



---

---

## L'eco dell'altra: storie femministe di femminilità incorporee, dal mito di Eco a Echo Dot

*Anna Chiara Corradino*  
*Ricercatrice indipendente*  
*annachiara.corradino1@gmail.com*

Eco è stata a lungo considerata un'estensione della storia di Narciso e spesso segregata dalla critica a un destino di banale specularità della figura maschile. Tuttavia, la ninfa, in quanto simbolo dell'espressione vocale, ha già di per sé una notevole rilevanza culturale e artistica spesso trascurata, ma disseminata attraverso diversi secoli e forme artistiche. L'obiettivo di questo studio è quello di porsi tra le interpretazioni contemporanee del mito, con particolare riguardo per "l'estasi femminista" insita nel suo destino mitologico e, basandomi sullo studio di Lidia Curti sulle "voci dell'altra", far emergere l'agency femminile proposta dalle storie di Eco come simbolo delle possibili voci della subalterna. Questo è reso chiaro tramite l'analisi di alcune opere artistiche fondamentali antiche e moderne sul mito (come quelle di Ovidio, Longo Sofista, Giambattista Marino, Alexandre Cabanel e in ultima istanza attraverso il film *Her* di Spike Jonze). La ricerca dimostra come Eco abbia il potere di infondere un nuovo significato a ciò che sente e ripete, sfidando e trascendendo così le limitazioni imposte dalle narrazioni che tentano di confinare la sua voce nel linguaggio normativo, nel testo, nel corpo e nel corpo del testo.

**Anna Chiara Corradino** ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, letterature e culture moderne presso le Università di Bologna e L'Aquila e in Kulturwissenschaft presso la Humboldt Universität di Berlino. Le sue ricerche si sono concentrate sull'analisi delle trasformazioni del mito di Endimione e Selene per studiare le dinamiche tra il femminile dominante e il maschile passivo e reificato. È attualmente cultrice della materia di Ermeneutica e Retorica presso l'università di Pisa. Sempre presso l'università di Pisa ha conseguito una doppia laurea in Filologia e Storia dell'Antichità e in Italianistica. Si occupa di storia delle idee, ricezione dei classici nei mondi moderno e contemporaneo e di studi culturali e di genere. Ha scritto tra le altre cose di necrofilia femminile (*Whatever* 2020 e 2021), di adattamento nel mondo antico (nel volume *Oltre l'adattamento?*, il Mulino, 2021).



*An echo is often more beautiful than the voice it repeats.*  
(Oscar Wilde, Sebastian Melmoth, 1905)

Quando ho deciso di iniziare a scrivere quest'articolo, la mia idea era di proporre una disamina dei rivolgimenti metamorfici del mito di Eco nella cultura contemporanea con particolare riguardo per "l'estasi femminista" insita nel mito stesso. Più scrivevo e più mi rendevo conto di quanto l'articolo non fosse più solo uno studio del mito, ma anche un testo militante. Probabilmente questo è il potere di Lidia Curti. Leggere con i suoi occhi, tramite i miei, i testi che stavo analizzando, mi spingeva sempre di più a scavare nei margini e ad ascoltare, con le sue stesse parole, la "voce dell'altra" (Curti 2006). Certo, il mito di Eco è quello che in assoluto rappresenta al meglio la voce dell'emarginazione, della sofferenza e della resistenza, ma l'analisi che stavo inizialmente portando avanti rischiava di appiattire questa voce. Per questo motivo ho deciso di fare un passo indietro, rivolgermi *in spiritu* a Lidia (a cui do qui del tu per i suoi insegnamenti per interposta persona) e farmi guidare nello studio dei miti di Eco, senza Narciso.

### Un mito semplice?

Nel terzo libro delle *Metamorfosi* ci troviamo davanti a una storia tanto nota e studiata quanto per noi contemporanei dalla apparente semplice interpretazione (Ovidio 2007, vv. 357-510; in seguito nel testo): una giovane ninfa dal nome Eco è condannata da Giunone, per aver coperto gli amori di Giove, a ripetere costantemente le ultime parole che sente; innamoratasi del bellissimo e impertinente Narciso, i due incorrono in numerosi equivoci che spingono Narciso a rifiutare Eco, che per amore si strugge a tal punto da abdicare al corpo e rimanere "solo voce e ossa" ("vox tantum atque ossa", 3.398). La vicenda di Narciso va avanti con la sua punizione da parte di Rhamnusia, dea della Vendetta, che lo condanna a innamorarsi della sua immagine riflessa in un lago e, come noto, morendo consunto dall'amore per se stesso, sotto lo sguardo di Eco ormai smaterializzata.

Il mito è la storia di un rifiuto amoroso, sofferto, che sembra, differentemente da tanti amori più romanzeschi e romanzati, non essere rinsaldato da un reale lieto fine. C'è un mito analogo a quello di Eco e Narciso, ma che non ha avuto eguale successo nella cultura occidentale e contemporanea: Eos e Titono. Non che non ne abbia avuta affatto, anzi ha avuto, se si vuole, una ricezione letteraria e visuale probabilmente più ampia di quella di Eco;<sup>1</sup> tuttavia la sua storia è rimasta invariata: la giovane dea dell'Aurora si innamora del giovane e straordinariamente bello Titono e decide di richiedere per lui a Zeus la vita eterna, dimenticando tuttavia di richiedere l'eterna giovinezza e costringendo il giovane a invecchiare eternamente fino a diventare una cicala, o, in

