to you, that I have great cause to bless the Lord, for he has nursed me through all the journey of my life, and has been my comforter in distress, when trouble, like a gloomy cloud, has overshadowed me by the loss of three of my children – being taken from my bosom, sold and taken South.

Avevo ventitré anni quando non conoscevo una lettera; dopo di che riuscii, per due mesi, ad andare due sere in una settimana da una cameriera nera che sapeva sillabare un po', e lei mi insegnò a sillabare in tre sillabe; e questo è stato tutta l'istruzione che ho ricevuto da un essere umano. Dopo di che il mio Padrone Celeste mi prese in mano e mi curò, e mi insegnò a leggere la Bibbia con buona comprensione. Prima mi ha dato la fede, poi si è rivelato a me. Ma la maggior parte degli altri libri che ho provato a leggere è un mistero per me. Dal momento della mia conversione a questo momento, non ho mai dubitato della grazia di Dio; poiché ho scoperto che ogni dubbio viene da un cuore malvagio. Sento, mentre vi racconto questo, di avere un grande motivo per benedire il Signore, poiché egli mi ha assistito durante tutto il viaggio della mia vita ed è stato il mio consolatore nell'angoscia, quando l'angoscia, come una nuvola cupa, mi ha messo in ombra per la perdita di tre dei miei figli – presi dal mio seno, venduti e portati a sud.

Questo episodio mostra come può esser variegato il mondo della lettura e della scrittura, come la scrittura possa assumere valenze che vanno ben al di là della semplice trasmissione di un pensiero. Il racconto di Thomas Anderson mette in luce un aspetto particolare dell'apprendimento della scrittura: l'insegnamento divino, impartito direttamente ad una persona, ma finalizzato esclusivamente alla lettura dei testi sacri. L'ex schiavo non riusciva a leggere altri libri se non la Bibbia.

---

<sup>48</sup> Anderson 1854, p. 5.

Alessandro Campus  
Università degli studi di Roma "Tor Vergata"  
alessandro.campus@uniroma2.it

## Riferimenti bibliografici

- Amadasi Guzzo 2007-2008: M.G. Amadasi Guzzo, *Il tofet: osservazioni di un'epigrafista*, Scienze dell'antichità, 14, 1, pp. 347-362.
- Amadasi Guzzo, Zamora López 2012-2013: M.G. Amadasi Guzzo, J.Á. Zamora López, *The Epigraphy of the Tophet*, Studi epigrafici e linguistici, 29-30, 159-192.
- Anderson 1854: T. Anderson, *Interesting Account of Thomas Anderson, a Slave, Taken from His Own Lips*, ed. J.P. Clark, s.l.
- Assmann 2016: J. Assmann, *Inscriptional Violence and the Art of Cursing: A Study of Performative Writing*, in E. van den Hemel, A. Szafraniec (eds.), *Words: Religious Language Matters*, New York, pp. 54-69.
- Austin 1962: J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford – New York 1962 (1975<sup>2</sup>; trad. italiana *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*. Edizione italiana a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova 1987).
- Bartoloni 2016: P. Bartoloni, *Recenti indagini sul tofet*, Cartagine. Studi e Ricerche, 1 (<http://ojs.unica.it/index.php/caster/index>).
- Black, Cerone (eds.) 2016: D.A. Black, J.N. Cerone (eds.), *The Pericope of the Adulteress in Contemporary Research*, London - New York.
- Bovon 2005: F. Bovon, *Vangelo di Luca, I. Introduzione. Commento a 1, 1-9,50*, Brescia.
- Campus 2015: A. Campus, *Utopia e distopia. La romanizzazione come fenomeno di resilienza*, Ariccia.
- Cardona 1987<sup>2</sup>: G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino.
- Crimella 2015: M. Crimella, *Luca. Introduzione, traduzione e commento*, Cinisello Balsamo.
- D'Andrea 2014: B. D'Andrea, *I tofet del Nord Africa dall'età arcaica all'età romana. (VIII sec. a.C. - II sec. d.C.). Studi archeologici*, Pisa - Roma.
- D'Andrea 2018: B. D'Andrea, *Bambini nel «limbo»: dati e proposte interpretative sui tofet fenici e punici*, Rome.
- DCH: D.J.A. Clines (ed.), *The Dictionary of Classical Hebrew*, Sheffield 1993-2011.
- Dewey, Miller 2012: A.J. Dewey, R.J. Miller, *The Complete Gospel Parallels*, Salem.
- DNWSI: J. Hoftijzer, K. Jongeling, *Dictionary of North-West Semitic Inscriptions*, Leiden 1995.
- Eissfeldt 1935: O. Eissfeldt, *Molk als Opferbegriff im Punischen und Hebräischen und das Ende des Gottes Moloch*, Halle.
- Gane 2016: R.E. Gane, *Innovation in the Suspected Adulteress Ritual (Num 5:11-31)*, in N. MacDonald (ed.), *Ritual Innovation in the Hebrew Bible and Early Judaism*, Berlin - Boston, pp. 113-127.
- Garbini 1981: G. Garbini, *Il sacrificio dei bambini nel mondo punico*, in *Atti della Settimana di studio "Sangue e antropologia biblica". Roma, 10-15 marzo 1980, I*, Roma, pp. 127-134.

- Garbini 1998: G. Garbini, *Note di lessicografia ebraica*, Brescia.
- Garbini 2010: G. Garbini, *Letteratura e politica nell'Israele antico*, Brescia.
- Gilmour 2019: R. Gilmour, *Remembering the future: The Topheth as Dystopia in Jeremiah 7 and 19*, *Journal for the Study of the Old Testament*, 44, pp. 64-78.
- Graham, Gillespie, Mckeown 2013: S. Graham, A. Gillespie, D. Mckeown, *Writing: Importance, Development, and Instruction*, *Reading and Writing* 26, 1, pp. 1-15.
- Guijarro 2016: S. Guijarro, *I detti di Gesù. Introduzione allo studio del documento Q*, Roma.
- Hartman 2020: D. Hartman, *Emozioni nella Bibbia. Lessico e passaggi semantici tra Bibbia ebraica e LXX*, Napoli.
- Kimball 1994: C. Kimball, *Jesus' Exposition of the Old Testament in Luke's Gospel*, Sheffield.
- Knust, Wasserman 2019: J. Knust, T. Wasserman, *To Cast the First Stone. The Transmission of a Gospel Story*, Princeton - Oxford.
- Laporte 2006: J.-P. Laporte, *N°Gaous (Numidie): deux inscriptions nouvelles*, in S. Demougin, X. Lorient, P. Cosme, S. Lefebvre (éds.), *H.-G. Pflaum, un historien du XXe siècle*, Genève, pp. 89-110.
- Leroi-Gouhran 1977: A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, I. *Tecnica e linguaggio*. II. *La memoria e i ritmi*, Torino 1977 (edizione originale Paris 1964-1965).
- Lewis 2020: J. Lewis, *Agnus vicarius, a Substitute for Child Sacrifice?*, in S. Aounallah, A. Mastino (a cura di), *L'epigrafia del Nord Africa: Novità, riletture, nuove sintesi*, Faenza, pp. 373-380.
- LSJ: H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Oxford 1996.
- Martelli 1983: F. Martelli, *Aspetti di cultura religiosa punica (il molk) negli autori cristiani*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi fenici e punici (Roma, 5-10 novembre 1979)*, Roma, pp. 425-436.
- McLuhan 1964: M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, (prima trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, 1967).
- Metzger, Ehrman 2005<sup>4</sup>: B.M. Metzger, B.D. Ehrman, *The Text of the New Testament; Its Transmission, Corruption, and Restoration*, New York - Oxford.
- Meynet 1994: L. Meynet, *Il Vangelo di Luca. Analisi retorica*, Roma.
- Ribichini 1999-2000: S. Ribichini, *Sacrum magnum nocturnum. Note comparative sul molchomor nelle stele di N°Gaous*, *Aula Orientalis*, 17-18, pp. 353-362.
- Ribichini 2020: S. Ribichini, *Moloch. Il dio che mangiava bambini* (Archeo, Monografie 40), Roma.
- Robinson, Hoffmann, Kloppenborg 2000: J.M. Robinson, P. Hoffmann, J.S. Kloppenborg (eds.), *The critical edition of Q: a synopsis including the Gospels of Matthew and Luke and Thomas with English, German, and French translations of Q and Thomas*, Misseapolis - Leuven.
- Ruiz Cabrero 2007: *El sacrificio molk entre los Fenicios-púnicos: cuestiones demográficas y ecológicas* (tesi, Universidad Complutense de Madrid), Madrid.
- Sbisà 2009<sup>2</sup>: M. Sbisà, *Linguaggio ragione interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Trieste.

- Schnackenburg 1973: *Il vangelo di Giovanni, I. Testo greco e traduzione. Introduzione e commento ai capp. 1-4*, Brescia.
- Schnackenburg 1977: *Il vangelo di Giovanni, II. Testo greco e traduzione. Introduzione e commento ai capp. 5-12*, Brescia.
- Smith *et alii* 2013: P. Smith, L.E. Stager, J.A. Greene, G. Avishai, *Age Estimations Attest to Infant Sacrifice at the Carthage Tophet*, *Antiquity*, 87, pp. 1191-1199.
- Ulrich (ed.) 2010: E. Ulrich (ed.), *The Biblical Qumran Scrolls. Transcriptions and Textual Variants*, Leiden-Boston.
- van Wolde, Rezetko 2011: E. van Wolde, E. Rezetko, *Semantics and the Semantics of בָּרָא: A Rejoinder to the Arguments Advanced by B. Becking and M. Korpel*, *The Journal of Hebrew Scriptures*, 11 ([http://www.jhsonline.org/Articles/article\\_156.pdf](http://www.jhsonline.org/Articles/article_156.pdf)).
- Wolter 2016: M. Wolter, *The Gospel according to Luke, Volume I (Luke 1-9:50)*, Wako.
- Xella *et alii* 2013: P. Xella, J. Quinn, V. Melchiorri, P. van Dommelen, *Phoenician Bones of Contention*, *Antiquity*, 87, pp. 1199-1207.

**Ascolta l'audio**



I. Wood, *The silence of Sidonius*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTWood90096.12  
pp. 213-228.

## **The silence of Sidonius**

IAN WOOD

### ***Abstract***

**The silence of Sidonius.** Students of Late Antiquity and of the Early Middle Ages are faced with a limited amount of source material. Naturally, therefore, they attempt to find ways of connecting the material that they have. More often than not they use each block of sources as a stepping stone, and move from one block to the next (the Germans have used the word *Trittsteine*). As a result they do not often stop to comment on what is not in the sources in front of them. A good example of this is the use of the writings of Sidonius Apollinaris to reconstruct the history of Gaul from 455 to 480. There are, however, reasons for thinking that Sidonius gives a misleading impression. The chronicle material emphasises issues that are not covered in his correspondence. Even more striking, his epitaph emphasises issues that scarcely appear in his letters. It is instructive to juxtapose the evidence of the epitaph, the narrative that can be reconstructed from the chronicles, and the information of Sidonius' correspondence, and then to go on to ask about the gaps in the correspondence. These allow us to see that Sidonius seems deliberately to have excluded material that related to particular issues, and thus to make some deductions about the circumstances in which the letter collection was made, and about the audience. It also suggests ways in which present reconstructions of the history of Gaul during Sidonius' lifetime require some modification.

### ***Keywords***

Sidonius, silence, Gaul, philology, Late Antiquity

### ***Parole chiave***

Sidonio, silenzio, Gallia, filologia, tarda antichità

## **Introduction**

Students of Late Antiquity and of the Early Middle Ages are faced with a limited amount of source material. Naturally they attempt to combine the material into a coherent narrative. More often than not they use each source or block of sources as a stepping-stone, and move from one block to the next (the Germans have used the word *Trittsteine*).<sup>1</sup> But often in doing so they do not stop to comment on what is not in the sources in front of them, even though the gaps in the evidence may themselves be significant. A good example of this is the use of the writings of the

---

<sup>1</sup> Wood 2021a, pp. 41-59, at p. 41.

senator and, in his last years, bishop of Clermont, Sidonius Apollinaris, to reconstruct the history of Gaul from 455 to 480. Sidonius' letters and poems provide us with the most substantial body of evidence for central and southern Gaul in the third quarter of the fifth century. Yet for anyone trying to write a history of the period there are substantial gaps in the information they convey, although these have rarely been fully acknowledged. The bishop's epitaph, however, allows us to identify some issues that are not covered in his surviving writings. In the light of the information provided by the epitaph it is clear that Sidonius deliberately excluded information on certain periods and parts of his life from his letter collection. It is worth considering why they were omitted, when he himself collected his letters together. What follows is an identification of some of the bishop's silences, and the reasons for them. To what extent have those silences skewed the general interpretation of late Gallo-Roman history that has been derived from the writings of Sidonius? And what adjustments should be made to the current reading of the period, in the light of a recognition of the gaps in the record?

### **Sidonius' Epitaph and the reconstruction of his career**

The standard image of Sidonius has been meticulously reconstructed from his correspondence. The result is a commonly accepted picture – his early career as an active member of the Gallo-Roman aristocracy, which included his delivery of panegyrics of emperors, including his father-in-law Avitus in 456 and Majorian in 458/9, the second of which is in many ways an apologia for the stance taken by the city of Lyon following the downfall of Avitus;<sup>2</sup> his subsequent semi-retirement in what has been described as a phase of *otium*; his late career, beginning with his panegyric on the emperor Anthemius in 468,<sup>3</sup> and culminating in his appointment as *Praefectus Urbis Romae*, one of the most distinguished offices of the Empire; his elevation to the bishopric of Clermont, following his return to Gaul from Italy, and his role in the defence of his episcopal city in the period of Gothic expansion; his exile to Liviana in the neighbourhood of Toulouse, after the transfer of Clermont to the Visigoths in 475; and finally his return to his diocesan city, and death,<sup>4</sup> which should apparently be dated to 479.<sup>5</sup> Certainly there are numerous points of detail that remain debatable, but the basic outline of Sidonius' life is agreed, as, to a large extent, is its significance for understanding the implosion of Roman Gaul, and the failure of the Empire in the West.<sup>6</sup> The effect of this reading of Sidonius is to present a history of Gaul in which the third quarter of the fifth century, between the death of Majorian and that of Sidonius

---

<sup>2</sup> Oppedisano 2013, pp. 97-101.

<sup>3</sup> Sidonius Apollinaris, ed. Oppedisano 2020.

<sup>4</sup> Harries 1994.

<sup>5</sup> Furbetta 2015, pp. 248-251.

<sup>6</sup> Harries 1994; Kelly and van Waarden 2020. See also Oppedisano 2020.

himself, is seen primarily in terms of Visigothic history, culminating in Euric's take-over of much of Provence – although one should note the modification of this reading offered by Christine Delaplace, which presents a very much more sympathetic reading of the actions of the Visigoths.<sup>7</sup>

The agreed reading of Sidonius' career, however, is challenged by his epitaph, which can no longer be ignored, as it has been by the majority of scholars, despite the fact that the text was published by Christian Luetjohann in his edition of the works of Sidonius.<sup>8</sup> Two relatively recent discoveries have meant that attention has to be paid to the bishop's funerary inscription. First, fragments of the inscription itself have been found and published,<sup>9</sup> and second a new manuscript copy of the text has provided a date for Sidonius' death (479), which has important implications for interpreting the final years of his life – activity that used to be dated to the early 480s has now to be squeezed into the years 478-9.<sup>10</sup> Moreover, the inscription makes it fairly clear that we are dealing with an epitaph composed and carved in the late fifth or early sixth century – and we might guess that it was commissioned by Sidonius' son, Apollinaris, not least because of Sidonius' own concern with the proper burial of his grandfather, and with his provision of an epitaph for what had previously been an unmarked tomb.<sup>11</sup> With such a precedent vividly recorded in his father's letter collection, Apollinaris may well have felt compelled to supply a memorial. That he revered his father's memory is clear from the letters of his cousin, Avitus of Vienne.<sup>12</sup>

The epitaph, as preserved in the most recently discovered manuscript witness, is as follows:<sup>13</sup>

*Sanctis contiguus sacroque patri,  
Vixit sic meritis Apollinaris,  
Illustris titulis, potens honore,  
Rector milicie forique iudex,  
Mundi inter tumidas quietus undas,  
Causarum moderans subinde motus  
Leges barbarico dedit furori;  
Discordantibus inter arma regnis  
Pacem consilio reduxit amplo.  
Hec inter tamen et facundus ore*

---

<sup>7</sup> Delaplace 2015.

<sup>8</sup> Sidonius Apollinaris, ed. Luetjohann 1887, p. vi.

<sup>9</sup> Prévot 1993; Montzimir 2003.

<sup>10</sup> Furbetta 2015, pp. 248-251.

<sup>11</sup> Sidonius, *ep.* III, 12. See Heinzelmänn 1976, pp. 51-53.

<sup>12</sup> Avitus, *ep.* 43; Shanzer and Wood 2002, pp. 340-342.

<sup>13</sup> Furbetta 2015, p. 251.

*Libris excoluit vitam parentis  
 Et post talia dona gratiarum  
 Summi pontificis sedens catedram  
 Mundanos sobali refudit actus.  
 Quisque hic cum lacrimis deum rogabis,  
 Dextrum funde preces super sepulchrum:  
 Nulli incognitus et legendus orbi  
 Illic Sidonius tibi invocetur.  
 Duodecimo Kalendas Septembris Zenone consule*

(Close to the saints and to the holy Father  
 Thus Apollinaris lives by his merits,  
 Noble in title, powerful in honour,  
 Governor of troops and judge of the forum,  
 Calm among the surging waves of the world,  
 Moderator of lawsuits, and repeatedly moved.  
 He gave laws to barbaric fury;  
 To conflicted kingdoms in arms  
 He offered peace with full counsel;  
 But among this, eloquent in speech,  
 He honoured the life of his parent in books,  
 And after such gifts of thanks  
 Sitting in the throne of the supreme bishop  
 He restored worldly acts to his child.  
 Whoever of you will beg God here with tears,  
 Pour out prayers here on the fortunate tomb.  
 Unknown to none, and worthy of attention in the world,  
 There may Sidonius be invoked by you).

Other manuscript witnesses offer *Leges barbaros dedit furori* as an alternative reading for *Leges barbarico dedit furori* in line 7, while also providing a radically different version of lines 10-11 (*Haec inter tamen et philosophando / Scripsit perpetuis habenda seclis*: ‘Among such things, and philosophically, He wrote things to be preserved for all centuries’), and they describe Zeno as emperor rather than consul.

The epitaph opens with a reference to the dead man’s chief secular honours in the service of the Empire.<sup>14</sup> *Rector militiae forique iudex* presumably alludes to Sidonius’ Urban Prefecture, even though the reference is oddly allusive, given the dignity of the office. There is a clear echo of the epitaph that Sidonius provided for the tomb of his grandfather, where he refers to *consultissimus utilissimusque ruris militiae fori cultor* (‘most informed and most effective husbandman of rural matters, troops and the forum’)<sup>15</sup>. But one can also note the lack of precision in the description of the younger man’s offices in comparison with the explicit references to the Praetorian Prefecture of his grandfather

<sup>14</sup> Brown 2012, p. 406.

<sup>15</sup> Sidonius, *ep.* III, 12, 5. Henzelmann 1976, p. 52: Condorelli 2013: Mratschek 2017, p. 315.

(*Praefectus... post praetoria recta Galliarum*) in the memorial composed by Sidonius himself.<sup>16</sup> The allusive nature of the reference perhaps tells us something about the declining significance of the Urban Prefecture in the imagination of the Gallic aristocracy after the end of imperial rule. Having dealt with its subject's secular career, the epitaph refers to his literary output in a pair of lines which differ radically in the surviving transcriptions. I leave aside the lines 10-11 in the newly discovered copy, which refer to books about the life of a *parens*, since it is hard to see how they could fit with any known work of Sidonius (although this, of course, may point to another lacuna in our evidence). The alternative reading is easier to accept: *Haec inter tamen et philosophando/ Scripsit perpetuis habenda seclis*. There is then a reference to the episcopate of Sidonius (*Summi pontificis sedens catedram*), before a final invocation and dating clause.

More significant for my present concerns are four lines in the middle of the epitaph, which require careful consideration, not least because they appear to refer to activity which is not covered in any of Sidonius' letters or poems. What interests me are lines 6-9:

*Causarum moderans subinde motus  
Leges barbaros dedit furori (or Leges barbarico dedit furori);  
Discordantibus inter arma regnis  
Pacem consilio reduxit amplo.*

The variant in line 7 is of no great significance, since either reading tells us that Sidonius was involved in legislating for barbarians. This reference to Sidonius' own lawmaking for barbarians hardly fits with the standard reading of the letter to Syagrius, where Sidonius describes his correspondent as a Solon of the Burgundians,<sup>17</sup> a comparison which is usually taken to be comic or ironic.<sup>18</sup> If Sidonius himself also acted as a legislator for barbarians, then we have to take the comparison with Solon rather as a compliment. On other occasions comparison with Solon in Sidonius' verse is unquestionably complimentary.<sup>19</sup> That he paid some attention to the lawmaking of barbarian rulers is also clear from his comments on the Visigothic king Theodoric (*Qui dicat modo iura Getis, sub iudice vestro/ Pellitus rauum praeconem suscipit hospes*: 'who now gives laws to the Goths, under your judge, the skin-clad guest receives the hoarse herald')<sup>20</sup> – lines which seem to have been picked up by the author of the *Vita Patrum Iurensium* in his description of the Burgundian *Magister Militum*, the Gibichung Chilperic (*Nonne cernis, degener et infelix, ius fasque confusum, ob tuis tuorumque crebra in innocentium persuasione peccatis, mutari muriceous pellito*

---

<sup>16</sup> Sidonius, *ep.* III, 12, 5. Condorelli 2013.

<sup>17</sup> Sidonius, *ep.* V, 5, 5.

<sup>18</sup> Harries 2000, p. 51.

<sup>19</sup> Sidonius, *carm.* II, l. 160; XV, l. 47; XXIII, l. 108.

<sup>20</sup> Sidonius, *carm.* V, ll. 562-263.

*sub iudice fascis*: ‘Do you not see, degenerate and unhappy man, law and right confused, on account of your sins and the frequent exactions of your men against the innocent, and the purple-covered fasces handed over to a skin-clad judge’).<sup>21</sup> There is also a reference in Sidonius’ letters to Euric’s legislation.<sup>22</sup>

But when, in the standard interpretation of Sidonius’ career, did he act as a lawgiver for barbarians? When too did he help establish peace between discordant *regna*? On these issues Sidonius himself is silent, even though the next generation thought them worthy of record. It is clear from the structure of the epitaph that all this activity took place before he became bishop. However, it is not easy to find a conflict between barbarians in the period between 455 and 468 – unless we hypothesise some early aggression by Euric, immediately after his seizure of power in 466. It is possible to envisage that Sidonius played some diplomatic role in the aftermath of the defeat of British general Riothamus by the Visigoths in c. 469<sup>23</sup> – since Riothamus and his surviving forces seem to have been settled in Gibichung controlled territory, there might have been a stand-off between Euric and Chilperic. The British general had been acting in support of Anthemius, and Sidonius was clearly close to imperial circles at the time of his visit to Italy and immediately after. His letter to Riothamus<sup>24</sup> could antedate his elevation to the episcopate. It is even possible that the defeat of the British leader, and the settlement of his followers in the territory controlled by the Gibichungs antedates Sidonius’ departure for Italy – the chronology of the conflict is by no means certain. Another potential context for Sidonius’ activity as a peace-maker might be a conflict c.471/2, when Christine Delaplace has envisaged Visigothic support for Anthemius<sup>25</sup> – although that would be difficult to square with the chronology of Sidonius’ consecration, which remains opaque, but is not likely to be long after 469. Perhaps one point that we can conclude from the comment on his peacemaking in the epitaph is that Sidonius’ observations on the negotiations conducted between the bishops acting on behalf of Julius Nepos and the Visigothic king Euric in 475<sup>26</sup> would have been those of a man who had himself been involved in diplomatic negotiation.

As for his activity as a legislator, if it is to be dated before Sidonius’ election to the episcopate, as appears to be the case from the epitaph, we have to conclude that it was to the Gibichung *Magistri Militum* of the Middle Rhône valley that he gave legal counsel. For chronological reasons it would be difficult to argue that he was drawn into the body of men round Euric, who were responsible for the fifth-century legislation of

<sup>21</sup> *Vita Patrum Iuvenium*, 92.

<sup>22</sup> Sidonius, *ep.* VIII, 3, 3.

<sup>23</sup> Gregory of Tours, *Decem Libri Historiarum*, II, 18; Jordanes, *Getica*, XLV, 237-8; also Sidonius, *ep.* I, 7. Charles-Edwards 2013, pp. 59-60.

<sup>24</sup> Sidonius, *ep.* III, 9.

<sup>25</sup> Delaplace 2015, pp. 250-253.

<sup>26</sup> Sidonius, *ep.* VII, 6, and 7.

the *Codex Euricianus*, even though he was certainly aware of their work,<sup>27</sup> because he only became a subject of the Visigothic king after he was elected bishop. The phraseology of the epitaph, with the Burgundians being dismissed as *barbari* or a *barbarus furor*, might have been very attractive to a Visigothic audience. If Sidonius' involvement in lawmaking was associated with the government of the Gibichung *Magistri Militum*, we effectively have to place it before his journey to Italy to deliver the Anthemius panegyric in 468, and his subsequent tenure of the Urban prefecture in 468/9, in other words during his supposed period of *otium*. Certainly there is not much time between his return to Gaul and his election as bishop of Clermont in 469 or shortly thereafter. We can, therefore, be reasonably certain that his legal activity should be placed before his lengthy stay in Italy, even though it does not sit well with the normal picture of his period of *otium*<sup>28</sup> ('retraite studieuse' in the words of André Loyen,<sup>29</sup> or, in Ralph Mathisen's phase, 'first period of retirement').<sup>30</sup> This, of course, also has important implications for our understanding of early Gibichung legislation: Gundioc and Chilperic were acting as Roman officials – the first phases of Burgundian lawgiving are quite simply Roman, and Sidonius would have been advising them as a Roman official, even if some of the legislation was directed towards Burgundian or other federates.<sup>31</sup>

This dating of Sidonius' legislative activity may have implications for our understanding of his Italian journey. I have argued elsewhere that we have to understand Sidonius' delivery of the Anthemius panegyric in the light of the current situation in Italy and Gaul.<sup>32</sup> We are not simply dealing with the personal decision of a Gallo-Roman senator to travel to the imperial court. The choice of Sidonius as panegyrist and his subsequent appointment as *Praefectus Urbis* cannot have been made without some acquiescence on the part of the Burgundian *Magister Militum per Gallias*, Chilperic, all the more so because of the strong connections between the Gibichungs and the *Magister Militum Praesentalis* Ricimer. The latter was the brother-in-law of Gundioc,<sup>33</sup> Chilperic's brother and predecessor as *Magister Militum per Gallias*. And Gundioc's son, Gundobad, who would emerge as Ricimer's heir in 472, may already have been at the side of his uncle in Italy by 468.<sup>34</sup> In fact the panegyric has a disproportionate amount to say about the marriage of Anthemius' daughter to Ricimer – at times it comes close to being an epithalamium.<sup>35</sup> It is a panegyric for the regime as a

---

<sup>27</sup> Sidonius, *ep.* VIII, 3, 3.

<sup>28</sup> Harries 1994, pp. 103-124.

<sup>29</sup> Loyen, ed. Sidoine Apollinaire, vol. 1, 1960. p. xvi.

<sup>30</sup> Mathisen 2013, pp. 221-247.

<sup>31</sup> Wood 2016; Id. 2017.

<sup>32</sup> Wood 2019; Oppedisano 2020.

<sup>33</sup> Priscus, fr. 64, 65, ed. Blockley 1981, vol. 2, pp. 372-375.

<sup>34</sup> Wood 2021b, pp. 16-17.

<sup>35</sup> Wood 2019, p. 369.

whole. This rather confirms the likelihood that behind Sidonius' voyage to Italy, his delivery of the Anthemius panegyric, and even his appointment as *Praefectus Urbis*, lay the political alignment of Anthemius, Ricimer, Chilperic and Gundobad. Moreover, if Sidonius had already been providing legislative guidance to the Gibichung *Magistri Militum per Gallias* before his departure for Italy, this would have been significant preparation for his role as *Praefectus Urbis*. However we solve the problem of Sidonius' peacemaking, his activity as a lawgiver means that we have to modify the picture of his 'first period of retirement', or *otium*. Jill Harries noted Sidonius' silence over his elevation to the episcopate,<sup>36</sup> and indeed carefully unravelled the allusive way in which he deals with other awkward events and problematic individuals, most notably Arvandus,<sup>37</sup> but his failure to say anything about his own activity as a peacemaker and a lawgiver is surely far more significant. Recognition of this aspect of his career calls into question the notion of Sidonius' first retirement, and it also suggests that we should give more credit to the Roman administration of the Gibichung *Magistri Militum*.

What is there to fill out the claims of the epitaph? Outside the letters, there is unfortunately nothing in the so-called *Leges Burgundionum* or in the Gallic Chronicles, that provide clear evidence of Sidonius' diplomatic and legal activity between 461 and 467. The *Liber Constitutionum* of the Gibichungs, as we have it, which is better-known as the *Lex Burgundionum*, is derived from a legal collection made in 517, although it seems to have incorporated an earlier lawbook which was probably issued in c.500, and which itself apparently contained earlier laws issued by Gundioc, Chilperic and Gundobad.<sup>38</sup> If we excavate the various strata of the Code, we might be able to point to legislation influenced by Sidonius. The same is likely to be true if we were to examine the other Burgundian lawbook, the *Forma et Expositio Legum*, which is more usually, but incorrectly, known as the *Lex Romana Burgundionum*, and which would seem to be a collection made c.500.<sup>39</sup> It is a compilation of laws from the *Codex Theodosianus* as well as later Novels, some of which have been edited to suit current circumstances. It is possible that some of the laws included in the collection had been identified by Sidonius and Syagrius as being of particular relevance to the situation in Gaul in the 460s.

But while the laws do no more than allow us to speculate on the identification of Sidonius' contribution to Gibichung lawmaking, there are some references to connections with the Gibichungs in Sidonius' letters which allow a little more certainty about his dealings with the Burgundian leadership. There is the reference to the relations of Chilperic with bishop Patiens of Lyon – the *Magister Militum* liked the

---

<sup>36</sup> Harries 1994, p. 12.

<sup>37</sup> Harries 1994, pp. 13-15.

<sup>38</sup> Wood 2016, § 8; Id., 2017, p. 10.

<sup>39</sup> Wood 2016, §§ 17-18; Id., 2017, p. 11.

bishop's feasts, while the general's wife liked the cleric's fasts.<sup>40</sup> Sidonius' knowledge seems to imply close contact with the household of the *Magister Militum*. More important, Sidonius was extremely concerned for the safety his relatives Apollinaris and Thaumastus in 474, when they were regarded as favouring the new emperor Julius Nepos, whose elevation was rejected by Chilperic.<sup>41</sup> Although we learn little of what happened, it would appear that Sidonius was able to intervene with the *Magister Militum per Gallias* to protect his uncles.

Yet more intriguing is the letter which recounts the arrival of the barbarian prince Sigismer, who was to marry the daughter of the *Magister Militum*.<sup>42</sup> Historians have tried to identify the origins of Sigismer, without any success. A more fruitful line of approach might be to juxtapose the letter on Sigismer with that written by Sidonius to the courtier and poet Secundinus.<sup>43</sup> André Loyen gave the two letters significantly different dates, for no reason.<sup>44</sup> It is clear, from what Sidonius has to say, that Secundinus had written court poetry and that it even covered a significant marriage. I would suggest that Secundinus delivered official verses on, among other subjects, the marriage of Sigismer. Certainly the letter must raise the likelihood that the court of the Gibichungs was a venue for poetry as much as was that of Euric. That being the case we need to ask whether Sidonius himself delivered poems for Gundioc and Chilperic. The answer is surely yes, despite the absence of any surviving verse. Certainly Sidonius was composing poems throughout his life, as is apparent from the verses included in his letters.<sup>45</sup> One might guess that the description of Chilperic and his wife as a new Lucumon and Tanaquil had its origins in some complimentary verse.<sup>46</sup> However, the one poem dealing at length with the Burgundians that does survive in the author's *œuvre* is his famous satire addressed to the *vir clarissimus* Catulinus,<sup>47</sup> where the barbarians are depicted as uncouth, noisy and smelly.

Sidonius was not alone in writing satirical verse: he encouraged Secundinus to continue writing satire against the *tyrannopolitae*, though whether the tyrants have been correctly identified as the Burgundian rulers (as, for instance by Loyen)<sup>48</sup> is questionable. The only other known use of the word *tyrannopolita* comes in a near-contemporary law

---

<sup>40</sup> Sidonius, *ep.* VI, 12, 3.

<sup>41</sup> Sidonius, *epp.* V, 6 and 7.

<sup>42</sup> Sidonius, *ep.* IV, 20.

<sup>43</sup> Sidonius, *ep.* V, 8.

<sup>44</sup> Loyen, ed. Sidoine, vol. 2, pp. 155, 186.

<sup>45</sup> Sidonius, *epp.* II, 8; II, 10; III, 12; IV, 8; IV, 11; IV, 18; V, 17, 10; VII, 17; VIII, 9; VIII, 11; IX, 13; IX, 14; IX, 15; IX, 16.

<sup>46</sup> Sidonius, *ep.* V, 7, 7.

<sup>47</sup> Sidonius, *carm.* 12.

<sup>48</sup> Loyen, vol. II, p. 187, n. 27.

of Glycerius, where is it directed against bishops.<sup>49</sup> There were plenty of powerful people other than the Gibichungs who were misusing their authority – we meet one in the *Vita Patrum Iurensium*, who is actually reprimanded by Chilperic.<sup>50</sup>

Why did Sidonius not include in his letter collection correspondence relating to his peace-making and his legal activities? And why did he hide his close links with the Gibichung *Magistri Militum*? A possible answer might be that they were actually not very important. One might argue that the major Roman official in Gaul was the Praetorian Prefect, who was usually resident in Arles, and Sidonius certainly did have significant connections with most of them, including Tonantius Ferreolus,<sup>51</sup> Priscus Valerianus,<sup>52</sup> Paeonius,<sup>53</sup> Magnus,<sup>54</sup> Arvandus,<sup>55</sup> and Magnus Felix.<sup>56</sup> The fate of Arvandus, accused of treason, was something that concerned him in particular.<sup>57</sup>

It is true that Gundioc and Chilperic make few appearances as Roman officials in any of our sources. For Gundioc as *Magister Militum* we are dependent on a single letter contained in the *Epistolae Arelatenses Genuinae*,<sup>58</sup> where we discover that in informing pope Hilary about the matter he played a role in dealing with the problematic episcopal election of Marcellus of Die. For Chilperic as *Magister Militum*, we have a few references in Sidonius' own correspondence, with regard both to his relations with Patiens of Lyon, and to his reaction to the elevation of Julius Nepos as emperor in Italy.<sup>59</sup> In the *Vita Patrum Iurensium* we see him as an active judge, and not surprisingly as an official involved in the settlement of barbarians.<sup>60</sup> Moreover, since a law of Gundobad makes it clear that more than one of his predecessors was a legislator, we can be certain that both Gundioc and Chilperic issued law.<sup>61</sup> Although their lawmaking has to be excavated from the surviving *Liber Constitutionum* and *Forma et Expositio Legum*, we have to understand that as *Magistri Militum* they were also issuing law for the wider population, and not just for their barbarian followers.<sup>62</sup> But we can also be certain that both men were active as

---

<sup>49</sup> Salzman 2021, pp. 218-219.

<sup>50</sup> *Vita Patrum Iurensium*, 92-94.

<sup>51</sup> Sidonius, *carm.* 24; *epp.* I, 7, 4; II, 9; VII, 7, 12; VII, 12.

<sup>52</sup> Sidonius, *carm.* VIII, *ep.* V. 10, 1.

<sup>53</sup> Sidonius, *ep.* I, 11.

<sup>54</sup> Sidonius, *carm.* 14; 15; *epp.* I, 11, 10; II, 15.

<sup>55</sup> Sidonius, *ep.* I, 7.

<sup>56</sup> Sidonius, *carm.* IX; *epp.* II, 3, III 4, III, 7; IV, 5; IV 10.

<sup>57</sup> Sidonius, *ep.* I, 7.

<sup>58</sup> *Epistolae Arelatenses Genuinae*, 19.

<sup>59</sup> Sidonius, *epp.* V, 6, 2; 7, 1; VI, 12, 3.

<sup>60</sup> *Vita Patrum Iurensium*, 92-4; Wolfram 1997, pp. 181-183.

