

La gestualità del pianto nelle «Satire» di Orazio

Giulia Beghini

Pubblicato: 27 dicembre 2023

Abstract

The article aims to study the tears within Horace's *Satires*, or in other words, in a genre that has its identity gesture in the opposite laughter. Such an investigation, supported by the tools of the pragmatics of human communication and linguistic and stylistic analysis, shows how the poet integrated tears into his satirical work. The analysis concerns the presence, contexts, functions, effects, and linguistic expressions used in describing the crying gesture with considerations also on their register.

L'articolo si propone di studiare la gestualità del pianto all'interno delle *Satire* di Orazio, ovvero in un genere che ha come gesto identitario quello contrapposto del riso. Una tale indagine, supportata dagli strumenti della pragmatica della comunicazione umana e dell'analisi linguistico-stilistica, mostra come il poeta abbia integrato le lacrime nella sua opera satirica. Del gesto del pianto sono analizzati la presenza, i contesti, le funzioni, gli effetti e le espressioni linguistiche utilizzate con considerazioni relative anche al registro.

Parole chiave: gestualità; lacrime; Orazio; pragmatica della comunicazione; *Satire*.

Giulia Beghini: Università di Verona
✉ giulia.beghini_01@univr.it

Durante il Dottorato presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona, ha studiato la rielaborazione artistica del latino colloquiale nell'*Eneide*, servendosi di un approccio di tipo non solo linguistico e stilistico ma anche pragmatico e sociolinguistico. La prospettiva pragmatica l'ha portata poi, in qualità di assegnista di ricerca, ad approfondire la gestualità in un altro autore augusteo, Orazio. La sua monografia, *Il latino colloquiale nell'«Eneide»*. *Approfondimenti sull'arte poetica di Virgilio*, è uscita per Patron nel 2020.

La gestualità del pianto è presente in sette occasioni all'interno delle *Satire* di Orazio. Tale numero sembra sorprendente, se si considera che la satira oraziana fa del riso il proprio gesto identitario. In maniera programmatica, infatti, il poeta in apertura dell'opera insiste sul riso come elemento caratteristico della satira (*sat. I 1,23-25 ne sic ut qui iocularia ridens | percurram – quamquam ridentem dicere verum | quid vetat?*).¹ D'altra parte, la risata è un elemento centrale nelle *Satire*: in un'indagine da me condotta e ancora in corso di elaborazione, ho riscontrato almeno 23 occorrenze della risata e del sorriso. Questo tipo di comportamento appare dunque il gesto più rappresentato dal poeta. Dato il contesto di rappresentazione, sarà ancora più interessante, quindi, studiare le lacrime nella satira oraziana, in particolare la loro presenza, le funzioni e gli effetti.

Il presupposto metodologico di questo lavoro è la definizione operativa di L. Ricottilli, che per gesto intende «un comportamento corporeo o facciale che assuma un valore comunicativo, informativo o interattivo nei confronti di un destinatario diretto o di un eventuale osservatore, e per il quale esista una possibilità di controllo da parte dell'emittente».² Tale definizione permette di distinguere, da un lato, il gesto dall'azione per l'assenza di finalità pratica e, dall'altro, il gesto dai comportamenti sintomatici (come l'arrossire e l'impallidire) per la possibilità di controllo. La gestualità qui studiata è quella del pianto che, secondo la classificazione di P. Ekman e W. Friesen, rientra negli *affect displays*, ossia nei 'dimostratori di emozioni'.³ La terminologia usata da Orazio per esprimere il pianto consiste in tre verbi: *ploro*, *fleo* e *illacrimo*, senza alcun riferimento esplicito agli organi coinvolti. In altre parole, non è presente la rappresentazione né il rimando agli occhi che lacrimano, né alle lacrime stesse, né ad un volto contratto per la sofferenza; la gestualità del pianto nelle *Satire* oraziane, quindi, emerge sinteticamente dai verbi, in genere senza l'aggiunta di dettagli contestuali.⁴

¹ L'edizione critica adottata è *Q. Horati Flacci Opera* edidit F. Klingner, Leipzig, Teubner, 1959³ [rist. anast. 1970].

² L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'«Eneide»*, Bologna, Pàtron, 2000, p. 16; si vedano anche le pp. 13-38. Aggiornate precisazioni bibliografiche nel più recente L. Ricottilli, *Reflection on Gestures and Words in Terence's Comedies*, in G. Martin et al. (eds.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication in Ancient Stage*, Leiden-Boston, Brill, 2021, pp. 364-381: 365 n. 3.