---

<sup>1</sup> Sul mito di Eco e Narciso esistono numerose trattazioni che tuttavia non concentrano l'attenzione sulla figura della ninfa: si veda *ultra*. Narciso è spesso volte rappresentato in solitaria (si pensi a rappresentazioni famose come quella di Caravaggio) e preso è simbolo della letteratura sul doppio (si veda in merito Fusillo 1998). A vedere infatti i testi che trattano della ricezione, Eco sembra essere quasi annullata. Sarà interessante notare come anche in un testo come il supplemento "Mythenrezeption" del *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, non vi sia spazio dedicato a Eco mentre per Narciso siano spese numerose pagine (ibid., voce "Narkissos"). È ovvio che con l'infittirsi degli studi sulla psicanalisi e in particolare sulle patologie narcisistiche il mito di Narciso abbia assunto un ruolo chiave (si veda tra i tanti Walsh 2015), ma si sia altrettanto ovviamente sempre più distaccato dalla narrazione mitica.

alcune interpretazioni pura voce.<sup>2</sup> Bisogna da alcuni punti di vista farsi una domanda (pseudo)filologica, e cioè come sia possibile che tra due miti dal risvolto finale sostanzialmente analogo, Eco sia diventata l'emblema della pura voce, mentre di Titono si ricordi solo la fine. Si può qui chiaramente sottolineare che la voce di Eco sia anche il nome di un processo fisico, i.e. l'echeggiare nelle montagne (la ninfa è infatti una Oreade, da *oros* – montagna), e che il suo collegamento con la pura voce sia in linea con un tentativo di marginalizzazione della femminilità che non è invece presente nel caso di Titono. A questo si aggiunge che la voce dell'amato da Aurora non è una voce che ripete, ma una cosciente, che accetta più o meno consapevolmente l'impossibilità di tornare corpo. La voce di Eco invece ascolta e ripete selettivamente. Nelle molte e ricche ricerche sul mito di Eco (e Narciso) la dicotomia tra i due personaggi, frutto della sapiente costruzione ovidiana di doppi oppositivi, è stata spesso risolta in una molto più banale specularità. La ninfa viene trattata, a partire dai primissimi studi fino a trattazioni più recenti,<sup>3</sup> come elemento chiave per la buona riuscita della metamorfosi di Narciso. Secondo molti critici dell'antichità come Ezio Pellizer (1984), Eco rappresenta una vocalità riflessa frutto di un sistematico ampliamento della storia di Narciso a cui oltre alla riflessività ottica (e gemellare e incestuosa in alcuni casi) si aggiunge anche la riflessività, o il doppio, vocale.

Tuttavia, a partire da più ricerche recenti come quelle di Shane Butler (2015), Marco Formisano (2021) e, da un punto di vista assai diverso, Adriana Cavarero (2003), Eco si libera lentamente dalle catene che l'hanno simbolicamente legata in modo indissolubile a Narciso.<sup>4</sup> Scrive in merito Formisano che c'è una "profound discontinuity and even incompatibility between the two figures" (Formisano 2021, 226). Il critico ne analizza le incompatibilità tramite la lente del film *Her* di Spike Jonze, che pur non citando direttamente il mito in questione è il prodotto di una allelopoiesi diffratta<sup>5</sup> o, più semplicemente, un fascio attivo dell'"immaginario polimorfico" (Fusillo 2019) del mito in cui risiedono l'influenza al contempo dell'ovidianismo sulla contemporaneità e di quest'ultima sull'interpretazione di Ovidio stesso, che fa emergere chiaramente la discontinuità tra le due figure.

Ciò che intendo fare in questo studio è pormi tra le letture femministe contemporanee del mito di Eco e, tramite l'analisi di alcuni prodotti artistici chiave, far emergere l'aspetto di agency femminile della ninfa, fornendo al contempo alcune riflessioni teoriche sulla subalternità in collegamento con la sua "voce" *lato sensu* e sulla sua capacità di risemantizzare quanto ascolta e ripete. Eco apparirà non come un riflesso di Narciso, ma come una voce alternativa e subalterna che parla tramite un linguaggio

---

<sup>2</sup> Si vedano in particolare per una disamina delle tradizioni del mito sia Scheer 2006 sia Nünlist 2006. Per la tradizione sul mito di Titono come metamorfosi in pura voce, essa è basata sull'interpretazione di un verso di Orazio, *Carm.* 1.28, che risulta dalla dubbia interpretazione, in cui il poeta afferma al v. 8 che "Tithonusque remotus in auras", per le varie interpretazioni si veda Pieri (2004, *passim*; per i riferimenti su Titono come pura voce: 327 nota 25).

<sup>3</sup> Da ricordare qui in aggiunta a quelli più vicini alla prospettiva teorica presa qui in esame Gély-Ghedira 2000, che studia la tradizione occidentale di questo mito in concomitanza con la ricerca identitaria, e Folkmarson Käll 2015, che studia il mito da una prospettiva cognitiva.

<sup>4</sup> Per essere precisi è stato lo studio psicanalitico di Gayatri Chakravorty Spivak (1993) ad aver proposto una maggiore attenzione alla figura di Eco, distinta da quella di Narciso, studio che tuttavia ha ricevuto scarsa, se non nulla, attenzione da parte della critica contemporanea.

<sup>5</sup> Utilizzando qui un twist del termine "allelopoiesi" proposto da Böhme (2011) unito al concetto di diffrazione di Haraway (1997), così come nella metodologia fornita da Formisano (2021).

fortemente anti-simbolico, che non può essere imbrigliato nella materialità del corpo, dei testi e dei corpi dei testi.