<sup>61</sup> *Liber Constitutionum*, 8.

<sup>62</sup> Wood 2016.

military leaders. We see them on campaign in 455-6,<sup>63</sup> and it is therefore likely that they were involved in protecting their area of jurisdiction from outside threats. They were surely ultimately responsible for the defence of Clermont, even if, in Sidonius' account, the military hero was his own brother-in-law Eccidius.<sup>64</sup> We should also note the Sidonius comments on Eccidius' close relations with kings (*regum familiaritati*).<sup>65</sup> In other words, both Gundioc and Chilperic were figures of significance. Sidonius' failure to say much about them calls for some explanation, not least because for a good deal of time he and they were to be found in the same city, Lyon.

### **The Intended Audience of Sidonius' Correspondence and the Visigothic Court**

Here we need to consider the audience of his letter collection. The first seven books are addressed to Constantius, who is often described as a priest of Lyon.<sup>66</sup> It does seem that he was buried in Lyon, if he is rightly associated with an epitaph that survives in the church of St Ireneus,<sup>67</sup> although it is by no means clear that he was a priest. Sidonius notes that he was a poet.<sup>68</sup> He was also the author of the *Life of Germanus of Auxerre*.<sup>69</sup> From Sidonius we learn that he was active in the territory of the Gibichung *Magister Militum* at the time of Euric's siege of Clermont.<sup>70</sup> The eighth book of Sidonius' letters is dedicated to Petronius<sup>71</sup> (although the final letter of the book is again addressed to Constantius),<sup>72</sup> and the ninth to Firminus.<sup>73</sup> The dedication to Constantius at first sight suggests a Lyon audience for the letter collection – and certainly Sidonius did have such an audience in mind, even if it was only secondary. Petronius and Firminus, however, suggest an audience in Visigothic territory since they are both associated with the city of Arles.<sup>74</sup> An audience within Euric's kingdom might also be implied by the dating of the collection. Sidonius would seem to have put together the first seven books while in exile at Liviana, between 475 and 477.<sup>75</sup> Books 8 and 9 were put together soon after, perhaps

---

<sup>63</sup> Jordanes, *Getica*, 231.

<sup>64</sup> Sidonius, *ep.* III, 3.

<sup>65</sup> Sidonius, *ep.* III, 3, 9.

<sup>66</sup> Sidonius, *ep.* I, 1; VII, 18.

<sup>67</sup> Borius 1965, p. 12.

<sup>68</sup> Sidonius *ep.* II, 10, 3.

<sup>69</sup> Borius 1965.

<sup>70</sup> Sidonius *ep.* III, 2.

<sup>71</sup> Sidonius, *ep.* VIII, 1.

<sup>72</sup> Sidonius, *ep.* VIII, 16.

<sup>73</sup> Sidonius, *ep.* IX, 1; 16.

<sup>74</sup> Stroheker 1948, pp. 174-204.

<sup>75</sup> Mathisen 2013, pp. 227-228.

while Sidonius was still in exile, or otherwise immediately after his return to his episcopal city of Clermont. Since his epitaph probably provides us with a death date of 479 (taking Furbetta's insistence that it is dated to the consulship of Zeno),<sup>76</sup> all nine books of the collection must be placed in the five years from 475 to 479. In other words, despite the dedication to Constantius, Sidonius' immediate audience was to be found among the senatorial figures of the Visigothic kingdom, and by extension among the leading men of the Visigothic court. Indeed the Visigothic nature of the collection is immediately made clear in the second letter of Book One, the lengthy description of the court of Theodoric II.<sup>77</sup> Effectively the letter is given pride of place among all those gathered together. Jill Harries rightly stressed the significant placing of the letter within the collection,<sup>78</sup> but without noting any connection with the context in which the collection made.

The Visigothic court is also at the heart of other letters. Sidonius sent Lampridius a verse description of Euric's court, in a letter that surely belongs to his period of exile,<sup>79</sup> and he supplied Evodius with a poem to accompany a gift for the Visigothic queen Ragnahild, in a letter that has been dated to the late 460s.<sup>80</sup> He also wrote to Leo of Narbonne, who would seem to have been one of Euric's closest Gallo-Roman advisers.<sup>81</sup> There are no equivalent letters or poems dealing with the Gibichung court, even though Sidonius clearly had close connections with Gundobad and Chilperic for far longer than with Euric. Indeed there are strikingly few letters that can be firmly dated to the 460s.<sup>82</sup> Yet in all probability Sidonius' association with the Gibichungs went back to the attempt by the city of Lyon to challenge the rule of Majorian, following the overthrow of Avitus, who was, of course Sidonius' father-in-law.<sup>83</sup> We do not know who was in charge of the Burgundian forces within the city, when it held out against Majorian, but we may guess it was either Gundioc or Chilperic. Exactly what role was played by Sidonius himself in the episode is unclear, but the panegyric to Majorian implies that he had been deeply implicated in the city's opposition to the new emperor: effectively he was faced with having to offer excuses for the city's actions. As we have seen, despite his near silence on the matter, he surely had dealings with both Gundioc and Chilperic when they held the office of *Magister Militum per Gallias*, and were frequently resident in Lyon, which was indeed where Sidonius himself was usually to be found before 468. And as bishop of Clermont he certainly continued to have dealings with them, up until the moment that his episcopal city was handed over to Euric. Despite all this, the Gibichungs and the

---

<sup>76</sup> Furbetta 2015, pp. 248-251.

<sup>77</sup> Sidonius, *ep.* I, 2.

<sup>78</sup> Harries 1994, p. 13.

<sup>79</sup> Sidonius, *ep.* VIII, 9.

<sup>80</sup> Sidonius, *ep.* IV, 8.

<sup>81</sup> Sidonius, *ep.* IV, 22; VIII, 3. Stroheker 1948, p. 187.

<sup>82</sup> Mathisen 2013, p. 222.

<sup>83</sup> Harries 1994, p. 31.

Gibichung court are almost entirely missing from Sidonius' letters and poems, especially in comparison with what he has to say about the courts of Majorian,<sup>84</sup> Theodoric II,<sup>85</sup> and Euric.<sup>86</sup> In the light of the evidence of the epitaph, this is surely deliberate: Sidonius has excluded material that would point to his association with Gundioic and Chilperic, and that is scarcely surprising, given that he was compiling the first seven books while under house arrest in territory whose ruler was at war with the Gibichungs. But this means that we cannot take the silence of Sidonius with regard to his life at the very end of the 450s and in the early 460s as evidence for a period of retirement or *otium*. Absence of information is likely to reflect Sidonius' wish to edit the record, so as to imply non-involvement in contemporary affairs, rather than to reflect a genuine period of retirement from politics. In the language of André Loyen he was not a *résistant* but a *collaborateur*<sup>87</sup> – although, of course, the phraseology reflects attitudes from the period following the 1939-45 War, and is, in truth, not helpful for an understanding of the fifth century.

What does this imply for our reconstruction of the history of Gaul in the third quarter of the fifth century? Most obviously, we have to be aware that Sidonius may have been a regular adviser to the Gibichungs from the fall of Majorian onwards. He was unquestionably involved in their early lawmaking. His involvement in the initial opposition of Lyon to Majorian would have endeared him to Gundioic and Chilperic, and perhaps also to Ricimer. This involvement must surely provide some of the background to the Anthemius panegyric. More generally, we should allow that the Gibichung *Magistri Militum* of the Rhône valley had a more important role to play than is usually acknowledged. The standard reading is, of course, a reflection of the infrequency with which Gundioic and Chilperic appear in Sidonius's writings. Indeed only one letter allows us to identify the office held by Chilperic,<sup>88</sup> while, for Gundioic's tenure of the magistracy we are dependent on the *Epistulae Arelatenses Genuinae*.<sup>89</sup>

## Conclusions

Sidonius' silence has almost inevitably had an impact on modern readings of the period. Exactly how did the authority of the Gibichung *Magistri Militum* relate to that of the Praetorian Prefects of Gaul? Was the distinction one of spheres of action? Or did they have different geographical spheres of influence, with the Prefect based in Arles

---

<sup>84</sup> Sidonius, *epp.* I, 11; IX, 4; *carm.* IV and V

<sup>85</sup> Sidonius, *ep.* I, 2.

<sup>86</sup> Sidonius, *epp.* IV, 8; VIII, 9.

<sup>87</sup> Loyen 1963.

<sup>88</sup> Sidonius, *ep.* V, 6.

<sup>89</sup> *Epistolae Arelatenses Genuinae*, 19.

and the Master of the Soldiers in Lyon? Was the *Magister Militum* based in Lyon because the city was closer to possible threats from the north than was Arles? It is, moreover, clear that the authority of Gundioic and Chilperic was not limited to the military sphere: Gundioic was active in reporting a disputed episcopal election, while Chilperic dealt with legal complaints<sup>90</sup> as well as the political fall-out from the arrival of Julius Nepos.<sup>91</sup>

One Praetorian Prefect, Arvandus, features prominently in several of Sidonius' letters, because he was accused of colluding with Euric.<sup>92</sup> The episodes of Arvandus and Seronatus need to be considered in the light of the position of the Gibichungs. Sidonius makes no reference to the Burgundian officials in the letters concerned with Arvandus and Seronatus,<sup>93</sup> but is it likely that they had no involvement in the political crises surrounding the two men? And then there is the question of the association of the Gibichungs with Ricimer. Should we understand the Gibichungs primarily as Ricimer's agents in Gaul? They were related by marriage. They came to prominence more or less at the same times as Ricimer himself, although initially they belonged to different factions – Ricimer being involved in the overthrow of the emperor Avitus, while the Gibichungs seem to have supported the followers of the deposed emperor. The appointment first of Gundioic and then of Chilperic as *Magister Militum per Gallias* must have been proposed by Ricimer, not long after the marriage of his sister to Gundioic. And Gundioic's son Gundobad had emerged as Ricimer's political heir by 472.<sup>94</sup>

All this also provides the background for Sidonius' journey to Italy to deliver his panegyric in honour of Anthemius, and for his subsequent appointment as *Praefectus Urbis*. But this background has to be reconstructed without the aid of Sidonius. His silence must be deliberate, and it is reasonable to conclude that it reflects his desire to construct a Gallic history in which the old senatorial world passed directly into Visigothic control, with no acknowledgement of the political realities of the years between 461 and 467, in which he himself had been involved. The skill with which he constructed his history has blinded historians to the significance of his silence, which can only be understood with reference to the context in which he collected his letters. Without his epitaph we would have no reason to question the image of his life and times which he himself constructed in collecting his prose and verse, and which has become the staple for modern historians. At a more general level we are back with the old conundrum that 'absence of evidence is not evidence of absence'. It is always important to attempt to identify silences, and once they have been identified, to ask what they might mean.

---

<sup>90</sup> *Vita Patrum Jurensium*, 92-94.

<sup>91</sup> Sidonius, *ep.* V, 6 and 7.

<sup>92</sup> Sidonius, *ep.* I, 7.

<sup>93</sup> Sidonius, *ep.* II, 1; V, 13; VII, 7, 2.

<sup>94</sup> *Chronicle of 511*, 650, s.a. 471/2; Paul the Deacon, *Historia Romana*, 15, 3-4. See Wood 2021b, pp. 16-17.

Ian Wood  
School of History  
University of Leeds  
I.N.Wood@leeds.ac.uk

## **Bibliographical References**

- Avitus of Vienne, ed. R. Peiper, *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi*, 6, 2, Berlin, 1883.
- Brown 2012: P. Brown, *Through the Eye of a Needle: Wealth, the Fall of Rome, and the Making of Christianity in the West, 350-550 AD*, Princeton.
- Chronicle of 511, ed. R. W. Burgess, *The Chronicle of 511: a new critical edition with a brief introduction*, in R. Mathisen, D. Shanzer, eds., *Society and Culture in Late Antique Gaul: Revisiting the Sources*, Aldershot, 2001, pp. 85-100.
- Condorelli 2013: S. Condorelli, *Gli epigrammi funerari di Sidonio Apollinare*, in M.-F. Guipponi-Gineste, C. Urlacher-Becht (eds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris, pp. 261-279.
- Constantius, *Vita Germani*, ed. R. Borius, *Constance de Lyon, Vie de saint Germain d'Auxerre*, Sources Chrétiennes 112, Paris, 1965.
- Gregory of Tours, *Decem Libri Historiarum*, ed. B. Krusch and W. Levison, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Merovingicarum II*, 1, Hannover, 1951.
- Priscus, ed. with English trans. R.C. Blockley, *The Fragmentary Classicising Historians of the Later Roman Empire, Eunapius, Olympiodorus, Priscus and Malchus*, 2 vols., Liverpool, 1981.
- Epistolae Arelatenses Genuinae*, ed. W. Gundlach, *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae III*, Berlin, 1892.
- Jordanes, *Getica*, ed. F. Giunta and A. Grillone, *Iordanis de Origine et Actibus Getarum, Fonti per la Storia d'Italia*, Rome, 1991.
- Liber Constitutionum*, ed. L.R.V. Salis, *Leges Burgundionum, Monumenta Germaniae Historica, Leges nationum Germanicarum II*, 1, Hannover, 1892.
- Paul the Deacon, *Historia Romana*, ed. H. Droysen, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Germanicarum*, Berlin, 1879.
- Sidonius Apollinaris, ed. C. Luetjohann, *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi* 8, Berlin, 1887.
- Sidonius Apollinaris, ed. A. Loyen, *Sidoine Apollinaire, Oeuvres*, 3 vols., Paris, 1960-70.
- Vita Patrum Jurensium*, ed. and trans. F. Martine, *Vie des Pères du Jura, Sources Chrétiennes* 142, Paris, 1968.
- Borius 1965: R. Borius, ed., *Constance de Lyon, Vie de saint Germain d'Auxerre*, Sources Chrétiennes 112, Paris.
- Charles-Edwards 2013: T.M. Charles-Edwards, *Wales and the Britons, 350-1064*, Oxford.

- Delaplace 2015: C. Delaplace, *La fin de l'Empire romain d'Occident. Rome et les Wisigoths de 382 à 531*, Rennes.
- Furbetta 2015: L. Furbetta, *L'epitaffio di Sidonio Apollinare in uno nuovo testimone manoscritto*, *Euphrosyne* 43, pp. 243–254.
- Harries 1994: J. Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome*, Oxford.
- Harries 2000: J. Harries. *Legal culture and identity in the fifth-century West*, in S. Mitchell and G. Greatrex (eds), *Ethnicity and culture in Late Antiquity*, London, pp. 45-57.
- Heinzelmann 1976: M. Heinzelmann, *Bischofsherrschaft in Gallien*, Munich.
- Kelly and Waarden 2020: G. Kelly and J. van Waarden (eds.), *The Edinburgh Companion to Sidonius Apollinaris*, Edinburgh.
- Loyen 1963: A. Loyen, *Résistants et collaborateurs en Gaule à l'époque des grandes invasions*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, pp. 437-450.
- Mathisen 2013: R. Mathisen, *Dating the letters of Sidonius*, in J. van Waarden and G. Kelly (eds.), *New Approaches to Sidonius Apollinaris*, Leuven, pp. 221-251.
- Montzimir 2003: P. Montzimir, *Nouvel essai de reconstruction matérielle de l'építaphe de Sidoine Apollinaire*, *Antiquité Tardive* 11, pp. 321-327.
- Oppedisano 2020: F. Oppedisano, *Sidonio, Antemio e il senato di Roma*, in F. Oppedisano (ed.), *Procopio Antemio imperatore di Roma*, Bari, pp. 100-119
- Oppedisano 2013: F. Oppedisano, *L'impero d'occidente degli anni di Maiorano*, Roma.
- Prévot 1993: F. Prévot, *Deux fragments de l'építaphe de Sidoine Apollinaire*, *Antiquité Tardive*, 1, pp. 223-229.
- Salzman 2021: M.R. Salzman, *The Falls of Rome, Crisis, Resilience, and Resurgence in Late Antiquity*, Cambridge, 2021.
- Shanzer and Wood 2002: D. Shanzer and I. Wood, *Avitus of Vienne, Letters and Selected Prose*, Liverpool.
- Stroheker 1948: K.F. Stroheker, *Der senatorische Adel im spätantiken Gallien*, Reutlingen.
- Wolfram 1997: H. Wolfram, *Neglected evidence on the accommodation of barbarians in Gaul*, in W. Pohl (ed.), *Kingdoms of the Empire: the integration of Barbarians in Late Antiquity*, Leiden, pp. 181-183.
- Wood 2016: I. Wood, *The legislation of magistri militum: the laws of Gundobad and Sigismund, La forge du droit. Naissance des identités juridiques en Europe (IVe-XIIIe siècles)*, *Clio@Themis*, 10, <https://cliothemis.com/Clio-Themis-numero-10>.
- Wood 2017: I. Wood, *Burgundian law-making, 451-534*, *Italian Review of Legal History* 3, pp. 1-27.
- Wood 2019: I. Wood, *Sidonius and the Burgundians*, in D. Moreau and R. González Salinero (eds.), *Academica Libertas. Essais en honneur du professeur Javier Arce*, Paris, pp. 365-371.
- Wood 2021a: I. Wood, *The selective memory of Jonas of Bobbio*, in S. Scholz and G. Schwedler (eds.), *Creative Selection: between emending and forming medieval memory*, Berlin, pp. 41-59.
- Wood 2021b: I. Wood, *The Making of the Burgundian Kingdom*, *Reti Medievali*, 22, pp. 1-31.

Ascolta l'audio

E. Piazza, *La dimensione del silentium  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTPiazz90096.13  
pp. 229-237.

## **La dimensione del *silentium* nella *Vita Eligii***

EMANUELE PIAZZA

### **Abstract**

**The dimension of *silentium* in the *Vita Eligii*.** The paper focuses the dimension of silence in the *Vita* of Eligius, bishop of Noyon-Tournai from 641 until his death in 660. The text (here will be considered both the version, with gaps, edited by Bruno Krusch in the *Monumenta Germaniae Historica*, and the more extensive one edited by Joseph Ghesquière in the *Acta Sanctorum Belgii*) written by Audoen, bishop of Rouen (and close friend of Eligius), presents several passages in which the *silentium* plays a significant role. Silence, for example, is called into question with regard to the hagiographer's fear of condemning to oblivion, through guilty forgetfulness, some of the numerous *miracula* performed by the saint, now as an environmental factor, marked by the absence of sound, favourable to the revelation of Eligius' spiritual virtues.

### **Keywords**

Eligius of Noyon, silence, hagiography, Merovingians

### **Parole chiave**

Eligio di Noyon, silenzio, agiografia, merovingi

## **Introduzione**

Abilissimo orafò, dotato di una irreprensibile fede, instancabile nella preghiera e nel soccorrere il prossimo, predicatore, fondatore di monasteri, convertitore di pagani e guaritore di malati: queste sono le notevoli qualità riconosciute a sant'Eligio, vescovo di Noyon-Tournai, dal suo biografo, e suo intimo amico nonché vescovo e santo a sua volta, Audoen di Rouen. Questi è indicato come l'autore di una *Vita Eligii*,<sup>1</sup> suddivisa in due libri, il primo dei quali principia dalla nascita del santo, avvenuta a Chaptelat (nei pressi di Limoges) intorno al 588-590, e ne ripercorre gli anni spesi alla corte regale

---

<sup>1</sup> Sull'attribuzione ad Audoen della paternità della *Vita* (per l'edizione critica, si veda la nota successiva; tale edizione è priva di diversi brani riportati nella versione, di cui si è tenuto conto, pubblicata in *Acta Sanctorum Belgii* 1785, pp. 198-309), cfr., innanzitutto, Bayer 2007, pp. 461-524; Heinzelmann 2013, p. 221, nota 2, dove ulteriore bibliografia con particolare riferimento ai lavori di Isabelle Westeel (da menzionare, inoltre, Berschin 2010, pp. 1-7; Mériaux 2010, pp. 75-85).

merovingia, dove Eligio ebbe modo di mettersi in evidenza già agli occhi di Clotario II e, alla sua morte nel 629, continuare ad occupare un ruolo di primo piano sotto Dagoberto I sino al 639, in seguito Clodoveo II e, infine, dal 657 Clotario III e la madre, e reggente, Baltilde;<sup>2</sup> il secondo libro prende le mosse dell'elezione episcopale di Eligio nel 641 – contemporaneamente alla quale ebbe luogo pure quella di Audoen<sup>3</sup> – e ne oltrepassa la morte, avvenuta nel 660, per narrare i miracoli postumi del santo. *'Iam enim, ut spero, etsi sensu rustico prolixum produximus sermonem, quamquam meritis eius digna praeconia nullatenus narrare sufficerimus'*:<sup>4</sup> Audoen, avvertendo il pericolo, insito in ogni opera a carattere biografico, di condannare all'oblio, per una dimenticanza, un episodio magari rilevante concernente il protagonista della sua fatica letteraria,<sup>5</sup> ritiene necessario invocare – allo scopo di scongiurare questo pericolo – la benevole protezione di Eligio, le cui vicende si propone di ricostruire quanto più compiutamente possibile.<sup>6</sup> Nonostante il fermo proposito del nostro autore di non far calare il *'silentium'* su alcuna circostanza riguardante il santo, il timore di una colpevole mancanza serpeggia nella *Vita*,<sup>7</sup> nella cui trama proprio la dimensione del silenzio, che verrà analizzata nelle pagine seguenti, si ritaglia uno spazio significativo.

### **Il silenzio tra preghiera e governo episcopale**

Nelle righe di apertura del dodicesimo capitolo del primo libro viene in breve descritto l'aspetto fisico di Eligio, la cui figura aggraziata, dal volto angelico, era adornata da ricchi abiti e gioielli, oggetti di lusso, però, che egli, anelando alla purezza, aveva donato ai poveri, preferendo per sé delle vesti dimesse tenute su da una corda a guisa di cintura.<sup>8</sup> Audoen passa quindi ad esaltare le virtù di Eligio, soffermandosi in particolare sulla sua assiduità nella preghiera e nella contemplazione delle Sacre Scritture, occupazioni per attendere alle quali sacrificava il riposo notturno, sino al punto che, se gli accadeva di addormentarsi *'inter ipsa divina verba'*, proseguiva a meditare *etiam per somnum*, salvo poi, una volta tornato vigile, portare a termine le letture e riprendere le preghiere, *'in quo opere tantum silentium studebat, nusquam caput reflectens nihilque*

<sup>2</sup> *Vita Eligii* 1902, II 1. Sul contesto politico generale, si rimanda a Vacandard 1902, pp. 23-47; più di recente, cfr. Wood 1994, pp. 140-158; Scheibelreiter 2004, pp. 117-128; Hen 2007, pp. 103-106; si veda, inoltre, Van Uytanghe 2002, pp. 582-584.

<sup>3</sup> Stella 2002, pp. 226-228; cfr. Scheibelreiter 1989, *passim*.

<sup>4</sup> *Vita Eligii* 1902, II 33.

<sup>5</sup> *Vita Eligii* 1902, *Praefatio Dadonis Rothomagensis*, p. 664: *'culpam scilicet metuens silentii incurrere, si agnita miracula ut piger servus silendo occulerem'* (si veda *ivi*, II *Praefatio*; II 80; II 81).

<sup>6</sup> *Ivi*, *Praefatio Dadonis Rothomagensis*, p. 664: *'nos modo vel exiguum iuxta qualitatem ingenii aptare temptamus librum, in quo de ortu vitaeque cursu et glorioso obitu sancti ac beatissimi confessoris et episcopi Eligii, quae ad plenum experti sumus, adiuvante superna gratia, explicandum suscepimus'*.

<sup>7</sup> Si veda *infra*.

<sup>8</sup> *Vita Eligii* 1902, I 12.

*aliud intendens, ut vix alitum spiraminis eius quisquam audire possit*.<sup>9</sup> Complici la notte, le veglie, e il silenzio, Eligio può proficuamente nutrire la propria anima con la parola di Dio in un contesto contrassegnato da una calma assoluta, interrotta soltanto dai sospiri e dai pianti in cui prorompeva ogniqualevolta un versetto sollecitava la sua sensibilità;<sup>10</sup> altrimenti rimaneva immobile, potendosi appena udire il suo respiro come sottolinea Audoenno per enfatizzare il fervore dell'amico nell'adempiere al suo *'propositum in Christi'*. Un servizio nell'espletare il quale Eligio alternava ad una tangibile, e sonora, esternazione delle sue emozioni, uno stato di profondo raccoglimento, reso ancor più intenso da esperienze al limite del misticismo. Il silenzio è pertanto fondamentale per la crescita spirituale di Eligio, cui certo non poteva essere sufficiente la sola privazione di beni materiali per porsi in maniera adeguata alla sequela di Cristo, essendo per lui indispensabile andare oltre la propria condizione terrena e, *'in quantum humana permittere poterat natura'*, rinunciare al sonno per dedicarsi alle orazioni,<sup>11</sup> accompagnate da un incessante lavoro dell'anima.<sup>12</sup>

Il silenzio poteva essere uno strumento utile ad Eligio per assolvere ai suoi doveri di vescovo. Era accaduto, infatti, che una campana non emettesse alcun suono sebbene un *presbiter* avesse insistentemente tentato di suonarla, un prodigio che era diretta conseguenza della scomunica comminata da Eligio, per una ragione non meglio specificata, a quel sacerdote.<sup>13</sup> Quest'ultimo, ignorando la severa interdizione che gli precludeva la facoltà di celebrare le funzioni liturgiche, aveva creduto bene, non appena il vescovo aveva concluso la sua visita pastorale e si era allontanato, di convocare i fedeli per l'appunto percuotendo la campana della sua chiesa. Per ben tre giorni e tre notti cercò senza successo di farla risuonare, ma soltanto quando Eligio si ritenne soddisfatto della penitenza inflitta, la campana riacquistò la sua consueta funzionalità.<sup>14</sup> Lo straordinario epilogo di questa vicenda non lasciava dubbi sul fatto che il prestigio dell'*episcopus* non potesse essere sminuito dall'agire scorretto di un membro della sua diocesi, e la circostanza singolare della campana muta confermava la *'potentia'* taumaturgica del santo: *'ad confutandam humanam praesumptionem magis insensibilis quam rationabilis creatura verbis episcopi parens, veluti sibi indictum silentium, nullum ad pulsantis nisum signum reddidit sonum'*. Anziché redarguire con toni accesi quel prete, Eligio aveva preferito ricorrere ad un silenzio soprannaturale per infliggere un giusto castigo, sulla cui durata

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Si veda, sul punto, Pancer 2015, p. 335.

<sup>11</sup> Si tengano presenti *Vita Eligii* 1902, I 3; I 7; I 10; si veda Heuclin 1998, p. 191; Uhalde 2020, pp. 1060-1062.

<sup>12</sup> Più che in quelle di un futuro vescovo, Eligio appare qui nelle vesti di un monaco, cfr. McNamara 2000, p. 138; Helvétius 2012, p. 64; Diem 2020, pp. 336-337.

<sup>13</sup> Sul rapporto tra Eligio e il territorio della sua diocesi, si veda Vacandard 1902, pp. 119-154; Jauffret 2008, pp. 39-56.

<sup>14</sup> *Vita Eligii* 1902, II 21.

temporale, in realtà, influirono anche le pressioni degli *optimates* e dei *seniores* del luogo, i quali intercedettero presso Eligio dopo tre giorni perché revocasse la scomunica. Sebbene la sanzione non fosse stata recepita, sebbene ad essa si fosse opposto quell'ecclesiastico, '*malae conscientiae saucius*', che sperava di cassarla con i rintocchi della sua campana, un fenomeno fuori dal comune, invece, aveva permesso ad Eligio di imporre la sua '*auctoritas*'. L'inaspettato '*silentium*' di quella campana, tutt'altro che insensibile al carisma del santo a differenza di quel prete irriguardoso, attraverso un evento che sovvertiva l'ordine del mondo consentiva, in definitiva, di ripristinare la disciplina tra il clero.<sup>15</sup> L'episodio, inoltre, non è secondario nel contesto più ampio dell'attività episcopale di Eligio, basti considerare che l'interferenza dei laici nelle vicende ecclesiastiche era uno dei temi discussi durante il Concilio di Chalon-sur-Saône (riunito tra il 647 e il 653) al quale aveva preso parte lo stesso vescovo di Noyon-Tournai,<sup>16</sup> ed è certo l'argomento inerente alla condotta del clero che appare centrale nel passo preso in esame, restando indefinita la causa della scomunica.

### La dimensione taumaturgica dal silenzio

L'essere dotato di molteplici '*virtutes*' permetteva ad Eligio di compiere numerosi *miracula*, alla cui narrazione Audoeno dedica non pochi capitoli della sua opera, così da offrire ai suoi lettori una ricca materia di riflessione. '*Sed neque illud silendum puto, ex quo lectores auditoresque ad studium humilitatis causa huius exempli incitare confido*', si legge nel diciannovesimo capitolo del secondo libro, '*ut ne aliquando improbi quique praesumant contra sanctos viros verba procacia incaute proferre, dum simili metuunt exitio succumbere*'.<sup>17</sup> Audoeno non è indotto a custodire la memoria delle azioni di Eligio dalla sola volontà di lodare il suo amico, ma anche dal desiderio di salvarle dall'oblio giacché esse costituiscono una risorsa morale, di ammonimento, per i credenti, affinché nessuno, ed è questo il fulcro morale del brano in questione, osi arrecare offesa ai '*virii Dei*'. La preoccupazione di non far passare sotto silenzio la '*potentia*' taumaturgica del santo emerge in più punti della *Vita*,<sup>18</sup> come in occasione della morte di Eligio, sul cui corpo esanime, a seguire il trentasettesimo capitolo del secondo libro, la regina Baltilde aveva versato un profluvio di lacrime sinché '*miraculum non silendum ilico contigit*': nonostante il freddo che aveva congelato la salma, era infatti fuoriuscito del sangue dalle narici del santo, liquido prezioso che era stato prontamente

<sup>15</sup> Sul tema del silenzio imposto dal santo agli elementi dell'ambiente a lui circostante, si veda Pancer 2017, pp. 687-689.

<sup>16</sup> *Concilium Cabilonense* 1963, cc. 5, 11 e 14 (cfr. Fouracre 1979, pp. 81-82; Meens 2015, pp. 150-151).

<sup>17</sup> *Vita Eligii* 1902, II 19.

<sup>18</sup> Cfr. ivi, II 38; II 56; II 58; II 70; inoltre si veda *Acta Sanctorum Belgii* 1785, p. 299. Tra le testimonianze agiografiche relative ad alcuni vescovi del VII secolo, si possono ad esempio citare *Vita S. Arnulfi* 1888, 13; *Passio Praeiectionis* 1910, 5, 7 e 21; *Passiones Leudegarii* 1910, I 42; *Vita Boniti* 1913, 36.

raccolto grazie ad un panno.<sup>19</sup> La profonda tristezza di Baltilde era stata ricompensata da questo evento stupefacente, che non poteva tuttavia lenire l'acuto dolore provato non solo dall'inconsolabile regina ma pure dai fedeli, sconvolti da quella grave perdita, come rimarca Audoeno, dinanzi alla quale nessuno poteva rimanere in un imperturbabile silenzio, senza prorompere in pianti e urla di disperazione.<sup>20</sup>

Eligio, anche dopo la sua morte, aveva continuato ad avvalersi del silenzio come un mezzo per manifestare la sua immutata capacità di compiere miracoli. Si può qui ricordare come *'in secreta silentia quiete'* una donna, che aveva serbato dei capelli e della barba del santo,<sup>21</sup> aveva avuto la visione di una intensa luce e aveva udito un dolce canto, una duplice ierofania, scaturita da quelle reliquie, che si era potuta apprezzare nella pace della notte.<sup>22</sup> In altre circostanze, invece, il silenzio poteva essere fomite del perpetrarsi di un crimine. Un ladro si era intrufolato nella chiesa del santo a Noyon e, approfittando della negligente assenza dei guardiani, aveva tentato di rubare uno dei drappi d'oro che ornavano il sepolcro di Eligio. Afferrata una catena d'oro, alla quale era appeso uno di quei pregiati paramenti, incominciò a tirare, ma questa si spezzò fragorosamente rivelando la sua presenza ai *custodes* (in quel momento fuori dell'edificio sacro) che, accorsi per capire cosa stesse accadendo, si trovarono dinanzi una scena surreale: essi, infatti, come scrive Audoeno, scoprirono il ladro in una posa innaturale, del tutto immobile come inchiodato sulla soglia della chiesa. Interrogato dalle guardie, quello rispose che si aveva cercato di scappare *silenter*, ma che una forza invisibile gli aveva impedito di muovere un passo; dopo essersi pentito e aver restituito il maltolto, ottenne il perdono del santo e poté infine allontanarsi. La dinamica di questo miracolo è, sin dalle prime battute, connotata dall'assoluta quiete che regnava all'interno della chiesa, deserta all'ora del vespro, immersa quindi in un completo silenzio che era stato violato dal maldestro armeggiare del ladro, *'vir [...] conscientia saucius'*, la cui fuga furtiva era stata bloccata dall'intervento provvidenziale di Eligio.

La sua potenza taumaturgica si palesò anche in occasione di alcune prodigiose guarigioni, tra le quali, ai fini del nostro discorso, può essere innanzitutto menzionata quella di un *'pauperem claudum'*. Richiami dal tono evangelico riecheggiano in questo episodio che vide Eligio risanare quello storpio, i cui nervi e ossa, nel tornare a riprendere le proprie funzioni fisiologiche, produssero un rumore, udito da tutti gli astanti, come di parti che si spezzano e si solidificano allo stesso tempo. Grazie alle sue

---

<sup>19</sup> *Vita Eligii* 1902, II 37. Su Baltilde, e i suoi legami con Eligio, si veda Urso 2000, pp. 71-79, dove letteratura scientifica di riferimento; cfr. pure Hartmann 2009, pp. 82-85.

<sup>20</sup> *Vita Eligii* 1902, II 38: *'Quis enim in illo die, quamvis sine visceribus esset, cum pauperum lamenta audiret, non statim in fletu prorumperet? Aut quis ita immisericors plebem omnem vociferantem cerneret, et non illico in rugitus se converteret? Quis autem ita ferreum possideret pectus vel stolidum, ut cum reginam cum principibus deflentem intueretur, non protinus in lamenta se funderet?'*

<sup>21</sup> Si veda, sul miracolo, Diesenberger 2003, p. 182; Urso 2016, p. 146.

<sup>22</sup> *Vita Eligii* 1902, II 68.

preghiere e all'invocazione del nome di Cristo, il santo aveva curato quell'uomo che da molti anni soffriva a causa della sua invalidità, una guarigione che aveva suscitato grande meraviglia in chi vi aveva assistito e che, pertanto, aveva spinto Eligio ad imporre il silenzio – ad imitazione di quanto aveva fatto Gesù con coloro i quali venivano da lui guariti<sup>23</sup> – ai suoi più stretti seguaci, proibendo loro di divulgare la notizia di quel miracolo temendo che la fama da esso derivante potesse turbare la sua tranquillità interiore.<sup>24</sup> Con il divieto imposto *'terribiliter'* ai suoi *'comites'* Eligio aveva il fine di scacciare da sé ogni rischio di insuperbirsi a motivo delle lodi dei fedeli, tutelando così la purezza del suo spirito, una virtù cui tanto il silenzio delle sue lunghe veglie notturne aveva contribuito ad accrescere. Silenzio che torna ad essere, benché con un'altra valenza, al centro di due nuove guarigioni, in entrambi i casi di due donne *sine loquela* che avevano trovato finalmente rimedio alla loro infermità beneficiando dell'intercessione del santo nei pressi della sua tomba.<sup>25</sup> Se qui l'incapacità di parlare, di emettere suoni, rappresentava un'affezione chiaramente caratterizzata dal *'silentium'*, esso, al contrario, poteva divenire un elemento di confusione nel determinare con chiarezza se una donna, afflitta per lungo tempo da una *'nefanda pustula'*, era morta o, come rispondeva il marito *Modolenus*<sup>26</sup> all'abate della basilica di Eligio (al quale aveva chiesto di poter seppellire la consorte in quel luogo sacro), lo era oramai in pratica, *'cum iam muta et toto corpore decumbat praemortua'*.<sup>27</sup> Udite queste parole, l'abate, memore di una visione in cui lo stesso Eligio gli aveva svelato come guarire, con del liquido oleoso fuoriuscito dal suo sepolcro, proprio quella donna, riuscì a salvare la sposa di *Modolenus*, per la quale l'essere muta e immobile aveva significato correre il rischio di essere considerata già defunta, e dunque in apparenza priva del salvifico soccorso di Eligio. Alla stregua di quanto era avvenuto con il ladro scoperto dal fragore della sua refurtiva che si schiantava per terra, anche in questa circostanza il silenzio, seppur di un genere ben differente, veniva opportunamente rotto da un intervento soprannaturale.