³ P. Ekman, W. Friesen, *Il repertorio del comportamento non verbale: categorie, origini, uso, codici*, in N. Lamedica (a cura di), *Gesto e comunicazione. Verbale, non verbale e gestuale*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 117-159 [ed. or. *The Repertoire of Non-verbal Behaviour: Categories, Origins, Usage, and Coding*, «Semiotica», I, 1969, pp. 49-98]: 131 ss., suddividono i gesti in 5 categorie, che nella traduzione italiana sono: gli emblemi, gli illustratori, i dimostratori di emozioni, i regolatori e gli adattatori.

⁴ Per le differenze di significato e di registro linguistico di tali verbi e per ulteriore bibliografia rimando a G. Beghini, *Il finale della satira 1.10 di Orazio: tra linguistica, gestualità e pragmatica della comunicazione*, «Bollettino di Studi Latini», LII, 2022, 1, pp. 1-16: 4-9 con testimonianze interne alla lingua latina dal periodo arcaico a quello medievale. Per ricostruire le caratteristiche delle occorrenze del pianto nella letteratura latina, vd. almeno L. Ricottilli, *Gesto e parola...*, cit., pp. 183-208; P. Gagliardi, *Considerazioni sul tema del pianto in Virgilio*, «Pallas», CXIV, 2020, pp. 345-363; L. Ricottilli, *Lacrime e sympatheia in Terenzio*, in L. Ricottilli (a cura di), *Modalità della comunicazione in Roma antica* (a cura di), Bologna, Pàtron, 2018, pp. 145-169; E. Calabrese, *'Lacrimae' and 'uultus': Pragmatic Considerations on Gestures in Seneca's Tragedies*, in G. Martin et al.

La caratteristica che colpisce maggiormente nella rappresentazione del pianto fornita da Orazio nelle *Satire* è la dinamica relazionale delle lacrime. Il pianto, infatti, in cinque casi su sette non deve essere letto in maniera isolata, in quanto dialoga con il gesto antitetico del riso o del sorriso, risultando così inserito in una gestualità che potrebbe essere definita ‘polare’. Nella gestualità polare, come vedremo, il valore finale del gesto non è dato solo dalla somma dei valori individuali dei singoli gesti, ma scaturisce dalla relazione che ciascuno di essi intesse con il proprio opposto. Il risultato, in genere, è quello non solo di fornire due rappresentazioni gestuali opposte, ma anche e soprattutto quello di segnalare con estrema efficacia e con la tecnica dell’*enargeia*⁵ un’opposizione di vario tipo, che evidentemente per il poeta era importante comunicare. Pertanto, se tali gesti venissero studiati in maniera isolata, perderebbero non solo parte della loro forza, ma anche parte del loro significato. Tale elaborata ed interessante rappresentazione gestuale non è rara nelle *Satire* di Orazio, dove diversi poli gestuali coesistono; senza dubbio la polarità tra pianto vs. riso e sorriso è quella a cui il poeta dedica maggior spazio. Nell’analisi di tali coppie polari, quindi, si darà il giusto peso all’aspetto dinamico e relazionale. La casistica meglio rappresentata all’interno della gestualità polare di pianto vs. riso/sorriso è quella che sottolinea efficacemente un’opposizione tra due personaggi o tra due gruppi di personaggi. L’opposizione investe, a seconda dei contesti, il livello della relazione, il livello affettivo, ma anche quello del giudizio.

1.

Una prima coppia gestuale di pianto vs. riso che definisce bene l’opposizione tra due gruppi si trova in uno degli episodi più divertenti della *Cena Nasidiemi* (Hor. *sat.* II 8,57-64):

n o s maius veriti, postquam nihil esse pericli
sensimus, erigimur; R u f u s posito capite, ut si
filius inmaturus obisset, flere. quis esset
finis, ni sapiens sic Nomentanus amicum
tolleret: ‘heu, Fortuna, quis est crudelior in nos
te deus? ut semper gaudes inludere rebus
humanis!’ Varius mappa conpescere risum
vix poterat.

(eds.), *Pragmatic Approaches...*, cit., pp. 403-420; Th. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009 e A. Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2004, pp. 67-106.