Prima di entrare però nel vivo della trattazione sembra qui necessario fare un breve *excursus* sulla prospettiva teorica da cui è trattato il rapporto con l'antichità, in questo caso principalmente latina e greca, nel presente studio. La tendenza contemporanea a un approccio critico più fluido a quella che forse è ormai anacronistico chiamare “ricezione dei classici” è volta a rivalutare i meccanismi di connessione tra antico, moderno e contemporaneo secondo una riflessione ermeneutica che concepisca le modalità di interazione tra tre elementi chiave (e non più due): il prodotto antico, il prodotto moderno e la necessaria mediazione della visione contemporanea. Per questo è possibile esaminare l'incontro tra antico e moderno come una perenne metamorfosi che necessariamente cambia, senza esclusione, tutti e tre gli elementi in gioco. In modo fruttuoso si può qui parlare di “Trasformazioni dell'Antico”, più che di ricezione, che abbracciano tutti i media, le epoche di interazione e anche la naturalmente mutevole mitologia.<sup>6</sup> In un twist ideologico, coloro che studiano il mondo antico attuano nei confronti dei testi antichi una forma apparente di colonizzazione e sovrimposizione che invece riesce a porre sullo stesso piano le numerose voci che nelle diverse culture hanno ascoltato e reinterpretato i testi antichi. Per questo motivo un approccio come quello trasformativo risulta quello più antigerararchico e che, nel caso specifico, si lega indissolubilmente anche al contenuto di quanto è mia intenzione analizzare. Il presente contributo, infatti, si presenta come un tentativo di discussione teorica su Eco, a partire dalla figura della ninfa e dalle problematicità che essa ci pone nelle sue metamorfosi, e allo stesso tempo come paradigma di ascolto di una voce, la sua, in chiave contemporanea.

### La voce di Eco

Eco si configura costituzionalmente come voce marginale in una forma archetipica e primordiale che si porterà per tutta la sua tradizione in una opposizione insanabile tra *vox* e *lingua*. Nel testo di Ovidio ella è inizialmente una ninfa ciarlina che con le sue chiacchiere riesce a distrarre la regina degli dèi per proteggere le altre ninfe dalle sue ire. Accortasene, Giunone la condanna a non avere più capacità linguistiche e a un esiguo uso della voce (“linguae [...] potestas parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus”, 3.366-367).

È qui importante sottolineare come la vicenda di Eco e Narciso nelle *Metamorfosi* ovidiane giochi su una serie di figure speculari e di doppi. Nasce da una contesa femminile Eco vs Giunone (che richiama anche una specularità generazionale), si sviluppa in un doppio maschile/femminile, Eco vs Narciso, e si conclude nell'annullamento del doppio tramite la morte di entrambi. Nell'ultimo caso il doppio tra Eco e Narciso fa inoltre da cornice a uno dei doppi letterari più eminenti (Narciso e se stesso), che nel corso della storia della cultura occidentale è diventato proverbiale punto di riferimento per la gran parte dei doppi che mettono in crisi l'idea unitaria dell'io.<sup>7</sup> Il doppio proposto da Ovidio, doppio, come sarà chiaro, oppositivo e decisamente

---

<sup>6</sup> Non è qui luogo di analizzare la vasta gamma di teorie contemporanee che cercano di ripensare un metodo più fruttuoso per affrontare il mito; tuttavia sarà qui necessario citare che, a partire dagli spunti di Böhme, si è formato a Berlino un gruppo di studio dal nome “Transformationen der Antike”, di cui abbraccio i presupposti teorici proposti in un volume collettaneo: Bäker et al. 2019.

<sup>7</sup> Fusillo 1998 e si veda anche la prospettiva di Bettini – Pellizer 2003; inoltre è qui da citare il fondamentale studio di Gianpiero Rosati del 1983 e recentemente ristampato sia in italiano sia in traduzione inglese (2017).

non complementare tra le due figure, permette però delle riflessioni che vanno al di là della costruzione identitaria normativa e normalizzata su cui spesso viene appiattita la vicenda. L'identità di Eco presenta delle sfumature fortemente "postmoderne" perché si sostanzia dell'alterità come elemento chiave per la sua costruzione, tale che essa ne risulti come figura ineludibilmente queer. Utilizzo qui il termine "queer" in maniera non solo etimologica, con il significato di deviazione, ma anche nel suo valore verbale co-/distruittivo: Eco rappresenta una forma di agency attiva al di fuori del sistema simbolico normativo, cosa che sarà chiarita meglio nell'ultimo paragrafo. In qualche modo la sua figura richiama alla mente le parole di Hélène Cixous "una soggettività che si spezza senza rimpianti [...] senza l'incessante richiamo dell'autorità chiamata Ego" (Cixous - Clément 1975, 167; cit. in Curti 2006, 41) a cui però si aggiunge la terza istanza della voce: non più solo corpo e scrittura, ma corpo, scrittura e voce. Eco dimostra che la subalterna (che in questo caso coincide con la femminilità reietta) può parlare, e lo fa con una voce prorompente, deviante e che disturba profondamente la testualità, in cui si tenta di imbrigliarla.

La trasformazione della ninfa in pura voce in qualche modo costringe all'abdicazione al corpo, simbolo centrale di tante rivendicazioni femministe sin dai primi movimenti europei. Tuttavia, la voce femminile in questo mito non è un elemento da valutare negativamente. Scrive Amy Lawrence: "[e]ven the sound we hear when Echo speaks is not 'Echo' but a representation of sound, not a person speaking but the acoustic reflection of a person" (Lawrence 1991, 2). Il presupposto da cui parte Lawrence è in parte giusto: effettivamente Eco è anche rappresentazione acustica, un "acoustic mirror" per dirla con Kaja Silverman (1988); tuttavia, come ha evidenziato anche tanta critica che ha analizzato la figura della ninfa, la necessità di sottolineare una mancanza ontologica della persona che in qualche modo inciderebbe sulla sua identità è un punto di vista che limita e non vede l'agency della sua voce. In altre parole, questa interpretazione è il risultato di un meccanismo che potremmo chiamare di "subalternizzazione" attuato dall'esterno a cui tutto sommato si potrebbe rispondere provocatoriamente con le parole di Luce Irigaray "voi uomini non ci vedete niente, non ne sapete niente, non vi ci ritrovate, non vi ci riconoscete. E questo vi è insopportabile. Dunque non esiste, non c'è niente" (Irigaray 2010, 44). Di Eco invece *ci sono* moltissime cose, ma la ninfa non deve la sua esistenza a una identificazione cartesiana, bensì rappresenta un'identità alternativa.