Un *'silentium'* che, in conclusione, se era necessario per ascoltare la parola di Dio durante una veglia notturna – oppure in chiesa, dove Eligio, da abile e persuasivo predicatore, esortava il suo gregge di fedeli a partecipare alla liturgia domenicale, alle *'lectiones divinas'*, non distrattamente *'sed [...] cum silentio'*<sup>28</sup> – era controproducente per chi, come Audoeno, si prefiggeva di tramandare la memoria delle gesta del fraterno amico, il cui mirabile esempio

<sup>23</sup> Si veda, ad esempio, *La Sacra Bibbia* 2008: Mt 8, 2-4; 12, 15-16; Mc 1, 34; 1, 43-45; 3, 11-12; 5, 42-43; 7, 36-37; 8, 25-26; Lc 5, 14-16; 8, 55-56.

<sup>24</sup> *Vita Eligii* 1902, I 27.

<sup>25</sup> Si vedano, rispettivamente, *Vita Eligii* 1902, II 52 (la protagonista di questo episodio è cieca oltreché muta), e *Acta Sanctorum Belgii* 1785, p. 297.

<sup>26</sup> Si veda Ebling 1974, CCXLV, p. 194.

<sup>27</sup> *Vita Eligii* 1902, II 61.

<sup>28</sup> *Acta Sanctorum Belgii* 1785, p. 249. Sulla predicazione di Eligio, e i diversi sermoni a lui attribuiti, si vedano Banniard 1992, pp. 72-77; J. McCune 2008, pp. 445-476.

doveva essere preservato a vantaggio dei fedeli coevi del santo e di quelli futuri, poiché, come meditava l'agiografo nella prefazione della *'Vita, se nos christiani salutiferi taceamus miracula Christi, cum possimus sermone vel tenui aedificationis historiam pandere plebi.'*<sup>29</sup>

Emanuele Piazza

Università degli Studi di Catania – Dipartimento di Scienze della Formazione

emanuele.piazza@unict.it

### Riferimenti bibliografici

- Acta Sanctorum Belgii* 1785: J. Ghesquière (ed.), *Acta Sanctorum Belgii selecta*, 3, Bruxelles, pp. 198-309.
- Banniard 1992: M. Banniard, *Latin et communication orale en Gaule franque: Le témoignage de la 'Vita Eligii'*, in J. Fontaine, J.N. Hillgarth (a cura di), *Le septième siècle. Changements et continuités. Actes du Colloque bilatéral franco-britannique tenu au Warburg Institute les 8-9 juillet 1988 / The Seventh Century. Change and Continuity. Proceedings of a Joint French and British Colloquium held at the Warburg Institute 8-9 July 1988*, London, pp. 58-86.
- Bayer 2007: C.M.M. Bayer, *Vita Eligii*, in H. Beck, D. Geuenich, H. Steuer (a cura di), *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, 35, Berlin-New York, pp. 461-524.
- Concilium Cabilonense* 1963: C. de Clercq (ed.), *Concilium Cabilonense, a. 647-653*, in *Concilia Galliae a. 511-695, Corpus Christianorum-Series Latina*, 148 A, Turnhout, pp. 302-310.
- Berschin 2010: W. Berschin, *Der heilige Goldschmied. Die Eligiusvita - ein merowingisches Original?*, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 118, pp. 1-7.
- Diem 2020: A. Diem, *Merovingian Monasticism: Voices of Dissent*, in B. Effros, I. Moreira (a cura di), *The Oxford Handbook of the Merovingian World*, New York, pp. 320-343.
- Diesenberger 2003: M. Diesenberger, *Hair, Sacrality and Symbolic Capital in the Frankish Kingdoms*, in R. Corradini, M. Diesenberger, H. Reimitz (a cura di), *The Construction of Communities in the Early Middle Ages. Texts, Resources and Artefacts*, Leiden-Boston, pp. 173-212.
- Ebling 1974: H. Ebling, *Prosopographie der Amtsträger des Merowingerreiches von Chlothar II. (613) bis Karl Martell (741)*, München.
- Fouracre 1979: P. Fouracre, *The Work of Audoenus of Rouen and Eligius of Noyon in Extending Episcopal Influence from the Town to the Country in Seventh-Century Neustria*, *Studies in Church History*, 16, pp. 77-91.
- Hartmann 2009: M. Hartmann, *Die Königin im Frühen Mittelalter*, Stuttgart.
- Heinzelmann 2013: M. Heinzelmann, *Éloi, haut dignitaire, aumônier, monétaire. Les représentations d'une politique sociale à la cour mérovingienne*, *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, 99, 2, pp. 221-233.
- Helvétius 2012: A.-M. Helvétius, *Hagiographie et formation des aristocrates dans le monde franc (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles)*, in E. Bozóky (a cura di), *Hagiographie, idéologie et politique au Moyen Âge*

---

<sup>29</sup> *Vita Eligii* 1902, *Praefatio Dadonis Rothomagensis*, p. 663.

- en *Occident*. Actes du colloque international du Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale de Poitiers, 11-14 septembre 2008, Turnhout, pp. 59-79.
- Hen 2007: Y. Hen, *Roman Barbarians. The Royal Court and Culture in the Early Medieval West*, New York.
- Heuclin 1998: J. Heuclin, *Hommes de Dieu et fonctionnaires du Roi en Gaule du Nord du V<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle (348-817)*, Villeneuve-d'Ascq.
- Jauffret 2008: C. Jauffret, *La vie en société à Noyon et dans sa région d'après la Vita Eligii*, in C. Carozzi, D. Le Blévec, H. Taviani-Carozzi (a cura di), *Vivre en société au Moyen Âge. Occident chrétien VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, pp. 39-56.
- La Sacra Bibbia* 2008: ed. CEI-UELCI (ed.), *La Sacra Bibbia*, Roma.
- McCune 2008: J. McCune, *Rethinking the Pseudo-Eligius sermon collection*, *Early Medieval Europe*, 16, 4, pp. 445-476.
- McNamara 2000: J.A. McNamara, *Dado of Rouen, Life of St. Eligius of Noyon*, in T. Head (a cura di), *Medieval Hagiography: An Anthology*, New York-London, pp. 137-167.
- Meens 2015: R. Meens, *The uses of excommunication in missionary contexts (sixth-eighth centuries)*, in G. Bühner-Thierry, S. Giovanni (a cura di), *Exclure de la communauté chrétienne. Sens et pratiques sociales de l'anathème et de l'excommunication (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, pp. 143-156.
- Mériaux 2010: Ch. Mériaux, *Du nouveau sur la Vie de saint Éloi*, *Mélanges de Science Religieuse*, 67, 3, pp. 71-85.
- Pancer 2015: N. Pancer, *Le corps en émoi ou la corpographie des émotions dans les textes altimédiévaux*, *Francia*, 42, p. 329-347.
- Pancer 2017: *Le silencement du monde: Paysages sonores au haut Moyen Âge et nouvelle culture aurale*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 72, 3, pp. 659-699.
- Passio Praeiectionis* 1910: B. Krusch (ed.), *Passio Praeiectionis episcopi et martyris Arverni*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum*, V, Hannover-Leipzig, pp. 212-248.
- Passiones Leudegarii* 1910: B. Krusch (ed.), *Passiones Leudegarii episcopi et martyris Augustodunensis*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum*, V, Hannover-Leipzig, pp. 249-362.
- Scheibelreiter 1989: G. Scheibelreiter, *Audoen von Rouen. Ein versuch über den Charakter des 7. Jahrhunderts*, in H. Atsma (a cura di), *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 à 850*. Colloque historique international, I, Sigmaringen, pp. 195-216.
- Scheibelreiter 2004: G. Scheibelreiter, *Ein Gallorömer in Flandern: Eligius von Noyon*, in W. Pohl (a cura di), *Die Suche nach den Ursprüngen. Von der Bedeutung des frühen Mittelalters*, Wien, pp. 117-128.
- Stella 2002: F. Stella, *Audoeno di Rouen*, in C. Leonardi et al. (a cura di), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico, I: A-F*, Cinisello Balsamo (MI), (prima edizione Cinisello Balsamo 1998), pp. 226-228.
- Uhalde 2020: K. Uhalde, *The Life of Penance*, in B. Effros, I. Moreira (a cura di), *The Oxford Handbook of the Merovingian World*, New York, pp. 1050-1070.
- Urso 2000: C. Urso, *Donne e potere nella Gallia merovingia e carolingia*, Catania.

*La dimensione del silentium*

- Urso 2016: C. Urso, *La mentalità medievale fra immaginario e simbolismo*, Bari.
- Vacandard 1902: E. Vacandard, *Vie de Saint Ouen évêque de Rouen (641-684). Étude d'histoire mérovingienne*, Paris.
- Van Uytfanghe 2002: M. Van Uytfanghe, *Eligio di Noyon-Tournai*, in C. Leonardi et al. (a cura di), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico, I: A-F*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 582-584.
- Vita Boniti* 1913: B. Krusch (ed.), *Vita Boniti episcopi Arverni*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, VI*, Hannover-Leipzig, pp. 110-139.
- Vita Eligii* 1902: B. Krusch (ed.), *Vita Eligii episcopi Noviomagensis*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, IV*, Hannover-Leipzig, pp. 634-761.
- Vita S. Arnulfi* 1888: B. Krusch (ed.), *Vita S. Arnulfi*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, II*, Hannover, pp. 426-446.
- Wood 1994: I. Wood, *The Merovingian Kingdoms, 450-751*, London-New York.

[Ascolta l'audio](#)



M. Massei Autunnali, *Silenzi programmatici. Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTMasse90096.14  
pp. 239-259.

## **Silenzi programmatici, imposti, traditi, sfidati: Dante e l'esperienza del Paradiso**

MELISANDA MASSEI AUTUNNALI

### **Abstract**

**Programmatic silences, imposed, betrayed, challenged: Dante and the Paradise experience** The manifesto of aphasic vindication that seems to clearly mark the third *cantica* of the *Commedia* right from its proemial beginning contains within itself a powerful contradiction in terms: that poetry of which Dante of *Paradiso* says he is incapable right from the first canto ('vidi cose che ridire / né sa né può chi di la su descende', vv. 7-8), in reality becomes the strong sign of the challenge that the poet, through well-orchestrated strategies and devices, poses with respect to that ineffability of God immediately and then repeatedly denounced. In *Paradiso* we find before us a Dante who therefore reaffirms on many occasions the impossibility of recounting the experience he has lived if not, at most, by vague hints and under the sign of insufficiency: but at the same time it is Dante who makes himself the author of a poetic construction endowed with an exceptional magnificence, such also as to impose linguistic invention as an essential, but not exclusive, key to succeeding in recounting what in itself, due to its intrinsic characteristics, is not such as to be narrated. Using Orlandi's interpretation of the text as a "formation of compromise", we propose a reading of some points of the third part of Dante's poem, and in particular *Paradiso* I, in search of that peculiar tension that poetic requirement places before the extraordinary experience of the unspeakable *par excellence*: in the awareness that all silence is not only a programmatic or imposed silence, but also, precisely for this reason, a challenged silence. The concluding part of the essay is dedicated to the resumption of these themes by a line of studies aimed at the examination of Primo Levi's texts and the search for a precise Dantesque declination of certain passages of *Se questo è un uomo*.

### **Keywords**

Dante, Divina Commedia, Paradise, silence

### **Parole chiave**

Dante, Divina Commedia, Paradiso, silenzio

## **La sfida della poesia**

Fin dalle prime terzine del primo canto del *Paradiso*, e più volte all'interno della cantica, la particolare declinazione che il *topos* dell'ineffabilità assume in Dante sembra imporre necessariamente un'esigenza di silenzio del tutto connaturata rispetto all'insufficienza

dei mezzi di cui l'*auctor* umanamente dispone per accingersi a una descrizione del regno di Dio perlomeno adeguata rispetto all'esperienza che l'*agens* ne ha fatto. Tuttavia, è vero anche che, fin dal principio, da quegli stessi versi esordiali, Dante sembra non voler retrocedere di un solo passo di fronte a quell'impresa e di avere, al contrario, tutta l'intenzione di intraprendere, rispetto al racconto paradisiaco, una sfida posta in atto attraverso una strategia precisa. La sua messa a punto attraverso gli ambiti, spesso in dialogo tra di loro, filosofico e immaginativo-poetico, è tale da realizzare lo sviluppo della narrazione secondo una costruzione di straordinaria e imprescindibile inventività: se il silenzio programmatico e imposto (o meglio autoimposto) a più riprese lungo la cantica riesce puntualmente a trasformarsi in un silenzio sfidato e talvolta anche tradito, il risultato sono i trentatré canti del *Paradiso*, inedita traduzione del viaggio-ascesa del pellegrino all'interno del regno di Dio.<sup>1</sup>

Che dunque la dialettica tra l'indicibile e la sua negazione possa darsi nei termini di una tensione dallo scioglimento presumibilmente felice parrebbe chiaro, come accennato, fin dai versi proemiali. Nei vv. 4-9 del primo canto Dante dichiara infatti di avere fatto esperienza diretta dell'Empireo – che è il Paradiso propriamente detto, ovvero lo spazio esterno rispetto ai cieli astronomici che il *viator* si troverà a percorrere per giungervi - e di avervi visto delle cose che chi fa ritorno da lassù non ha la possibilità, né la capacità tecnica di riferire. A contatto con la divinità, infatti, il soggetto subisce un processo di tale compenetrazione intellettuale nei confronti dell'oggetto – che costituisce l'oggetto massimo del suo desiderio – che la memoria non riesce ad attivarsi, 'a rifare il cammino percorso dall'intelletto'<sup>2</sup> e a trattenere quanto esso è stato capace di cogliere. Mancando il supporto mnemonico, il linguaggio perde necessariamente la sua materia di riferimento: di ciò di cui non si ricorda niente, è impossibile parlare.<sup>3</sup> La dichiarazione

<sup>1</sup> Ringrazio il prof. Stefano Brugnolo (Università di Pisa) per il suggerimento relativo a questa riflessione e, più in particolare, per l'indicazione rispetto alle ricerche di Andrea Accardi. Ringrazio inoltre i proff. Giorgio Masi e Marina Riccucci (Università di Pisa) per le loro lezioni e il loro lavoro.

<sup>2</sup> Pietrobono 1949 (*DDP*).

<sup>3</sup> *Par.* I 4-9: 'Nel ciel che più della sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende // perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire'. L'affermazione era stata già propria di san Paolo, che si era tuttavia soffermato più sulla inopportunità di raccontare quanto esperito nel tramite dell'esperienza mistica (Cfr. *II Cor.*, XII 2: 'Vidit arcana Dei quae non licet homini loqui'). Dante vi fa un riferimento diretto nell'*Epistola a Cangrande* (79-81): 'Et hoc insinuat nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem, ubi dicit: "Scio hominem, sive in corpore sive extra corpore nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, quae non licet hominem loqui". Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur. Et hoc est insinuat nobis in Matheo, ubi tres discipuli ceciderunt in faciem suam, nichil postea recitantes, quasi oblitii. Et in Ezechiele scribitur: "Vidi, et cecidi in faciem meam". Et ubi ista invidis non sufficiant, legant Richardum de Sancto Victore in libro De contemplatione, legant Bernardum in libro De Consideratione, legant Augustinum in libro De Quantitate Anime, et non invident'. La dimensione afasica dell'incontro con la divinità aveva poi ricevuto un consolidamento teorico fondamentale nella trattazione dello pseudo-Dionigi Areopagita, la cui elaborazione dei presupposti di una "teologia del silenzio" sembra offrire a Dante l'ossatura filosofica di ciò che afferma – già all'esordio della terza cantica, ma anche e soprattutto nei versi dell'ultimo canto – a proposito dei perché della sua asserzione iniziale.

di intenti sembra chiara: dell'esperienza che Dante ha avuto l'opportunità di vivere non è possibile dir nulla. Le credenziali che rendono possibile il racconto non sussistono. Il viaggio nell'Empireo non può avere come conseguenza che il silenzio.

A fronte di questo piano programmatico così espressamente esibito, Dante, tuttavia, ha un'altra intenzione, che emerge nei termini 'ritorno del represso' di matrice orlandiana<sup>4</sup> già dall'avverbio 'veramente' (v. 10), che nell'italiano medievale ha il significato del connettivo di carattere oppositivo. A partire da quel 'ma', o da quel 'tuttavia' in cui possiamo tradurlo, è chiaro che ci troviamo di fronte all'annuncio di una sorta di deroga rispetto all'ammissione di assoluta insufficienza riferita fino a quel momento: qualcosa di quell'esperienza, infatti, è rimasto, qualcosa che, se ampia notevolmente la prospettiva, includendo il Paradiso nella sua complessità e dunque non solo, nello specifico, l'Empireo, tuttavia rappresenta una tesaurizzazione ('quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro', vv. 10-11) che si configura come atteggiamento comunque plausibile nei confronti di una traccia mnestica, di conseguenza sottratta, pur parzialmente, alla sfera inaccessibile dell'indicibile. Questa, spiega Dante, sarà la materia del suo canto: ciò che rispetto al suo viaggio nel 'regno santo' è rimasto dentro di lui e che dunque costituirà l'oggetto della trattazione della terza cantica, per la quale non sarà più sufficiente la semplice invocazione alle Muse, ma, data la complessità della tematica, richiederà l'appello nientemeno che al dio della poesia, vale a dire Apollo in persona.

Ora, il fatto che Dante si rivolga alla divinità per chiedergli sostegno e supporto per portare a compimento il suo 'ultimo lavoro' (v. 13) non è così pacifico come si potrebbe immaginare, perché se è vero che Apollo è comunque 'trasparente figura del Dio cristiano',<sup>5</sup> e dunque rinnova in senso transitivo la dialettica propriamente medievale dell'asimmetria dei rapporti tra uomo e Dio, le cose non cambiano molto anche solo fermandoci a una interpretazione letterale di questo passo, come mostra il richiamo alla vicenda di Marsia e della sfida arrogante che egli oppose al dio, messa a confronto con la disponibilità del poeta ad accogliere l'ispirazione divina. Così come il satiro finì scorticato per avere osato gareggiare con Apollo in una contesa musicale, lo stesso Apollo detterà al poeta della *Commedia* la propria ispirazione insufflando nel suo petto

---

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento agli studi di Francesco Orlando e in particolare alla teoria freudiana della letteratura al centro delle sue ricerche fin dagli anni Settanta. L'espressione 'ritorno del represso', che costituisce il punto focale di questa riflessione sposta l'attenzione sulla necessità di rinvenire un elemento contrastivo all'interno di un quadro ideologico di base offerto da una determinata opera e condiviso inequivocabilmente dall'autore. Traendo spunto dalle ricerche dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, Orlando guarda a quell'elemento di contraddizione come al polo inconscio di una dialettica 'sono io / non sono io' che porta l'autore a rivelare una propria dimensione sotterranea che sfugge alla categorizzazione all'interno di un quadro di riferimento principale. Nel caso qui analizzato, a fronte di un panorama prioritario di inammissibilità verbale emerge la spinta oppositiva di un Dante che, senza negare espressamente il quadro di riferimento teologico che impone che Dio sia indicibile, in realtà ne tradisce il contrassegno fondamentale con la realizzazione stessa della cantica. Cfr. in merito Orlando 1992.

<sup>5</sup> Ledda 2013, p. 141.

quella virtù poetica in grado di permettergli di esprimere almeno ‘l’ombra del beato regno’ (v. 23) di cui è rimasta traccia all’interno della sua mente.<sup>6</sup> Dante potrà dunque intraprendere la strada del resoconto poetico della propria esperienza, ma soltanto a patto che sia ben noto che ‘è la divinità stessa a parlare per la bocca del poeta’.<sup>7</sup> Il poeta lo accetta, e, come specifica Umberto Bosco, ‘si pone in guardia contro quella che egli sa bene essere la sua nemica, la superbia’:<sup>8</sup> ma non può rinunciare del tutto alla declinazione propriamente umana del raffronto che la sua lingua, le sue capacità, la sua poesia pongono nei confronti dell’impresa che si trova di fronte – appunto ‘l’aringo rimasto’ (v. 18). Lo stesso appello al dio Apollo, in realtà, lo rivela, dal momento in cui la virtù che Dante invoca dal dio, insieme alla possibilità di parlare del viaggio nel Paradiso, ha anche la finalità di permettergli di conseguire ‘l’amato alloro’ (v. 15), che, appunto, è ‘amato’ in quanto rappresenta il culmine dell’aspirazione personale del Dante storico alle prese con un’impresa poetica carica anche di umanissima ambizione.<sup>9</sup> La *Commedia*, lo dirà nei primi due versi del canto XXV, è ‘il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra’: l’opera realizzata sicuramente per mezzo di quell’ispirazione divina che ha permesso al poeta di superare, almeno in parte, gli ostacoli dell’inaccessibilità verbale propria della materia, ma anche un’opera che ha comportato un impegno estremo da parte di Dante come poeta e come uomo, (‘sì che m’ha fatto per molti anni macro’, v. 3), e insieme un atto di rivendicazione della forza stessa della poesia, capace di andare ben oltre la resa del mistico e di penetrare la ‘divina caligo’<sup>10</sup> con lucida consapevolezza di mezzi.

Se forse è esagerato, ma non totalmente fuori luogo, intuire in questa direzione una dimensione già preumanistica, è comunque vero che il Dante in cui ci imbattiamo in questo esordio è un Dante che, nella sfida opposta al programmatico silenzio che si è dato all’inizio (e che ripeterà più volte nel corso della cantica), è dunque perfettamente a conoscenza degli strumenti di cui avvalersi per capovolgere l’assenza verbale nel silenzio tradito dalla serratissima terza cantica della *Commedia*. L’inedito sforzo di invenzione è già dal primo canto consapevole della direzione da prendere. Inequivocabilmente,

<sup>6</sup> Il riferimento al ‘vaso’ vale come rimando paolino secondo la definizione del ‘vas d’elezione’ rimarcata in *Inf.* II 28 (cfr. *Act.* 9,15: ‘Va’, perché egli è per me uno strumento eletto per portare il mio nome dinanzi ai popoli’) e rafforza l’allusione all’ascesa di Paolo al terzo cielo segnalata all’inizio di *Par.* I.

<sup>7</sup> Bosco, Reggio 1979 (*DDP*, nota Bosco).

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ovvero, la concreta incoronazione poetica con l’alloro. Fallani in *DD*: ‘Dante sapeva di altre corone attribuite a imperatori e a poeti; con orgoglio fiducioso giudicava se stesso meritevole dell’alloro: una speranza che lo seguì per tutta la vita, e a cui associava la certezza del ritorno in patria dall’esilio’. Speranza sulla quale il poeta ritorna nei versi iniziali del canto XXV e che sarà, come è noto, disattesa. Si può leggere, al proposito, la proposta, finora non esaudita, di Malato (2019).

<sup>10</sup> L’espressione è dionisiana e fa riferimento a quella dimensione di luce purissima e impenetrabile che caratterizza la dimensione del regno del divino: del tutto inaccessibile per l’Areopagita, che ne parla in alcune delle pagine più suggestive della *Teologia negativa*.

infatti, all'inizio di *Paradiso* I il poeta porta all'attenzione del lettore una 'condizione [...] – come specifica N. Sapegno – di memoria imperfetta e approssimata di una esperienza mistica'<sup>11</sup> che è necessario e utile non trascurare, 'ma al tempo stesso occorre non dimenticare mai lo sforzo che il poeta si propone per renderla in termini di concretezza intellettuale e sensibile, con mente, non di mistico, ma di logico e di poeta'.<sup>12</sup> La strategia per comporre – uso un'altra espressione orlandiana – la 'formazione di compromesso'<sup>13</sup> e per corrispondere alla tensione data dalla 'condizione preliminare' di inattuabilità dell'esperienza e lo 'sforzo tenace' per riferirla in termini poetici, sarà quella quindi del 'ricorso ai temi fondamentali del pensiero teologico':<sup>14</sup> ma anche quella di offrire al lettore della terza cantica della *Commedia* un complesso di figure, immagini, metafore e invenzioni dotate di una intrinseca potenza attrattiva pur nella loro costitutiva distanza rispetto alle ben più iconiche figurazioni soprattutto dell'*Inferno*. Il confronto tra le due istanze silenzio-parola sarà tale da riuscire a ricomporre il quadro in un contesto di 'logica asimmetrica'<sup>15</sup> per la quale Accardi sottolinea l'uso precipuo della figura retorica della preterizione nel modo in cui essa emergerà nei versi finali del poema, quando Dante farà mostra di volersi definitivamente arrendere – dopo ben trentatré canti – all'indicibile: '[...] prima di quel silenzio, la sensazione è che sia stato scritto tutto quello che poteva essere scritto. Insomma, per non voler dir nulla, nella terza cantica Dante dice tantissimo e prodigiosamente'.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Sapegno 1968 (*DDP*).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Sostanzialmente, l'esito, all'interno dell'opera, dell'incontro tra le due dimensioni in conflitto. Faccio mie le osservazioni di Stefano Brugnolo sugli studi di Orlando a questo proposito: 'Se c'è una qualità che emerge da quegli studi e la sua [di Orlando] volontà di provare a dare conto di tutte le possibili ambivalenze del testo poetico che, proprio perché pervaso di antilogica, dice sempre qualcosa e insieme il suo opposto. Il testo letterario va perciò considerato come una formazione di compromesso e cioè "una manifestazione semiotica [...] che fa posto, da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto"' (Orlando 1985, p. 211). Cfr. Brugnolo *et alii* 2016, pp. 248-249.

<sup>14</sup> *Ibid.*: 'qui, per es., il tema dell'origine del creato, in cui si esplica trionfalmente l'onnipresenza di Dio, come fondamento, ragione e fine di tutto ciò che è'.

<sup>15</sup> Cfr. nn. 4 e 13: il riferimento è alla negazione del principio di non contraddizione individuata da Ignacio Matte Blanco e da lui segnalata come 'la fondamentale scoperta di Freud [che] non è quella dell'inconscio [...], ma quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da lui è retto il pensiero cosciente' (Matte Blanco 1975, p. 105), e dunque la dimensione psichica all'interno della quale possono convivere pulsioni deviate e affermazione e negazione convivono liberamente. In letteratura tutto questo ha licenza di accadere in maniera del tutto consapevole (spesso e volentieri tramite l'uso di figure retoriche), veicolando, come già specificato dimensioni contrastive, represses da un sistema ideologico dominante, appunto, più che rimosse dal soggetto.

<sup>16</sup> Accardi 2016.

## Strutture paradisiache

La prima e più evidente risposta alla proposizione di silenzio obbligato che pure Dante, come detto, ripete più volte all'interno del poema, è la strutturazione stessa del Paradiso attraverso le soluzioni che il poeta congegnava per permettersene una narrazione al di là di quello che sembra proporsi come il primo vero impedimento al racconto: ovvero, la difficoltà di organizzare il resoconto del viaggio attraverso i cieli secondo un'articolazione parallela rispetto a quella delle due cantiche precedenti, laddove la dottrina prevede che le anime dei beati risiedano tutte nell'Empireo. Il rischio diventa quello dello smarrimento della sostanza morale del poema e del suo altissimo valore salvifico: mancando l'incontro e il colloquio con le anime – non riducibile, per motivi di equilibrio artistico, a una concentrazione di scambi alla fine di un percorso che ne sia totalmente vuoto – viene a mancare la ragion d'essere della *Commedia* stessa nei termini della significazione profonda che Dante ha attribuito nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* a ciascuna delle relazioni, pur brevi, intraprese rispettivamente con dannati ed estanti. Per ovviare a questo inconveniente l'Alighieri si inventa un doppio movimento ascendente e discendente che attraversa la rigorosa distribuzione dei cieli propria della tradizione aristotelico-tolemaica (stanti le giunte cristiana e dantesca), creando un moto delle anime verso Dante proprio nel mentre della salita di Dante verso di loro. Ciascuno dei beati – o ciascun gruppo di beati – si troverà dunque ad abbandonare temporaneamente l'Empireo per andare incontro all'ispirato viandante e realizzare l'incontro con lui in quello che dei cieli apparirà più pertinente alle proprie caratteristiche e alla propria vicenda terrena: ma questo incontro sarà da considerarsi esclusivamente come l'esito del processo attraverso il quale la pura realtà intelligibile dell'Empireo individua una modalità per rendersi comprensibile – e dunque dicibile – alla natura umana, vale a dire il segno sensibile, cioè l'unico che l'uomo possa far proprio. 'Così l'ascesa paradisiaca di Dante – spiega Ledda<sup>17</sup> – si realizza come un viaggio suddiviso in diverse tappe, di cielo in cielo, interrotto da incontri e dialoghi con le anime': un viaggio che una distribuzione così razionata e razionale non può in alcun modo avere come esito il singhiozzante percorso artistico che l'*auctor* millanta per se stesso ai vv. 62-63 del canto XXIII: 'così figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammino reciso'. Al contrario, il cammino prosegue ben distribuito fino all'Empireo, che, se già era segnalato dai medievali come decimo cielo, può in questo contesto contare sull'invenzione aggiuntiva, e di altissimo valore poetico, oltre che organizzativo, della Candida Rosa, il "teatro" su cui scranni siedono – a migliaia – i beati immersi nella contemplazione di Dio.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ledda 2016, p. 43.

<sup>18</sup> Per una sintesi efficace sull'argomento: <https://www.scienzainrete.it/articolo/l'universo-di-dante/marco-bersanelli/2011-10-26> (ultima consultazione 3 maggio 2023).

A sua volta, il doppio movimento del *viator* verso l'alto e delle anime verso il basso si risolve in una complessa serie di soluzioni descrittive che portano lo sviluppo dei vari episodi decisamente lontano: da un lato ci sono i processi che subisce lo stesso Dante, dall'altra, soprattutto, le modalità di presentazione che le varie tipologie di beati mettono in atto a ogni cielo, pur nella loro configurazione di entità luminose che hanno perso nell'immersione fotica (sulla quale ritorneremo) i lineamenti distintivi della loro umanità.<sup>19</sup> Le anime del cielo del Sole, ad esempio, entrano in scena in numero di dodici, disponendosi in circolo intorno a Dante e a Beatrice per girare attorno a loro danzando e cantando, prima di essere raggiunte da una seconda corona - formata da altrettante anime, che si mette a girare intorno alla prima - e infine da una terza. Nel cielo di Marte le anime si compongono nella formazione di una croce greca, mentre quelle del cielo di Giove si dispongono prima a formare le lettere dell'alfabeto per la composizione della frase '*Diligite iustitia, qui iudicatis terram*', poi la figura d'aquila. Arrivato al cielo di Saturno, Dante vedrà addirittura materializzarsi la scala da cui discendono i beati, mentre l'incontro con gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni (e infine con Adamo) nel cielo delle Stelle fisse è anticipato dall'epifania di Cristo circondato da tutti i beati in atto di danza. Insomma, una serie di narrazioni sicuramente limitate a gesti, danze e piccoli movimenti, indubbiamente prive della forza plastica delle immagini dell'*Inferno* (per le quali tuttavia agisce anche la nostra sensibilità di moderni): ma neanche il totale immobilismo che sembrerebbe imporsi rispetto a quel "non poter dir niente", o poco più, che Dante propone come intenzione fondante del resoconto della terza parte del suo viaggio.<sup>20</sup>

Fa notare M. Ariani come questa strategia narrativa si riveli particolarmente significativa per la sua capacità di innestarsi rispetto 'a una tradizione filosofica, di componenti mistico-estatiche, in uno dei capitoli più ardui della filosofia medievale (la speculazione scientifica e mistica sui fenomeni luminosi)',<sup>21</sup> dal momento in cui il doppio movimento dell'ascesa di Dante e della discesa delle anime verso di lui si configura come compatibile rispetto all'organizzazione gerarchica dell'universo di marca neoplatonica e il corrispettivo *itinerarium mentis in Deum*.

Sempre Ariani fa notare come questa rappresentazione venga delineata da Dante col tramite di una fortissima per quanto efficace metaforizzazione in una prospettiva luminosa, laddove scenari e personaggi prendono una configurazione in termini di luce

---

<sup>19</sup> Cfr. Bosco-Reggio 1979 (*DDP*): 'Del resto, evanescenti o invisibili sono nel *Paradiso* solo le fattezze umane: ben precise sono invece sempre le figurazioni in cui le luci dei beati si dispongono, e, persino nell'ultimo canto, la stessa visione della suprema verità'.

<sup>20</sup> Cfr. Mattalia 1969 (*DDP*): 'Dante ha combinato elementi disparati e molteplici, che nella tradizione letteraria non avevano mai trovato un collettore capace di farli funzionare insieme: è proprio sulla direttrice del viaggio attraverso le sfere che una simile congerie di *topoi* ha potuto coagularsi in una *narratio* comunque atipica, configurandoli in montaggi estraniati rispetto alle fonti note alla memoria culta dell'autore'.

<sup>21</sup> Ariani 2010, p.18.

e di splendore che permette di consolidare, e in un certo senso anche di costruire, la dimensione filosofico-mistica dell'ascesa/discesa. In questo consiste per lo studioso 'la trovata più straordinaria di un artefice alle prese con il problema di figurare un Paradiso mai visto in scrittura'<sup>22</sup> e la molteplicità delle soluzioni adottate è la cifra di una chiarezza di idee che oltretutto si rivela progressiva rispetto allo svolgimento della cantica stessa: gli spunti più sorprendenti e anche più convincenti sul piano poetico arriveranno di conseguenza con la descrizione dell'Empireo, così irrepresentabile in teoria, in realtà metaforizzato da Dante attraverso fenomeni luminosi capaci di rivelarne tutta la potenza simbolica e dottrinale.

Quanto alla rappresentazione dei beati, il venir meno della legge del contrappasso rispetto alle due cantiche precedenti non impedisce l'agire di una certa significatività rispetto a determinate descrizioni. Nel primo cielo, ad esempio, il cielo della Luna, instabile per eccellenza,<sup>23</sup> si incontreranno le anime di chi non fu capace di portare a compimento un voto: esse sono beate così come tutte le altre, ma a differenza di quanto accadrà con le anime coinvolte nei cieli successivo al secondo (che si presentano come pura luce), la parzialità della loro condizione di eccellenza finisce per implicare un legame con la loro umanità ancora tangibile nell'evanescenza delle fattezze terrene con cui si presentano:

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,  
tornan d'i nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vien men forte a le nostre pupille;  
tali vid'io più facce a parlar pronte;  
per ch'io dentro a l'error contrario corsi  
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.  
(*Par III* 10-18).

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, laddove si prosegue: 'la metafisica del *lumen* e dello *splendor* semplicemente si anima di scenari drammatici e di attori, l'*auctor* esercita al massimo della loro potenza metaforica gli strumenti di un'*inventio* che assorbe i dati di un'astrazione speculativa per piegarli alle necessità della *narratio*'.

<sup>23</sup> Non si dimentichi la particolare spiegazione che Dante congegna per quanto riguarda il fenomeno delle macchie lunari, che non potendo darsi come legato alla presenza di imperfezioni sul suolo lunare – come effettivamente è - per non compromettere i dettami della cosmologia aristotelico-tolemaica, che vuole le sfere celesti come perfette, chiama in causa un principio emanazionistico di marca metafisica sulla base della dissimile gioia di Dio espressa attraverso il tramite delle Intelligenze angeliche: 'Virtù diversa fa diversa lega / col prezioso corpo ch'ella avviva, / nel qual, sì come vita in voi, si lega. / Per la natura lieta onde deriva, / la virtù mista per lo corpo luce / come letizia per pupilla viva. / Da essa vien ciò che da luce a luce / par differente, non da denso e raro; / essa è formal principio che produce, / conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro'(*Par. II* 139-148).

Al contrario, le anime che Dante incontra negli altri cieli saranno sostanzialmente identificabili con figurazioni fotiche che sembrano quasi di per se stesse sfuggire a ogni dimensione di rappresentatività: laddove tuttavia l'altissimo valore metaforico delle immagini luminose – nel senso anche filosofico dell'espansione della potenza divina secondo la sua distribuzione all'interno del creato – diventa il punto di partenza per il fittissimo gioco descrittivo che Dante riesce a orientare sulla base dei rapporti che queste luci intrattengono tra di loro, delle più ampie immagini che a loro volta riescono a significare, secondo una prospettiva di intensificazione della loro stessa luminosità in parallelo rispetto all'ascesa che il poeta compie verso l'Empireo, ma anche a confronto con il soddisfacimento delle esigenze poste dal *viator* e dunque dal volere di Dio. Un esempio è dato dall'amplificazione che la luce all'interno della quale è racchiusa l'anima di Cacciaguida compie nel momento in cui si ritrova a rispondere a uno degli interrogativi che gli vengono posti da Dante nel canto XVI: 'Come s'avviva a lo spirar d'i venti / carbone in fiamma, così vid'io quella / luce risplendere a' miei blandimenti' (vv. 28-30), laddove la similitudine ottempera un ruolo importante nei termini di concretezza e plasticità di una raffigurazione che affonda le sue radici nella dimensione così sfuggente di anime che hanno perduto qualsiasi contatto con la loro umanità e corporeità.