⁵ L’*enargeia*, o *evidentia*, nella filosofia greca antica è considerata il «criterio di verità delle cose» (A. Manieri, *L’immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici istituzionali, 1998, p. 11, ma si vedano anche le pp. 113-122); in retorica e poi in letteratura indica la qualità che rende il prodotto dell’immaginazione reale, vivo e presente *ante oculos* dei destinatari dell’enunciazione. Per il concetto di *enargeia* cfr. almeno A. Manieri, *L’immagine poetica...*, cit.; F. Berardi, *La dottrina dell’evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia, Pliniana, 2012 e C.H. Dibbern, P. Martins (eds.), *Entre o ‘éthos’ e o ‘eidos’, entre a ‘enárgeia’ e a ‘evidentia’*, «Letras Clássicas», XIX, 2015, 2.

L'improvvisa caduta del baldacchino genera reazioni opposte nei due gruppi, costituiti dal 'circolo di Mecenate'⁶ (inclusi il narratore Fundanio e il destinatario dell'enunciato, Orazio) e da Nasidieno e i suoi *clientes* (tra i quali si distingue la figura di Nomentano).

Da una ricerca che sto svolgendo grazie a un'analisi linguistico-stilistica, gestuale e pragmatica⁷ emerge come tutta la *satira* II 8 si giochi sulla contrapposizione tra gruppi di individui: nella prospettiva della retorica, tale opposizione è riconducibile alla categoria dell'antitesi, nella forma della *comparatio* o *σύγκρισις*, che implica la contrapposizione di individui con gusti e sistemi di valori differenti.⁸ Basti pensare, ad esempio, per quanto concerne il piano linguistico, che questa satira presenta il maggior numero di occorrenze del pronome personale di prima persona plurale *nos*, funzionale alla denominazione del gruppo con l'inclusione del destinatario Orazio e con l'esclusione dei clienti di Nasidieno. Anche a livello gestuale la satira risulta essere una delle più ricche: c'è un sistema di gesti polari tesi a rappresentare l'opposizione tra il gruppo degli amici di Orazio e gli 'altri' (si noti, oltretutto, come quest'ultima definizione trovi una piena giustificazione nel testo latino ai vv. 26-27 *nam cetera turba, | nos, inquam*).

Di fronte alla rovinosa caduta dei tendaggi, gli amici di Orazio tirano un sospiro di sollievo quando comprendono che la loro sicurezza non è stata messa a repentaglio, mentre Nasidieno è frustrato e avvilito oltre misura. La dolorosa frustrazione di Rufo⁹ Nasidieno, dovuta al fatto che il *casus* ha rovinato l'immagine che egli voleva rendere di sé, è resa con grande efficacia dai gesti di tenere il capo chino (*posito capite*)¹⁰ e di piangere (*flere*). La gestualità del pianto viene espressa dal verbo *fleo*, impiegato all'infinito descrittivo con valore dilatante, che sottolinea la lunga durata delle lacrime e induce ironicamente a domandarsi *quis esset finis*. La precisazione *ut si | filius immaturus obisset* assimila iperbolicamente la sofferenza del padrone di casa per la vergogna subita allo strazio di un padre per la morte prematura di un figlio. La comicità di questa scena nasce proprio dal disallineamento, che prosegue nei versi seguenti, tra la motivazione banale e la reazione del gruppo di Nasidieno. Tale reazione, esagerata al punto da richia-

⁶ Sulla costruzione del 'circolo di Mecenate' (parallelamente a quella del 'circolo degli Scipioni'), vd. A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta: Orazio tra «Epodi» e «Sermones»*, Pisa-Roma, Giardini, 2001, pp. 111-118 e 85-87.

⁷ Un'ampia e aggiornata panoramica degli studi di pragmatica applicati ai testi classici è fornita in L. Ricottilli, R. Raccanelli, *Introduzione*, in *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Atti del convegno (Verona, 28-29 aprile 2022), Bologna, Pàtron, 2023, pp. 7-36. Nel presente articolo la metodologia e la prospettiva assunte afferiscono alla pragmatica della comunicazione umana teorizzata da P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, trad. it. di M. Ferretti, Roma, Astrolabio, 1971 [ed. or. *Pragmatic of Human Communication, a Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, Norton & Co., 1967] ma che ha i suoi nuclei fondanti negli studi di G. Bateson.

⁸ Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Hueber, 1973², pp. 393-395 § 799. L'approccio pragmatico risulta facilitato nell'applicazione ai testi antichi, perché già la retorica antica aveva un'impostazione pragmatica, cfr. L. Ricottilli, *Appunti sulla pragmatica della comunicazione e della letteratura latina*, «Studi italiani di filologia classica», 4^a s., suppl. al vol. VII, 2009, 1, pp. 121-170: 140-141.