È proprio però nella disamina delle modalità con cui la "subalternizzazione" viene messa in atto che è possibile *vedere* la voce di Eco. In *Critica della vittima* Daniele Giglioli sostiene qualcosa che è fondamentale per l'analisi di questo meccanismo:

Chi parla da vittima, o per la vittima, è sempre nella situazione di chi parla al posto di qualcun altro. Ciò è ovvio quando qualcuno prende la parola in nome di vittime silenti. Ma paradossalmente vero è anche nel caso della vittima che parla per sé, in quanto la vittima è tale in primo luogo perché costretta a tacere, inascoltata, privata del potere del linguaggio. Parlare è la prima forma di agency. La vittima è l'in-fante. (Giglioli 2014, 17-18)

Giglioli sottolinea la totale impossibilità di parlare da parte della vittima; la parola per il critico è una forma di agency di cui chi è vittima, in quanto in-fante (etimologicamente "senza voce"), è totalmente privato. Contestuale al mio discorso è il fatto che Eco parli, il che però non è l'unico elemento che fa di lei una non-vittima. Per Giglioli, come si può leggere nella citazione, anche quando parla di sé la vittima appare

come una voce inascoltata perché la non udibilità è elemento tassonomico e posizionale chiave per essere riconosciuti come vittime. Nelle parole del critico si ritrovano le osservazioni, a oggi molto dibattute, di Gayatri Chakravorty Spivak, che nel saggio datato 1988 “Can the Subaltern Speak?” sottolineava come la possibilità di parlare sia “reserved for the sheer heterogeneity of decolonized space” (Spivak 1988, 45). Le risposte a questo saggio (nonché le alternative agli approcci postcoloniali e anticoloniali) sono state molte, tra cui si ricorda qui quella che è più utile per capire la voce di Eco, i.e. il saggio di Lidia Curti che si pone l’obiettivo di scardinare l’equivalenza tra subalternità e silenzio e invitare a un silenzio personale volto all’ascolto perché:

Le voci della “subalterna” sono fluttuanti, parlano dai margini di culture e nazioni diverse, sono espressione di diaspore geografiche, etniche e identitarie, voci esterne a confini nazionali, discipline ben delimitate, statuti consolidati, e per questo tenute fuori dai canoni prestabiliti per il mancato rispetto delle partizioni rigide tra generi letterari, scritture codificate, prosa e poesia, critica e narrazione. (Curti 2006, 83)

Lasciar parlare Eco significa aprire la porta alla subalterna, lasciarle scardinare i generi letterari e la poesia, così come Eco in Ovidio scardina la testualità e diventa gioco di suoni e risemantizzazione di enuciati.<sup>8</sup> A ciò è doveroso aggiungere, senza una disamina approfondita delle altre prospettive contemporanee, una breve chiosa sull’abuso terminologico del concetto gramsciano di subalternità. Tale concetto non è usato organicamente nella produzione del filosofo, ma non ha, come nel caso dei critici citati, una funzione “silenziatrice” della voce. Gramsci, infatti, parla sì di chi è in una condizione di subalternità come potenzialmente privi di iniziativa politica (soprattutto nei casi di subalternità spontanea), ma sostiene che a loro soli sia data la possibilità di rivolgere l’egemonia (anche la borghesia è stata una classe subalterna).<sup>9</sup> Gramsci stesso è in qualche modo un subalterno quando scrive *I quaderni dal carcere*. Quelle dei subalterni sono dunque florilegi di voci spesso singole più che inaudibili.

Eco è indubbiamente una voce solitaria per tutta la narrazione di Ovidio (sebbene questo non sia un tratto distintivo della sua tradizione antica)<sup>10</sup> fino a un punto di svolta finale. Ella è l’ultima a parlare nella vicenda citata dal poeta: il suo lamento finale sulla morte del giovane è infatti l’ultima cosa che leggiamo e sentiamo delle metamorfosi dei due giovani, prima che il narratore si riappropri della voce del testo; tuttavia, la ninfa in questo caso non è più sola ma unisce la sua voce al canto delle Driadi e delle Naiadi, sue sorelle.

Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam,  
“heu frustra dilecte puer!” totidemque remisit  
verba locus, dictoque vale “vale!” inquit et Echo.

---

<sup>8</sup> In particolare, si fa qui riferimento ai vv. 379-394 del III libro in cui Narciso parla con Eco ed Eco risponde con il finale di tutti i termini del giovane, donando ai versi grande musicalità e giocando con i vari significati etimologici dei termini; un esempio è al v. 380: “dixerat “ecquis adest?” et “adest!” responderat Echo”, la cui difficile traduzione è “E [Narciso] le diceva ‘qualcuno c’è, qui?’ e ‘è qui’ rispondeva Eco”.

<sup>9</sup> Per una approfondita disamina del termine “subalterno” all’interno della produzione di Gramsci a partire dalle prime apparizioni (dal 1919) alle ultime riflessioni sulla classe subalterna nei *Quaderni* si veda Liguori 2016.

<sup>10</sup> Come mostrato da Bonadeo (2002), Eco, nelle letterature greca e latina viene richiamata come compagna di lamenti e compianti funebri (anche quelli parodici di Aristofane), si vedano in particolare i seguenti riferimenti classici: Eur. fr. 118 Kannicht; Ar. Thesm. 1015ss; Soph. Phil. 1059 ss.; Sen. Tro. 108-113.