### **Similitudini e metafore**

Del resto, che la similitudine – accanto alla metafora – costituisca un elemento strategicamente irrinunciabile del percorso di Dante verso il tentativo tutto umano di sfidare l'inafferrabilità del terzo regno lo si evince tornando ancora al canto I. Una volta conclusa l'invocazione ad Apollo, Dante (v. 37) passa infatti a ricostruire gli ultimi suoi momenti insieme a Beatrice nel Paradiso Terrestre. Inquadrato – per mezzo di una delle tante perifrasi geografico-astronomiche che scandiscono la cantica – il riferimento temporale e insieme provvidenziale della costellazione dell'Ariete, e successivamente specificata l'ambientazione mattutina, il poeta passa a descrivere la posizione di Beatrice, volta con gli occhi fissi verso il sole come neanche un'aquila sarebbe stata capace di fare: il processo di imitazione si attiva spontaneamente, e Dante, 'mercé del loco / fatto per proprio de l'umana spece' (vv. 56-57), prende a fare la stessa cosa: tutto attorno a lui esplode un trionfo di scintille 'simile a quello scaturito da un ferro incandescente', mentre la luce si amplifica 'come se Dio avesse aggiunto al cielo un altro sole'. Beatrice fissa i cieli, mentre Dante, distolti gli occhi dall'alto, adesso fissa la donna, e si immerge nella sua visione disperdendovi completamente sé stesso. Il commento dantesco è inequivocabile: 'trasumanar significar per verba / non si poria' (v. 70), non ci sono parole che siano in grado di esprimere e di far comprendere a chi legge quali siano i termini in cui si svolge il processo di superamento della condizione umana nella compenetrazione profonda, tramite il senso della vista, rispetto alla dimensione

dell'ultraterreno: le parole costituiscono un'elaborazione dell'intelletto e i processi della conoscenza della mente dell'uomo si sviluppano a partire dai sensi, cosicché l'intelletto, spiega Daniele Mattioda, 'non ha né può produrre segni atti a esprimere impressioni o modi di essere superiori alla normale condizione o esperienza'.<sup>24</sup> Ma il poeta Dante non può accettare fino in fondo tutto questo: se una descrizione puntuale, un resoconto di quella esperienza non trova realmente parole specifiche per esprimerlo, ne troverà altre, e saranno quelle che gli permetteranno la similitudine tra quel preciso immergersi e quello del pescatore Glauco che, mangiando per caso dell'erba magica, si trasformò in una divinità marina:

nel suo aspetto tal dentro mi fei  
 qual si fé Glauco nel gustar dell'erba  
 che 'l fé consorto in mar delli altri dei  
 (vv.67-69).

Dante, fissando così profondamente Beatrice, assume una dimensione divina, impossibile da specificare in termini diretti, ma plausibile nel racconto tramite similitudine di un'esperienza analoga: 'l'esempio basti' (v. 71) chiarisce, e non a tutti, ma a coloro 'a cui esperienza grazia serba' (v. 72), cioè a coloro i quali la grazia riserverà, *post mortem*, l'esperienza che ora Dante sta vivendo ancora carico delle sue vestigia mortali. Se l'esempio è sufficiente, se il linguaggio analogico è dichiarato come anche solo parzialmente efficace alla rappresentazione di ciò che si era dato per non rappresentabile, significa che il poeta ne è soddisfatto e che la sfida è vinta: l'ineffabilità della condizione è data, niente ha compromesso il circuito interrotto di quella comunicazione con sé stessi che un'esperienza sovranaturale stabilisce nei confronti delle proprie capacità cognitive, ma al tempo stesso, quel silenzio che appariva così incontrastabile nella lapidaria dichiarazione del v. 70 ha trovato il suo esorcismo nella capacità poetica di lavorare per mezzo di immagini, anche in quelle tratte dalla tradizione. In sintesi, la poesia che si serve della poesia per giungere laddove la parola aveva già dichiarato la propria insufficienza.

Similitudini e metafore costituiscono le armi della sfida di Dante in modo del tutto significativo dal momento in cui l'*auctor* inizia a confrontarsi con la realtà inesprimibile dell'Empireo: già nel canto XXX, canto di approdo all'ultimo cielo, 'l'ardüa sua matera terminando' (v. 36), l'Alighieri non esita a ingaggiare la tenzone articolando l'invenzione poetica col mezzo delle sue risorse più immaginifiche. Il racconto diventa dunque quello di un fulgore che lo priva momentaneamente della vista,<sup>25</sup> che solo pochi istanti dopo gli

<sup>24</sup> Mattalia 1960 (*DDP*).

<sup>25</sup> Così Paolo in *Act.* 22, 6: 'subito de coelo circumfulsit me lux copiosa; cum non viderem prae claritate luminis illius'.

viene restituita potenziata al punto di permettergli di resistere a qualsiasi luce ('e di novella vista mi raccesi / tale, che nulla luce è tanto mera, / che li occhi miei non si fosser difesi', vv. 58-60). Il passaggio non è ancora sufficiente, tuttavia, per consentirgli la concreta visione di ciò che ha di fronte, ovvero la Candida Rosa, il seggio dei Beati che all'inizio del canto successivo descriverà nella sua funzione di polo rispetto al quale gli angeli compiono il lavoro di trasmigrazione di grazia dal seggio di Dio e viceversa. A questa altezza del testo e del suo procedere, per effetto di una vista ancora velata, questa immagine non può che proporglisi attraverso quelli che Beatrice definisce 'umbriferi prefazi' (v. 78): anticipazione di un Vero che ancora deve arrivare e per il quale il *viator* ancora non è pronto, ma che avrà anche il compito di dare un senso preciso a quelle costruzioni poetiche che altrimenti rischierebbero di porsi solo come un pretesto esornativo senza quella finalità puntuale che invece possiedono. La visione diventa di conseguenza quella di un fiume<sup>26</sup> 'fulvido di fulgore' (v. 62), luminosissimo, 'intra due rive / dipinte di mirabil primavera' (vv. 62-63).<sup>27</sup> Da questo fiume, prosegue Dante, innestando sulla metafora una sapiente similitudine, 'uscian faville vive, / e d'ogni parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che d'oro circumscrive' (vv. 64-66),<sup>28</sup> Queste faville, aggiunge Dante, 'poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge, / e s'una intrava, un'altra uscia fori' (vv. 67-69).<sup>29</sup> L'*agens* a questo punto ha fretta di proseguire e su indicazione di Beatrice bagna le palpebre dei suoi occhi con l'acqua del

---

<sup>26</sup> Per l'immagine del fiume valgono i riferimenti citati in Binni 2016, pp. 75-76: *Salmo CXLVIII*: 'Le acque che son sopra i cieli'; *Apocalisse* 22,1: 'Et ostendit mihi fluvium aquae vivae, splendidum tanquam cristallum, procedentem de sede Dei et agni'; Sant'Ambrogio, *De Sanctis*: '*Civitas Dei illa Jerusalem non meatu alicuius fluvii terrestri, sed ex fonte vitae procedens qui est spiritus sanctus*'; San Bonaventura, commento all'*Apocalisse*: '*Fluvium aquae vitae, id est felicitatem beatitudinis aeternae, in qua semper sine defectu vivitur [...]*'.

<sup>27</sup> Klettke 2012, p. 134, dove si nota 'la lontana reminiscenza della tradizione del *locus amoenus* e della poesia pastorale di un Virgilio', ma anche che 'l'artificiosità di questo *word-painting* e la sua retorica appassiono come *mise en abyme* di una sequenza nel Paradiso terrestre' (*Purg.* XXVIII, 25-29) in cui si dispiega un paesaggio bucolico con tanto di evocazione del mito di Proserpina (Ovid., *Met.*, V, 385 ss). Tale brano suggerisce il legame della fertilità con la purezza dello sfondo del metaforismo dei fiori e, similmente ai versi riguardanti il fiume di luce, anticipa l'inizio di *Par.* XXXI, 1-21, che con la rappresentazione poetica della *Candida Rosa* sembra 'inscenare una ripetizione differente del metaforismo floreale'. Si aggiunge, con Binni 2016, p. 76, San Pier Damiano nel *Rhythmus de gaudio paradisi*, 'che presentava una scena paradisiaca colma di pingui odori e di colori rutilanti e che stimolava insieme la rappresentazione della tensione dell'anima che "*gliscit, ambit, eluctatur frui patria*"'.

<sup>28</sup> Sono chiamate in causa le attitudini medievali nei confronti della mineralogia e della densa simbologia applicata alle pietre, sulla quale è possibile che il poeta si fosse esercitato sul *Tresor* di Brunetto Latini. Ancora Binni 2016, p. 76 per la citazione di *Eccl.* 32,7: '*gemma carbunculi in ornamento aureo*' e di *Aen.* X, 134: '*qualis gemma micat, fulcum quae divit aurum*'.

<sup>29</sup> Binni 2016, p. 75: 'Tutto è evidente, sensibile, fantastico, denso e fluido, tutto è tradotto in rappresentazione mossa e scorrente (quasi dimensione che supera la plasticità, la pittura, la musica in una sinteticità della parola più creativa) e tutto insieme esprime una condizione di estasi spirituale e di conoscenza poetica che non perde mai l'accordo con l'etimo spirituale di ogni particolare e con la sua base storica di anteriori esperienze poetiche e mistiche'.

fiume (affinché la vista ‘vi si immegli’, v. 87).<sup>30</sup> La metamorfosi – che in realtà è solo cognitiva, ma anche corrispondente a un perfezionamento interiore – è immediata: l’estensione in lungo del rivo sembra adesso stondarsi e i fiori e le fiammelle assumono le sembianze dei beati e degli angeli (‘ambo le corti del ciel’, v. 96), vividi dietro alla penna dell’*auctor*, così consapevolmente solido a fronte della progressione della *visio* nella misura in cui consolida l’ardire della spinta artistica e creativa. A questo punto, infatti, Dante rinnova l’invocazione a Dio affinché gli permetta quel compimento poetico necessario alla descrizione di quella vista e va da sé il fatto che Dio esaudisca la sua richiesta, visto che tutto il resto del canto, ovvero i successivi quarantasette versi, sono dedicati alla descrizione, anche piuttosto dettagliata, della Candida Rosa, ovvero ‘il convento delle bianche stole’ (v. 129) dove risiedono le anime (addirittura col seggio vuoto occupato da una corona, destinato, al momento opportuno, ad Arrigo VII).

### ***Visio dei***

La lotta per il trionfo della parola poetica prosegue e trova il culmine verso il finale della cantica, quando, nel canto XXXIII, dopo che san Bernardo ha pregato la Vergine di concedere a Dante quel potenziamento di mezzi e sensi essenziale alla pur fugace visione di Dio, il poeta descrive compiutamente il processo cognitivo che si attiva in lui una volta rivolto lo sguardo verso l’alto, così come gli viene suggerito di fare: ‘da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che ‘l parlar nostro, ch’a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio’ (vv. 54-57). ‘Oltraggio’ è parola strategica che esprime con efficacia la sopraffazione subita dallo strumento mnemonico rispetto al cedimento che la vista, strumento per eccellenza della conoscenza sensoriale e intellettuale, subisce di fronte all’oggetto che ne supera prepotentemente le forze. Eppure, spiega Daniela Baroncini, a questa altezza del testo Dante non propende per la soluzione dionisiana di una teologia mistica fondata sulla totale inaccessibilità verbale: ‘il poeta si allontana dal “procedimento negativo” che perviene al silenzio dell’afasia, compiendo una scelta retorica del tutto originale’<sup>31</sup> che si attua ‘pienamente nella straordinaria capacità metaforica, la quale genera immagini che possono essere ricondotte ancora una volta al binomio di memoria e scrittura’.<sup>32</sup> Queste metafore si sviluppano a partire da quella iniziale relativa all’impressione che a Dante è rimasta della visione, impressione paragonabile a quella di chi, al risveglio dopo un sogno, se ne porta con sé soltanto ‘la passione impressa’ (v. 59) senza riuscirne a richiamare altro alla mente: la visione

---

<sup>30</sup> Si tratta di uno dei verbi parasintetici che Dante si inventa per descrivere quei processi cognitivi, sensoriali che sono propri della realtà ultracognitiva e ultrasensoriale del *Paradiso*: un’ulteriore strategia dello sforzo della lingua per la rappresentazione dell’irrapresentabile. Argomento meritevole di apposita trattazione. Numerosissimi, al proposito, gli studi. Recentissimo Serianni (2021).

<sup>31</sup> Baroncini 2001, p. 15.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

paradisiaca è cessata anche nel ricordo e al poeta altro non ne rimane ‘nel cor il dolce che nacque da essa’ (v. 63). Allo stesso modo, prosegue Dante, ‘la neve al sol si disigilla’ (v. 64) e, ancora, ‘così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla’ (vv. 65-66),<sup>33</sup> ovvero quelle ‘foglie che disperdendosi rendono vano ogni sforzo di decifrare i segni della scrittura’,<sup>34</sup> ma la cui immagine restituisce con una certa pienezza ed efficacia l’idea del processo interiormente vissuto dal poeta.

Il consequenziale arretramento fasico, tuttavia, è qui meno assoluto rispetto alla perentorietà con cui veniva affermato in *Par. I*: a questa altezza della sua esperienza di *auctor* Dante afferma che quel che vide ha una consistenza ontologica comparativamente superiore rispetto a quello che la parola può esprimerne o riferirne, aprendo, per così dire, uno spiraglio nei confronti della possibilità di raccontarne almeno qualcosa. Questa parzialità viene espressa poche terzine più avanti in una invocazione che stavolta si rivolge direttamente a Dio, ‘somma luce, che tanto ti levi / da’ concetti mortali’ (v. 67): alla quale si chiede, dunque, di rinnovare nella *mente* (e cioè nella memoria) del poeta almeno un poco della modalità in cui a lui si è mostrato (‘un poco di quel che parevi’, v. 69), per poi rafforzare la richiesta in via di *climax* fino a farne quella di una ‘lingua tanto possente’ da poter lasciare ai posteri ‘una favilla sol della tua gloria’ (v. 71). Il trionfo di Dio, chiude l’*auctor*, sarà più evidente alle genti che verranno se il poeta riuscirà a portare a termine - almeno secondo quanto Dio stesso potrà concedergli - l’impegno di farla ‘sonare un poco in questi versi’ (v. 74): che appunto proseguiranno con una descrizione del processo di avvicinamento a Dio la cui puntualità supera di gran lunga le riserve nei confronti di sé stesso e delle proprie possibilità e capacità.

Dante ha fatto a Dio una determinata richiesta, osserva Mirko Tavoni:

ma Dio deve averlo accontentato meglio di come lui chiedesse, perché invece che dargli una lingua “possente” gli ha fatto trovare una lingua così intima. Non il linguaggio della “potenza”, infatti, ma solo quello dell’intimità psichica poteva riportare dei barlumi di ciò che Dante, abbandonandosi, aveva visto.<sup>35</sup>

Non a caso, dopo un primo passaggio rispetto alla *visio dei*, consistente nel confronto con l’universo per come si mostra in Dio<sup>36</sup> e la specificazione che le sue parole rappresentano solo ‘un semplice lume’ (v. 89), una minima parte di quanto fosse possibile dire, Dante chiarisce che la sensazione di provare un piacere crescente

---

<sup>33</sup> Che poi, significativamente a questa altezza del testo, è l’ultimo riferimento virgiliano che troviamo nella *Commedia* (cfr. *A. III* vv. 441-452; *VI* vv. 74-76), significativamente posto a indicazione dell’insufficienza dell’uomo di fronte a Dio.

<sup>34</sup> Baroncini 2001, p. 15.

<sup>35</sup> Tavoni 2009, p. 71.

<sup>36</sup> ‘Nel suo profondo vidi che s’interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l’universo si squaderna; // sustanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme’ (vv. 85-88).

parlandone, ovvero scrivendone, conta come la probabile conferma di avere effettivamente avuto modo di vedere la ‘forma universale’ (v. 91) del nodo che lega insieme tutte le cose, pur conservandone un ricordo minimo.<sup>37</sup> La proposta di Tavoni di inquadrare la dichiarazione intorno a questo piacere come un’affermazione ‘tutta di natura psichica’ va, nella sua riflessione, in contraddizione rispetto all’osservazione – ritenuta ‘fuorviante’ –<sup>38</sup> di P. Boitani, che intorno allo stesso punto aveva rilevato come esso costituisse ‘l’affermazione più diretta mai fatta da Dante della sua passione per la poesia’:<sup>39</sup> una considerazione, quest’ultima, che al contrario non ci sentiamo di escludere. A ogni modo, quella piacevolezza trova, sempre secondo Tavoni, un corrispettivo nel richiamo all’afasia che precede la descrizione della visione della Trinità (‘Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella’, vv. 106-108), laddove la figura del bambino che si appaga succhiando il latte dal seno materno diventa anticipazione e insieme metafora dello stesso poeta in procinto di immergersi nella visione sacra, a sua volta delineato mediante la dimensione metaforica del rimando all’arcobaleno i cui riflessi valgono a significare quelli dall’uno all’altro cerchio propri delle tre figure:<sup>40</sup> ‘il linguaggio poetico raggiunge il culmine, una conclusiva semplicità che è il massimo frutto dell’arte, tocca all’indietro la propria radice di linguaggio materno’<sup>41</sup> e dunque si fa pre-razionale.<sup>42</sup>

La chiusura del passaggio precede la reiterazione dell’ammissione di insufficienza verbale, che diventa così l’indispensabile premessa per la descrizione della successiva esperienza visiva riguardante l’interno dei tre cerchi della Trinità (‘oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch’io vidi, / è tanto, che non basta a dicer “poco”, vv. 121-123). Al centro dei tre giri, Dante infatti – con un atto di immersione che replica il gesto del lattante di poco prima – riesce a scorgere l’immagine umana di Cristo, della quale tenta il racconto metaforizzandola nell’immagine dell’impossibile quadratura del cerchio: ma è a questo punto, nel mentre commisura

<sup>37</sup> ‘Un punto solo m’è maggior letargo / che venticinque secoli a la ‘mpresa / che fé Nettuno ammirar l’ombra d’Argo’ (vv. 94-96).

<sup>38</sup> Tavoni 2009, p. 70.

<sup>39</sup> Boitani 1992, p. 324.

<sup>40</sup> ‘E l’un dall’altro com’iri da iri / pareo riflesso, e ‘l terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri’, vv. 118-120.

<sup>41</sup> Tavoni 2009, p. 79.

<sup>42</sup> Anche Tavoni si richiama agli studi psicoanalitici di Ignacio Matte Blanco, legandosi in particolare alla sua rilettura dell’inconscio freudiano come ‘insiemi infiniti’. Non approfondiremo ulteriormente questa lettura: basti ricordarne l’applicazione che Tavoni ne fa rispetto all’immagine dei tre cerchi concentrici e riflettenti l’uno l’altro, e che hanno cioè la caratteristica primaria delle figure oniriche, ‘quella di essere al tempo stesso qualcosa e qualcos’altro’ (Tavoni 2009, p. 80) e rispetto alla figura successiva dell’immagine compresa all’interno del cerchio, che ‘centra l’aporia dell’infinito come cuore della logica del sogno-visione (*L’inconscio come sistemi infiniti*, come recita appunto il titolo del libro di Ignacio Matte Blanco); e assimila il paradosso visivo dell’immagine sfuggente e il paradosso matematico del numero irraggiungibile’ (*idem*, p. 83).

l'idea della convenienza e corrispondenza della figura rispetto alle tre circonferenze che esprimono la Trinità, che la mente del poeta viene colpita dal fulgore che corrisponde alla fugace visione di Dio:

veder voleva come si convenne  
l'imgo al cerchio e come vi si indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne;  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore che in sua voglia venne.  
(vv. 137-141).

L'espressione che segue sembra mostrarsi come una dichiarazione di resa: il verso 'a l'alta fantasia qui mancò possa' (v. 142) sta ad indicare l'improvvisa perdita di ogni forza da parte della capacità immaginativa, 'alta' in quanto 'profonda', ovvero in quanto tale da essersi potuta spingere fino a quel fulgore. Ma, spiega Sapegno, 'il venir meno della fantasia segna anche il limite estremo della rappresentazione poetica, che si è esaurita nel supremo sforzo di tradurre le più ardue verità concettuali in termini intuitivi'.<sup>43</sup> Che poi altro non è che ciò che il poeta, al di là di tutto, completa con la terzina definitiva, estremo scacco all'afasia, intriso di altissimo lirismo nella sintesi della perifrasi di chiosa con cui si indica Dio: 'amore che move il mondo e le altre stelle' (v. 146).

### **Indicibile bellezza di Beatrice**

Una considerazione collaterale merita l'ineffabile bellezza di Beatrice, che Dante descrive come tale in vari punti della cantica, reiterando ogni volta quello che si presenta come un vero e proprio *topos*, che rende il poeta incapace di descrivere compiutamente, con le sue proprie umane forze, le straordinarie fattezze della donna, destinate a crescere durante l'intera ascesa attraverso i cieli.<sup>44</sup> La ripresentazione della strategia attraverso la quale Dante trova comunque le modalità retoriche per parlare di Beatrice e delle sue inarrivabili caratteristiche si ripropone puntualmente a ogni passaggio: ma del tutto particolare è il circuito percorso dall'Alighieri all'inizio del canto XXX, quando all'approdo all'Empireo, non-luogo per eccellenza, il poeta afferma di essere costretto ad arrestare le proprie capacità poetiche e descrittive di fronte alla incommensurabilità delle fattezze raggiunta dalla donna:

---

<sup>43</sup> Sapegno 1968 (*DDP*).

<sup>44</sup> Cfr. p.es. *Par.* XXIII 55 quando, di fronte al sorriso di Beatrice, dichiara che 'se mo' sonasser tutte quelle lingue / che Polimnìa con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarci, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso / e quanto il santo aspetto facea mero'.

La bellezza ch'io vidi si trasmoda  
 non pur di là da noi, ma certo io credo  
 che solo il suo fattor tutta la goda.  
 Da questo passo vinto mi concedo  
 più che già mai da punto di suo tema  
 soprato fosse comico o tragedo;  
 ché, come sole in viso che più trema,  
 così lo rimembrar del dolce riso  
 la mente mia da me medesmo scema.  
 Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso  
 in questa vita, infino a questa vista,  
 non m'è 'l seguire al mio cantar preciso,  
 ma or convien che mio seguir desista  
 più dietro a sua bellezza, poetando,  
 come a l'ultimo suo ciascuno artista  
 (vv. 19-33).

Ora, al di là del fatto che nel passo riportato Dante, oltretutto dilungandosi, dia una serie di informazioni che va ben oltre le perentorie affermazioni di insufficienza linguistica che vi distribuisce diffusamente, è interessante notare come questi versi siano preceduti da una terzina che, fungendo da compendio della storia letteraria all'incirca dalla metà degli anni Ottanta del Duecento fino agli anni della stesura del *Paradiso* (presumibilmente gli ultimi anni della vita dell'Alighieri, dal 1316 al 1321), traccia un quadro altamente espressivo e indicativo delle intenzioni del poeta. Dice dunque Dante che 'se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda, / poca sarebbe a fornir questa vice' (vv. 16-18). Il fulcro dei tre versi è 'loda', parola che in Dante è tutto fuorché innocente, configurandosi come il termine strategico della precisa scelta artistica che il poeta fa ben dopo avere iniziato a parlare di Beatrice in versi, cosa che peraltro avviene con nove anni di ritardo rispetto al 'primo giorno ch'io vidi il suo viso in questa vita', come invece i vv. 28-29 vorrebbero far intendere. La vicenda è nota e trova posto nelle pagine centrali della *Vita Nova*: dopo una prima fase in cui l'amore cantato dal poeta si muove in un solco ancora cavalcantiano di osservazione e cronaca degli effetti che la vista della donna amata provoca sul poeta, è un'autentica rivoluzione quella che a partire dal capitolo XVIII guida il poeta verso la soluzione di inaugurare un discorso poetico esclusivamente volto alla lode della ragazza superando così la dimensione autoreferenziale che fino a quel momento lo aveva portato a occuparsi

essenzialmente delle proprie emozioni.<sup>45</sup> Dante raggiungerà il culmine di questa nuova tendenza stilistica al capitolo XXVI, dove l'iconico sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* è introdotto da una prosa che ne delinea la stesura come ripresa, non a caso, dello 'stilo de la sua *loda*' (rr. 9-10), laddove il lessema utilizzato replica significativamente quello che al capitolo XVIII era stato in senso programmatico rispetto a un'intenzione evidentemente messa in atto ('propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse *loda* di quella gentilissima', rr. 18-19). La riproposizione che Dante ne fa in *Par. XXX 17* è la sintesi della storia poetica di un *auctor* che alla fine della *Vita nova* aveva dichiarato di non voler più scrivere niente di Beatrice fino al momento in cui non fosse stato in grado di scrivere qualcosa mai scritto per nessuna donna:<sup>46</sup> lo ha fatto con la *Commedia* e lo ha fatto soprattutto con il *Paradiso*, che di Beatrice ha mostrato non solo l'evoluzione progressiva nella sublimità delle fattezze, ma anche i talenti e le possibilità. Affermando che, anche se tutto quello che ha detto di lei fino all'ingresso nell'Empireo potesse essere riassunto in una *loda*, non sarebbe comunque sufficiente a descriverne la bellezza di quel momento, Dante in realtà racconta moltissimo della donna, dal momento in cui in quel solo termine ripercorre la storia dei rapporti con lei e della declinazione poetica degli stessi lungo il percorso del passaggio del poeta non solo da uno a un altro stile (in realtà un'originale declinazione del *Dolce Stil Novo* che aveva già diviso questi poeti, Guinizzelli, Cavalcanti e Dante, dalla tradizione), non solo dal debito nei confronti di Guido Cavalcanti a una poesia più peculiarmente personale, ma anche quello delle scelte poetiche operate grazie a lei, tale da procurare il passaggio dalle rime del prosimetro (o quelle extravaganti) fino a un poema che ha per fine la salvezza dell'umanità. È vero che Dante subito dopo rimarca la necessità di fermarsi e di non procedere oltre il confine delle proprie forze: ma è altrettanto vero che nel tanto in cui lo dice rimarca ulteriori informazioni: il fatto che la bellezza di Beatrice possa essere goduta pienamente solamente da Dio e il fatto che il suo sorriso era talmente *dolce* da produrre, al solo ricordo, lo smarrimento delle capacità cognitive del soggetto amante,

---

<sup>45</sup> La decisione è figlia di un confronto con un gruppo di donne perfettamente a conoscenza dei sentimenti che Dante nutre per Beatrice e della scarsa capacità di sostenerne la vista senza cadere in deliquio: 'E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: "Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine". Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: "In queste parole che lodano la donna mia". Allora mi rispuose questa che parlava: "Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai detto in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento". Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: "Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?". E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse *loda* di questa gentilissima' (cfr. *Vita Nova XVIII 14-19*).

<sup>46</sup> 'Appresso a questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei' (cfr. *Vita Nova XLII 1-2*).

laddove *dolce*, evocando ‘il dolce stil novo ch’i’ odo’ (*Purg.* XXIV 56), rinnova e insieme conferma l’allusione storico-autobiografica insita nel termine *loda*.<sup>47</sup>

### Una postilla leviana

Nel secondo capitolo di *Se questo un uomo*, Primo Levi, descrivendo i primi istanti di vita nel Lager da parte del gruppo dei prigionieri a cui appartiene afferma che quello è stato il momento in cui ‘ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo’.<sup>48</sup> Qualche pagina prima, raccontando l’ultima notte trascorsa al campo di raccolta di Fossoli dai futuri *Häftlinge*, ha riferito che ‘molte cose furono allora fra noi dette e fatte; ma di queste è bene che non resti memoria’.<sup>49</sup> Una corrente di studi che da qualche anno impegna le proprie forze nella ricostruzione dei rapporti tra il testo leviano e le numerosissime citazioni o allusioni dantesche che lo percorrono, ha individuato in questi due passi altrettanti degli scarsissimi riferimenti che lo scrittore torinese sembra rivolgere alla terza cantica, laddove il Dante rispetto al quale Levi attinge la quasi totalità del materiale linguistico che gli occorre è inequivocabilmente quello dell’*Inferno*. Del resto, solo poche righe più avanti, egli dichiara che il viaggio che lui e i suoi compagni di prigionia stanno per intraprendere nel momento in cui alla stazione di Carpi salgono sul treno che li porterà ad Auschwitz, è un ‘viaggio all’ingìù, verso il fondo’,<sup>50</sup> al pari della discesa infernale del pellegrino Dante lungo le propaggini della voragine infernale, e ancor più al pari dell’‘ire in giù’ che contraddistingue il drammatico esito del viaggio di Ulisse (*Inf.* XXVI 141), laddove il percorso attraverso il Paradiso è, come abbiamo più volte sottolineato, inequivocabilmente un’ascesa. Eppure lo sconcerto e lo sconforto che colgono il

---

<sup>47</sup> ‘[...] che dà per li occhi una dolcezza al core / che ‘ntender non la può chi no la pruova’ (vv. 10-11) recita una delle affermazioni centrali del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, appunto il sonetto con cui Dante si apprestava, come segnalato, a riprendere ‘lo stilo de la loda’ (cfr. *VN* XXVI). A questo proposito osserva Daniela Baroncini (Baroncini 2001, pp.10-11) che nella poesia giovanile di Dante il *topos* dell’inesprimibile costituisce una costante ‘dove affiora soprattutto nelle iperboli elogiative delle rime della loda, secondo un meccanismo psicologico in parte illustrato nel *Convivio* attraverso le chiose della canzone *Amor che nella mente mi ragiona* [...]. Qui Dante descrive uno smarrimento del tutto simile all’*alienatio mentis* dei mistici, condizione estatica contraddistinta dal cedimento della facoltà visiva e razionale che rappresenta il presupposto dell’indicibilità, poiché “la lingua non è, di quello che lo ‘ntelletto vede, compiutamente seguace”. L’altezza dell’argomento trascende vertiginosamente le risorse espressive, determinando un sentimento di insufficienza, “però che la lingua mai non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona; per che è da vedere che, a rispetto de la veritade, poco fia quel che dirà” (*Conv.* III, IV, 3). In questo modo, mentre riconosce i limiti dell’abilità retorica o “facundia”, il poeta sottolinea al tempo stesso l’ardua impresa di rinvenire nella “fabbrica del retorico” parole adeguate alla “dignitade” della donna gentile, scusandosi poi per il difetto’. Insomma, un non dire e insieme un dire.

<sup>48</sup> Levi 2012, p.19.

<sup>49</sup> *Ivi*, 10.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

deportato di fronte alla scoperta di quello che è il destino che si ritrova a subire, così come la tragicità dei rapporti che si intrattengono tra i prigionieri nella notte precedente rispetto alla catastrofe della partenza, attingono al repertorio di afasia che Alberto Cavallion, nelle note alla sua edizione del testo,<sup>51</sup> individua nel già citato *Par. XXXIII* 57, 'e cede la memoria a tanto oltraggio'. L'oltraggio che i sensi subiscono rispetto alla visione divina, l'offesa che il corpo e l'anima dell'uomo incontrano rispetto alla spoliatura della dignità dell'essere umano. A questo proposito ha fatto notare Demetrio Paolin che l'estinzione della parola in Levi è consequenziale alla materia trattata:

Scrivere di Auschwitz è dire qualcosa di enorme e terribile, che va oltre le umane parole; è dare conto di un mistero tremendo – il solido nulla concentrazionario – che lascia poco spazio al verbo.<sup>52</sup>

Per Paolin non stiamo parlando solo di un'intenzione, ma di un'attuazione necessaria: protagonista, come gli altri deportati, di una 'mistica all'in giù',<sup>53</sup> cioè di una discesa verso il fondo, di un'esperienza di male assoluta e radicale, Levi utilizza le figure retoriche della reticenza e dell'ellissi, rifiutandosi ad esempio di offrire una descrizione delle camere a gas, cosa che avrebbe potuto fare, visto che lo fa con dovizia di particolari nel più o meno contemporaneo *Rapporto sulle condizioni igienico-sanitarie del campo di concentramento per ebrei di Monowitz (Auschwitz)*.<sup>54</sup> Nel romanzo, a cui interessa il punto di vista di quel contatto con l'assoluto che annulla la parola, questo, al contrario, non accade: 'siamo di fronte [...] all'impossibilità di dire una realtà, perché fuori da ogni misura e ragione. Auschwitz segna la bancarotta della lingua, il suo oggettivo limite'.<sup>55</sup>

Eppure il romanzo c'è, e sebbene non si ponga l'obiettivo di un resoconto storico sulle caratteristiche dei Lager nazisti, è, con tutta probabilità, l'opera più significativa che sia stata prodotta da un testimone diretto della Shoah (circostanza che, oltretutto, per molto tempo ha vincolato l'accettazione della figura di Levi come scrittore *tout court*, piuttosto che esclusivamente scrittore testimone). Mancheranno i dettagli più espliciti e forse anche morbosi sulla specificità dell'orrore, ma non manca certo la sostanza della comprensione intima dell'esperienza vissuta, che Levi riesce a comunicare in maniera tanto efficace anche grazie al ricorso a Dante – alle immagini e alle parole esatte

---

<sup>51</sup> Levi 2012, p. 166, n. 17 e p. 175, n. 16.

<sup>52</sup> Paolin 2003, p. 227.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Si tratta di un testo di carattere medico-documentario che Levi scrisse insieme al medico torinese Leonardo De Benedetti (anche lui ebreo, deportato ad Auschwitz) e che venne pubblicato all'interno della rivista *Minerva medica*, 36, semestre luglio-dicembre '46. Una prima versione ne era stata predisposta su richiesta dell'esercito russo già nel giugno del 1945, quando i due ex prigionieri si trovavano ancora nel campo di raccolta di Katowice.

<sup>55</sup> Paolin 2003, p. 229.

dell'*Inferno* – ma anche grazie alle sue stesse capacità linguistico-letterarie. Per questo, come afferma Mengaldo, ‘verrebbe da controdedurre che la lingua di Levi, sempre così pura, intensa e calzante, è precisamente riuscita ad esprimere quell’ineffabile’,<sup>56</sup> ed è riuscito a farlo grazie all’utilizzo di un ventaglio retorico di grande ampiezza che – seppur ‘alla periferia della lingua stessa [...] ossimoro, serie, parafrasi intensi, antitesi’<sup>57</sup> – sono stati in grado di realizzare efficacemente lo scopo che Levi si era prefisso. Ovvero: la necessità del racconto, al di là delle intrinseche tensioni messe in atto dalla tragicità dell’esperienza vissuta, delle cose viste e subite, la necessità, e anche l’urgenza, di consegnare al mondo la voce dell’olocausto, e insieme di riaffermare, attraverso la scrittura, l’indispensabile atto conoscitivo della riaffermazione della dignità dell’uomo di fronte alla follia dell’uomo.

Melisanda Massei Autunnali  
 Università degli Studi di Pisa  
[melisanda78@yahoo.it](mailto:melisanda78@yahoo.it)

### Riferimenti bibliografici

- Accardi 2016: *Il Paradiso di Dante, un indicibile futuro senza fine* al link:  
<https://poetarumsilva.com/2016/01/07/il-paradiso-di-dante-un-indicabile-futuro-senza-fine/>  
 (ultima consultazione 3.05.2023).
- Alvino 2018: *Verso il ‘Paradiso’: gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso*, Quaderni di Palazzo Serra, 30, pp. 21-34.
- Ariani 2010: *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma.
- Bàrberi Squarotti 1989: *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, pp. 381-401.
- Baroncini 2001: *Dante e la retorica dell’oblio*, Leitmotiv, 1, pp. 9-19.
- Binni 2016: *Il canto XXX del «Paradiso»* in M. Marazzan (a cura di), *Dante, Michelangelo, Monti, Carducci e altri saggi 1941-1983*, Firenze, pp. 67-85.
- Boitani 1992: P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna.
- Bosco, Reggio 1979 (DDP): U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia*, Firenze (DDP).