⁹ La critica è concorde nel considerare Rufo il *cognomen* di Nasidieno, sulla base dello Pseudo Acrone (*Pseudacronis scholia in Horatium vetustiora* recensuit O. Keller, vol. II: *Schol. in Sermones, Epistulas Artemque poeticam*, Lipsiae, in aedibus G.B. Teubneri, 1904, p. 202). Come è già stato sostenuto da L. De Vecchi (Orazio, *Satire*, intr., trad. e comm. di L. De Vecchi, Roma, Carocci, 2013, p. 387) e K. Freudenburg (Horace, *Satires. Book II* edited by K. Freudenburg, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 311), i versi seguenti non avrebbero senso se riferiti a Vario, amico di Orazio.

¹⁰ Tale gesto è antitetico ad altri due, espressi rispettivamente dal verbo *erigimur* e dal nesso *mutatae frontis*, sui quali mi riservo di tornare in modo più dettagliato.

mare il *topos* tragico della *mors immatura*, non viene condivisa dal gruppo dei *nos*. Il disallineamento avviene anche sul versante linguistico, tanto che gli studiosi concordano nel parlare di intonazione paratragica: lo stile elevato di tono tragico e i costrutti tipici della *lamentatio Fortunae*¹¹ sono qui impiegati in relazione a una banale caduta del tendaggio. Si noti che il lessema utilizzato per indicare il gesto del pianto è *fleo*, verbo *register-neutral*,¹² comunemente attestato anche in contesti tragici, a differenza del verbo *ploro*.¹³

Questo pianto, iperbolico e parodico, non porta ad alcuna forma di *sympatheia*¹⁴ nei destinatari dell'enunciazione, che condividono il medesimo punto di vista del narratore e dei suoi compagni presenti alla cena. La reazione del lettore di fronte a questa rappresentazione viene guidata dal poeta attraverso quella del suo amico Vario, il cui riso però è rappresentato solo dopo qualche verso. Orazio, infatti, vuole rendere la scena ancora più divertente, accrescendone la comicità grazie all'intervento di Nomentano. Quest'ultimo, ironicamente definito *sapiens*, entra in empatia (vera o presunta)¹⁵ con il proprio patrono e finisce con l'amplificare il disallineamento tra il banale incidente e la reazione di Nasidieno. A quel punto Vario non riesce a trattenere le risa e, per contegno, prova a dissimularle¹⁶ portando alla bocca il tovagliolo,¹⁷ nel tentativo di nascondersi il viso, o meglio, la parte inferiore di esso.¹⁸ Interessante è a questo punto notare come il riso, il gesto senza dubbio maggiormente rappresentato all'interno delle *Satire* oraziane, sia il più delle volte espresso dal semplice verbo *rideo* o dalla locuzione *risus dare*, senza ulteriori dettagli o descrizioni precise. Laddove si riscontri una fraseologia diversa¹⁹ o dei particolari descrittivi, come nel nostro caso, la gestualità del riso viene notevolmente amplificata con effetti che vanno di volta in volta indagati. In *sat.* II 8, il dettaglio della *mappa*, cui Vario ricorre per dissimulare un gesto socialmente inopportuno, mostra l'intensità della reazione istintiva e prorompente dell'invitato e, in tal senso, è una testimonianza affidabile dell'irresistibile

¹¹ Per l'elenco dei fenomeni tipici del lamento alla Fortuna, qui con un'intonazione paratragica, vd. Q. Orazio Flacco, *Le opere*, vol. II, *Le Satire*, comm. di P. Fedeli, Roma, Libreria dello Stato, 1994, pp. 760-761 e L. De Vecchi, *Orazio...*, cit., pp. 386-387. Per l'utilizzo oraziano di *heu* in contesto tragico e paratragico, vd. L. Ricottilli, *Appendice III: La lingua d'uso in Orazio*, in J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, intr., tr. e note a cura di L. Ricottilli, Bologna, Patron, 2003³, pp. 465-509: 477-478 e 492-493.

¹² Per la definizione e l'utilizzo di 'register-neutral' vd. E. Dickey, *Introduction*, in E. Dickey, A. Chahoud (eds.), *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 3-6: 4.

¹³ Il verbo *ploro* compare in contesto elevato, per quanto ne sappiamo, solo in un frammento di incerta collocazione, che autorevoli edizioni riconducono agli *Annali* di Ennio, dove è però riferito al pianto rumoroso e privo di controllo dei bambini: Enn. *ann.* 454 Sk. (= 454 FRL) *erip[~] patres pueris plorantibus offam*. Come nota già L. Ricottilli, *Gesto e parola...*, cit., pp. 199-202 con documentazione da fonti antiche, sia nel mondo greco sia in quello romano, alle donne e ai *pueri* si concedeva maggior libertà nel pianto che non agli uomini.