[...] Planxere sorores  
 Naides et sectos fratri posuere capillos,  
 planxerunt Dryades: plangentibus adsonat Echo. (3. 499-507)

Le ultime sue [di Narciso] parole, mentre fissava l'acqua una volta ancora, furono: "Ahimè, giovane amato invano", e le stesse parole gli rimandò il luogo; e quando disse "Addio", Eco "Addio" disse.  
 [...] Un lungo lamento levarono le Naiadi  
 sue sorelle, offrendogli le chiome recise;  
 un lungo lamento le Driadi, ed Eco unì la sua voce alla loro.

In uno scarto contenutistico essenziale la voce di Eco riesce a compiere due operazioni: ripete "Addio", risemantizzando e appropriandosi dell'addio pronunciato da Narciso e, nella ripetizione della voce delle Driadi, mostra la sua capacità di enunciare individualmente il suo dolore, non come riflesso, ma come un pianto collettivo.

Quasi mille e seicento anni dopo un poeta come Giambattista Marino cita il mito in un componimento breve in cui descrive un quadro del pittore Ventura Salimbeni che rappresenta Eco:

La bella di Narciso  
 Amante desperata  
 Qui vedi effigiata.  
 Vedi il crin, vedi gli occhi e vedi il viso,  
 Vedi la bocca replicar gli accenti;  
 Ma le voci non senti.  
 Ben sentiresti ancor le voci istesse,  
 Se dipinger la voce si potesse! (Marino 1913, 236)

Il componimento fa parte di una serie di poesie dedicate alla descrizione di opere d'arte, genere ben diffuso nel Cinquecento in Italia e che vanta origini ben antiche che risalgono alle *Imagines* di Filostrato. Questo segue un componimento speculare su un dipinto di Narciso di Bernardo Castello, in cui Eco è dipinta come fuggitiva.<sup>11</sup> In questo testo specifico, Marino dedica quattro degli otto versi del componimento alla voce di Eco, una voce che però ha perso l'aspetto di mera ripetizione, ma che parlerebbe ancora se solo il dipinto ecfrastrico, e per esteso il componimento poetico, potesse parlare da sé. Il gioco poetico messo in atto dall'autore si sostanzia di due concetti basilari: da una parte lo sguardo come organo attivo da parte dello spettatore, che nel "vedere" l'effigie di Eco e Narciso (si veda l'insistente ripetizione di "vedi" ai versi 3, 4, 5) mediato dall'ascolto del componimento può creare la voce di Eco; dall'altra l'impossibilità di questa figura femminile di incarnarsi nel corpo del testo e del dipinto. Eco scardina la narrazione per diventare eterna possibilità futura e anche in questo caso rappresenta un abietto, una narrazione esterna e implicata nell'impossibilità della parola di coglierla. D'altro canto, un duo come quello tra Christoph Willibald von Gluck e Louis-Théodore de Tschudi (1781), che legano il loro nome alla più importante rappresentazione melodrammatica del mito, *Écho et Narcisse* (1779), hanno fatto di Eco la protagonista principale e di Narciso un suo amante che per lei si ucciderà, rendendola la voce principale del dramma.

<sup>11</sup> Per quanto riguarda la connessione tra Marino e la pittura a lui coeva si può qui citare Russo, Tosini e Zezza 2021.

**Eco as a voice<sup>12</sup>**

La voce di Eco è indubbiamente una assenza presente che è tuttavia chiave in molti media, come per esempio il cinema, le arti performative, il teatro musicale, etc. (Lawrence 1991).<sup>13</sup> La sua storia è stata “adattata” nelle più disparate chiavi, facendo leva soprattutto sul suo ruolo di voce femminile. Nell’ultima parte del Novecento l’attenzione per la voce femminile (e anche in generale per le voci) nel cinema<sup>14</sup> ha permesso una rivalutazione del mito di Eco e di altri miti affini. Bisogna qui necessariamente fare soprattutto menzione della corrente femminista francofona che sul concetto di “voce” ha effettuato una serie di operazioni politiche di reintegrazione della voce femminile all’interno delle arti e delle scienze.<sup>15</sup> Esperimenti, questi, che cercano di usare modalità di espressione alternative non per riappropriarsi del reale, ma per contrastare l’imperante logos mascolino, il Nome del Padre, che ha segregato la femminilità nell’abietto. Se infatti anni di patriarcato hanno tentato di soffocare la femminilità tramite un sistematico annullamento del corpo e della voce femminili, Eco, intesa come vocalità, sembra invece uno strumento politico particolarmente utile per poter scardinare un’egemonia culturale che segrega la femminilità in un corpo fittizio. Scrivono Laurel Fulkerson e Tim Stover che “Echo’s story can be read as the triumphant narrative of a woman who speaks in her own voice despite all odds” (Fulkerson - Stover 2016, 14.) come conseguenza del fatto che Eco ripeta selettivamente ciò che sente, tale per cui la sua ripetizione diventa espressione di un desiderio. Nel testo ovidiano questo è decisamente presente: le ripetizioni da parte della ninfa di quanto detto da Narciso risultano infatti delle paradossali e oscene ripetizioni. Ne è un esempio lo scambio centrale (Ov. *Met.* 3.386-7) in cui Narciso le intima di non fuggire e di “venire qui” (“huc coeamus” lett. “riuniamoci qui”) a cui Eco risponde con un osceno “uniamoci” (“coeamus” che è riferimento non velato al *coitus*). La ripetizione delle parole, come è qui evidente, non è meccanica iterazione, bensì risposta, affermazione, svelamento. La sintassi dei versi di Ovidio mostra infatti che Eco, e, per esteso, anche il fenomeno fisico a essa associato, trasforma una domanda in un’affermazione (e l’affermazione è chiaramente un tipo di enunciato *più forte* di una domanda sospesa), e in generale attribuisce alle parole del *prompt* un significato nuovo. Questa trasformazione è di fatto una risemantizzazione degli enunciati: lungi dall’essere determinata da essi, Eco li sovverte o li esplicita, e arriva persino a rivelarne aspetti nascosti del contenuto.