<sup>56</sup> Mengaldo 2019, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibidem*. Proseguendo (pp. 25-26): ‘Riporto solo due casi. Levi in *Se questo è un uomo* ha sempre insistito sul fatto che il Campo ha creato l’uomo-fame; ma nulla esprime la cosa con altrettanta forza dolorosa e insieme plasticità quanto l’episodio della “benna” (...), che riesce a suggerire il concetto proprio in quanto l’arnese meccanico è dotato nella sua azione di equivalenti umani (“mascelle dentate”, “come esitante”, “azzanna vorace”, “vomita [...] il boccone”), opera della fantasia dei prigionieri – e di Levi – che assistono “affascinati” al suo “pasto”. Altra volta basta a Levi un termine per suggerire tutta un’interpretazione: così quando usa sempre in *Se questo è un uomo*, il termine di “tedeschi” anziché lo specifico “nazisti” (così del resto Hilberg e altri), per suggerire implacabilmente la responsabilità generale del popolo tedesco nello sterminio’.

- Brugnolo *et alii* 2016: S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, 2020.  
DDP: Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu>).
- Esposito 2017: *La similitudine nella Divina Commedia. Una proposta di classificazione e di marcatura in TEI XML*, Testo & Senso, n. 18, pp. 1-20.
- Klettke 2012: *Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. Par. XXX: word-painting dantesco e disegno Botticelliano. – Analisi di un interscambio mediale*, Quaderni d'Italia, 17, pp. 113-147.
- Ledda 2013: *Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso»*, in *Pregiera e liturgia nella «Commedia»*, in G. Ledda (a cura di), Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 125-154.
- Levi 2012: *Se questo è un uomo*, Torino (edizione originale: 1958).
- Maldina 2009: *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella Commedia*, L'Alighieri, 34, Nuova Serie, luglio-dicembre, 50, pp. 85-109.
- Maldina 2012: *Le similitudini nel tessuto narrativo della “Commedia” di Dante. Note per un'analisi strutturale*, Studi e Problemi di Critica Testuale, 84, pp. 85-109.
- Matte Blanco 1975: *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino.
- Mattalia 1960 (DDP): D. Mattalia, *La Divina Commedia a cura di Daniele Mattalia*, Milano, in [DDP](#).
- Mengaldo 2019: *Per Primo Levi*, Torino.
- Orlando 1985: *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in Orlando 1992, pp. 161-218.
- Orlando 1992: *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino.
- Paolin 2003: *La memoria e l'oltraggio*, Levia Gravia, 5, pp. 225-249.
- Pietrobono 1949 (DDP): L. Pietrobono, *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono* d.S.P. 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982, in [DDP](#).
- Sapegno 1968 (DDP): N. Sapegno (a cura di), *La Divina Commedia*, Firenze ([DDP](#)).
- Serianni 2010: *Le similitudini nella Commedia*, L'Alighieri, 34, Nuova Serie, gennaio-giugno, anno 51, pp. 25-43.
- Serianni 2021: *Le parole di Dante*, Bologna.
- Tavoni 2009: *La visione di Dio nell'ultimo canto del Paradiso*, in C. Letta (a cura di), *Dire l'indicibile: esperienza e poesia dalla Bibbia al Novecento*, Pisa, pp. 65-112.

**Ascolta l'audio**



## **Sezione III**

Dalla Modernità alla Contemporaneità



B. Hayden, *The Search for Real Characters  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTHayde90096.15  
pp. 263-282.

## **The Search for Real Characters: Pasigraphies as Silent Languages in European Linguistic Thought, 1600-1800**

BRIAN HAYDEN

### ***Abstract***

**The Search for Real Characters: Pasigraphies as Silent Languages in European Linguistic Thought, 1600-1800.** As its scholars sought artificial languages suitable for international communication and capable of philosophical and scientific precision, seventeenth- and eighteenth-century Europe saw several waves of proposals for visual languages, or pasigraphies, entirely separate from spoken languages. From a semiotic perspective, pasigraphies constitute a radical departure from the conventional paradigm of linguistic writing, instead representing meaning directly by means of graphic signifiers, and dispensing with the representation of phonemes, syllables, and morphemes that characterizes conventional writing systems. Pasigraphies, if successfully designed and adopted, would constitute a new, silent modality – the graphic-visual modality – as distinct from the vocal-auditory modality of spoken languages and visual-gestural modality of signed languages. The present study outlines the varied approaches the creators of pasigraphies adopted over the period 1600 to 1800, while detailing their attempts to solve challenges they faced in their efforts to endow these visual languages with autonomy from spoken language and, crucially, with effability – the flexibility and expressiveness of natural languages. Typically examined in previous studies as an element of the search for post-Latin international auxiliary languages, pasigraphies are here presented as a linguistic and semiotic phenomenon that can shed light on the present use and future possibilities of visual communication

### ***Keywords***

Constructed languages, pasigraphy, semiotics, visual communication, writing systems

### ***Parole chiave***

Linguaggi costruiti, pasigrafia, semiotica, comunicazione visiva, sistemi di scrittura

### **A silent lingua franca as a seventeenth-century desideratum**

A confluence of factors made a universal language a desirable prospect in seventeenth-century Europe. As European vernaculars emerged as mediums for commerce and trade increased between European nations, there was a growing feeling that Latin had limited

potential in the practical discourse of commercial transactions.<sup>1</sup> The Protestant Reformation of the previous century and the consequent proliferation of religious viewpoints, a proliferation that continued unabated in the 1600s, led to a desire for an unambiguous language for religious disputation or, perhaps, a language of peace capable of surmounting newly created sectarian boundaries.<sup>2</sup> A burgeoning interest in observational and experimental science, and an increasing feeling for Latin's obsolescence in its role of pan-European language of scholarship, served as catalyst for a search for new scientific languages capable of describing new discoveries with clarity and precision.<sup>3</sup> At the same time, the rise of empirical method in science also served – at least in the eyes of some – to shift the locus of academic effort away from language learning. Writing in 1641, John Wilkins – who two decades later would author the century's most important universal language project – expressed the hope that a symbolic visual language would free scholars from memorizing words of foreign tongues and instead allow them to focus upon what should be the true object of their study, things in themselves.<sup>4</sup> As a solution to these perceived problems, many sought to create an easily-learned, expressive, and practical *lingua franca*, engendering the first real European drive to create artificial languages. A fascinating aspect of this initial flowering of European interest in interlinguistics is that most language planners during this period did not seek to create primarily spoken languages secondarily represented by writing, but instead sought to create silent languages that existed only, or primarily, as writing. These partly or wholly silent written languages – called *pasigraphies* – pose numerous quandaries for linguistic, epigraphic, and semiotic analysis.

## Writing, language, and pasigraphy

Pasigraphies are written artificial languages intended to fulfil the communicative and social functions of human language while achieving comparable expressive capacity. In terms of modality, pasigraphies are graphic-visual – they are produced by means of graphic marks and perceived visually. They stand in contrast to the two primary modalities of natural human languages – the vocal-aural modality of spoken languages, and the gestural-visual modality of signed languages.<sup>5</sup> Pasigraphies employ (semi-)permanent graphic marks as their physical signifiers, thus possessing a permanence in their primary form that is not present in the ephemeral speech of spoken language and

---

<sup>1</sup> Knowlson 1975, pp. 27-30; Salmon 1964, p. 13; Idem 1972, pp. 51-53, 55-57.

<sup>2</sup> DeMott 1955; Knowlson 1975, pp. 9-12; Lewis 2007, pp. 176-182; Salmon 1972, pp. 43-51.

<sup>3</sup> Knowlson 1975, pp. 36-43; Lewis 2007, pp. 105-107.

<sup>4</sup> Wilkins 1641, p. 56.

<sup>5</sup> This is not to say that the spoken-aural modality and the gestural-visual modality exhaust the possible modalities of human language. For example, a vocal-visual modality – vocal production, visual perception – is present for those who can lip-read.

signed language. A pasigraphy, then, is a truly written language, in a completely silent modality, in this regard fundamentally different from natural human languages, while at the same time differing from true writing in the primacy of the (semi)permanent graphic form over ephemeral speech.

Crucially, pasigraphies are distinct from conventional writing. This distinction is perhaps not immediately apparent, and warrants some discussion. In recent decades the field of writing systems studies has come to a consensus on two basic tenets. First, the term *writing* should be reserved for systems that represent elements of linguistic form.<sup>6</sup> Consequently, any system of visual communication that represents something other than linguistic form cannot properly be termed writing. Such systems of a linguistic visual communication are additionally said to lack the full expressive power of human language, either in its spoken modality or represented secondarily by writing.<sup>7</sup> Second, writing is separate from – and secondary to – language, and thus the phrase *written language* is a misnomer. Writing, on this view, constitutes a secondary semiotic system that serves only to represent elements of language, a primary semiotic system, nearly always doing so imperfectly and imprecisely.<sup>8</sup> Which linguistic units are represented in writing depends upon the nature of the writing system – the phoneme, the mora, the syllable, and the morpheme all serve as possible units of representation.<sup>9</sup> While this explicit recognition is a significant achievement among recent scholars of writing systems, scholars from previous periods have also come to the same conclusion. One seventeenth-century language creator, George Dalgarno, called alphabetic writing ‘mediate Signs of sounds and so *signa signorum* (‘signs of signs’ – author’s note) and not *signa rerum* ‘signs of things’.<sup>10</sup> The present chapter, while sharing these two basic assumptions as to the nature of ‘true’ writing and verbal language’s primacy, will discuss a series of attempts to create systems – exceptional systems – that function in ways that somewhat complicate this paradigm.

As an attempt to artificially create a functional and expressive human language, a true pasigraphy should strive for two properties – effability and autonomy. Effability is the comprehensive expressive capacity of human language, generally attributed to natural languages as a facet of their languagehood.<sup>11</sup> An important aspect of effability – and one that proved especially challenging – is a capacity for the creation of novel forms to express meanings not otherwise expressible using the language’s existing store of

---

<sup>6</sup> DeFrancis 1989; Gelbe 1963; Meletis 2020; Rogers 2005. While this is the consensus position, especially among writing systems scholars with an explicitly linguistic orientation, such a view of writing is sometimes challenged (cf. Boone 1994; see also discussion in Meletis 2020, pp. 65-77).

<sup>7</sup> DeFrancis 1989, pp. 3-64.

<sup>8</sup> DeFrancis 1989, *passim*; de Saussure 1916, pp. 44-54.

<sup>9</sup> DeFrancis 1989; Meletis 2020; Rogers 2005.

<sup>10</sup> Cram, Maat 2001, p. 381

<sup>11</sup> Cf. Katz 1972.

lexical and grammatical units. Autonomy is the independence of the language from other languages, its ability to express meaning using its own semiotic resources, without employing another language's. Pasigraphers – the creators of pasigraphies – employed various means in attempts to achieve these two frequently-intersecting properties, with varying levels of success and practicality, but always falling short of the autonomy and effability of natural languages. Nevertheless, their attempts are illustrative of the potentials and pitfalls of visual communication, as well as the complexities of its relation to human language.

### **Silent symbols: hieroglyphs and numerals as real characters *par excellence*: Egyptian and Chinese 'characters real'**

Most scholars trace the origins of seventeenth-century universal language schemes in general, and the quest for real characters in particular, to Francis Bacon's *Advancement of Learning* (1605), which includes an oft-quoted passage on 'characters real':

It is the use of China, and the kingdoms of the high Levant,<sup>12</sup> to write in characters real, which express neither letters nor words in gross, but things or notions; insomuch as countries and provinces, which understand not one another's languages, can nevertheless read one another's writings, because the characters are accepted more generally, than the languages do extend; and therefore they have a vast multitude of characters, as many, I suppose, as radical words.<sup>13</sup>

Many were captivated by Bacon's assertion that a form of writing could express 'things or notions' rather than language, leading to a decades-long preoccupation among European thinkers with the possibility that visual signifiers could signify directly, without the intermediary of a spoken language.<sup>14</sup> In addition to Bacon's famous if mistaken passage, Chinese characters fired the European imagination due to their mention in the Jesuit missionary Matteo Ricci's account of his travels in China, *De Christiana expeditione apud Sinas*, published posthumously in 1615.<sup>15</sup> Bacon's passage is typical of a sustained European tradition that has misinterpreted Chinese characters as a non-linguistic system of visual signs, a position that has been repeatedly debunked by linguists and writing systems scholars who assert the Chinese writing system's status as true writing, a means for encoding specific linguistic forms.<sup>16</sup> Many seventeenth-century scholars were

---

<sup>12</sup> I.e. East Asia, and not the eastern coast of the Mediterranean.

<sup>13</sup> Bacon 1605, pp. 59-60.

<sup>14</sup> Cf. Goodhart 1952, *passim*.

<sup>15</sup> For example, Cave Beck explicitly cited Ricci as an influence (Cohen 1977, p. 3).

<sup>16</sup> DeFrancis 1989; Unger 2003.

similarly mistaken about the nature of Egyptian hieroglyphics, continuing a European tradition dating back to late Antiquity in which they were believed to be a kind of a linguistic visual communication rather than true writing.<sup>17</sup> As with Chinese characters, comparisons with the assumed linguistic neutrality of Egyptian hieroglyphics were frequent among pasigraphers – among others, Jean Douet made the comparison in 1627 in his proposal to the French king, as did Wilkins in his *Mercury* (1641), while a young Isaac Newton set up hieroglyphics as a model for emulation in his 1661 manuscript ‘Of an Universall Language.’<sup>18</sup>

### **Signs and numbers**

Egyptian hieroglyphs and Chinese characters were not the only visual signs that appealed to pasigraphers. Several authors made reference to other quasi-pasigraphic signs which could be ‘read off’ in any language, including mathematical symbols, musical notation, the signs of the Zodiac, alchemical symbols, and signs for weights and measures.<sup>19</sup> However, by far the most consistent touchpoint for those who sought to create silent languages were Arabic numerals. Works on pasigraphy are replete with references to numeric signs as a kind of visual communication above and beyond language.<sup>20</sup> Taking their cue from their perceptions, accurate and misguided, about these visual sign systems, pasigraphers very often touted the freedom to ‘read off’ a pasigraphy’s characters in any language, as well.<sup>21</sup> However, if we take the languagehood of pasigraphies seriously, then ‘reading off’ the characters of a pasigraphy is not akin to reading the written representation of a spoken language, but rather constitutes an act of translation from a silent language into a spoken one.

### **Arabic numerals as a domain-specific pasigraphy**

Beyond their assumed linguistic neutrality and translingual nature, the ten Arabic numerals of 0 through 9 impressed projectors of universal languages for another reason: within their domain of reference they achieved total effability with a limited set of signs and, in the form of the place-value system, a truly minimal grammar. It is truly the case that Arabic numerals are, at least in some uses, ‘translingual’, representing a constant semantic value even if their correspondence to specific phonological and morphological sequences of a language is inconstant. With the addition of a few other visual signs

---

<sup>17</sup> Eco 1995, pp. 144-158.

<sup>18</sup> Cf. Elliott 1957. I owe these three examples to Singer 1989, pp. 56.

<sup>19</sup> Cf. Salmon 1972, pp. 128-156; Wilkins 1641, pp. 56-58; Lodwick 1647, p. A2.

<sup>20</sup> E.g. Wilkins 1641, p. 56; Lodwick 1647, p. A2; Boyle 1647 [1744].

<sup>21</sup> Lodwick 1647, p. A2; Wilkins 1641, p. 56-58.

employed in mathematical notation, the set of Arabic numerals in fact constitutes the lexicon of a domain-specific pasigraphy. This can be demonstrated by examples in which the semantic value of an Arabic numeral remains constant, even if its English pronunciation, or ‘translation’, varies. For example, in the following terms, the character <2> is used but is not read as *two* in English: 12, 21, 1/2, 2<sup>nd</sup>, x<sup>2</sup>.<sup>22</sup> In all of these cases, the semantic import of the character <2> never ceases to be ‘twoness’, but its precise value depends on its syntagmatic relation to other characters and symbols. Further examples can be given that rely solely upon place-value. In <12> and <20>, < 2 > does not represent a phonological sequence entirely homophonous with the English morpheme *two*. The string <100> may be pronounced either *a hundred* or *one hundred*, just as <1,500> may be read either *fifteen hundred* or *one thousand five hundred*. In at least a few cases, the base employed in the Arabic numeral system and in a spoken-modality language may differ. In most varieties of French, the word for ‘eighty’, *quatre-vingts*, has a vigesimal base, but it is visually represented by a speaker of French with the string < 80 >, which is base-ten. In possessing this ability to modulate the meaning of paradigmatically contrastive numeral characters, either through place-value or co-occurrence with other signs, mathematical notation with Arabic numerals can be said to possess syntax – and thus grammar – as well as a lexicon. Taken together, these aspects of Arabic numerals suggest that they fulfil the pasigraphic ideal, in terms of both expressiveness and autonomy from spoken language, within their admittedly limited semantic domain.

### **Numerical pasigraphies as one of two strands of pasigraphic design**

The pasigraphies invented during the 1600s and 1700s divide into two primary design strands. Pasigraphies of the first sort, numerical pasigraphies, consist of a glossary in which words of a pre-existing natural language, such as English or Latin, are assigned a uniquely identifying numerical sequence. A straightforward example of a numerical pasigraphy is Cave Beck’s *Universal Character* (1657). A frequent variation on the numerical pasigraphy added a series of translation equivalents to each natural language headword, making the numerical pasigraphy in effect a multilingual translation dictionary as well as a neutral numerical code. Numerical pasigraphies of this type came to be known as polygraphies, in large part after Athanasius Kircher’s *Polygraphia Nova* (1663). Pasigraphies within the second strand, which one might call real character systems, relied upon invented characters, with each character expressing either a lexical root or a grammatical category. Examples of this second type include the Real Character of John Wilkins’s *Essay towards a real character, and a philosophical language* (1668) and Joseph de Maimieux’s *Pasigraphie* (1797). In some cases an element of a real

---

<sup>22</sup> Rogers 2005, p. 60, citing a personal communication from J.J. Chew.

character system was incorporated into a numerical pasigraphy in the form of invented symbols representing grammatical derivations and inflections, as distinct from the lexical roots expressed by numerical identifiers. An example of such a split numerical/real character system is Solbrig's *Allgemeine Schrift* (1726).

Numerical pasigraphies, although they may seem simple, are semiotically quite sophisticated. The basic unit in such a system is a 'word', consisting of a string of numerals, e.g., in Cave Beck's *Universal Character*, < 2477 > signifies 'parent'. The use of a sequence of numerals (even if that sequence may consist of only one such numeral) entails that each digit within the string functions as a meaningless primitive – the Arabic numerals 0-9 are the equivalents of phonemes in a silent language. In this regard, numerical pasigraphies resemble later uses of numerals in unique numerical identifiers, such as tracking numbers, credit card numbers, or personal ID numbers. Although the immediately aforementioned terms contain the word 'number', in fact the individual numerals within unique numerical identifiers do not represent numbers in any real way – instead, it is the *sequence* of numerals as a unit, and that sequence of numerals' difference from any other sequence of numerals, that assigns reference to an individual entity and thus has meaning. This use of numerals in which each individual digit in isolation is 'meaningless' stands in stark contrast to the original use of Arabic numerals solely to represent numbers – in which case, even if the precise magnitude of their signification varies in accordance with their placement, each individual Arabic numeral never ceases to represent a numerical value. In divorcing Arabic numerals from their original, inherently semantic use and repurposing them as a semantic primitives to make up semantic radicals (i.e. numerical identifiers), the creators of numerical pasigraphies, quaint as they might seem at first, were in fact radically innovative. In doing so, pasigraphers artificially created duality of patterning – the ability to combine contrastive units with no semantic value of their own into larger, meaningful units.<sup>23</sup> Another advantage of using numerical strings is that such systems are open-ended: since a string of numerals can be of any length – much like a word in a spoken language can consist of any number of phonemes – there is no theoretical upper limit to the distinct 'words' that may be formed in a numerical pasigraphy.

### **Cave Beck's *Universal Character***

The earliest serious attempt to create a numerical pasigraphy is *The Universal Character* (1657), authored by the Ipswich schoolmaster Cave Beck (1623-1706). A large portion of

---

<sup>23</sup> Hockett 1960; Martinet 1949. The canonical illustration of duality of patterning is the combination of phonemes, themselves meaningless (in the conventional semantic sense), into morphemes, which do have meanings. While there are perhaps some marginal exceptions to duality of patterning (Blevins 2012, Ladd 2012), it is difficult to refute the position that duality of patterning is extremely common in human languages and a major source of their productivity and expressiveness.

*The Universal Character* consists of a glossary of 3,996 English words, each of which is assigned – or translated by – an Arabic numeral consisting of one or more digits. An additional derivational and inflectional component, partially modelled upon Latin, was indicated by letters of the Roman alphabet.<sup>24</sup> Thus, the meaning expressed by English *Honour thy father and mother* would be translated into Beck's Universal Character as < leb 2314 p2477 and pf 2477 >, with < leb > signifying the imperative plural, < p > a personal noun, and < pf > a female personal noun.<sup>25</sup> An intriguing element of Beck's proposal is that lexical roots are represented by one character set (numerals) while inflectional and derivational morphs are represented by another (letters of the Roman alphabet); in this regard it somewhat resembles the split between representation of lexical roots by kanji, as opposed to representation of inflections and functional items by kana scripts, in the Japanese writing system.<sup>26</sup> Beck includes a chapter entitled 'prosody' that provides a system whereby the digits 0-9 could be pronounced as syllables, turning the silent pasigraphy back into speech. According to these rules of encoding, the aforementioned string < leb 2314 p2477 and pf 2477 > would be pronounced as *leb toréonfo pee tofosensen & (sic) pif tofosensen*.<sup>27</sup>

Two semiotic analyses of *The Universal Character* suggest themselves. The simplest is to agree with fellow language planner George Dalgarno, who upon reading the work judged that the Universal Character was 'nothing else, but an enigmaticall way of writing the English language.'<sup>28</sup> Instead of employing phonographic letters that represent the phonemes of English, like the common English alphabet, each string of digits represents a single English lexeme in its entirety. On this view, the *Universal Character* is not so much a visual language as a simple numerical code. Another, more subtle perspective holds that Beck's system calques its lexicon from English, much like an *a posteriori* constructed language such as Esperanto calques its lexicon from the major languages of Europe. After calquing those elements of the verbal language, those elements are 'deverbalized', the reference language's phonological form swapped out for the Universal Character's written form of numerals and letters. On this view, Beck's system is a true pasigraphy.

---

<sup>24</sup> Salmon 1976.

<sup>25</sup> Beck 1657, cited in Salmon 1976, pp. 189. The *and* (sic) is, apparently, left untranslated. In the line of Beck (1657) providing the pronunciation, *and* in the pasigraphy is represented with an ampersand & >.

<sup>26</sup> Cf. Smith 1996.

<sup>27</sup> Beck 1657, cited in Salmon 1976, pp. 189.

<sup>28</sup> Cram, Maat 2001, pp. 418.

### ***Arithmeticus Nomenclator***

A slightly different numeral-based system was proposed by an unidentified Spanish priest in Rome in 1653.<sup>29</sup> Titled *Arithmeticus Nomenclator*, the proposal only survives in the account of the Jesuit scholar Gaspar Schottus (1608-1666).<sup>30</sup> The *Nomenclator* consisted of 45 categories containing a total of more than 1,200 Latin words. Each word formed according to the rules adhered to the simple template of a Roman numeral indicating category, followed by an Arabic numeral indicating the item number within that category, with inflectional and derivational information indicated by diacritics at various positions around the Arabic numeral.<sup>31</sup> Thus, ‘crocodile’ was XVI2. – < XVI > for the category ‘*Reptilia, Pisces*’ (‘Reptiles, Fish’), < 2 > for the second item within the subcategory, *crocodili* (‘crocodiles’), and a final dot indicating that the preceding item is a singular noun in the nominative case.<sup>32</sup> Unfamiliar as they might be to speakers of European languages, prefixes assigning semantic classifications are not unknown in natural human languages – they can be found, for example, in the noun class system of the Bantu languages.<sup>33</sup> For all the potential of semantic classification as an organizing principle, there were glaring flaws in *Arithmeticus Nomenclator*’s execution of it – categories were of a varied character, ranging from word classes (e.g. adjectives) to looser thematic groupings such as items related to travel.<sup>34</sup>

### **Athanasius Kircher’s *Polygraphia Nova* and Zalkind Hourwitz’s *Polygraphie***

The plan for a third numerical pasigraphy, *Polygraphia Nova*, was published in 1661 by the Jesuit priest and polymath Athanasius Kircher (1601-1680). The title of Kircher’s book is a direct reference to the *Polygraphia* (1518) of Johannes Trithemius, a work on secret writing, a topic also covered in several sections of Kircher’s work.<sup>35</sup> Despite some similarities to the work of Beck in structure and to the work of several Oxford-based scholars in its intent, Kircher seems to have hit upon his system independently of any British influences;<sup>36</sup> we cannot be entirely sure if Kircher knew of the *Arithmeticus Nomenclator*, although given the close association of Kircher and Gaspar Schottus, to

---

<sup>29</sup> Strasser 1988, pp. 134-135 identifies this unnamed priest as Fr Pedro Bermudo.

<sup>30</sup> Schottus 1664, pp. 482-505; Maat, Cram 2008, pp. 1032-1033.

<sup>31</sup> Goodhart 1952, p. 77.

<sup>32</sup> Schottus 1664, p. 501, cited in Goodhart 1952, p. 77.

<sup>33</sup> Creider 1975.

<sup>34</sup> Maat, Cram 2008, p. 1033.

<sup>35</sup> McCracken 1948, pp. 216-218.

<sup>36</sup> McCracken 1948, p. 218.

whom we owe our only account of the *Nomenclator*, it is likely.<sup>37</sup> Kircher's 'new polygraphy' consisted primarily of a five-language vocabulary of 1,048 numbered Latin headwords, each with translations into Italian, French, Spanish, and German. Two appendices included, respectively, words belonging to functional classes (adverbs, conjunctions, prepositions, and pronouns) and the inflections of the Latin verbs *sum* and *habeo*. Intriguingly, and in a provision that other such systems nearly all lacked, the appendix of functional-class items also included a few personal names and place names, thus providing, in a limited manner, for the expression of proper nouns.<sup>38</sup> Kircher tacitly recognizes the 1,048-item vocabulary's expressive limitations when he suggests the user employ a bare-bones style of composition.<sup>39</sup>

Polygraphies broadly like Kircher's would be proposed not for decades, but for centuries afterwards. Many polygraphers appear to have struck upon the idea independently of Kircher. One reinvention of the polygraphy was the Polish-born Parisian Zalkind Hourwitz's *Polygraphie* (1801), which, like Kircher's, assigned numbers to Latin headwords, but differed in featuring no fewer than ten other languages in its multilingual lexicon.<sup>40</sup> In addition to newly-invented symbols for tense inflections, Hourwitz employed letters of the Roman alphabet for conjunctions, interjections, prepositions, and pronouns.<sup>41</sup> An additional feature, not found in Kircher's polygraphy, was the imposition of a regularized syntax on the polygraphy's alphanumeric words – a possible influence from de Maimieux's *Pasigraphie* (1797).

## Real character systems: Lodwick's Common Writing

The second strand of pasigraphic design, real character systems, relied upon the creation of new symbols for its character set. The first full-scale work outlining such a pasigraphy is Francis Lodwick's *A Common Writing* (1647), which also appears to be the

---

<sup>37</sup> It is also possible that Kircher was familiar with another numerical pasigraphy written only two years earlier – *Character pro Notitia Linguarum Universalis* by Joachim Becher (1661). In its general outline, Becher's language resembles that of Cave Beck, save that Becher replaces Arabic numerals with an entirely new system of numerical notation of his own invention. *Character pro Notitia Linguarum Universalis* is notable for its prodigious lexicon of no fewer than 10,283 words with Latin translations (Goodhart 1952, pp. 89-91).

<sup>38</sup> McCracken 1948. McCracken 1948, p. 220, rightly notes that there is no means to spell out additional proper names. One assumes that a user would simply use the alphabet of an existing language's orthography.

<sup>39</sup> McCracken 1948, p. 220.

<sup>40</sup> Malino 1996, pp. 161-166. It appears that Hourwitz coined *polygraphie* without knowledge of Kircher's 1663 book, of which he learned only after publishing his own study of the same name (Malino 1996, 164). He likely (re)coined *polygraphie* by analogy with *pasigraphie*, a word that had recently gained currency due to the work of de Maimieux, and which figures in the title of a 1799 essay by Hourwitz submitted to the Institut National (Malino 1996, p. 161).

<sup>41</sup> Malino 1996, pp. 162-163.

first work outlining an artificial language to be published.<sup>42</sup> A London merchant of Flemish and French descent, Lodwick – despite his primary vocation and lack of an academic degree – was an associate of the learned Oxford circles that included such mainstays of language planning as Samuel Hartlib, George Dalgarno, and John Wilkins.<sup>43</sup> In place of the sweeping taxonomic analysis that would underly the later work of Wilkins, Lodwick's *Common Writing* rested upon a detailed, subtle morphosyntactic scheme. The primary unit in this scheme is the radical, an invented character that represented an underived lexical root. Radicals were reserved for five word classes – one of words relating to 'action' (in effect, verbs), and the four otherwise underived functor classes referring to what Lodwick considered 'non-action': conjunctions, interjections, prepositions, and (underived) adverbs. Derivation and inflection were marked on radicals by diacritics taking the form of dots, strokes, and geometrical shapes. Not only four verbal tenses, but also related nouns, adjectives, and participles were derived from verb radicals by means of these diacritics, such that Lodwick's word for 'drinker', 'a drink', 'the (act of) drinking', and 'drunkard' consisted of a single radical 'to drink' modified by various diacritics.<sup>44</sup> This system extended to personal pronouns and possessives, which were also marked as diacritics on a verbal root, thus becoming the pasigraphic equivalent of bound pronominals.<sup>45</sup> A flexible and powerful derivational system not only drove down the number of characters required for communication, but also provided for greater expressive power and (should anyone have made the attempt) would likely have eased the burden of learning the system. Among its other notable features, Lodwick's pasigraphy is almost unique among those from this period for devoting some attention to the precise graphic structure of its characters, by presenting a means in which radicals and diacritics were, for greater legibility, composed using the five-staves of conventional musical notation. Despite its originality and thoroughgoing commitment to using visual signs as real characters, *A Common Writing* received a rather mixed reception among Lodwick's circle of correspondents, having at best a limited influence on subsequent pasigraphies.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> As noted by Lewis 2007, p. 49.

<sup>43</sup> Salmon 1976, *passim*.

<sup>44</sup> Lodwick 1647, p. 20. While 'drink' and its derivations are a case in which the morphology of Lodwick's *Common Writing* and that of English line up rather closely, it is clear that Lodwick intended that such derivational productivity and consistency be maintained in his pasigraphy even in cases where many natural languages used various distinct lexical roots to express such constellations of concepts.

<sup>45</sup> Lodwick 1647, p. 23.

<sup>46</sup> Lewis 2007, pp. 49-62; Knowlson 1975, pp. 59-61.

## John Wilkins

Whereas previous pasigraphers either made no real attempt at semantic categorization (Cave Beck's *Universal Character*, Lodwick's *A Common Writing*) or did so only haphazardly (the anonymous *Arithmeticus Nomenclator*, Kircher's *Polygraphia Nova*), classification of one sort or another formed the organizational basis of another set of constructed universal languages. These languages, known as philosophical or analytical languages, sought effability through creating a regimented taxonomy embracing the totality of effable concepts. The formal elements of these languages then express particular concepts by indexing elements of linguistic form to particular clades or nodes within the taxonomy.

The most substantial, celebrated, and maligned philosophical language project of the seventeenth century is John Wilkins's *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language* (1668). The *Essay* in fact proposes not one but two languages, both a pasigraphy (the 'real character' of its title) and a spoken language (the 'philosophical language'), with the latter to be represented by two phonetic alphabets.<sup>47</sup> In Wilkins's system neither the spoken language nor the written language is primary: both are isomorphic representations of elements within a classificatory taxonomy. The real character and the philosophical language in Wilkins's *Essay* have been aptly called 'autonomous codes'.<sup>48</sup> Thanks to this parallel architecture, the pasigraphy and the spoken language are fully commensurate and inter-translatable.

In keeping with its ambition to faithfully represent the true essences of things, Wilkins's *Essay* outlines an elaborate theory uniting semantics and ontology, built around an Aristotelian framework of genus, species, and difference that aspires to encompass every possible concept. The highest level of organization consists of forty genera, pertaining to categories in the natural world (stones, trees, beasts), metaphysical concepts (God, world), or notions of abstract characterization (quantity, quality, action, relation). Each is represented in the Real Character by a single invented character, while in the spoken 'Philosophical Language' it is represented by a particular consonant plus vowel sequence. Each genus then divides into up to nine differences, indicated by a diacritic stroke placed to the left of the Real Character's genus character and by a consonant suffixed to the Philosophical Language's initial CV sequence. The third and lowest level of the taxonomic hierarchy, species, likewise took the form of a right-hand diacritic to the genus character and an additional suffixed diphthong. Thus, each concept defined through the genus, difference, and species levels was represented in the Real Character by a compound sign of three parts – the primary genus character, functioning as a kind of root, flanked by diacritic strokes for the difference (on the left) and the species (on the right). Its translation equivalent in the spoken-modality Philosophical Language consisted of the sequence CV-C-V, for genus-difference-species. In either language, to

---

<sup>47</sup> Wilkins 1668, pp. 378-380, 395-413, 421-434.

<sup>48</sup> Nöth 1990, p. 269.

this base could be added an entire array of derivational and inflectional material taking the form of further diacritics or further suffixes. The derivational categories in themselves are quite ingenious, including not only the expected category-changing operations (e.g. adjectivisation of a root), but also derivations for opposites and coordinate terms. As can be gleaned from even this brief and necessarily incomplete overview of their design, the Real Character and the Philosophical Language of the *Essay* represent a monumental effort in language construction, constituting the most elaborate and detailed system of its sort from the seventeenth century.

Wilkins's project sought effability by classifying the totality of existence within this rigidly Aristotelian system. If, as he intended, the taxonomy captured all of existence, any referent could be signified by merely indicating its position within this taxonomy. However, since such a taxonomy will always be incomplete or partial – a fact that Wilkins himself realized<sup>49</sup> – any language built upon it will likewise suffer from its imperfections. The potential for linguistic innovation, a prerequisite for effability, is prevented by the rigidity of the taxonomy – it is not entirely clear how the 'Universal Philosophy', the classificatory scheme underlying the system of genera, differences, and species, could be updated and revised without disrupting the entire isomorphic structure of either the Philosophical Language or the Real Character. This lack is particularly acute in fields dealing with the natural sciences, an obvious preoccupation of both Wilkins and the Royal Society more generally, since – as James Knowlson has pointed out – the continual expansion of knowledge requires that a taxonomy of this sort be constantly updated.<sup>50</sup> The aspiration to comprehensiveness and detail of Wilkins's taxonomy is, ironically, precisely what limits the effability of the languages built upon it.

Despite its pretensions to completeness, Wilkins's taxonomy made no provision for proper names, which were to be represented by one of the two phonetic scripts intended for the Philosophical Language.<sup>51</sup> Since they fell outside the taxonomy's sweep, proper names could not be expressed in either of the *Essay*'s invented languages – a clear gap in their effability. Likewise, proper names written in the phonetic script cannot be said to belong to the philosophical language *stricto sensu*, since their structure does not reflect their placement in the taxonomy; therefore, proper names in phonetic script in either of Wilkins's languages, the verbal or the pasigraphic, amount to unassimilated borrowings. From a practical standpoint, the need to employ an alternative system to signify proper

---

<sup>49</sup> Cf. Knowlson 1975, p. 102, and Lewis 2007, pp. 159-160. Wilkins himself thought the task of perfecting the *Essay*'s taxonomy, or 'Universal Philosophy' as it is called in the book's longest section, was the task of 'a college or an age' rather than that of a single person (Wilkins 1668, p. b2). For all the frankness of this admission, in his ardent faith that taxonomic language can iconically represent the true nature of things, Wilkins does not seem to have ever learned the lesson presented in Borges's famous essay on his work – namely, that his taxonomy, like that of the invented *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge* and indeed of any other, will always be undermined by its arbitrariness (Borges 1952).

<sup>50</sup> Knowlson 1975, p. 101.

<sup>51</sup> Poole 2018, p. 11.

names is perhaps not much of a shortcoming; the other practical shortcomings of the system were likely to prove far more damning. From a theoretical standpoint, the lack of a means by which to express proper names within Wilkins's Real Character meant that it lacked an element of expressivity all natural human languages, and indeed spoken-modality constructed languages as well, invariably possess.