¹⁴ Per i concetti di *sympatheia* ed *empathia* vd. almeno *ibid.*, pp. 186-188 e n.

¹⁵ Non è dato sapere se il suo atteggiamento sia sincero o dettato da tornaconto personale, tuttavia, rimane evidente che egli prende per valida la reazione del patrono e che sta cercando di consolarlo. Diverso è l'atteggiamento di Balatrone (cfr. spec. vv. 60-63), che prende le distanze sia dalla reazione di Nasidieno, considerata esagerata, sia dal tentativo consolatorio di Nomentano, e usa ironia nel suo intervento (cfr. spec. vv. 64-74).

¹⁶ Questo tentativo di dissimulazione è molto distante da quello dell'*heredipeta* in *sat.* II 5,102-104, che vedremo *infra*, § 4.

¹⁷ Forse non serve immaginare che si sia ficcato il tovagliolo in bocca, come fa lo Ps. Acrone *ad l.: mappa in suum os mittebat* (O. Keller [rec.], *Pseudacronis scholia...*, cit., p. 202: basterà pensare che si sia coperto la parte inferiore del volto.

¹⁸ M. Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, in *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 313-356: 317-318.

¹⁹ Come in *sat.* I 10,7 in riferimento all'immagine della bocca aperta per le risate suscitate da un'arte grossolana e in II 1,86, dove la *inmatura solventur risu tabulae* non ha ancora trovato un'interpretazione sicura.

effetto comico della scena.²⁰ Per Vario, ma anche per tutti i membri del circolo di Mecenate, per Orazio stesso che sta ascoltando il racconto, e per il lettore, la situazione è ridicola e comica oltre la misura del credibile: sembra di assistere a una commedia.²¹ Una tale *enargeia* è raggiunta grazie alla sinergia tra una vivace narrazione (linguaggio verbale in diegesi), un uso di discorsi diretti riportati (linguaggio verbale in mimesi) e una gestualità (linguaggio non verbale) che fornisce numerosi dettagli della scena e che attiva il sistema percettivo visivo²² del destinatario. La sensazione di essere di fronte alla scena descritta è ancora più evidente nella reazione di Orazio, che chiederà di avere ulteriori dettagli comici dello ‘spettacolo’ che si è purtroppo perso (*sat.* II 8,79–80 *sed illa | redde age quae deinceps risisti*).

2.

Un altro esempio di gestualità polare tra lacrime e sorriso per enfatizzare l’opposizione tra due gruppi è presente nel finale di *sat.* I 10,88–91:

quibus haec, sint qualiacumque,
adridere velim, doliturus, si placeant spe
 deterius nostra. Demetri, teque, Tigelli,
 discipularum inter iubeo plorare cathedras.

90

Orazio si augura che la propria poesia sorrida (*adridere velim*) benevola agli amici dotti, mentre riserva agli avversari incolti il pianto (*iubeo plorare*). L’invito a piangere è fatto secondo i modi e i gusti della satira: il poeta modifica la consueta formula del saluto (*iubeo valere*) per creare una divertente battuta ad *aprosdoketon* capace di suscitare il riso dei destinatari (*iubeo...plorare*). Il verbo *ploro* attiva con certezza il sistema percettivo visivo e uditivo del destinatario ed esprime un’intensità esecutiva maggiore rispetto a *fleo*; se quest’ultima è ammessa per donne e bambini, non è altrettanto ben accetta per i *viri*. Una mia precedente analisi linguistico-stilistica dei verbi del pianto nelle *Satire* di Orazio²³ ha confermato la maggior espressività di *ploro* che, a seconda dei contesti, può indicare un pianto esagerato, chiassoso, ridicolo, biasimevole, plateale o intenso. L’espressivo verbo *ploro* in *sat.* I 10 accresce la comicità della scena descritta: Demetrio e Tigellio sono rappresentati mentre frignano chiassosamente tra le poltrone delle allieve. Tale è l’effetto della divertente vendetta messa in campo da Orazio grazie alla sua poesia; ma sono presenti anche, mediante i dettagli scenografici delle *discipularum cathedrae*, ironiche allusioni e

²⁰ Quest’ultima fa tornare alla mente il *risum teneatis, amici?* di *ars* 5.

²¹ Si ricordi, oltretutto, che Fundanio era un commediografo e che, pertanto, la sua figura si presta particolarmente bene al racconto di scene comiche.