Risultano di particolare interesse per questa trattazione le parole che Adriana Cavarero (2003, 181-88) dedica al mito: la studiosa parla di Eco come impossibilità di tacere (d’altro canto anche Marino sottolinea come nella materialità del testo Eco non può parlare, ma se potesse al di fuori lo farebbe ancora). Inoltre, la ninfa non ripete le parole, ma ripete suoni che significano altro rispetto alla fonte originale: la studiosa ne parla infatti come pura *phoné* (voce) che “rivocalizza il logos” (Cavarero 2003, 182-83), abdicando alla materialità, che d’altro canto è ciò cui anche Ovidio sembra alludere quando dice che di Eco rimangono solo “vox” e “ossa”, facendo leva probabilmente sull’omofonia tra “ossa” e il termine greco ὄσσα (ossa), voce (LeVen 2018, 19). Eco ha inoltre sia il ruolo di risemantizzare tramite il suono ciò che ascolta sia di rappresentare

<sup>12</sup> “Not Echo’s voice but Echo as voice has been rather astonishingly ignored, and indeed voice as such has long been subject to a radical marginalization” (Formisano 2021, 232).

<sup>13</sup> Metz 1982 sottolinea come suono e visione stiano assumendo sempre di più nel cinema contemporaneo una eguale importanza.

<sup>14</sup> Si pensi qui ai già citati Silverman 1988 e Lawrence 1991 e al più recente Polona Petek 2008.

<sup>15</sup> Faccio qui riferimento a studiose come Hélène Cixous e Catherine Clément.



una forma di regressione ai vocalizzi dell'infanzia. Nel caso specifico la ninfa è effettivamente un'infante, ma nella sua forma cosciente, quando inizia a imitare la madre nella lallazione e a ripeterne i suoni per stabilizzare i significati. Il lavoro di Hélène Cixous (1975) volto a liberare la voce materna all'interno dei codici simbolici della lingua del padre trova realizzazione proprio nella vocalità di Eco. Una vocalità che disturba il logos, inteso anche come testo, gli fa perdere significato e lo musicalizza. Una voce che risulta dal materiale residuale del semiotico a partire dal registro simbolico del logos.<sup>16</sup> In termini lacaniani e kristeviani (Kristeva 1980) la voce di Eco rappresenta un abietto che rifiuta di essere incatenato nel linguaggio perché lo sovrabbonda.

In questa chiave appare particolarmente rilevante una versione più tarda del mito, che elimina la presenza di Narciso, e tratta di Eco come pura vocalità. Nel terzo libro del romanzo di Longo Sofista *Dafni e Cloe* Dafni, ascoltata l'eco di alcuni marinai, racconta a Cloe la storia del mito da cui nasce il fenomeno fisico: Eco è una ninfa educata dalle Muse a suonare gli strumenti e il canto "ma sta[va] lontana da tutti i maschi, mortali e dei, tenendoci molto alla sua verginità" (*Dafni e Cloe*, III, 23). Di lei si innamora Pan, dio pastore, anch'egli noto per suonare vari strumenti musicali, che però Eco non ricambia,<sup>17</sup> e adiratosi con lei le scaglia contro pastori e caprai:

Οἱ δὲ ὥσπερ κύνες ἢ λύκοι διασπῶσιν αὐτὴν καὶ ρίπτουσιν εἰς πᾶσαν γῆν ἔτι ἄδοντα τὰ μέλη. Καὶ τὰ μέλη Γῆ χαριζομένη Νύμφαις ἔκρυσσε πάντα. Καὶ ἐτήρησε τὴν μουσικὴν καὶ γνώμη Μουσῶν ἀφήσι φωνῆν καὶ μιμεῖται πάντα, καθάπερ τότε ἡ κόρη, θεοῦς, ἀνθρώπους, ὄργανα, θηρία: μιμεῖται καὶ αὐτὸν συρίττοντα τὸν Πᾶνα. Ὁ δὲ ἀκούσας ἀναπηδᾷ καὶ διώκει κατὰ τῶν ὄρων, οὐκ ἔρων τυχεῖν ἀλλ' ἢ τοῦ μαθεῖν, τίς ἐστὶν ὁ λανθάνων μαθητής. (*Dafni e Cloe*, III, 23)

Questi, come cani o lupi, la fanno a pezzettini e spargono per tutta la terra le parti del suo corpo, che cantavano ancora. Ma Gea, per amore delle Ninfe, nascose tutte le sue spoglie. E queste hanno mantenuto il canto e, per volere delle Muse, mandano fuori una voce e, come allora la fanciulla, imitano tutto, dei, uomini, strumenti, animali; imitano anche lo stesso Pan mentre suona la zampogna. Questi, come sente la voce, si lancia all'inseguimento per i monti, non sognando ottenere altro se non sapere chi sia questo discendente che lo imita senza farsi ravvisare. (Trad. di M. P. Pattoni)

Il motivo eziologico dell'eco presentato qui da Longo Sofista, che differisce di molto dalla versione ovidiana, fornisce però alcuni spunti sulla vocalità di Eco in connessione con la musicalità femminile (ben stratificata ideologicamente nell'universo greco-latino tramite figure come le Sirene o le Muse).<sup>18</sup> Eco viene inoltre ricondotta a un paradigma materno tramite una seconda gestazione all'interno di Gea, dea della Terra, per poi rinascere come pura voce. L'aspetto di connessione tra voce e materno è qui fondamentale e gli si affianca la follia di Pan che nell'ascoltarla mentre lo imita la insegue impazzito. Il tentativo da parte del dio-pastore di reintegrare Eco, la quale odiava – si

<sup>16</sup> Butler (2015) parla di Eco come "phonological symphony" in cui il semantico è sconfitto dal simbolico (2015, 81).