Despite these and other issues with its design, it is possible to use Wilkins's Real Character as a means of communication. In 1675, Robert Hooke, a friend and colleague of the recently deceased Wilkins, included an untranslated passage in the Real Character in his treatise *Helioscopes*.<sup>52</sup> It is some testament to the character's design, as well as Hooke's fluency in it, that more than 250 years later the British physicist Edward Andrade was able to provide a translation of the passage with a high degree of certainty.<sup>53</sup>

### **Pasigraphies in the Eighteenth Century**

Many scholars have noted a dearth of universal language projects in the early and mid-eighteenth century, especially when compared to the broad-ranging and prominent work of the previous century.<sup>54</sup> Two factors likely contributed to the general waning of enthusiasm for universal language schemes. The most salient was the rise of French as a de facto pan-European language of commerce, diplomacy, scholarship, and the nobility, with its spread reaching as far east as Bucharest and St. Petersburg.<sup>55</sup> The second was a general realization that the various schemes proposed in the previous century, and further efforts along the same lines, were impractical.<sup>56</sup> This affected the spoken language and the pasigraphy proposed in Wilkins's *Essay*, interest in which declined with the death of Wilkins in 1672 and a gradual abandonment of the project by the scheme's continuators in Oxford in the 1670s.<sup>57</sup> A low point in the pasigraphic project's public reputation is reflected in Swift's satire on the Grand Academy of Laputa, whose 'most learned and wise' scholars have done real characters one better by eschewing speech altogether and instead conversing by silently pointing at objects which they carry around with them.<sup>58</sup> The few pasigraphies proposed during this period did not break any new ground: Solbrig's *Allgemeine Schrift* (1726) and the proposal published anonymously in the *Journal littéraire de l'année 1720* were both numerical pasigraphies; they differed substantively

---

<sup>52</sup> Andrade 1936; Poole 2018. *Helioscopes* was published in 1675 but postdated to 1676 (Andrade 1936).

<sup>53</sup> Andrade 1936.

<sup>54</sup> Wilkins, Asbach-Schnitker 1984, pp. xxix-xxxiii, xxxvii; Cohen 1977, p. 155, n.1; Knowlson 1975, pp. 139-140.

<sup>55</sup> Knowlson 1975, pp. 140-142.

<sup>56</sup> Knowlson 1975, pp. 139-140.

<sup>57</sup> Lewis 2001; Salmon 1974.

<sup>58</sup> Swift 1726; cf. discussion in Goodhart 1952.

from one another only in that the former used invented symbols for inflections, while the later suggested the use of letters for the same purpose.<sup>59</sup>

Interest in universal language projects only returned in the 1760s and 1770s, perhaps in part due to belated publication of various essays by Leibniz that attempted to employ a universal notation as a method of logical analysis.<sup>60</sup> However, it would only be in the century's last decade that a major new pasigraphy would appear. The *Pasigraphie* (1797) of Joseph de Maimieux (1753-1820) is, in many ways, the culmination of European pasigraphic thinking over the past two centuries. De Maimieux appears to have coined *pasigraphie* (from Greek *πάσι* *pasi* 'all' and *-γραφία* *graphia* 'writing') in 1795, the word first appearing in print in several early announcements of the project.<sup>61</sup> The word's first use in English, its spelling slightly anglicized as *pasigraphy*, occurred in that same year.<sup>62</sup> Reception of de Maimieux's work was enthusiastic – in addition to several public demonstrations of the system, the author presented the system to Napoleon in 1798, and for a time the *Pasigraphie* was taught at several places in France and Germany, de Maimieux's Parisian Bureau de la Pasigraphie functioning as a headquarters of sorts.<sup>63</sup> After the initial 1797 monograph, there followed three further works – a pamphlet and two books – expanding and refining the pasigraphy.<sup>64</sup> These did relatively little to change the language's general contours, although his *Pasialie* (1799) introduced a method by which the pasigraphy's twelve characters could be (optionally) pronounced aloud, in a manner reminiscent of Beck's 'prosody' for the Universal Character and the dual-language system of Wilkins's *Essay*.

In its structure and usage, the *Pasigraphie* was an amalgam of features from previous visual constructed languages. The primitives of the system were 12 basic characters, all newly invented, with additional diacritics indicating – in a manner similar to many earlier proposals – a variety of grammatical categories such as tense and number. The smallness of the character set, however, was offset by the complexity of the rules for their combination and interpretation. Words in Maimieux's *Pasigraphie* were of only three lengths, following a Zipfian progression – three characters, for frequent closed-class items such as conjunctions and prepositions; four characters, for everyday words belonging to open lexical classes; and five characters, for specialist terms relating to the arts and sciences. Each length category had its own glossary – in ascending order, the *Indicule*, the *Petit Nomenclateur*, and the *Grand Nomenclateur*. In a manner reminiscent of

---

<sup>59</sup> Cf. Wilkins, Asbach-Schnitker 1984, pp. l-li; Goodhart 1952, pp. 176-178.

<sup>60</sup> Knowlson 1975, pp. 142-149. The intersection of Leibniz's body of work with pasigraphy falls outside the scope of this chapter, since his work in this area is rather closely aligned with logical notation. On this topic, see Couturat 1901 and Maat, Cram 2008, pp. 1040-1042.

<sup>61</sup> Knowlson 1975, pp. 259, n. 15-16.

<sup>62</sup> Anonymous 1795.

<sup>63</sup> Knowlson 1975, p. 155.

<sup>64</sup> de Maimieux 1799, 1805, 1808.

Wilkins's Real Character, each subsequent character in a pasigraphic word further specified the word's location within its particular index – and, once again, as with Wilkins's system, the Pasigraphie's effability is limited by the comprehensiveness and arbitrariness of its taxonomies. Altogether, de Maimieux's pasigraphy is almost a distillation of Europe's pasigraphic theory and design, thus serving as a fitting bookend to a two-hundred year search for a silent language.

### **The continuing relevance of pasigraphies**

It need hardly be said that neither the project of de Maimieux nor those of his predecessors enjoyed any lasting use. This is not to say that their efforts were trivial or even misguided – in many ways they were prescient, touching upon a perennial human search for new methods of communication. Indeed, silent visual languages have continued to hold a place in the linguistic imagination, with pasigraphy proposals continuing far past 1800 and on into the present day, many of them consciously or unconsciously emulating the general patterns established in the 1600s and 1700s.<sup>65</sup> Visual communication – and particularly the relation between language, writing, and alinguistic visual signs – has received renewed popular and academic interest with the advent and rapid spread of emoji.<sup>66</sup> Both the excitement and furor over emoji, and perhaps computer-mediated communication more generally, are symptoms of anticipation (or anxiety) that language and speech can be separated. Europe's first artificial language movement, the pasigraphers of the 1600s and 1700s, constitute a surprisingly early stage in this quest for silent language.

Brian Hayden  
University at Buffalo  
bkhayden@buffalo.edu

### **Bibliographic references**

- Anonymous 1720: Anonymous, *Dialogue sur la facilité qu'il y auroit d'établir un Caractère Universel qui seroit commun à toutes les Langues de l'Europe, et intelligible à diferens Peuples, qui le liroient chacun dans sa propre Langue*, *Journal littéraire* de l'année 1720, 11, 1, pp. 81-92.
- Anonymous 1795: Anonymous, *Narrative of M. de C. who Escaped From the Massacres of Aurai and Vannes, after the Expedition of Quiberon. With Observations on the Public Opinion in Brittany. To which is Added a Prospectus for Pasigraphy, or the First Elements of the Art of*

---

<sup>65</sup> Cf. Harrison 1992; Nöth 1990, pp. 277-278.

<sup>66</sup> Evans 2017; McCulloch 2019.

*The Search for Real Characters*

- Printing and Writing in a Language to be Understood in all Languages without Translation*, London.
- Bacon 1605: F. Bacon, *Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*, London.
- Becher 1661: J. J. Becher, *Character pro Notitia Linguarum Universali*, Frankfurt.
- Beck 1657: C. Beck, *The universal character*, London.
- Blevins 2012: J. Blevins, *Duality of Patterning: Absolute Universal or Statistical Tendency?*, *Language and Cognition*, 4, 4, pp. 275-296.
- Boone 1994: E.H. Boone, *Introduction: Writing and Recording Knowledge*, in E.H. Boone, W. Mignolo (eds.), *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham (NC)-London, pp. 3-26.
- Borges 1952: J. L. Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, in J.L. Borges, *Otras Inquisiciones (1937–1952)*, Buenos Aires, pp. 102-106.
- Boyle 1647 (1744): R. Boyle, *Letter of March 16, 1646-47 to Samuel Hartlib*, in R. Boyle, T. Birch (ed.), 1744, *The Works of the Honourable Robert Boyle* (five vols.), London, p. 22.
- Cohen 1977: M. Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640-1785*, Baltimore.
- Couturat 1901: L. Couturat, *La logique de Leibniz d'après des documents inédits*, Paris.
- Cram, Maat 2001: D. Cram, J. Maat, *George Dalgarno on Universal Language: 'The Art of Signs' (1661), 'The Deaf and Dumb Man's Tutor' (1680), and the Unpublished Papers*, Cambridge.
- Creider 1975: C.A. Creider, *The Semantic System of Noun Classes in Proto-Bantu*, *Anthropological Linguistics*, 17, 3, pp. 127-138.
- Da Costa Andrade 1936: E.N. da Costa Andrade, *The Real Character of Bishop Wilkins*, *Annals of Science* 1, 1, pp. 4-12.
- DeFrancis 1989: J. DeFrancis, *Visible speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu.
- de Maimieux 1797: J. de Maimieux, *Pasigraphie; ou, premiers élémens du nouvel artscience d'écrire et d'imprimer en une langue de manière a être lu et entendu dans toute autre langue sans traduction*, Paris.
- de Maimieux 1799: J. de Maimieux, *Pasigraphie et pasilalie*, Paris.
- de Maimieux 1805: J. de Maimieux, *Épître familière au sens commun sur la pasigraphie et la pasilalie*, Paris.
- de Maimieux 1808: J. de Maimieux, *Carte générale pasigraphique*, Paris.
- de Saussure 1916: F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Geneva.
- DeMott 1955: B. DeMott, *Comenius and the Real Character in England*, PMLA. Publications of the Modern Language Association of America, 70, 5, pp. 1068-1081.
- DeMott 1958: B. DeMott, *The Sources and Development of John Wilkins' Philosophical Language*, *The Journal of English and Germanic Philology*, 57, 1, pp. 1-13.

- Eco 1995: U. Eco, *The Search for the Perfect Language*, Malden (MA)-Oxford (English translation by James Fentress of *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Rome-Bari, 1993).
- Elliott 1957: R.W.V. Elliott, *Isaac Newton's 'Of an Universal Language'*, *The Modern Language Review* 52, pp. 1-18.
- Evans 2017: V. Evans, *The Emoji Code: the Linguistics behind Smiley Faces and Scaredy Cats*, New York.
- Gelbe 1963: I. J. Gelbe, *A Study of Writing*, (revised edition), Chicago.
- Goodhart 1952: L. Goodhart, *The Universal Character: Projects for a Universal Language Developed during the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries: A Study of the Background of Swift's Satire on Language in the Voyage to Laputa*, Unpublished master's thesis. New York, Columbia University.
- Harrison 1992: R.K. Harrison, *Bibliography of Planned Languages (excluding Esperanto): a Guide to Books and Brochures Pertaining to Planned Languages (also Known as 'Universal' Languages, 'Constructed' Languages, and 'International' Languages)*, Orlando.
- Hockett 1960: C.F. Hockett, *The origin of speech*, *Scientific American*, 203, pp. 88-96.
- Hourwitz 1801: Z. Hourwitz, *Polygraphie, ou l'art de correspondre à l'aide d'un dictionnaire dans toutes les langues*, Paris.
- Kalmár 1772: G. Kalmár, *Praecepta grammatica atque specimina linguae philosophicae sive universalis*, Berlin.
- Katz 1972: J. Katz, *Semantic Theory*, New York.
- Kircher 1663: A. Kircher, *Polygraphia nova et universalis ex combinatoria arte detecta*, Rome.
- Knowlson 1975: J. Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France, 1600-1800*, Buffalo-Toronto.
- Ladd 2012: D.R. Ladd, *What is Duality of Patterning, Anyway?*, *Language and Cognition*, 4, 4, pp. 261-273.
- Lewis 2001: R. Lewis, *The efforts of the Aubrey Correspondence Group to Revise John Wilkins's Essay (1668) and their Context*, *Historiographia Linguistica*, 28, 3, pp. 333-366.
- Lewis 2007: R. Lewis, *Language, Mind and Nature: Artificial Languages in England from Bacon to Locke*, Cambridge.
- Lodwick 1647: F. Lodwick, *A Common Writing*, London.
- Lodwick 1652: F. Lodwick, *The Ground-work or Foundation Laid (or So Intended) for the Framing of a New Perfect Language and an Universall or Common Writing*, London.
- Maat, Cram 2008: J. Maat, D. Cram, *Universal Language Schemes in the 17<sup>th</sup> Century*, in S. Auroux, E.F.K. Koerner, H.-J. Niederehe, K. Versteegh, *History of the Language Sciences / Geschichte der Sprachwissenschaften / Histoire des Sciences du Langage. 1. Teilband*, Berlin-New York, pp. 1030-1043.
- Malino 1996: F. Malino, *A Jew in the French Revolution: the Life of Zalkind Hourwitz*, Cambridge (MA).

*The Search for Real Characters*

- Martinet 1949: A. Martinet, *La double articulation linguistique*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, 5, pp. 30-37.
- McCracken 1948: G. McCracken, *Athanasius Kircher's Universal Polygraphy*, Isis, 39, 4, pp. 215-228.
- McCulloch 2019: G. McCulloch, *Because Internet: Understanding the New Rules of Language*, New York.
- Meletis 2020: D. Meletis, *The Nature of Writing: A Theory of Grapholinguistics*, Brest.
- Mersenne 1636: M. Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris.
- Nöth 1990: W. Nöth, *Universal Language*, in W. Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington-Indianapolis, pp. 267-278.
- Poole 2018: W. Poole, *Seventeenth-century 'double writing' Schemes, and a 1676 Letter in the Phonetic Script and Real Character of John Wilkins*, Notes and Records, 72, pp. 7-23.
- Ricci 1615: M. Ricci, *De Christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu*, Augsburg.
- Rogers 2005: H. Rogers, *Writing Systems: A Linguistic Approach*, Malden (MA)-Oxford.
- Salmon 1964: V. Salmon, *Problems of Language-Teaching: a Discussion among Hartlib's Friends*, The Modern Language Review, 59, 1, pp. 13-24.
- Salmon 1972: V. Salmon, *The Works of Francis Lodwick: a Study of his Writings in the Intellectual Context of the Seventeenth Century*, London.
- Salmon 1974: V. Salmon, *John Wilkins' 'Essay': Critics and Continuators*, Historiographia Linguistica, 1, 2, pp. 147-163.
- Salmon 1976: V. Salmon, *Cave Beck: A Seventeenth-century Ipswich Schoolmaster and his 'Universal Character'*, Proceedings of the Suffolk Institute of Archaeology, 33, pp. 285-296.
- Schottus 1664: G. Schottus, *Technica curiosa, sive mirabilia artis*, Nuremberg.
- Singer 1989: T.C. Singer, *Hieroglyphs, Real Characters, and the Idea of Natural Language in English Seventeenth-century Thought*, Journal of the History of Ideas, 50, 1, pp. 49-70.
- Smith 1996: J.S. Smith, *Japanese Writing*, in P.T. Daniels, W. Bright, eds., *The World's Writing Systems*, New York-Oxford, pp. 209-217.
- Solbrig 1726: D. Solbrig, *Allgemeine Schrift. Scriptura oecumenica. Ecriture œcuménique*, Salzwedel.
- Strasser 1988: G.F. Strasser, *Lingua Universalis. Kryptologie und Theorie der Universalsprachen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden.
- Subbiondo 1992: J. L. Subbiondo, *John Wilkins' Theory of Meaning and the Development of a Semantic Model*, in J.L. Subbiondo (ed.), *John Wilkins and 17th-century British Linguistics: A Reader*, Philadelphia-Amsterdam, pp. 291-308.
- Swift 1726: J. Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, London.
- Taylor 1951: F. Taylor, *The Alchemists: Founders of Modern Chemistry*, London.
- Trithemius 1518: J. Trithemius, *Polygraphiae libri sex, Ioannis Trithemii abbatis Peapolitani, quondam Spanheimensis, ad Maximilianum Caesarem*, Basel.

BRIAN HAYDEN

Unger 2003: J.M. Unger, *Ideogram: Chinese Characters and the Myth of Disembodied Meaning*, Honolulu.

Wilkins 1668: J. Wilkins, *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*, London.

Wilkins, Asbach-Schnitker 1984: J. Wilkins, *Mercury, or, the Secret and Swift Messenger*, ed. B. Asbach-Schnitker, Philadelphia-Amsterdam, introduction, pp. i-lxxix.

**Ascolta l'audio**

J. Waite, *The Language of Silence*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTWaite90096.16  
pp. 283-296.

## **Literacy, learning and the language of silence: identifying the processes of focused silence as a pedagogic tool in education**

JUDY WAITE

### ***Abstract***

**Literacy, learning and the language of silence: identifying the processes of focused silence as a pedagogic tool in education.** Csikszentmihalyi's notion of 'the zone', a stage of creative practice often interpreted as an immersion in some form of silence, has been fundamental to my evolution as a writer of fiction, and as a teacher of both literacy and creative writing. This contribution will explore techniques for embedding intentional silence methodologies into teaching literacy-based subjects, nurturing arts-based approaches to learning. Through such teaching the process of silence can make quantifiable differences at all levels of education. Focused silence offers an aid to imagination, to creative thinking, and to problem solving. Through silence learners engage with more than the tangible task; deepening the silence-experience engages emotion and whole-body awareness, opening potential for widening benefits related to ownership of ideas, confidence, and motivation – all current issues within teaching and learning. When learners engage with silence, it gives voice to their inner introvert. Learners hear themselves think, and know, through connection with that quieter voice, they have something valuable to say.

### ***Keywords***

Silence, literacy, holistic, creative-writing, education

### ***Parole chiave***

Silenzio, alfabetizzazione, olistica, scrittura creativa, educazione

## **Silence: Preparing the Mind**

Silence. A perceived space between sounds. In a human context silence seems often an interlude between talking and doing, something that requires no conscious guidance. Even when silence is used as a tool for impact – perhaps to register disapproval or create atmosphere – there is a sense that individual responses are instinctive; they present as innate reactions to an invisible form of communication.

My approaches begin with this notion of instinct and the unconscious methodologies that identify perceptions and pre-conceived beliefs, fostering a ‘creative state of mind.’<sup>1</sup> Consciousness creates the illusion that a thought, idea, decision or solution has just occurred within the moment it is acknowledged, but research suggests that in order to enable these visible responses, the unconscious mind has previously done all the work.<sup>2</sup> However, there is a point, identified through analyses of neural activity, wherein ‘readiness potential’ can be observed – a moment that triggers a gathering of energies that precede conscious decision making.<sup>3</sup> To align this with qualities related to literature and creative writing, this gathering of energies might be likened to a heroic protagonist in a quest narrative – the ‘call to arms’ that readies them for action. In actively combining this readiness with silence as pedagogy, I seek to heighten conscious expectations through linguistic, visual, and atmospheric approaches. In essence, a room is prepared but it is not a physical room. It is a mind-space designed as preparation for creative responses. Within this space of heightened expectation, focused, purposeful silence has the power to deepen thinking, to inspire and transform. It also has the power to enhance learning.

Learning is as much about learning to think – the quality of thoughts – as it is about received knowledge. Robin Nelson positions the concept of ‘doing knowing’ as a means of making the practice of knowledge visible.<sup>4</sup> Knowing and thinking are not passive and thinking can be nurtured as a distinct activity which has time afforded, the process itself teased out and nurtured. In this realm Robert Fisher, an educator specialising in teaching philosophy to children, evolved elements of ekphrastic practice, forging a community of enquiry through engagement with visual stimuli where pupils were encouraged to take their time looking at a painting, walking around it, asking questions, feeding both the eye and the mind.<sup>5</sup> This engagement with visual stimuli deepened discussion and stimulated the philosophical debates that underpinned Fisher’s intentions. Fisher extended this to art evolved *by* the pupils, identifying ways a pupil’s unique creation enables both intellectual and emotional growth. Through the development of his pupils as artists, Fisher discusses how, through connections with process, young learners gain access to thoughts and feelings that ‘lie too deep to know.’<sup>6</sup> These combinations, connecting image with focused cognitive processing, lead some way towards my own practices, both in my quest to evolve ‘good’ writing – in the

---

<sup>1</sup> Bohm 1998, pp. 16-17.

<sup>2</sup> Brophy 2009, pp. 38-39.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>4</sup> Nelson 2013, p. 40.

<sup>5</sup> Fisher 2015, pp. 211-213.

<sup>6</sup> Fisher 2014, p. 192.

context of emerging fictions that someone else is willing to publish – and as an educator within school-based learning and academia.

Good writing is generally not about writing, but about rewriting. Early drafts are experimental, raw, and imperfect. They need revisiting, revising and reshaping – to be viewed from a range of angles and, like a piece of pottery still being shaped by the potter, held ‘...up to the light’.<sup>7</sup> In this sometimes messy and uncertain process, many established authors work through stages. Those stages include bursts of writing, time for research, and space for thinking. The thinking stage often involves significant periods when it may appear that the writer is doing nothing. It feels at best akin to procrastination, at worst daydreaming. Unfocused and purposeless. Educational systems, whether within early primary or advanced higher education, cannot afford learners the luxuries of time spent ‘doing nothing’. Emphasis is more often on achievement, attainment, and the perceived success that relates to evidence-based accomplishments. Aims typically place attention on what can be seen, heard, and consciously recorded. There is scant room for the raw and imperfect, and, arguably, few educators who would consider daydreaming to be a valuable resource for teaching. However, it is from the scraps of these fragmented daydreams and awkward beginnings that I have fostered the practice of silence.

This contemplative daydream-time does not need to be an isolating experience. In my evolution of these approaches I have identified that to engage with silence is less a retreat from the noise and bustle, and more of an enabling of a channelled space.<sup>8</sup> This space empowers communication with the unconscious, creating an internal environment which aids the potential to experience that moment of ideas forming. I am back to the quest as metaphor again. The protagonist is waking, identifying their mission.

The notion of an ‘imagination space’ aligns with elements of Csikszentmihalyi’s flow theory; an immersion in a chosen activity that is so intense that distractions are blocked out and time itself seems to stand still.<sup>9</sup> Within Csikszentmihalyi’s immersive approaches, the quality of thinking is not only deeper, but the mind’s associations and connections have a wider reach. In the context of developing works of fiction, this imagination space enhances the evolution of plots, characters, themes, and visual detail.<sup>10</sup> In acknowledging this widened reach, I have observed that innovations advanced through the process demonstrate more original, enhanced content.<sup>11</sup> Originality may seem an ambiguous notion; all ideas are original to the individual who first thinks them, and, arguably, there are no new ideas – they are all borrowed, and

---

<sup>7</sup> Magrs 2001, pp. 251-252.

<sup>8</sup> Waite 2017e, pp. 69-70.

<sup>9</sup> Csikszentmihalyi 2002.

<sup>10</sup> Waite 2021a.

<sup>11</sup> Kenett 2021.

re-invented. In schools, particularly regarding younger learners, pupils work with existing texts – often popular, well-known narratives that are either time-served, or that receive a high level of media hype and publicity. In my experience, learners often then regurgitate those stories, rarely exploring alternative, more unique possibilities. In this context, when I use the word ‘original’ I am not, then, thinking about merely finding a different way to express something known, but drawing out the not-yet-known – ideas from below the surface of conscious awareness. Escaping from the ‘regurgitation trap’, however, is not always easy to achieve. It is not only children who are influenced by – sometimes deeply ensnared by – the lure of what already exists. These existing influences take the form of narratives we have loved and returned to again and again. Many of us carry around storylines we can recall consciously or have stored subconsciously and can bring back easily when triggered. Author Ray Bradbury describes how he was seriously hampered in his early attempts at writing, as he tried to emulate those whose works he revered and ‘...succeeded in making quadruple-layered mudpies, all language and style, that would not float, and sank without a trace’.<sup>12</sup> My experiences echo Bradbury’s. To re-hash that which is already identifiable rarely produces outputs which are truly distinct. It seems, instead, it is through accessing associations with our *personal* memories and experiences that manifests more discrete, powerful and diverse outputs.<sup>13</sup> Focused silence enables this point of access. In this context, and referencing both my own writings, and my teaching methodologies, I have researched how emergent material outputs become unique to the individual, enabling explorations around the notion of ‘voice’ – the voice of both the author and the evolving style; the quality that makes a narrative distinct.<sup>14</sup>

For younger learners, the appropriation of existing material is still a viable starting point. These groups will inevitably have less lived experiences and subsequent memories to draw exclusively from, and for those who are reluctant or struggling readers, the scope for potential scenarios are weakened further. Yet, if the appropriation is viewed *only* as a starting point, and confidence in alternative developments instilled, the climate for new connections and possibilities leads to those enhanced solutions. To produce something both personal, and original to others, gives learners agency. This agency is, of itself, inspiring and often prompts further enquiry, establishing greater connections with alternative modes of learning.

It may appear contradictory that something motivating and energising might be born of silence, and yet it is silence that allows the time for associations to be explored. Silence prepares the mind and opens up a space that enables new networks and connections. Within a pedagogic practice, this mind-space can be nurtured and

---

<sup>12</sup> Bradbury 1990, p.14.

<sup>13</sup> Waite 2021a.

<sup>14</sup> *Ibid.*

prepared through staged interventions that combine silence with elements of visualisation and holistic approaches.<sup>15</sup>

## **Thinking in Stages**

The use of the term ‘holistic’ often conjures perceptions of vague, drifting approaches that cannot be pinned down, harnessed, or evidenced. However, in aligning processes with distinct stages, it is possible to chart the activities and guide learners towards clear visible outcomes. In the Csikszentmihalyi model, Creativity has five distinct stages. The first of these is *Preparation*: an immersion in ideas that stimulates curiosity. The second is the period of *Incubation*, as this initial curiosity combined with gathered knowledge is processed by the subconscious mind. This second stage is vital to the quality of the eventual output, as it is during this stage that unexpected connections and combinations of thought evolve. The third stage is the ‘aha!’ moment of *Revelation*, which brings new insight and moves through to the fourth stage: *Evaluation* – questioning whether this spark of possibility is worthy of pursuit. The fifth stage is when the work starts, and ideas are followed through into conscious *Application*.<sup>16</sup>

Csikszentmihalyi’s five stages are not the only model for creative thinking. Other theorists have identified less, or more, of such phases. Social psychologist Graham Wallis’ version, evolved in 1926, suggests four stages.<sup>17</sup> Other significant psychology studies that identify stages of creativity include Robert Thomson (1966); Bowers (1984); Velmans (1991), et al.<sup>18</sup> More recently an Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) research study evolved its own rubric of four steps, designed specifically for use in creative and critical thinking within education.<sup>19</sup> There are commonalities between all cited approaches, and each exhibit credibility in their content, but the phased elements they identify arguably need recognition of a more non-linear complexity. Creative process evokes a stopping and starting: a ‘survival of the fittest’ wherein some ideas never make it past the boundary of unconscious to conscious.<sup>20</sup> This intangible boundary brings in something of the elusive quality of that moment of insight; a ‘... quivering edge when something is happening.’<sup>21</sup> However, regardless of models and complexities, it is the early stages wherein the practice of silence can evolve that shiver of

---

<sup>15</sup> Waite 2017e.

<sup>16</sup> Csikszentmihalyi 1996, pp. 79-80.

<sup>17</sup> Wallis 2014.

<sup>18</sup> Brophy 2009, p. 40.

<sup>19</sup> Organisation for Economic Co-operation and Development <https://www.oecd.org/education/blank-rubric-template.pdf>.

<sup>20</sup> Waite 2021a.

<sup>21</sup> Cocker 2018, p. 53.

inspiration. Silence can then shift from the perception of a mere space between sounds, and exist instead as a place of energy, a place of possibilities.

This possibility place is, perhaps, the point at which the practice of silence can allow that which was intangible to be revealed. Silence enables purposeful thinking, it is a place where new perceptions break through the boundary and make associations with relevant material already consciously acknowledged. Combined, these form innovative credible revelations, which are then directed towards the solution. This silence can be viewed as a form of mindful control, the visualisation the focus which leads to the solution. Inside this visualisation actions can be felt as well as seen. Emotion, physical reactions and whole-body learning can be activated through this mindful process.<sup>22</sup> Author and creative writing lecturer Robert Olen Butler urges his students to observe the world through the eyes of an artist, to not 'have an idea', but to feel it. To dream it. This is when they will find stories worth telling.<sup>23</sup> Focused silence enables such connections. Characters can be observed. Settings flood with colour. Trees stretch their branches to a bruised lilac sky. The wind picks up, leaves scutter. Someone, or something, is moving slowly around the edge of the castle. Suspense grows. A frantic squawk from a bird. The senses are heightened. Feel the mood. Watch for movement. Listen for sound.<sup>24</sup>

These visualisations, in a subsequent writing activity, have impact on early drafts, and the consequent quality of the writing. The voice of the thinker is made audible through writing, inspired by the sound of silence.

## **Mindful Education**

Schools can be noisy places. Bells ring. Groups move from place to place. Instructions are shouted. Even outside of play and break-times, vocal and energised engagement is encouraged.<sup>25</sup> Class-based discussions can generate vociferous opinions, and such activities are deemed inclusive and beneficial. Silence, in this context, may be perceived as weak or passive. In the past, silence in schools has, arguably, been used more as a weapon than a positive space for learning. 'Be quiet. Sit still. Listen. Don't interrupt'. The teacher as director would demand silence and might even apply it as a disciplinary measure. 'Sit outside the class. Turn your face to the wall. You'll stay behind and work on your own until you have got this finished'. In today's democratic, contemporary classroom, interruptions abound. Learners are urged to ask questions, to challenge and experiment. Within this, the extrovert becomes dominant. That student who puts

---

<sup>22</sup> Gendlin 2003.

<sup>23</sup> Butler 2005, p. 13.

<sup>24</sup> Waite 2017c, p. 71.

<sup>25</sup> Lees 2012, p. 101.

themselves forward, who always has something to say, advances the lesson from which discussion can evolve; the whole class engaged in talking and sharing.<sup>26</sup>

Yet, in the space of silence, the introvert can step forward. Taking longer to think does not mean the output is diminished. Quiet, slow decision making can evolve deeper, more considered and more valuable responses.<sup>27</sup> A silent practice is not the opposite of a noisy one. In silent practice the activity is still energised, but internal. It affords inner reflection, yet it can be vivid, active, swirling with possibilities.

Mindfulness itself is gaining credibility within educational institutions but is more often linked to notions around wellbeing and therapeutic benefits.<sup>28</sup> <sup>29</sup> The value of silence as a teaching pedagogy seems limited and under-researched, and my own awareness of the value of silence came initially not from conscious research, but from experiential learning – a week spent on a silent retreat. There were no telephones or televisions, no music, no radio, no books, no writing implements. The focus, as with educational applications using silence as therapy, was on wholeness, and on ways to nurture ‘inner stillness’.<sup>30</sup> This connection with an ‘inner self’ had multiple benefits. Initially, the cluttered anxieties of a life outside the retreat slipped away; and, as explorer Erling Kagge suggests, it seemed as if the secrets of the world might be hidden inside silence.<sup>31</sup> I felt in tune with nature, living in the moment, and each moment appeared to be expanded, multi-layered and profound. However, this experience nurtured not only a place of calm, but of creative energies, linking with Butler’s theories around dream-space – the ‘white hot centre’ from which artistic practice can emerge.<sup>32</sup> I used the retreat time to consciously inhabit that dream-space, ‘dreaming’ new ideas and subsequently wrote four short novels as a result.<sup>33</sup> These novels were not stories with a mystical, magical or spiritual slant. They were short, urban, contemporary tales commissioned for reluctant Young Adult readers. The retreat was, arguably, the pre-prepared room - the space where the world of my characters’ rose through that boundary from the unconscious into consciousness. I could trace the plots. I could see their houses. I sensed their moods and acknowledged their dreams. In short, I got to know them, in advance of writing them down. Focused silence, therefore, does not necessarily engage outputs more typically perceived as dreamy or surreal. Instead it is an attentional practice, enabling new material to manifest regardless of content or intent, and although this was not the first time I had used silence as a source for inspirations, it

---

<sup>26</sup> Cain 2013.

<sup>27</sup> Cain, 2013, pp. 49-51.

<sup>28</sup> Lees 2012.

<sup>29</sup> Ibid, pp. 90-91.

<sup>30</sup> <https://gaiahouse.co.uk/retreats/> (accessed May 3, 2023).

<sup>31</sup> Kagge 2018.

<sup>32</sup> Butler 2005, p. 13.

<sup>33</sup> Waite 2017 a; b; c; d.

was the first time I had had the privilege to immerse myself at this level, and for such a protracted period.

This immersion forged a sharpened awareness of techniques I might apply in the context of teaching and learning; ways I might adapt and develop the evident scope and power of this silence into a strategic tool. However, the protracted period raised both questions and scepticism. I had the luxury of a week bathed in silence. Would that be possible in the current educational environment? Could I repurpose the process effectively so that its effects could be felt not in a week, but a day? An hour? A minute? Less than a second...? I have previously articulated that time itself seemed expanded and multi-layered at the retreat, so it seemed there could be something about that sense of expansion where a quality of focused thinking could happen in a prescribed shortened but intense period, yet if I were to achieve this it seemed evident I needed to nurture some shift in attitude for the learners, to enable a confidence attached to the process of seeking inspiration through experiential learning.

Seeking and introducing other specialists who practice silence is one approach for embedding more holistic practices in a learning context. This acts as a platform for garnering not necessarily confidence, but a belief that the process *might* have value. David Lynch, acclaimed filmmaker, artist, writer, and musician demonstrates, not least because of his own success and outputs, evidence that the process works. Lynch consciously searches for inspiration through a specific mantra-based meditation, describing how he actively ‘fishes’ for ideas, diving into his unconscious. These rippling, glittering insights can be hooked up and drawn past his own watery boundary to the surface. Lynch describes how the deeper (into thinking) he sinks, the more pure and more powerful the fish become. ‘They’re huge and abstract and they’re very beautiful’.<sup>34</sup> Lynch nets these abstract visualisations and reworks them into films for screen, arguing his is not an intellectual pursuit, but an experiential one. ‘When you focus on a thing, it is almost as if you start it moving and vibrating.’<sup>35</sup>

## **Silence in Practice**

This focus – getting ideas moving – inhabits the centre of my blended visualisation and focused silence techniques. Following initial identification of premise through discussion or brief notes, silence then acts as a distinct developmental phase. Inside this phase learners are prompted to watch their ideas, to make visual representations – to create a film in their mind. Who is in this film? What are they doing? What else is happening? Participants replay their film on a loop, enhancing the detail.<sup>36</sup> The visual quality of

---

<sup>34</sup> Lynch 2006, p. 1.

<sup>35</sup> Ibid p. 75.

<sup>36</sup> Waite 2017e, pp. 70-71.

the process heightens awareness at a range of levels. Learners are evolving the potential not just to look, but to see.<sup>37</sup> The ‘readiness-potential’ spills out into action. The quest has begun; archetypal heroes, heroines, wise-ones, fools and villains all take up positions. This seeing is not mere observation, but leads to new perceptions, activating Csikszentmihalyi’s ‘aha’ moment evolved from the previous incubation stage.<sup>38</sup> In repurposing silence practice as a tool for teaching, I have observed in learners not only Lynch’s rippings of ideas, made evident in the subsequent writing, but an essential enhanced confidence between learners and emerging outputs. If the mind is prepared, and the space-time afforded, then whole new species’ can come glimmering to the surface.

In one research project where the intent was to improve descriptive writing for reluctant middle-grade learners, a space for silence was evolved by simply drawing the blinds in the classroom and utilising LED candles. Pupils engaged in a series of two-minute silence visualisations. The consequent stories that evolved demonstrated an imaginative and visual quality, and this extract captures that vibrant, descriptive quality which is not static, but energised. Or perhaps, as Lynch suggests, it vibrates...:

The rock face she swam past almost glittered like her baby blue scales. The dark blue sea rippled as she sped through it...there was a moon pool, different lights shining down on it.

The demographic were learners previously disengaged from writing, with no belief in the value of their own ideas, and aspects of my research in this area have placed a focus on those who do not believe they have sufficient imagination.<sup>39</sup> Many schools have continued such practice beyond an initial research or consultancy period, as expressed within the following statement:

To maintain the focus of children whilst writing is often extremely difficult, especially with a reluctant writer or those with a significant barrier to writing. Judy used an electric tea light for each child...[she] built atmosphere, it allowed the children to clear any other ‘clutter’ from their minds and channel their ideas... mixing this with guided silent visualisation, allowing them some time to consider before a burst of writing. Then, when they started to lose focus, a timely repetition of this drew them back on task. I still use these in my teaching of writing.<sup>40</sup>

This search for a new species sometimes takes a literal form. The following three examples and subsequent extracts demonstrate discrete plots evolved independently by secondary

---

<sup>37</sup> Berger 1972.