²² Il verbo *fleo* sembrerebbe attivare anche il sistema percettivo uditivo, vd. *eg. Serv. auct. Aen.* XI 59 *‘flere’ enim est cum voce lacrimare* (per l’uso onomatopeico del verbo, vd. *ThlL* VI/1, 898, 58 *s.v.*), oltre a quello visivo su cui cfr. *Serv. auct. Aen.* XI 211 *‘flere’ ubertim lacrimas demittere*. Ad ogni modo, sembra che nel verbo *fleo* l’aspetto visivo delle lacrime sia preponderante rispetto a quello uditivo.

²³ Vd. G. Beghini, *Il finale...*, cit.

critiche alla qualità scadente della loro poesia²⁴ ed alla perdita di virilità. Le lacrime degli avversari non suscitano alcuna *sympatheia* nei destinatari dell'enunciato né in quelli dell'enunciazione; anzi, esse inducono al riso divertito ai danni di Demetrio e Tigellio. Il riso suscitato dalla battuta finale è quello di Orazio, del lettore e degli amici apostrofati ed è possibile grazie alla condivisione del medesimo punto di vista e del medesimo gusto letterario. Come visto per la *sat.* II 8, il riso, quindi, è di tipo socializzante, in quanto ridere di un medesimo elemento aumenta la coesione del gruppo.²⁵ La funzione del pianto, invece, non si esaurisce in questo tipo di *humour* satirico, ma ha importanti ricadute a livello pragmatico e non solo.²⁶ Gli ulteriori effetti innescati dal verbo *ploro* si comprendono solo alla luce della dialettica con il sorriso evocato al v. 89.²⁷ La gestualità polare del sorriso (*adridere*) e del pianto (*plorare*) enfatizza con un'immagine concreta la presenza di due gruppi contrapposti: da una parte, Orazio con gli amici dotti nominati ai versi 81-89 come in una «σφραγίς collettiva»²⁸ e il lettore; dall'altra, gli avversari e i poetastri come Demetrio, Tigellio e Fannio. Tale gestualità polare evidenzia con efficacia e con la tecnica dell'*enargeia* un'opposizione che concerne diversi piani, quali l'appartenenza (quella di Orazio al gruppo dei primi vs. l'estraneità al gruppo dei secondi), il contenuto (amici colti vs. antagonisti incolti), il giudizio poetico (stima vs. disprezzo) e la relazione. Per quest'ultimo aspetto c'è un doppio contrasto che solo l'applicazione della pragmatica della comunicazione riesce a far emergere. Non si tratta, infatti, semplicemente della polarità tra la relazione positiva di Orazio con gli amici dotti e quella conflittuale con gli avversari incolti, ma anche del ruolo diverso che Orazio assume nelle suddette interazioni. Orazio, infatti, nella relazione complementare²⁹ con gli amici dotti si colloca in una posizione di subordinazione, in quanto bisognoso della loro approvazione e stima, mentre nell'interazione complementare con i poetucoli si colloca in un ruolo di dominanza. La preminenza di Orazio è evidente non solo nella superiorità letteraria

²⁴ Il genere letterario praticato dagli avversari di Orazio è l'elegia, che spesso descrive lamenti e lacrime; sottolinea la natura sostanzialmente lacrimevole del genere Th. Fögen, *Tears in Propertius, Ovid and Greek Epistolographers*, in *Tears...*, cit., pp. 179-208: 181.

²⁵ Sul concetto si vedano H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervasato, C. Gallo, Bari, Laterza, 1916, p. 6 [ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900]; M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 102-109 e D.C. Muecke, *Analyses de l'ironie*, «Poétique», XXVI, 1978, pp. 478-494: 486.

²⁶ Vd. G. Beghini, *Il finale...*, cit., pp. 10-16, con considerazioni anche sul rapporto tra tale battuta e la teoria poetica oraziana.