<sup>17</sup> In altre versioni del mito Eco e Pan si congiungono per dare luce a due figlie, Iambe e Iunce, i cui nomi parlanti richiamano a distanza gli aspetti vocali del gambo (piede adoperato nella metrica classica) e un uccello canterino, il torcicollo.

<sup>18</sup> Per una disamina critica su questo testo, la sua connessione con il mito di Orfeo e in generale sulla musicalità in Longo Sofista si vedano in particolare Montiglio 2012 e Schlapbach 2015, le pp. 85-7 per lo specifico caso di Eco.

ricordi – fin dall'inizio tutti gli uomini, è conseguenza della stessa operazione che disturba la testualità nelle *Metamorfosi* ovidiane e del riflesso acustico di cui parla Cavarero. Eco, nel testo di Longo Sofista, è pura vocalità materna che è al contempo una voce abietta (desiderata a reietta) di cui l'artista, al maschile in questo caso, va alla ricerca per comporre le sue poesie (come d'altro canto Dafni cerca Cloe).

La ninfa inoltre presenta una duplice natura, spesso ridotta a singola: non è solo capace di ripetere quello che desidera del discorso degli altri, bensì è caratterizzata anche dall'aspetto dell'ascolto che finora ho lasciato da parte, ma con cui desidero concludere questa breve ricerca. Nell'articolo di Formisano (2021) Eco rappresenta il suono e la materialità della voce che al contempo disturbano la materialità del testo: Eco *as a voice* e non la voce di Eco, che però ha come elemento necessario per il funzionamento del paradigma la sua capacità di ascoltare. Tramite il film *Her* (2013) di Spike Jonze,<sup>19</sup> che il critico legge come allopoiesi del mito di Eco, questo elemento risulta chiaro. Nel film, come già sottolineato da Dorothea von Mücke, Samantha – così si chiama il sistema operativo doppiato da Angelina Jolie di cui si innamora Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) – è nome che deriva dall'aramaico e significa “chi ascolta” (von Mücke 2019, 134). L'elemento dell'ascolto da parte di Samantha è solo una delle cose che la accomunano a Eco, ma che risulta qui particolarmente rilevante, soprattutto se si riflette su alcune versioni pittoriche del mito. Quella che si potrebbe identificare qui come “Pathosformel”<sup>20</sup> di Eco, o forse più semplicemente “il tema iconografico” del mito, è quella fornita dall'esempio di Alexandre Cabanel (Fig. 1): le mani circondano le orecchie in una modalità attenta di ascolto e il volto, in questo caso crucciato, è in procinto di ripetere quanto ascoltato. La tensione tra ascolto e ripetizione però non limitano Eco a una figura intermediaria, ma la pongono in un universo liminale di cui lei stessa rappresenta la possibilità per uscire dal margine, rompendolo e disturbando ciò che c'è al suo interno (così come già faceva nel testo di Marino).



Fig. 1: Alexandre Cabanel (French, Montpellier 1823-1889 Paris). Echo. 1874. Oil on canvas, 38 1/2 x 26 1/4 in. (97.8 x 66.7 cm), The Metropolitan Museum of Art, <https://jstor.org/stable/community.18715412>.

<sup>19</sup> Il film racconta la storia di Theodore Twombly che, in procinto di divorziare, trascorre il tempo alternando il lavoro di ghostwriter di lettere d'amore a serate di videogiochi. Decide di comprare un sistema operativo intelligente OS 1, Samantha, di cui lentamente, ricambiato, si innamora. Il film si incentra sulle complesse dinamiche di quest'amore, i suoi limiti e i dubbi di Theodore fino a una rottura finale tra i due e una scena che lascia spazio a diverse interpretazioni.

<sup>20</sup> Cito qui un concetto proposto da Aby Warburg coniato nel 1905 durante una conferenza su Dürer per mettere in comune la morte di Orfeo di Dürer conservata alla Kunsthalle di Amburgo e un'incisione sullo stesso tema proveniente dalla cerchia di Andrea Mantegna. Warburg non utilizza il termine *Pathosformel* negli scritti pubblicati, ma nelle note accumulate negli ultimi anni di vita; si veda la definizione che dà del concetto Salvatore Settis in Catoni, Settis, Ginzburg 2013, vii–viii.

Non è quindi un paradosso che un marchio di altoparlanti intelligenti sviluppato da amazon.com si chiami Echo Dot, abbreviato Echo, e che risponda al nome femminile di “Alexa”. Il riferimento di Amazon non è classico (sembra infatti fare allusione al fenomeno puramente fisico della ripetizione), ma trovo estremamente interessante che la “partner letteraria” avanzata di Alexa, i.e. Samantha, abbia invece moltissime cose in comune con la vicenda di Eco. Se non altro si potrà qui banalizzare come Alexa sia anch’essa una forma di linguaggio alternativo tra ascolto e voce incorporata che rompe i limiti, anche in questo caso, dell’umano.

Le voci delle altre di Lidia Curti sono quelle di figure che “abitano bordi e frontiere, spazi intermedi, zone indistinte tra l’umano e l’animale, il naturale e il soprannaturale, il bello e l’orrido, tra il sé e molti altri da sé” (Curti 2006, 12.) di cui Eco risulta da molti punti di vista una perfetta rappresentante. Tuttavia, proprio questo spazio garantisce a lei, esattamente come alle altre donne di Curti, la possibilità di una “strategia sovversiva” del potere, di una parola alternativa. Da subalterna parla a gran voce e attende solo di essere ascoltata e analizzata in maniera più approfondita. Paradossalmente, tra le voci delle altre di cui parla Curti manca Eco, ma è come se ci fosse. Le donne scrivono, parlano sovvertendo la scrittura, se ne appropriano. Eco, dal canto suo, si insinua nelle trame testuali, nei dipinti e nei film e con la sua voce che ribalta la narrazione, scardina tutti gli equilibri e mette a nudo una, se non tante, possibilità alternative di rappresentazione del femminile.