<sup>38</sup> Csikszentmihalyi 1996.

<sup>39</sup> Waite 2014, pp. 15-21.

<sup>40</sup> Hadlow 2021.

level pupils who, prior to a silent practice with the focus on alien existence, articulated that 'I don't have many ideas'. 'I struggle to think what to write about' and 'I don't know where to start'. Pupils initially worked in groups as they evolved imaginary worlds, but then worked independently as they imagined, through silence, their alien species, and the possible plots that might connect this alien species with an emerging story. They then wrote the stories, narratives that emerged as original, descriptive and profound.

### **Sample Year Eight Plot Ideas**

- A corrupt but physically beautiful planet focuses on outer appearance but covers up/hides damages within a society of people. This planet is secretly run on technology.
- Humans arrive at the planet like refugees – maybe 'spaceship travellers' rather than 'boat people'?
- Humans invaded and caused terrible things for years and have enslaved the alien people who are forced into hiding in rogue/rough groups until someone decides to stand up and get rid of or stop the humans before they destroy their planet.

### **Sample Writing from 2-minute silent visualisation:**

#### Sample 1:

In the still night, the body lies paralysed... No sound. No movement. Not a breath. Through the window the moon gleamed, a picturesque painting. Lavender streaked across the background as a blue glow illuminated the sky. The moon was awake. The body was awake too, just still. The world was asleep and everything was shut down. Silence. Nothing was. -  
'ERROR 404'  
'What the..?'  
'ERROR 404'

#### Sample 2:

So many Humans.  
They surrounded all of us. In every corner of this cage like city. In every part of the musty air. In every cramped building and every one of those horrific mines we worked so

hard in. With their pale skin and their tiny eyes and the hideous weapons that caused instant death.<sup>41</sup>

All of this from pupils who struggle, have no ideas, and do not know where to start. Despite the benefits that silence can bring to learning at all levels, silence is rarely connected to literacy, or even to learning *per se*. When the therapeutic, sanctuary period of peace, calm, and ‘inner stillness’ is over, everyone can go back to the serious business of learning. It is in this context that it may be possible not to view the silence and the learning as opposites, but instead to find ways to blend them together, each aspect identified as distinct, but merged.

## **Taking Silence Forward**

In embedding something of the still quality of silence in between the more pressured demands of learning, the yin and the yang of sound can balance these seemingly oppositional approaches and afford demonstrable results. Ellen Langer expresses this when she discusses silence in the context of mindful learning. Langer identifies how perceptions are altered when learners are engaged within a heightened and focused experience, stating: ‘The mechanisms of the mind behave differently in this silent zone, enhancing mental and emotional clarity’.

If the mechanisms of the mind work differently, then the challenge seems to be that the mechanisms of the institutions should also behave differently, accessing altered and innovative approaches to learning. Author, speaker and UK government advisor for arts in education, Ken Robinson, ascertains that, to improve education for the emerging generation, systems need not to be reformed, but ‘transformed’.<sup>42</sup>

The practice of silence, embedded as a teaching pedagogy, could be embraced within Robinson’s vision, although there will be resistance. This is perhaps where the new thinking, the transformations, might begin to shine a different light. In the same way that I have experienced many learners, of all ages and abilities, who do not recognise themselves as creative, these inhibitions additionally spill into the practice of silence. Belief systems, ideologies and current practices frequently place silence as something ‘other.’ Experimental. Alternative. Whacky. Busy schools, pressured teachers and challenging deadlines may all potentially build walls that keep such transformation out, and it should be recognised that this resistance is grounded in a reality. In addition to the concrete reality of attainment and pass-rates, silence is often aligned to the spiritual, rather than the educational. Julia Cameron, discussing silence in the context of religion and meditation, explores how silence may be ‘...simply mulling over “is there or isn’t

---

<sup>41</sup> Waite 2021b.

<sup>42</sup> Robinson 2016, p. xx.

there” [a God]...’ going on to say, ‘Silence allows us to hear the opening of that door...’<sup>43</sup> Powerful though this is, in an eclectic society, this is potentially problematic for schools and institutions.

If silence isn’t perceived as spiritual, it may be linked to the artistic. Arts -based activities are more open and receptive to the value of silent and unconscious applications, with Brophy acknowledging that ‘... it might be possible to make particular uses of the permeable boundary... particularly in the situations where creative and complex thinking is being developed, as is the case in creative arts.’<sup>44</sup>

Again, in educational climates where art struggles for its voice to be heard, the more empirical challenges that art-subjects present may cast clouds over the practice of silence as a viable pedagogy.

However, in the writing of this chapter, and while still acknowledging the values of silence to spiritual or arts-based outputs, I would suggest that those who may consider silence to be of no value are limiting its scope to the spiritual and artistic communities. Fostering new ways of thinking may seem the central value of creative endeavour, but worries around how such ‘newness’ might be implemented needs acknowledgement and respect. New ways of thinking need new ways of thinking, to reassure and allay those deeply held perceptions that silence is useless – it has no educational value and cannot contribute to the productivity of the institution. However, silence is not only for the philosophers and the artists, the spiritual, the freethinkers and the *flaneurs*. As my dissemination of this learning has extended, I have explored focused silence in the context of sport, business schools, and language studies. Following an online silence and visualisation workshop hosted by OECD, one senior lecturer in the Faculty of Veterinary Medicine, Portugal, repurposed the methodologies I presented for use with veterinary students in their lecture on gastroenterology:

Yesterday I gave my gastroenterology lecture and I thought you might like to know how it went.

It was GREAT!!! 42 students participated and all but 1 of them want me to do it again. All but 2 of them stated that it helped them review the material AND that it helped them identify areas that they need to work on better understanding the physiology. I asked them to submit their stories by the end of the day (filling them out with research if they need too) and I am over the moon with the results.

(Email to author. 3 December, 2021 from Rute Teixeira, *Faculdade de Medicina Veterinária MIMV-ULHT*.)

Wherever silence is embedded into teaching pedagogy, it yields results.

---

<sup>43</sup> Cameron 1997, pp. 172-174.

<sup>44</sup> Brophy 2009, p. 49.

Silence. A perceived space between sounds. When that space is acknowledged, silence becomes a place that can be entered. Inside that place of silence, we hear it speak. The language of silence is both translatable, and visible. And, in these times of economic decline, it is also free...

Judy Waite  
University of Winchester  
judy.waite@winchester.ac.uk

## **Bibliographical References**

- Butler 2005: R.O. Butler, *From Where You Dream: The Process of Writing Fiction*, New York.
- Berger 1972: J. Berger, *Ways of Seeing*, London.
- Bohm 1998: D. Bohm, *On Creativity*, L. Nichol (eds.), London.
- Bradbury 1990: R. Bradbury, *Zen in the Art of Writing*, Santa Barbara, CA.
- Brophy 2009: K. Brophy, *Patterns of Creativity: Investigations into the source and methods of creativity*, Amsterdam.
- Cain 2013: S. Cain, *Quiet*, London.
- Cameron 1997: J. Cameron, *The Vein of Gold: A Journey to Your Creative Heart*, London.
- Cocker 2018: E. Cocker, K. Hilevaara, E. Orley (eds.), *Writing without Writing*, in *The Creative Critic*, London.
- Csikszentmihalyi 1996: M. Csikszentmihalyi, *Creativity*, New York.
- Csikszentmihalyi 2002: M. Csikszentmihalyi, *Flow*, London.
- Fisher 2014: R. Fisher, *Teaching Children to Think*, Oxford.
- Fisher 2015: R. Fisher, *Teaching Thinking: Philosophical Enquiry in the Classroom*, 4th ed., London.
- Gaia House Buddhist Meditation Retreat Centre: <https://gaiahouse.co.uk> (accessed May 3, 2023).
- Gendlin 2003: E. Gendlin, *Focusing: How to gain direct access to your body's knowledge*, London.
- Hadlow 2012: K. Hadlow, *Research Excellence Framework (REF). Research and Teacher Feedback*, Redlands Primary School, UK.
- Kagge 2018: E. Kagge, *Silence in the Age of Noise*, London.
- Langer 1997: E.J. Langer, *The Power of Mindful Learning*, Cambridge, MA.
- Lees 2012: H. Lees, *Silence in Schools*, London.
- Lynch 2006: D. Lynch, *Catching the Big Fish*, New York.
- Kenett, 2021: Y. Kenett, *Investigating the Complexity of Creative Thinking*, Seminar, University of Winchester, February, 2021.
- Magrs 2001: P. Magrs, J. Bell, P. Magrs (eds.), *Revising in The Creative Writing Coursebook*, London.
- Nelson 2013: R. Nelson, *Practice as Research in the Arts*, London.
- Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) <https://www.oecd.org/education/blank-rubric-template.pdf> (accessed May 3, 2023).

## JUDY WAITE

- Robinson 2016: K. Robinson, *Creative Schools*, London.
- Waite 2014: J. Waite, *Blank in the Mind*, *Writing in Education*, 64, pp. 15-21.
- Waite 2017a: J. Waite, *Chelsea's Story*, London.
- Waite 2017b: J. Waite, *Kai's Story*, London.
- Waite 2017c: J. Waite, *Lena's Story*, London.
- Waite 2017d: J. Waite, *Sanjay's Story*, London.
- Waite 2017e: J. Waite, *Wordtamer – Activities to Inspire Creative Thinking and Writing*, Abingdon.
- Waite 2021a: J. Waite, *The Mysterious Magics of Creative Writing: re-envisaging practice as research*, PhD dissertation, Winchester, University of Winchester.
- Waite 2021b: J. Waite, *Research Excellence Framework (REF). Research and pupil outputs*, Amery Hill School, UK.
- Wallis 2014: G. Wallis, *The Art of Thought*, Tunbridge Wells.

**Ascolta l'audio**

A. Spadafora, *Guardare il silenzio: 'Tabu' (2012).  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTSpada90096.17  
pp. 297-309.

## **Guardare il silenzio: note sulla fotografia cinematografica di 'Tabu' (2012)**

ALBERTO SPADAFORA

### ***Abstract***

**Seeing the silence: notes on cinematography in 'Tabu' (2012).** The essay aims to investigate the way visuality, rather than sound features, expresses silence in *Tabu* by Miguel Gomes (2012). Precisely, by questioning how silence can be achieved through cinematography, the essay explores the way Portuguese cinematographer Rui Poças (A.I.P.) (re)creates the back-then silence through visual solutions such as aspect ratio, camera and film type, and lighting. Considering the movie's archaeological examination of the audio-visual medium and technological meditation on the early (silent) cinema, a conversation with Poças himself, eventually, helps us to understand why, in the present realm of digital cinematography, his procedures in *Tabu* represent a true act of silence preservation.

### ***Keywords***

Miguel Gomes, Rui Poças, film studies, cinematography studies, media archaeology

### ***Parole chiave***

Miguel Gomes, Rui Poças, film studies, cinematography studies, archeologia dei media

## **Introduzione**

*Il silenzio non è assenza di rumore.  
Consiste piuttosto nella capacità di guardare [...] e [...] comunicare.*  
(Paolo Biscottini)<sup>1</sup>

Nel caso in cui si volesse valutare un eventuale statuto del silenzio in un'opera cinematografica, l'analisi filmica inviterebbe a considerarne innanzitutto la dimensione

---

<sup>1</sup> Biscottini 2015, p. 15.

sonora. Invece, si sceglie qui di domandarsi se e come tale silenzio possa essere veicolato dalla fotografia cinematografica, dunque da strategie visuali anziché sonore.

Una felice occasione di studio è offerta da *Tabu* (2012), il terzo lungometraggio del cineasta portoghese Miguel Gomes. Presentato in concorso alla 42<sup>a</sup> edizione del Festival di Berlino e premiato con l'Orso d'argento (al tempo titolato 'Alfred Bauer Prize' e conferito per l'innovazione artistica a film che aprono nuove prospettive sull'arte cinematografica), *Tabu* si distingue nel panorama europeo contemporaneo come uno dei prodotti stilisticamente più anomali e suggestivi.

## L'opera

Anticipato da un *Prologo* in cui un esploratore portoghese, afflitto dalla morte della moglie nell'Africa colonizzata dell'Ottocento, si lancia nelle fauci di un coccodrillo, il film si delinea in due parti distinte.

Il capitolo *Paradiso Perduto* – cadenzato quotidianamente dalle date in sovrainpressione, dal 28 gennaio 2010 al 3 gennaio 2011 – è il ritratto di tre donne, solitarie ma solidali tra loro, nella Lisbona contemporanea: Pilar (Teresa Madruga) è un'attivista umanitaria di mezz'età, devota cattolica e sentimentalmente indifferente al corteggiatore; Aurora (Laura Soveral), l'anziana vicina di pianerottolo, è una vedova con la demenza incipiente; Santa (Isabel Cardoso) è la governante di origine capoverdiana che accudisce Aurora. Ricoverata in ospedale dopo il definitivo aggravarsi delle condizioni psicofisiche, Aurora chiede a Pilar e a Santa di avvisare il misterioso Gian Luca Ventura (Henrique Espirito Santo). Rintracciato dalle due donne, Gian Luca partecipa al funerale e, prima di essere riaccompagnato nella casa di riposo, rivela a Pilar e a Santa il passato che lo lega ad Aurora.

Il capitolo *Paradiso* – narrato in voce over dall'anziano uomo e cadenzato mensilmente dalle date in sovrainpressione, da ottobre a settembre – ci riporta nella colonia portoghese del Mozambico degli anni Sessanta, dove i giovani Gian Luca (Carloto Cotta), musicista migrante italiano, e Aurora (Ana Moreira), ricca ereditiera in attesa di una figlia dal marito, consumano una impetuosa relazione clandestina tra le piantagioni di tè ai piedi del monte Tabu.

Sebbene Gomes dichiari di voler 'evocare una memoria del cinema senza citazioni autosufficienti, senza digestione enciclopedica',<sup>2</sup> in *Tabu* sono disseminate molteplici allusioni cinefile: innanzitutto, il titolo e la suddivisione in due parti (sebbene Gomes inverte la cronologia dei capitoli) richiamano *Tabu: A Story of the South Seas* di Friedrich Wilhelm Murnau (*Tabù*, 1931), ultimo capolavoro del maestro tedesco, opera muta tra melodramma e poetica etnografica (inizialmente anche Robert Flaherty, pioniere del cinema documentario, collabora alla regia e alla stesura della sceneggiatura) e per il

<sup>2</sup> Le parole del cineasta portoghese compaiono in Masciullo 2016.

quale Floyd Crosby riceve l'Oscar per la miglior direzione della fotografia; il nome del personaggio di Aurora è, inoltre, un omaggio esplicito a un altro film di Murnau, *Sunrise: A Song of Two Humans* (Aurora, 1927); infine, sono presenti richiami evidenti a *Mogambo* di John Ford (1953), *Hatari!* di Howard Hawks (1962) e soprattutto a *Out of Africa* di Sydney Pollack (*La mia Africa*, 1985).

## Il silenzio (audio)visivo

Al di là del 'mero citazionismo o omaggio nostalgico al cinema muto',<sup>3</sup> Miguel Gomes (classe 1972, formatosi alla Escola Superior de Teatro e Cinema di Lisbona e qui anche co-sceneggiatore, co-produttore, co-montatore e voce over del narratore nel prologo) realizza con *Tabu* una singolare riflessione sul medium filmico, in cui la fotografia cinematografica rappresenta la marca determinante se non addirittura fondativa dell'opera. Se le ricche implicazioni interpretative a cui *Tabu* si presta (soprattutto di natura narratologica e tematica) alimentano una pratica critica ammirevole,<sup>4</sup> questa deve necessariamente anteporre un'analisi tecnico-stilistica della fotografia cinematografica e della generale struttura (audio)visiva dell'opera. Soltanto analizzando le strategie filmiche attuate si può infatti sostanziare lo statuto scopico con cui *Tabu* volge al silenzio del (proprio) passato.<sup>5</sup>



Fig. 1. *Prologo* (© O Som e a Fúria - ZDF / Arte).

<sup>3</sup> Pierotti 2014, p. 199.

<sup>4</sup> Per un apparato critico-interpretativo del film rimandiamo in particolare a Pierotti 2018, Pereira 2016, Masciullo 2016, Faulkner 2015, Overhoff Ferreira 2014, Pierotti 2014.

<sup>5</sup> Anteporre l'analisi filmologica alla considerazione tematica di un'opera richiama inevitabilmente la pratica critica inaugurata dalla rivista *Cahiers du cinéma* (che, attraverso le celebri *entretiens*, indaga per l'appunto le procedure tecno-estetiche del prodotto filmico). Al riguardo si veda, tra gli altri, De Vincenti 2011, pp. 45-58 e De Vincenti 1980.

Nel film, la cultura del silenzio comunica inevitabilmente attraverso paradigmi della sfera del suono: commentato in voce over dallo stesso Gomes, il prologo (che si scoprirà essere un film visto da Pilar in una sala cinematografica) è ritmato ad esempio dall'accompagnamento musicale extradiegetico di un pianoforte che ricorda la consuetudine della fruizione dello spettacolo cinematografico muto nei teatri di proiezione (fig. 1).

## La fotografia cinematografica

Come anticipato, però, si preferisce orientare la conversazione sui modi in cui *Tabu* esibisce ed evidenzia la proprietà visiva, piuttosto che sonora, del silenzio (dunque un orientamento che si pone nel solco – sebbene limitatamente agli studi di cinema – degli orizzonti di ricerca su visualità e silenzio).<sup>6</sup> Per tale motivo occorre considerare le precise strategie visuali messe in atto da Gomes e dal suo abituale autore della fotografia Rui Poças (A.I.P.),<sup>7</sup> dalla scelta del bianco e nero all'adozione del formato schermico, dalla scelta del formato di pellicola alla predilezione per la fonte di luce solare piuttosto che di luce elettrica.

*Tabu* è filmato su pellicola Kodak 35mm (la parte *Paradiso Perduto*) e 16mm (il *Prologo* e la parte *Paradiso*), in bianco e nero e in formato schermico 1.37:1. Coordinate tecniche con cui Poças crea un sistema visuale che impiega, nell'era della direzione digitale della fotografia, stilemi del cinema muto e del cinema classico.

Il recente e sempre più frequente numero di opere realizzate in bianco e nero<sup>8</sup> rivela una predisposizione acromatica della fotografia cinematografica pressoché convenzionale, da cui *Tabu* invece si distanzia e si distingue per evocare la radice autentica (dunque filologicamente ricercata e volutamente archeologica) della fotografia cinematografica stessa.

Filmare *Tabu* su pellicola e in bianco e nero palesa infatti, innanzitutto, una procedura esplicitamente legata all'origine tecnologica del medium, al sentimento

<sup>6</sup> Si ricorda la riflessione di Biscottini 2015 sul rapporto che la visualità intrattiene con il silenzio e la memoria.

<sup>7</sup> Nato a Porto nel 1966, Rui Poças è membro della A.I.P. - Associação De Imagem Portuguesa. Collabora con Miguel Gomes in *A Cara que Mereces* (2004) e in *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), nonché con Lucrecia Martel in *Zama* (2017) e con Ira Sachs in *Frankie* (2019).

<sup>8</sup> Ricordiamo, nell'ultimo decennio, opere come *The Artist* di Michel Hazanavicius (2011), *Cesare non deve morire* di Paolo e Vittorio Taviani (2012), *Francis Ha* di Noah Baumbach (2012), *Blancanieves* di Pablo Berger (2012), *Nebraska* di Alexander Payne (2013), *Ida* di Paweł Pawlikowski (2014), *El abrazo de la serpiente* di Ciro Guerra (2015), *Aferim!* di Radu Jude (2015), *La donna che se ne è andata* di Lav Diaz (2016), *The Party* di Sally Potter (2017), *Roma* di Alfonso Cuarón (2018), *Cold War* di Paweł Pawlikowski (2018), *The Lighthouse* di Robert Eggers (2019), *Elisa e Marcela* di Isabel Coixet (2019), *Mank* di David Fincher (2020), *Malcolm & Marie* di Sam Levinson (2020), *Passing* di Rebecca Hall (2021), *Belfast* di Kenneth Branagh (2021), *The Tragedy of Macbeth* di Joel Coen (2021), *C'mon C'mon* di Mike Mills (2021) e *Parigi, 13<sup>Arr</sup>* di Jacques Audiard (2021).

'muto' e condiviso della visione e alla memoria collettiva del cinema delle origini.<sup>9</sup> Oltre a riconciliare lo spettatore con la percezione filmica del silenzio dell'epoca, Poças & Gomes adottano la pratica filmica in bianco e nero in quanto istanza tecno-estetica ideale attraverso la quale (ri)modulare la memoria della realtà narrata. Se, ricorda lo storico Wheeler Winston Dixon,<sup>10</sup>

*shooting in black and white is inherently a transformative act. [...] The very act of making a black-and-white film transmutes the original source material, for life, as we know, takes place in color. Therefore there is an intrinsic level of stylization and reinterpretation of reality when one makes a black-and-white film, leading to an entirely different mode of cinematography.*

Allora *Tabu* si serve del bianco e nero per agire anche sulla percezione del ricordo (del racconto) stesso, come rivela ad esempio il prolungato primo piano che introduce il personaggio di Aurora. Recuperata da Pilar all'interno di una sala giochi, Aurora racconta di aver scommesso, e perso, una ingente somma di denaro a seguito di un sogno: la macchina da presa indugia 'silenziosamente' sul volto dell'anziana signora, sui cui grossi occhiali da sole si riflettono le luci d'ambiente mentre, impercettibilmente, la scenografia retrostante si muove circolare (fig. 2).



Fig. 2. Aurora in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

---

<sup>9</sup> 'Tabu [...] elabora una riflessione sul medium cinematografico come strumento di configurazione del nesso tra tempo, immagine e memoria', Pierotti 2014, p. 199.

<sup>10</sup> Dixon 2015, p. 1.

L'effetto illusorio di movimento della donna (che resta immobile per l'intera durata del suo monologo) restituisce sul piano visivo la destabilizzazione percettiva della realtà di Aurora. La procedura in bianco e nero dispone però, come l'utilizzo del colore, di un ampio spettro cromatico a disposizione. Se infatti, precisano Mark Winokur e Bruce Holsinger della University of Colorado Boulder '*black and white is never just that: it is also all the gradations of gray in between. And silver. And beiges... White has, if anything, even more variations, and gray is practically infinite*',<sup>11</sup> allora, conferma Mar Diestro-Dópido, '*metaphorically speaking, nothing in Tabu is black-and-white, but rather an infinite palette of greys*'.<sup>12</sup> La scelta del bianco e nero non garantisce dunque, da sola, la radicale restituzione del cinema del passato. Esso viene rafforzato e ulteriormente 'silenziato' dal formato di celluloidi in bianco e nero che Poças & Gomes scelgono di adottare. Se nella Lisbona contemporanea del capitolo *Paradiso Perduto* (tra interni di abitazioni, condomini, sale cinematografiche e sale scommesse) il silenzio verbale dei personaggi è restituito attraverso la pulizia formale e la nitida risoluzione dell'odierna sensibilità fotografica dell'immagine in 35mm, intenzionalmente plastica e raffinata, ricca di contrasti e chiaroscuri (fig. 3 e fig. 4), è la scelta del 16mm impiegato nella realizzazione del *Prologo* e del capitolo *Paradiso* a connotare flagrantemente lo statuto del silenzio archeologico in *Tabu*.



Fig. 3. Pilar in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).



Fig. 4. Santa in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

La pellicola 16mm in bianco e nero (introdotta dalla Eastman Kodak nel 1923) consente a Poças & Gomes di visualizzare il silenzio filmico recuperando la bassa risoluzione dell'immagine, la mancanza di profondità e di nitidezza, la grana rumorosa della resa fotografica e l'appiattimento dei campi e dei quadri del cinema d'epoca. Oltretutto, il formato 16mm del supporto di celluloidi permette di ricreare nel *Prologo* e nella

<sup>11</sup> Winokur, Holsinger 2001, p. 277.

<sup>12</sup> Diestro-Dópido 2012, p. 24.



Fig. 5. *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

sezione *Paradiso* anche l'illusorietà della verosimiglianza del cinema-verità dell'epoca – ricalcando le declinazioni fornite dal sociologo e cineasta Edgar Morin e le esperienze del cinema etnografico praticate da Jean Rouch (fig. 5).<sup>13</sup> In particolare, abbandonando il formato 35mm della pellicola scelto per la parte *Paradiso Perduto* e riprendendo il formato 16mm impiegato nel *Prologo*, la sezione *Paradiso* accerta il distanziamento del silenzio narrativo, spaziale e temporale tra Lisbona e il Mozambico. Con la sua divergenza di formato della pellicola in bianco e nero, il capitolo *Paradiso* si rivela infatti 'più vicino ai ricordi', ammette lo stesso Gomes:<sup>14</sup>

*My cinematographer and I [...] wanted to have two different kinds of black-and-white. In the first part, the 35 mm black-and-white is of course richer - you have more tones of grey and it has better definition. [...] In the second part, we wanted to change this black-and-white and have it less solid and dreamier, closer to memories. 16mm has more grain.*

L'immagine opaca, torbida e a bassa definizione del bianco e nero in 16mm del *Paradiso* restituisce al meglio l'inafferrabilità del tempo passato, la seduzione del ricordo, la distorsione della memoria e l'inaffidabilità del racconto (il secondo capitolo potrebbe essere la proiezione di un film a cui assiste Pilar...). Così come la sua sgranatura, pressoché materica e tattile, conquista senza dubbio uno statuto aptico e contribuisce al (con)tatto erotico della seconda parte di *Tabu*.<sup>15</sup> Nella sezione *Paradiso* il 'richiamo' al

<sup>13</sup> Cfr. Morin 2021 e Rouch 1988.

<sup>14</sup> Dall'intervista riportata in Diestro-Dópido 2012, p. 26.

<sup>15</sup> Sull'evidenza erotica dell'immagine tattile si rinvia a Marks 2000, in particolare pp. 184-185. Sul tratto emozionale del fattore aptico nella teoria dell'arte e del cinema si segnala invece Bruno 2015.

silenzio primitivo del cinema trova eco inoltre nel cosiddetto ‘complesso della mummia’ – inerente l’atavica necessità umana di produrre e conservare tracce del mondo – che André Bazin cita mettendo in relazione l’ontologia dell’immagine fotografica e la pratica della ripresa cinematografica:<sup>16</sup> cosicché, ad esempio, l’oggettiva profilmica che mostra il marito di Aurora filmare la moglie con una Super8 diviene una soggettiva filmica in cui lo spettatore osserva la ripresa amatoriale e, similmente, l’oggettiva profilmica di un fotografo intento a scattare un’istantanea di Gian Luca e degli altri componenti della band diviene una soggettiva filmica della meccanica dello sguardo fotografico.

Un’ulteriore strategia visiva che riporta il silenzio alla memoria dello spettatore è individuabile nell’utilizzo della sola luce diegetica. Poças sceglie le fonti di luce profilmiche presenti in scena quale sorgente esclusiva di illuminazione dei piani e dei quadri, potenziando il silenzio diegetico della narrazione visiva. Santa, ad esempio, fuma e legge *Robinson Crusoe* di Defoe sdraiata sul divano nel silenzio del suo alloggio, mentre la lampada alle sue spalle è l’unica fonte luministica nell’economia dell’inquadratura. Pilar e il corteggiatore, visitando silenziosamente una cava sotterranea, indossano elmetti con luci in dotazione che divengono la sola fonte di luce nel piano inquadrato, lasciando nella quasi totale oscurità la scena. E quando i lampi del temporale, che rischiarano l’appartamento di Pilar mentre le tre donne mangiano una torta, sono resi da espedienti tecnici, ancora una volta si ha l’impressione di una luce diegetica, narrativa, interna al racconto e al silenzio che pervade le esistenze delle tre protagoniste.

Il silenzio (audio)visivo di *Tabu* è suggerito anche attraverso la voluta sottoesposizione. L’utilizzo da parte di Poças della sorgente luministica puramente diegetica è infatti esposto al rischio consapevole della scarsa esposizione: mentre Pilar è intenta a pregare nella sua camera da letto o è al telefono rivolta verso la finestra battuta dalla pioggia notturna, il chiarore proveniente dalle luci in scena creano ampie zone sottoesposte che ricalcano la lezione imprescindibile di Gordon Willis sull’illuminazione degli interni e accentuano, ancora una volta, modalità di oscuramento che ricalcano il silenzio narrativo attraverso strategie puramente visive.

Ulteriore idea a cui ricorrono Poças & Gomes per evocare il silenzio visivo è l’immagine in silhouette, ricorrente soprattutto nel primo capitolo del film. Ottenuta dal controllo diegetico, la silhouette staglia le figure, le disegna, le isola e dunque le silenzia. Ad esempio, nei numerosi intermezzi meditativi in cui sostano sui balconi alle diverse ore del giorno e della notte, le tre protagoniste sono filmate di spalle e le loro figure sono restituite in silhouette grazie a fonti di luce naturale proveniente frontalmente, dall’esterno, dagli appartamenti dei palazzi antistanti e dai lampioni nelle strade in lontananza.

Infine, tra le specifiche tecniche con cui Poças & Gomes elaborano una fotografia cinematografica volta alla dimensione visiva del silenzio vi è il formato schermico

---

<sup>16</sup> Cfr. Bazin 1999.

1.37:1, mantenuto costante nel prologo e nei due capitoli. Se il formato della pellicola interessa la risoluzione dell'immagine, il formato schermico interessa l'ampiezza dell'immagine proiettata e precedentemente inquadrata ed è indicato dal rapporto matematico tra la base (variabile) e l'altezza (convenzionalmente fissata a 1) del mascherino del proiettore e della macchina da presa. Sebbene non scelgano il rapporto di proporzione 1.33:1 in uso nel cinema muto, i due cineasti portoghesi ricorrono al formato 1.37:1 introdotto nel 1932 dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences (da cui il nome 'Academy ratio'). L'impegno a recuperare e visualizzare la memoria collettiva del cinema classico si manifesta dunque anche tramite l'immagine (semi)quadrata del formato standard Academy (fig. 6 e fig. 7).



Fig. 6. Aurora in *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).



Fig. 6. Gian Luca in *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

## Conversazione

Raggiunto via e-mail a Lisbona nel febbraio 2021, Rui Poças ha rievocato con chi scrive l'esperienza sul set di *Tabu*. Alcune sue riflessioni, di cui qui si riportano solo gli estratti più pertinenti al nostro discorso, confermano come le specifiche tecno-estetiche finora considerate modulino il silenzio di cui è intriso *Tabu*.

A.S.: Come introdurrebbe *Tabu* al pubblico?

R.P.: Lo introdurrei molto semplicemente come un film sul ricordo.

A.S.: Quale significato attribuisce all'utilizzo del bianco e nero nel film?

R.P.: *Tabu* è stato concepito a partire dai caratteri specifici della narrazione cinematografica. Il cinema, che è un medium popolare, modella la forma dei ricordi, anche quelli di una storia sentimentale o di un impero coloniale. L'immaginario in bianco e nero è profondamente collegato a quella forma.

A.S.: Quale significato attribuisce al formato 'standard' o 'Academy ratio'?

R.P.: Lo stesso valore del bianco e nero. L'Academy ratio è un formato comunemente legato alla prima metà della storia del cinema.

A.S.: È corretto dire che ha usato sostanzialmente l'illuminazione diegetica, soprattutto per la sezione *Paradiso perduto*?

R.P.: Sì, nella maggior parte dei casi l'illuminazione in *Paradiso perduto* è diegetica, esatto. La cosa interessante da sottolineare però è la scelta di evitare quanto più possibile le fonti di luce elettrica nel *Paradiso*, dal momento che cercavo di avvicinarmi al modo in cui si faceva il cinema delle origini: usando argento (ottenuto tramite l'esposizione fisica della pellicola in bianco e nero) e luce solare (fig. 8). Per alcune riprese abbiamo addirittura utilizzato una vecchia macchina da presa a manovella, e in fase di riproduzione avevamo addirittura pensato di sviluppare la pellicola da soli e sul posto, in Africa, cosa a cui poi abbiamo rinunciato.



Fig. 8. *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

A.S.: In quale misura opere e artisti dell'epoca hanno influenzato il suo lavoro sul silenzio in *Tabu*?

R.P.: L'immagine cinematografica del silenzio evoca inevitabilmente la maggioranza dei film muti, ma anche film di avventura come *Tarzan* e *King Kong*. Poi Murnau, Fritz Lang, von Sternberg, Buster Keaton... La lista sarebbe infinita. Detto questo, mentre filmavo *Tabu* non avevo in realtà dei riferimenti precisi. Pensavo, invece, alla memoria del cinema in generale.

## Conclusioni

Calato nel tessuto delle contaminazioni, *Tabu* si erige dunque a felice esempio di opera in cui gli autori della regia e della fotografia cinematografiche affidano al dominio visuale (invece che al governo del suono) la propagazione del silenzio. Inteso da Gomes & Poças come memoria tecnologica, radice archeologica del medium e percezione della (condi)visione cinematografica passata, il silenzio di *Tabu* viene modulato attraverso stilemi-cardine della fotografia cinematografica di un tempo, quali – si è visto – il bianco e nero, il supporto di celluloidi, il formato 16 mm della pellicola, la luce diegetica, la silhouette e il formato schermico 1.37:1. Scelte tecno-estetiche radicali che promuovono, in epoca contemporanea, il silenzio quale autentico atto di resistenza contro l'estinzione della memoria del cinema (fig. 9).



Fig. 9. *Tabu* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

Eppure, quando lo stesso Miguel Gomes rivela il timore per cui

*my cinematographer and I wanted to make the film with material which is central to the history of cinema – and which is also on the verge of disappearing. We thought: “Maybe this is our last chance to shoot on film stock in black-and-white”,<sup>17</sup>*

conforta la riflessione di Paolo Biscottini, secondo il quale

*se tutto nasce dal linguaggio fotografico e cinematografico, [l'immagine] da esso si allontana per conquistare aree di silenzio totale [...]. Qui abita l'immagine [...] di ciò che scaturisce dal lavoro della memoria e dell'immaginazione.<sup>18</sup>*

Alberto Spadafora  
Postdoctoral Fellow  
Università degli Studi di Torino.  
alberto.spadafora@unito.it

### Riferimenti bibliografici

- Bazin 1999: A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* [traduzione italiana di *Ontologie de l'image photographique*, Paris, 1945], in Id., *Che cosa è il cinema?*, Milano [traduzione italiana di *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, 1958], pp. 3-10.
- Biscottini 2015: P. Biscottini, *L'immagine. Diario del silenzio*, Milano-Udine.
- Bruno 2015: G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano [traduzione italiana di *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, London-New York, 2002].
- De Vincenti 2011: G. De Vincenti, *I «Cahiers du cinéma». Un laboratorio 'sui generis' tra critica, teoria e pratica realizzativa*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Roma, pp. 45-58.
- De Vincenti 1980: G. De Vincenti, *Il cinema e i film. I «Cahiers du cinéma» 1951-1969*, Venezia.
- Diestro-Dópido 2012: M. Diestro-Dópido, *White Mischief*, *Sight & Sound*, 22, 9, pp. 24-27.
- Dixon 2015: W. W. Dixon, *Black and White Cinema: A Short History*, New Brunswick (NJ).
- Faulkner 2015: S. Faulkner, *Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes' Tabu*, *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 3, pp. 341-360.
- Marks 2000: L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham (NC).

---

<sup>17</sup> Dichiarazione riportata in Diestro-Dópido 2012, p. 26.

<sup>18</sup> Biscottini 2015, pp. 32-33.