²⁷ Il verbo *adrideo* in questo contesto viene comunemente interpretato nel senso di *placere, probari* (*ThLL* II 638, 14-24 s.v.), soprattutto se si tiene presente la doppia possibilità prospettata ai vv. 88-90: *quibus haec [...] adridere velim* da un lato e *si placeant spe deterius nostra* dall'altro. Tuttavia, il verbo *adrideo*, in icastica prima posizione, deve aver attivato il sistema percettivo visivo del lettore, facendogli visualizzare con gli occhi della mente un sorriso benevolo. Per ricostruire le caratteristiche delle occorrenze del riso e del sorriso nella letteratura greca e latina, vd. almeno E. De Saint-Denis, *Essais sur le rire et le sourire des latins*, Paris, les Belles Lettres, 1965; D. Lateiner, *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995; S. Halliwell, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; M. Plaza, *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying*, New York, Oxford University Press, 2006; M. Plaza, *Laughter and Derision in Petronius' «Satyrica»: a Literary Study*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2000; E. Calabrese, *Il gesto del riso nella «Cena Trimalchionis»*, «Vichiana», LVII, 2020, 2, pp. 61-80; E. Calabrese, *Il sorriso di Trimalchione (Nota a Petron. 78,2)*, «Paideia», LXXXVI, 2021, pp. 403-416 e G. Beghini, *Presenze inattese: autoironia e divertimento nell'«Eneide»* («Aen.» 5.353-58), in L. Ricottilli, R. Raccanelli (a cura di), *Pragmatica...*, cit., pp. 119-137.

²⁸ A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta...*, cit., p. 99.

²⁹ Per la relazione complementare e la terminologia 'one-up' (dominante) e 'one-down' (subordinato) vd. P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione...*, cit., pp. 58-61.

che il poeta ha avuto cura di sottolineare nel corso dell'intera satira, ma anche nell'indifferenza che egli mostra nei confronti dei giudizi di tali detrattori e che sfocia nella disconferma.³⁰

3.

Infine, un esempio dell'utilizzo della gestualità polare tra pianto e riso per evidenziare l'opposizione tra due personaggi si riscontra nella *sat.* II 5. Il mitico indovino Tiresia racconta ad Ulisse un fatto destinato ad accadere al tempo di Augusto, per avvertirlo del rischio che l'*heredipeta* venga scoperto. Per chiarezza riporto in ordine logico i fatti, che nel testo oraziano vengono raccontati a più riprese secondo il linguaggio oscuro e ambiguo tipico dello stile oracolare. Nasica, verosimilmente indebitato con il ricco e più anziano Corano, aveva dato in sposa a quest'ultimo la figlia e si era dimostrato particolarmente affabile con lui, nella speranza di essere designato suo erede. Tuttavia, le sue speranze si infrangono nel momento in cui legge il testamento di Corano (*sat.* II 5,67-69):

tabulas socero dabit atque
ut legat orabit; multum Nasica negatas
accipiet tandem et tacitus leget invenietque
nil sibi legatum praeter plorare suisque.

Nasica tenta di dissimulare il proprio interesse, allontanando da sé più volte le tavolette cerate su cui è scritto il testamento, tuttavia, alla fine le legge e vi trova un'amara sorpresa. La scena viene raccontata da Orazio in un crescendo di curiosità per il lettore e con una battuta ad *aprosdoketon*.³¹ I tre verbi al futuro (*accipiet, leget, inveniet*) scandiscono in un ritmo serrato le fasi cruciali; la chiusa *invenietque*, in forte *enjambement* rispetto al proprio complemento oggetto, lascia in sospeso il lettore. L'esametro successivo chiarisce sin dalla prima parola (*nil*) che Nasica non ha ottenuto alcuna parte d'eredità. Tuttavia, il colpo finale arriverà solo dopo la preposizione³² *praeter*, foriera della svolta ed enfaticizzata dalla posizione tra le cesure pentemimera ed efemimera: a Nasica non resta nulla, se non piangere! Con un procedimento simile a quello che abbiamo visto nel finale della *sat.* I 10, Orazio inserisce il verbo *ploro* laddove il destinatario non se l'aspetta, con un marcato effetto a sorpresa che suscita il riso del lettore. Anche in questo caso le lacrime, o meglio, i piagnistei, per rendere meglio l'espressivo *ploro* in tale contesto, non suscitano alcuna *sympatheia* nel lettore, anzi, suggeriscono un'immagine risibile. La gestualità del pianto, oltre a muovere al riso, sottolinea in maniera efficace e concreta anche l'opposizione

³⁰ Orazio sposta l'attenzione dal livello del contenuto a quello della relazione: non risponde alle parole infamanti con un rifiuto del messaggio o con la rabbia, bensì reagisce con la disconferma. Il poeta nega il valore degli avversari, asserendo che essi non hanno importanza per lui; approfondimenti in G. Beghini, *Il finale...*, cit., pp. 12-15. Sul tema della disconferma vd. R.D. Laing, *L'io e gli altri: psicopatologia dei processi interattivi*, trad. it. di R. Tettucci, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 113-124 [ed. or. *The Self and Others, Further Studies in Sanity and Madness*, London, Tavistock Publications, 1961] ripreso poi da P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione...*, cit., pp. 75-79. Un esempio letterario di disconferma è nella relazione tra Didone ed Enea: vd. L. Ricottilli, *Gesto e parola...*, cit., pp. 101-102.