## Bibliografia

- Baker, Patrick et al., ed. 2019. *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- Bettini, Maurizio ed Ezio Pellizer. 2003. *Il mito di Narciso: Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Milano: Einaudi.
- Böhme, Hartmut. 2011. *Einladung zur Transformation*, in H. Böhme et al. (ed.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen*, 7-37. Wandels: Munich.
- Bonadeo, Alessia. 2002. “Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell’eco in alcune trasposizioni letterarie del planctus”. *Quaderni urbinati di cultura classica* 71(2): 133-45.
- Butler, Shane. 2015. *The Ancient Phonograph*. New York: Princeton University Press.
- Catoni, Maria Luisa e Salvatore Settis e Carlo Ginzburg. 2013. *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo. Campi del sapere*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, Adriana. 2003. *A più voci: filosofia dell’espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Cixous, Hélène e Catherine Clément. 1975. *La jeune née*, Paris: UGE.
- Cixous, Hélène. 1975. “Le Rire de la méduse et autres ironies”. *L’Arc* 61, 39-54.
- Curti, Lidia. 2006. *La voce dell’altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Sesto San Giovanni: Meltemi Editore.
- Filostrato. 2008. *Immagini*. Trad. A c. di Andrea Libero Carbone. Palermo: duepunti edizioni.
- Folkmarson Käll, Lisa. 2015. “A voice of her own? Echo’s own echo”. *Continental Philosophy Review* 48: 59-75.

- Formisano, Marco. 2021. "Echo's revenge. Ovid's *Metamorphoses* and Spike Jonze's *Her*". *EuGeStA11*: 221-47.
- Fulkerson, Laurel e Tim Stover eds. 2016. *Repeat Performances. Ovidian Repetition and the Metamorphoses*. Madison and London: University of Wisconsin Press.
- Fusillo, Massimo. 1998. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. Firenze: La nuova Italia.
- Fusillo, Massimo. 2019. *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Gély-Ghedira, Véronique. 2000. *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*. Paris: PUF.
- Giglioli, Daniele. 2014. *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Roma: Nottetempo.
- Gluck, Christoph Willibald e Jean-Baptiste-Louis-Théodore Tschudi. 1781, *Écho et Narcisse, Wq.47*. Paris: Des Lauriers.
- Haraway, Donna. 1997. *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan\_Meets\_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. London: Routledge.
- Irigaray, Luce. 2010. *Speculum. Dell'altro in quanto donna*. Trad. a cura di Luisa Muraro. Milano: Feltrinelli.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Editions Seuil.
- Lawrence, Amy. 1991. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkley - Los Angeles - Oxford: University of California Press.
- LeVen, Pauline. 2018. "Echo's Bones and the Metamorphoses of the Voice". *Greek and Roman Musical Studies* 6: 14-25.
- Liguori, Guido. 2016. "Subalterno e subalterni nei *Quaderni del carcere*", *International Gramsci Journal* 2 (1): 89-125.
- Longo Sofista. 2005. *Dafni e Cloe*. Trad. a c. di Maria Pia Pattoni. Milano: BUR.
- Marino, Giovan Battista. 1913. *Poesie varie*. A cura di Benedetto Croce. Bari, Laterza.
- Metz, Christian. 1982. *The Imaginary Signifier*. Transl. by Ben Brewster. Bloomington: Indiana University Press.
- Montiglio, Silvia. 2012. "The (Cultural) Harmony of Nature: Music, Love, and Order in Daphnis and Chloe". *TAPA* 142, 133-56.
- Von Mücke, Dorothea. 2019. "Humanist Vestiges in Contemporary Science Fiction". *Caderno de Letras UFF, Niterói* 29 (58): 127-47.
- Nünlist, René. 2006. *Tithonos*. in Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). *Der Neue Pauly*. Ultimo accesso: 17 gennaio 2023. [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e1215890](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1215890)
- Ovidio. 2007. *Metamorfosi, vol. II (Libri III-IV)*. A c. di Alessandro Barchiesi. Commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati. Traduzione di Ludovica Koch. Milano: Mondadori.
- Pellizer, Ezio. 1984. "L'eco, Lo Specchio e La Reciprocità Amorosa. Una Lettura Del Tema Di Narciso." *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* 17 (2): 21-35.
- Petek, Polona. 2008. *Echo and Narcissus: Echolocating the spectator in the age of audience research*. Cambridge: Cambridge Scholars Pub.
- Pieri, Bruna. 2004. "Lunga vita a Titono? (Hor. Carm. I 28,8)". *EIKASMOS*, XV, 323-41.

- Rosati, Gianpiero. 2017. *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Russo, Emilio, Patrizia Tosini e Andrea Zezza. 2021. *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Scheer, Tanja. 2006. *Eos*, in Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte) eds.: *Der Neue Pauly*. Consulted online on 17 January 2023 [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e330980](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e330980)
- Schlabach, Karin. 2015. "Music and Meaning in Longus' Daphnis and Chloe: The Inset Tales in Their Performative Settings". *Phoenix* 69 (1/2): 79–99.
- Silverman, Kaja. 1988. *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the subaltern speak?". *Die Philosophin* 14 (27): 42-58.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. "Echo". *New Literary History* 24 (1):17-43.
- Walsh, Julie. 2015. *Narcissism and Its Discontents*. London: Palgrave Macmillan UK.