Visualizzare il silenzio: 'Tabu' (2012)

- Masciullo 2016: P. Masciullo, *Tabu di Miguel Gomes*, Sentieri selvaggi, <https://www.sentieriselvaggi.it/unknown-pleasures-tabu-di-miguel-gomes/> (ultima consultazione 15.05.2023).
- Morin 2021: E. Morin, *Per un nuovo "cinema-verità"* [traduzione italiana di *Pour un nouveau 'cinéma-vérité'*, Paris, 1960], in Id., *Sul cinema. Un'arte della complessità* [traduzione italiana di *Le cinéma. Un art de la complexité. Articles et inédits - 1952-1962*, Paris, 2018], pp. 231-236.
- Overhoff Ferreira 2014: C. Overhoff Ferreira, *The End of History Through the Disclosure of Fiction: Indisciplinarity in Miguel Gomes' Tabu (2012)*, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 5, pp. 18-46.
- Pereira 2016: A. C. Pereira, *Otherness and Identity in 'Tabu' from Miguel Gomes*, in M. do Carmo Piçarra, R. Cabecinhas, T. Castro (editado por), *Imaginários coloniais. Propaganda, Militância e "Resistência" no Cinema*, *Comunicação e Sociedade*, 29, pp. 331-350.
- Pierotti 2018: F. Pierotti, *Miguel Gomes archeologo dei media: "Tabu"*, in Id., *Diorama lusitano. Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*, Milano-Udine, pp. 151-165.
- Pierotti 2014: F. Pierotti, *Attesa, azione e memoria in "Tabu" di Miguel Gomes*, *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 23, pp. 199-204.
- Rouch 1988: J. Rouch, *Il cinema del contatto*, Roma [traduzione italiana di *A propos des films ethnographiques*, Paris, 1955; *Essai sur les avatars de la personne du posédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*, Paris, 1971; *Mettre en circulation des objets inquiétants*, Paris, 1975; *La Caméra et les hommes*, Paris, 1979].
- Winokur, Holsinger 2001: M. Winokur, B. Holsinger, *Movies and Film: The Aesthetics of Black and White and Color*, in Id., *The Complete Idiot's Guide to Movies, Flicks, and Film*, Indianapolis (IN), pp. 277-278.

**Ascolta l'audio**



## **Sezione IV**

Risonanze



Abd A.-Gh. Masotti, Imam Y. Pallavicini, *Insegnamenti sul silenzio  
Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica.*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTMaPal90096.18  
pp. 313-322.

## **Insegnamenti sul silenzio secondo la dottrina dell'Islam**

ABD AL-GHAFUR MASOTTI, IMAM YAHYA PALLAVICINI

Il silenzio fa indubbiamente parte di quei pochi concetti veramente “universali”, non tanto in quanto patrimonio di tutte le culture dell’umanità, ma anche e soprattutto nel senso etimologico del termine ‘universale’, cioè ‘*versus Unum*’, indicando cioè all’uomo la via per l’Unità, che è Dio stesso.

Il Profeta Muhammad disse un giorno: ‘Il silenzio è il primo stadio di adorazione’.<sup>1</sup> Molti sono i riferimenti al silenzio contenuti nelle due fonti dottrinali della religione islamica, il Corano e la Sunna, cioè la Rivelazione di Dio e i detti e i fatti del Suo Messaggero, il Profeta Muhammad, che vedremo insieme nel corso di questa esposizione, per giungere infine all’aspetto interiore dell’Islam, il cosiddetto sufismo, che del silenzio, in tutte le sue sfaccettature, ha fatto il cardine delle sue molteplici espressioni.

Innanzitutto, il termine arabo per definire ‘silenzio’ è *ṣamt*, e *al-Samī* è uno dei 99 Nomi di Dio, Colui che ode, Colui che ascolta. Questo termine ricorre numerose volte nel Sacro Corano, in diversi contesti ed in diverse forme; l’udito assume un ruolo essenziale nella vita del musulmano, soprattutto nel riconoscere l’opera di Dio nel mondo, nella sua Rivelazione, vedendola e ascoltandola. Particolare attenzione va data quindi all’ascolto del Corano, che è essenzialmente ‘recitazione’: ‘Quando viene recitato il Corano, prestate attenzione in silenzio, affinché vi sia fatta misericordia’.<sup>2</sup>

Ascoltiamo dunque il Corano cosa ci dice sul silenzio, in quali passi ne parla e quale interpretazione ne danno i sapienti.

Va detto, per iniziare, che la *sura* (capitolo) del Corano più significativa al riguardo è la diciannovesima, detta ‘*Sura Maryam*’, cioè di Maria, Madre di ‘Isa, nome di Gesù nel Corano. In questo capitolo sono descritte due figure intimamente legate al silenzio, la prima è Zakariyya, Sacerdote del Tempio e padre di Yahya (Giovanni il Battista), e la seconda è la stessa Maryam (Maria).

---

<sup>1</sup> Makarim al-Akhlaq, v. 2, no. 377.

<sup>2</sup> Cor. VII, 204.

Ebbene, nel Corano si dice che Zakariyya ‘supplicò il suo Signore di una supplica segreta’ e Dio, che è *al-Samî*, Colui che ascolta, esaudi la sua preghiera e gli annunciò la nascita di un figlio, pur essendo lui molto anziano e la moglie sterile. Zakariyya chiede allora un segno e Dio rispose: ‘Il tuo segno sarà che rimarrai in silenzio per l’intero periodo di tre notti’<sup>3</sup>

Richiedendo un segno, Zakariyya sembra preoccuparsi non tanto della promessa di Dio, sulla quale non dubitava, ma dei suoi fedeli che avrebbero potuto essere facilmente indotti all’incredulità e quindi a disporsi con perplessità o indifferenza nei confronti di questo miracolo. Chiede quindi un segno, e il silenzio di Zakariyya, la sua impossibilità di parola, rappresenterà il ‘segno’ della Verità alla quale dovranno conformarsi e credere le sue genti.

Per una comunità di fedeli che aveva realizzato la propria fedeltà all’autorità di Zakariyya grazie ai segni evidenti ed espliciti dei suoi insegnamenti orali e dei suoi atti come commentario vissuto, si apre una nuova prova: quella di accettare la stessa autorevolezza nel silenzio.

Si tratta di un segno che corrisponde ad un non-segno, un segno non accessibile ai sensi, non udibile, non visibile, eppure eloquente e comprensibile per persone che abbiano un livello di fede che supera la dimensione dei sensi e della ragione umana. Sapranno riconoscere la Verità nel silenzio, senza descrizioni, senza commenti, senza spiegazioni? E il silenzio di Zakariyya non rappresenta la migliore preparazione per permettere alle genti di riconoscere la stessa voce anche in colui che verrà dopo di lui? ‘Voce di uno che grida nel deserto’ sarà chiamato suo figlio Yahya, Giovanni il Battista.

L’altra figura di questo capitolo diciannovesimo del Sacro Corano che ci parla del silenzio è Maryam, Maria, alla quale, dopo avere partorito ‘Isa, Gesù, Dio si rivolge così:

E mangia e bevi e rinfresca i tuoi occhi, e se dovessi vedere qualcuno tra gli uomini di: ‘In verità ho fatto voto di silenzio al Misericordioso<sup>4</sup> e non parlerò oggi a nessun essere umano’.

E lo presentò al suo popolo portandolo in grembo. Dissero: ‘O Maryam, ti è capitata una cosa inaudita.

O sorella di Harun, tuo padre non era un uomo malvagio, né era tua madre una donna volgare’.

E indicò verso di lui.<sup>5</sup>

Secondo la tradizione islamica il digiuno rappresenta il pilastro il cui sforzo appartiene integralmente ad Allah; appare significativo quindi che sia proprio il digiuno ad essere il segno con il quale Maryam viene invitata a presentarsi nei suoi primi incontri ‘tra gli uomini’. Il digiuno è infatti il segno più evidente dell’azione divina nel silenzio della creatura. Si tratta qui di un digiuno dalle parole nel quale il silenzio di Maryam darà

---

<sup>3</sup> Cor. XIX, 10.

<sup>4</sup> Letteralmente ‘Voto di digiuno’.

<sup>5</sup> Cor. XIX, 26-29.

vita alla voce di 'Isa che sa già comunicare la Parola di Allah. Ma si tratta anche di un'opportuna protezione e distinzione tra le vane parole degli uomini e il nuovo statuto di Maryam, che ha realizzato la sublimazione della sua purezza e della sua devozione passando dal ritiro 'dalla sua gente' al ritorno alla sua gente dopo l'incontro con il Misericordioso. Maryam, (come Zakariyya, versetto X), deve 'esprimere' tramite il silenzio il segno della Verità che 'Isa (e Yahya) rappresentano.

Il popolo di Maryam non capisce il suo silenzio, non coglie i segni del suo gesto, non segue il simbolismo della sua presentazione, si affretta a dedurre senza sapere né chiedere nulla; davanti a questo scenario di grande contrasto fra l'elezione di Maryam e la degenerazione del suo popolo, la Rivelazione ci presenta l'ultima descrizione di Maryam: obbediente al suo silenzio, non risponde alle provocazioni, tace e indica il bambino.

'Indicò verso di lui': con questa immagine Maryam si congeda da questa parte del Sacro Corano e sintetizza la fonte di ogni risposta e il portamento di ogni persona pia e santa. La fonte di ogni cosa è contenuta nei segni di Dio e il portamento dei virtuosi è quello di astenersi da vane parole, ragionamenti e azioni e di dedicarsi a Lui totalmente. Ci congediamo per il momento anche noi dal Sacro Corano, per addentrarci nel silenzio cercato e vissuto nella spiritualità degli 'amanti' di Dio.

Abbiamo visto che Iddio, che ode e ascolta le preghiere e le suppliche dei suoi fedeli, costituisce la base per ogni pratica di silenzio nella ritualità musulmana, nella sua etica e nella mistica. Si può dire addirittura che l'udire e l'ascolto, termine quest'ultimo che designa una maggiore coscienza, rivestono un ruolo più importante che il silenzio stesso, percepito in questo caso come propedeutico alla meditazione. L'Imam Ali disse: 'Il silenzio è il giardino della meditazione'.<sup>6</sup>

La meditazione è un atto fondamentale, imprescindibile per progredire nella vita spirituale del musulmano. Essa è sicuramente l'attività principale del fedele che permette di elevare l'anima dalle idee legate alla materia a quelle dello spirito, e il senso da attribuite alla meditazione nell'Islam corrisponde, a grandi linee, a quanto inteso nel Cristianesimo e nelle altre Religioni.

Prima di scoprire la relazione tra silenzio e meditazione, è bene ricordare quanto Al-Ghazali trasmette della tradizione del Profeta:

Si narra che Iddio eccelso ha detto in uno dei Suoi Libri: 'Non mi curo delle parole di un saggio, ma guardo al suo interesse e al suo amore: se l'uno e l'altro sono per Me, allora faccio del suo silenzio una meditazione e della sua parola una lode a Me anche se egli non abbia parlato'.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ghurar al-Hikam, no. 546.

<sup>7</sup> Al-Ghazali 2002, pp. 26-27.

Questo testo di grande profondità spirituale esalta il silenzio al di sopra della meditazione. In che senso si può quindi intendere questa affermazione se la meditazione – cioè quell’atto dello spirito nutrito di pensieri elevati – è così importante? Si può immaginare, già a questo livello, che la ‘purificazione’ da ogni pensiero, da ogni idea umana, per quanto elevata sia, debba essere oltrepassata dal silenzio, cioè una sorte di pace dei pensieri. In questa prospettiva, l’attività più elevata della meditazione può essere equiparata al silenzio.

Altri passaggi della tradizione profetica sottolineano l’importanza primordiale della pratica e osservanza del silenzio, reiterata nella primissima tradizione ascetica, che segue immediatamente la nascita dell’Islam.

Malik Ibn Dinar (m. 748-749), uno dei primi asceti e precursori del sufismo, afferma, infatti, con un po’ di ironia, che: ‘La gente parlerebbe di meno se il silenzio fosse un obbligo’.<sup>8</sup>

È evidente che non è possibile generalizzare l’obbligo del silenzio, ma è suggestivo il fatto che l’ascetica musulmana prenda in considerazione questa ipotesi.

È interessante notare anche che il Gesù dell’Islam segue questa traccia e assume la figura di un profeta silenzioso che incoraggia asceticamente il silenzio e il ritiro spirituale.

Tawus ibn Kaysan<sup>9</sup> narra che:

Gli Apostoli chiesero un giorno a Gesù: ‘O Spirito di Dio, vi è oggi sulla terra uno simile a te?’. Rispose: ‘Sì! colui del quale la parola è menzione del nome di Dio e il silenzio è meditazione, costui è simile a me’.<sup>10</sup>

La figura di Gesù, sin dalla nascita della corrente ascetica e mistica islamica, viene associata frequentemente al silenzio, alla disciplina della lingua, nonché all’osservanza scrupolosa della povertà. Si potrebbe anche dire che il silenzio è una povertà della parola pronunciata.

Notiamo di sfuggita che in arabo esiste un termine, *al-samit* (dalla stessa radice di *ṣamt* = silenzio), che significa ‘il Silenzioso’, contrapposto a *al-natik* ‘il Parlante’, termini usati soprattutto dall’Islam sciita dei primi secoli per designare un Messaggero di Dio che non è venuto per rivelare una nuova Legge, ma è maestro del significato interiore (*ṣahib al-batin*).

Dall’udito divino siamo dunque passati al silenzio della parola che apre la via alla meditazione, anzi in un certo senso, la sostituisce. La Parola di Dio sovrasta l’uomo che deve rimanere in silenzio, in atteggiamento obbligato, e la mistica musulmana, a seguito del Corano e della Tradizione Profetica, approfondisce questi aspetti, esaltando ancora di più l’idea dell’ascolto e del silenzio.

---

<sup>8</sup> Dinar 2008, p. 117.

<sup>9</sup> Ritrasmittitore di Hadith, morto nel 723.

<sup>10</sup> Al-Ghazali 2002, p. 24.

Dunque, il silenzio per l'Islam, ma ancora di più per il sufismo, è intimamente legato all'ascolto, ma si ha l'impressione che non siamo ancora arrivati al vero nocciolo della questione, a quell'abisso inconoscibile e incomunicabile che è il centro di ogni misticismo.

Jalāl ad-Dīn Rūmī<sup>11</sup>, il più grande poeta mistico dell'Islam, ha lasciato numerose pagine consacrate al silenzio. Nel grande canzoniere dedicato all'amico Shams, da cui il nome di *Diwan-e Shams al-Din Tabrizi*, termina molti passaggi dei suoi versi con la parola persiana che designa il silenzio: *khamush*. Anzi, Rumi stesso firma i propri poemi con il nome d'arte 'Silenzio'.

Si intuisce che per questo maestro, il silenzio non è soltanto un artificio letterario, ma un ambiente nel quale vivere, qualcosa di molto vicino all'obiettivo del mistico, cioè il raggiungimento dell'annientamento in Dio Stesso. Ecco come si esprime il grande maestro:

L'assorbimento in Dio vale molto di più di cento sforzi.  
Cosa sono i segni, comparati a ciò che è senza segno?  
Il segno è come la schiuma, il senza segno è il mare.  
Il segno come la parola e il senza segno la visione.  
Silenzio, silenzio, poiché è nel silenzio  
Che ci sono mille lingue e mille parole.<sup>12</sup>

Questo atteggiamento è essenziale nell'orizzonte sufi. Perché esso costituisce il prisma attraverso cui guardare tutta la realtà. Questa, infatti, è composta da un esterno conoscibile che si offre alla conoscenza superficiale dell'intelligenza ordinaria. Tuttavia, la stessa realtà racchiude un nocciolo irricoscibile alla maggioranza e che si svela nella misura in cui il fedele progredisce sulla via della perfezione. La parola e il suono, che costituiscono la forma, sono l'esterno del significato che, invece, è tutto interiore ed avvolto nel silenzio. A questo punto il silenzio inizia ad assumere un ruolo metafisico, perché diventa il richiamo alla realtà vera e profonda.

Tuttavia Rumi ci ammonisce che il silenzio come la parola può essere ambivalente: non basta essere in silenzio per accorgersi di essere in compagnia dell'Amato, così come non basta discutere e parlare senza fine per comunicare qualcosa.

Tutto viene ridotto al senso vero della parola e del silenzio i quali, quando crescono in un'autentica correlazione, esprimono il meglio di sé: siamo partiti da Dio che è Colui che ascolta e Colui che proferisce il Verbo. In Dio, non vi è più differenza tra l'ascolto e la comunicazione. Il silenzio diventa parola e viceversa: questo sembra dire Rumi e, con lui, tutta la grande tradizione sufi.

---

<sup>11</sup> Più o meno contemporaneo di Dante (muore nel 1273, quando Dante aveva 8 anni, a Konya, in Turchia, dove i suoi discepoli si organizzeranno nell'ordine sufi dei *mevlevi*, quelli conosciuti ancor'oggi come 'i dervisci rotanti').

<sup>12</sup> Anvar-Chenderoff 2004, p. 255.

Rumi inaugura il suo grande poema *Mathnawi* con un verbo all'imperativo: 'ascolta!' (*bishnaw*). 'Ascolta il lamento della canna tagliata dal canneto', che è ora un flauto, il *ney*, alla cui musica danzano i dervisci. In questi primi versi è condensata tutta la filosofia e la mistica di Rumi, dei dervisci e della tradizione sufi, che soffre il dolore della separazione dall'Origine divina, proprio come la canna tagliata dal canneto, e aspira con tutte le proprie forze a ritornare in quel luogo naturale.

La tradizione sufi ha sviluppato notevolmente il senso dell'ascolto fino a farne un principio e quasi un ordine. Il primo verbo del *Mathnawi* 'ascolta' non lascia dubbi che siamo di fronte ad una tradizione incentrata sull'ascolto supremo. L'ascolto intenso non può che abbeverarsi alla scuola del silenzio da dove sgorga la parola vera. Tutto sembra diventare ascolto supremo dell'Eterna Parola e il solo mezzo di comunicazione diventa il silenzio che, in un certo qual modo, risulta la condizione indispensabile all'accoglimento dell'Altro.

Che l'udito sia così importante è ulteriormente confermato da questo versetto del *Mathnawi*: 'Quando l'udito è al suo apice, allora diventa vista'.<sup>13</sup> L'ascolto, quando raggiunge livelli supremi di profondità, produce lo stesso effetto della vista. Tra l'udito e la vista non v'è più alcuna differenza: chi ascolta nel silenzio abissale, vede la realtà nella sua limpida chiarezza.

Il sufi, quando raggiunge questo livello, è ormai in Dio stesso, si è annientato in Lui e permane nella sua Realtà divina. Rumi ha certamente vissuto questa potenza dell'ascolto che gli ha permesso di vedere tutto nel Tutto e di vivere nel silenzio da cui sgorga la passione per Dio, come ci riporta questo detto profetico, tramandatoci fin dalle origini dell'Islam, in cui è Dio stesso a parlare:

Il Mio servitore non cessa di avvicinarsi a Me finché Io non lo ami. E quando lo amo, Io sono l'udito con cui egli ode, la vista con cui vede, la mano con cui afferra e il piede con cui cammina.

Abd al-Ghafur Masotti  
Comunità Religiosa Islamica Italiana COREIS

### **Riferimenti Bibliografici**

Al-Ghazali, Abû Hâmid Muhammad, *Il libro della meditazione*, a cura di Giuseppe Celentano, Torino, Il Leone verde, 2002, pp. 26-27.

Anvar-Chenderoff 2004: Anvar-Chenderoff, L. *Rumi, la religion de l'amour*, Paris.

Cor: *Il Corano*, Milano 2010.

Dinar, Malik b. 2008: *La ricerca del Dio interiore nei detti dei precursori del sufismo islamico*, a cura di Ignazio De Francesco, Milano.

---

<sup>13</sup> *Mathnawi*, II, 871.

## **Sermone del venerdì nella moschea al-Wahid di Milano sul tema del silenzio**

Voi che credete, non ci chiedete di cose che, se vi fossero manifestate, vi farebbero del male; se le chiederete quando il Qur'an sarà stato rivelato interamente, allora vi saranno manifeste. Ma Allah ve lo perdona, Allah è indulgente e compassionevole. – Già prima di voi un popolo ha chiesto queste cose e poi ha finito per rinnegarle.

(Surat *al-ma'ida*, la mensa, V: 101-102).

O credenti benvenuti a meditare sul sacro silenzio e sulla comunicazione. Al-Tabari (ؓ)<sup>14</sup> narra una tradizione del profeta Muhammad (ؐ) che ha detto:

Rispettate il silenzio sulle cose verso le quali sono rimasto silenzioso. Coloro che vennero prima di voi furono distrutti dalle loro domande e dalle argomentazioni che contestavano i loro profeti.

Al-Tabari (ؓ) commenta richiamando i suoi lettori a considerare la natura provvidenziale del linguaggio della Rivelazione nei precetti rivolti ai credenti. I musulmani non dovrebbero esagerare nel cercare chiarimenti al loro riguardo che possano comprometterne la realizzazione con l'aggiunta di dettagli difficili da mettere in pratica. Al Bukhari e Muslim (ؓ) trasmettono una circostanza nella rivelazione di questo versetto, nella quale Anas (ؓ) riporta una conversazione di un uomo che chiese al Profeta riguardo al suo destino ultraterreno e la risposta fu: 'il fuoco infernale', mentre un altro interlocutore gli chiese l'identità del padre e il profeta rispose con precisione. Non sempre la soddisfazione della curiosità su un dettaglio del passato o del futuro personale è proficua per la prova della vita, mentre coloro che dubitano della profezia sottoponendola agli indovini vanno incontro ad un amaro destino.

Al-Tirmidhi e al-Daraqutni (ؓ) trasmettono un altro riferimento narrato da 'Ali (ؓ) riguardo la rivelazione sul precetto del *hajj*. Alcuni compagni chiesero: 'Messaggero di Allah, il *hajj* sarà obbligatorio ogni anno?' Il Profeta (ؐ) rimase in silenzio. Richiesero: 'ogni anno?' Rispose: 'No, avessi detto di sì, sarebbe diventato obbligatorio.' In seguito, venne rivelato il versetto recitato nel sermone odierno.

---

<sup>14</sup> Solitamente nei testi islamici il nome del Profeta Muhammad è seguito dalla sigla tra parentesi (s) o anche semplicemente (ؓ), che sta per l'eulogia tradizionale islamica *sallAllahu 'alayhi wa-sallam*, la cui traduzione letterale è 'Dio preghi su di lui e gli dia pace'. Analogamente la sigla posta dopo il nome degli altri Profeti sta per l'arabo *'alayhi al-salam*, 'su di lui la Pace'. Il simbolo che segue il nome di Dio sta per *Subhanahu wa-Ta'ala*, 'gloria a Lui l'Altissimo'. Infine, il simbolo che accompagna spesso il nome dei compagni del Profeta e dei santi dell'Islam sta a significare *radiya Allahu 'anhu*, 'Dio sia soddisfatto di lui'.

Il grande maestro al-Hasan al-Basri (ؓ) ricorda come tra le circostanze nella rivelazione di questo versetto vi fosse l'opportunità di superare alcuni usi e costumi della *jahiliyyah* che riguardavano alcune superstizioni legate al gioco con i cammelli.

Molti commentatori si soffermano sulla reale intenzione nel presentare 'tante domande' che troppo spesso sono indice di vana speculazione di carattere normativo, una malsana ostinazione a cavillare nei dettagli e complicare la realizzazione pratica delle cose. Abu al-Faraj al-Jawzi (ؓ) sottolinea l'errore di coloro che chiedono qualcosa per frivolezza con la cattiva intenzione di creare ostacoli e difficoltà, o promuovere la diffusione di uno scandalo, o provocare una pubblica punizione. Altre volte, si tratta di una insistente manifestazione di esigenze materiali e terrene da accumulare come sfogo dell'anima passionale. Ancora, alcune domande sono solo espressione di una pettegola curiosità viziata dall'interesse mal posto sulle situazioni oscure delle altre persone, domande proposte solo per far emergere gli errori e i difetti altrui. Infine, il khalifa 'Umar ibn al-Khattab (ؓ) ha spesso condannato le domande poste da persone interessate solo alle premonizioni sul destino misterioso della storia.

Alcuni commentatori come al-Mahalli, al-Suyuti e al-Zamakshari (ؓ) commentano questo versetto mettendo in evidenza l'opportunità di ricevere chiarimenti durante la vita del profeta sui versetti del sacro Qur'an che siano già stati manifestati, facendo attenzione a non ripercorrere gli errori di coloro che nel passato hanno rivolto domande inadeguate, o hanno fatto un cattivo uso delle risposte ricevute diventando miscredenti. Gli ebrei caddero in questo errore con il profeta Musa (ؓ) quando lo provocarono a 'mostrare Allah apertamente' o, successivamente, quando pretesero un re e Allah ordinò come tale Saul ed essi lo interrogarono per discutere sulle sue qualificazioni, o ancora, quando insistettero a chiedere una serie di dettagli a Musa (ؓ) prima di aderire all'ordine di sacrificare una vacca, esprimendo, in realtà, una sarcastica sfiducia nei confronti del loro profeta.

Altri commentatori sembrano includere tra queste domande inadeguate anche quella degli apostoli di 'Isa (ؓ) quando gli fecero la richiesta di una mensa imbandita. Significativo in questo senso il monito di Allah nel sacro Qur'an per coloro che non crederanno dopo che Lui avrà soddisfatto quest'ultima domanda: essi riceveranno un castigo tremendo.

Una tradizione profetica riportata da al-Daraqutni (ؓ) e ritrasmessa da Abu Tha'labah al-Kushani (ؓ) narra che il messaggero di Allah Muhammad (ؐ) ha detto: 'Allah Onnipotente vi ha ordinato dei comandamenti, non siate negligenti! Allah ha vietato alcune cose, non le violate! Allah ha determinato dei limiti, non li oltrepassate! Allah ha riservato il silenzio su alcune cose, per Misericordia e non per dimenticanza, non indagate!'

Cari fratelli e sorelle,

lo shaykh Ahmad ibn Idris (ؓ) ha citato e commentato il versetto recitato oggi e questa tradizione profetica nel suo dibattito con alcuni giuristi per metterli in guardia dall'abuso negli eccessi del ragionamento per analogia applicato sui testi sacri dai quali

si pretende ricavare ogni soluzione per tutte le contingenze individuali. Il maestro ci ha insegnato che le situazioni che beneficiano del silenzio della Rivelazione e della profezia dipendono dal carattere di indulgenza (*'afw*) della divina provvidenza e non sono oggetto di divieti o di comandamenti da parte di Allah ().

Un fratello ci aiuta facendo l'esempio del silenzio apparente che il credente recepisce da parte di Allah nonostante egli abbia intensificato le sue preghiere e richieste di soccorso sui problemi che attraversa. In effetti, il Profeta Muhammad () ha indicato le condizioni di validità ed efficacia della preghiera nella sincerità del cuore, nella purezza e la coerenza, nella determinazione e nella speranza nel mezzo rituale. Ad un discepolo che si lamentava con lo shaykh Abd al-Wahid () sulla propria condizione di scarsa concentrazione nella preghiera, il nostro maestro rispondeva: 'prega Allah che ti dia la concentrazione', prega Allah che ti dia la sincerità, la purezza, la coerenza, la determinazione e la speranza affinché dal silenzio sulla tua condizione (e non dal presunto silenzio delle Sue risposte alle tue domande inopportune!) tu possa accedere alla costante risposta della presenza benaugurante di Allah ().

Lo shaykh Ibn Ata'Allah al-Iskandari () ha scritto nelle sue parole di saggezza:

Che l'attesa nell'accordarti un riscontro alle tue richieste non ti faccia cadere nella disperazione. La soddisfazione delle tue preghiere è garantita rispetto alle realtà che Lui ha ordinato di concederti e non sulle cose che tu hai scelto e questa soddisfazione risponde al decreto del tempo che Lui ordina e non alla concezione o al ritmo del tempo che tu ti auspichi.

Ibn 'Abd al-Barr () ha detto:

Oggi non si temono più le conseguenze negative o restrittive che possano essere provocate da una domanda sul diritto religioso. Non c'è nulla di sbagliato nella ricerca di comprensione, nella ricerca di conoscenza, nella purificazione della propria ignoranza, nella ricerca della migliore conformità e comportamento rispetto alla religione (*din*). Infatti, la cura dagli errori parte dal presentare domande. Se, invece, qualcuno fa domande senza alcun interesse per la comprensione utile e il progresso nella istruzione tradizionale, allora le sue richieste, che siano poche o molte, non sono legittime.

Ibn 'Arabi () ha detto:

Ciò che un sapiente dovrebbe fare è occuparsi della comprensione dell'evidenza, verificando i metodi dell'approfondimento e ricercando le condizioni per l'applicazione dell'*ijihad* con i relativi mezzi di sostegno. Quando qualcosa succede, vai alla sua porta e verifica le circostanze, Allah ti aprirà la Via verso ciò che è giusto.

Cari fratelli e sorelle,

bisogna imparare a fare bene le domande per ricevere, *in-sha'Allah*, le risposte migliori che siano utili al nostro progresso e servizio spirituale. Chiarire l'intenzione e verificare il metodo e le circostanze della comunicazione fa parte dell'educazione tradizionale per i religiosi. All'interno di questa disciplina della sensibilità e della ricerca spirituale troviamo la sacra regola del silenzio, che non è mai mancanza di risposta o assenza di riscontro da parte di Allah, ma ulteriore occasione di riflessione e richiamo a cambiare la prospettiva e il contenuto della domanda e della richiesta secondo una convenienza e una conformità con l'economia e il quadro della tradizione e non seguendo la sregolatezza dell'anarchia individuale o la pedissequa applicazione formale della lettera della grammatica.

Nel silenzio del Profeta c'è una risposta da cogliere che accompagna i suoi insegnamenti. Il profeta Muhammad () era infastidito dalle domande prive di una reale intenzione di assimilazione del rapporto con la religione ed era consapevole delle provocazioni di coloro che avrebbero voluto strumentalizzarlo per ricevere predizioni o previsioni ma solo per meglio governare alcune cose arbitrariamente selezionate di questo mondo insieme alle anime del popolo. Con la venuta del profeta Muhammad () scompare e viene sconfitta la *jahiliyyah*, l'ignoranza di sé stessi e del tempo e dello spazio e delle priorità rispetto ad Allah, alla Sua scienza e alla Sua creazione.

Non coltiviamo 'nel silenzio dell'inconsapevolezza' i residui o le innovazioni di riti e false simbologie nelle nostre abitazioni e nei nostri comportamenti!

Imam Yahya Pallavicini

Comunità Religiosa Islamica Italiana COREIS

[Ascolta l'audio](#)

Y. Farrell, *Silence in Architecture*  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-8-9  
DOI: 10.60973/TTFarre90096.19  
pp. 323-326.

## **Silence in Architecture**

YVONNE FARRELL

From the first human voices in caves, the acoustic properties of space and the impact of materials on space continues to affect us all. With the earliest human footprints on the mud floor of caves still visible, we can imagine the collective sounds of our early human ancestors amplified by the containing cave walls. Imagine the sounds and its opposite: the *silence* within those cave spaces. What meaning and power must silence have had to those early humans? What magic did it hold?

The acoustic properties of architecture describe how sound is trapped, held, amplified or softened by the texture of surfaces, by the volume, by the shape of an enclosure, by the quality of the atmosphere.

When landscape and human ingenuity combine, we have the proof of how sound and silence can be orchestrated. Ancient Greece amphitheatres are carefully selected, acoustic containers of modified stone, nestled into hillsides. Sitting in the silence of an empty amphitheatre, the combination of the carved rock, geometry and sky act together to hold space, time and silence.

The amphitheatre at Epidaurus, built in the late 4<sup>th</sup>. century CE – a perfect example of human engineering, symmetry, and beauty – proves a deep understanding of the physics of acoustics. The architect, Polykleitos, made this stone container for an audience of 14,000 people, which held music, singing and dramatic games, that were included in the worship of Asclepius, the Greek God of Medicine. In ancient Greece, observation of dramatic spectacles was thought of as a means of healing patients, as it was believed that the acoustics positively affected mental and physical health.

The largest amphitheatre ever built, with its capacity for 50,000 spectators, the 1<sup>st</sup>. century CE Colosseum holds silence. It's oval shape, it's travertine and brick-faced concrete, it's framing of the sky combine to create a spectacular arena. Imagine what the silence felt like, if you were the person standing in the centre of that arena, waiting for the 'thumbs up' or 'thumbs down' verdict from the surrounding crowd.

The Pantheon, embedded in the complex web of streets of Rome, originally built in 27 CE, has an extraordinarily powerful architectural presence. Entered off a small piazza through a portico, it is a circular space, in plan and section, with a simple, small

circular opening in its roof, through which Roman light transforms the interior and rain falls to be gathered in the water ‘nostrils’ carved into the centre of the stone floor beneath. This space is one of the great examples of architecture in the world. This human construction is a building I visit whenever I am in Rome. Each time it continues to display its magnificence in its spatial simplicity. On a New Year’s Eve several years ago, I had the opportunity to visit that wonderful building again. As we entered, a choir happened to be singing. That familiar space, which I had only ever experienced as a silent space, was transformed. It was perfect. The void was full of the beauty and power of ephemeral human voices in harmony. Stone and marble were transformed, melted into one vessel – a perfect acoustic container.

Architecture could be described as *a silent language that speaks*. It is the role of architecture to translate need into built form, into the silent language of space.

In 2002, we won a competition for a new building to add to the existing campus of Bocconi University in Milan, Italy. Following the completion of its construction, the University held an Open Day on 1 November 2008 for the public to have an opportunity to walk in and experience the new building for themselves. The University had commissioned a photographer to record the building process throughout the course of its construction. With the agreement of a resident, over the years the photographer had recorded each stage of building from her apartment windows overlooking the site. During that Open Day, Shelley McNamara and I were invited by the photographer to meet that resident, who had kindly permitted access to her home. We went with him to her apartment and met her and her extended family. We invited her to come with us to visit the new Bocconi building. Initially, she declined, but when we were leaving she changed her mind and agreed to come with us. We made our way to the entrance level, then went down together to the 5 meters below ground level and further down to the 9 meters below ground level. Reaching there and taking my arm, she said in Italian: “the structure is immense, but it embraces you!” With these words, it showed us that she had understood the building perfectly. In its own silent language, the building had spoken to her directly and – what is deeply significant – she had the ability to articulate her physical and emotional response to the new building.

Castelvecchio in Verona, Italy is a wonderful overlap of old and contemporary spaces stitched together by the Venetian architect, Carlo Scarpa, each era complimenting the other. Once when visiting this beautiful place, I turned towards a tiny stairs with beautifully crafted steps and had the distinct experience of hearing the silent stairs say : “Yvonne! Walk up me!” In a clear and unambiguous way its silent language communicated. On another occasion, late one evening as I returned to Berlin from Hannover, some distance from my hotel I got off at the wrong station by mistake. It was dark. I was tired. I looked up and beside me was an imposing structure. It was menacing. It made me feel vulnerable. Maybe it was because I was lost, alone, tired and

it was dark and late at night or maybe I was experiencing exactly what the silent language of that structure had originally intended to convey?

### **Architectural ideas can be silenced**

The Bauhaus was a place of making, of doing, of thinking, where the workshop and the studio were the focus of education. Existing between 1919 and 1933, the Bauhaus was viewed negatively by the Nazi regime. In April 1933, police arrived with trucks and closed the school, carrying off some of the Bauhaus members. This modernist utopia was silenced by a regime that considered the whole spirit of the Bauhaus as degenerate. Even though The Bauhaus only lasted for fourteen years, it is extraordinary that it still lasts. Its work and values were not silenced and after all these years still appear fresh and contemporary. In *Bauhaus Art as Life Exhibition* catalogue of one of the world's most famous art school, Kate Bush, Head of Art Galleries at the Barbican Centre, London writes:

The Bauhaus was inspiring not just because of the extraordinary group of brilliant , visionary people who worked and made art there, but because it was fuelled by idealism and a commitment to creativity and experiment that remains, in our market-driven times, ever more relevant.

The sculptor, Anish Kapoor in an essay entitled: *Void, Silence and Transition* in Sophie Walker's book: *The Japanese Garden*, talks about the void garden which he maintains holds more space and in doing so enlarges time and silence. Referring to the Rinzai Zen temple of Daitoku-ji and the garden of the Mind at Tokai-an Tofuku-ji Zen temple in Kyoto, he writes:

Something is happening: an event takes place as we look. The object in transition is not static, yet it may be still. It is my contention that this quality of the inbetween objects induces silence. Silence, then is the occupation of space with self-reflection. In the self-reflective flow to and from meaning, silence happens. This, like the void, is silence in immanence. It is silence pregnant with possibility.

During the Covid-19 pandemic lockdown, my garden became very important to me. It became a place where Nature somehow took on the solid form of sound, which held silence at bay. The buzz of a lone bumble bee, a blackbird's melody, a wren's thrill, the rustle of silver birch leaves punctuated the silence. On my walks to Sandymount beach close by, when I stood on the sea shore, I became aware that there are intermittent moments between folding waves where silence exists.

## YVONNE FARREL

Walking through the empty streets of Dublin during that pandemic lockdown, like everyone throughout the world, I witnessed silence in its eery form, its lonely-for-people form. The empty buildings did their best to hold the city, doing it by their very presence – their empty, eye-socket facades enclosing the streets and squares. The silence of the streets emphasised the very thing that makes cities so special. Silence told the story of what was missing: people and the hustle and bustle of daily life.

Yvonne Farrell  
Grafton Architects, Dublin  
admin@graftonarchitects.ie

**Ascolta l'audio**