³¹ Dettagli in G. Beghini, *Il finale...*, cit., pp. 3-4.

³² Qui *praeter* è preposizione che regge l'infinito sostantivato, come rilevano J.B. Hofmann, A. Szantyr, *Lateinische Grammatik*, II. Band, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München, Beck, 1972, p. 245 § 132 b; nella lingua d'uso latina l'infinito sostantivato è preferito al sostantivo astratto corrispondente, vd. J.B. Hofmann, *La lingua d'uso...*, cit., pp. 328-329 § 147.

tra i due personaggi. Quando Nasica cercava di nascosto di ingannare l'anziano Corano, la relazione complementare vedeva il primo in una posizione di predominanza e il secondo di inferiorità. Il riconoscimento da parte di Corano delle cattive intenzioni del genero porta a un brusco rovesciamento dei ruoli, come si legge in *sat.* II 5,55-57:

plerumque recoctus 55
 scriba ex quinqueviro corvum deludet hiantem
 captatorque dabit risus Nasica Corano.

Da cacciatore (di eredità), Nasica diventa preda e rimane a bocca asciutta,³³ poi, come abbiamo visto, scoppia in lacrime, mentre Corano da preda diventa cacciatore e riderà, vittorioso, del primo. La gestualità polare di pianto (*plorare*) vs. riso (*dabit risus*) esprime con la tecnica dell'*enargeia* tale rovesciamento dei ruoli a livello relazionale. Il gesto espresso dal verbo *hio*³⁴ è quello di rimanere a bocca aperta come se si stesse pregustando la preda prima di divorarla. In tal caso Nasica è il corvo che rimane a becco aperto in attesa dell'oggetto del desiderio perduto, e quindi 'a bocca asciutta' – come diremmo oggi in lingua d'uso. In questa prima e oscura parte del racconto di Tiresia la relazione complementare è ben veicolata dalle immagini della preda (*corvus*) e del cacciatore (*captator*) e dai gesti della delusione dell'avidamente perduto (*hians*) e della vittoria del suo avversario (*dabit risus*). Tuttavia, se teniamo presente l'intero episodio narrato da Tiresia, in seguito alle proteste e alla richiesta di chiarimenti da parte di Ulisse (vv. 58-61), emerge che l'effettiva polarità gestuale è data dal pianto dello sconfitto (*plorare*) e dal riso del vincente (*dabit risus*) e che la gestualità del desiderio deluso (*hians*) rimane solo una tappa intermedia a cui seguiranno, appunto, le lacrime. È interessante rilevare come, ancora una volta, la reazione emotiva conseguente al cambiamento nella relazione non venga espressa dal linguaggio verbale bensì da quello gestuale, più analogico³⁵ e più iconico del primo. La notazione gestuale che esprime tale emotività, quindi, è funzionale alla definizione dei ruoli a livello relazionale.

³³ Questo particolare era stato interpretato come allusione alla favola esopica della volpe e del corvo (Phaedr. I 13 = 124 Perry) già nei commenti dello pseudo Acron e di Porfirione (rispettivamente O. Keller, *Pseudacronis scholia...*, cit., p. 173 e *Pomponi Porphyronis commentum in Horatium Flaccum recensuit* A. Holder, ad Aeni pontem, sumptibus et typis Wagneri, 1894, p. 312), seguiti da alcuni commentatori moderni (vd. ad es. Orazio, *Le Satire*, comm. e note di R. Sabbadini, Torino, Loescher, 1966², p. 124 e K. Freudenburg, *Horace, Satires...*, cit., pp. 214-215); altri studiosi escludono invece la possibilità che ci sia uno specifico modello (vd. ad es. *Le Satire di Orazio commentate* da V. Ussani, Napoli, Perrella, 1916, p. 169; Q. Orazio Flacco, *Satire ed epistole*, intr. e comm. a cura di A. La Penna, Firenze, Nuova Italia, 1958², p. 147; F. Muecke, *Horace, Satires II, with an Introduction, Translation and Commentary*, Warminster, Aris & Phillips, 1993, p. 187; P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 686 e L. De Vecchi, *Orazio...*, cit., p. 354). Come ricordano bene questi ultimi commenti, il corvo, rappresentato spesso con la bocca aperta sulla propria preda nell'attesa di poterla mangiare, è un animale proverbiale per la sua avidità (ampia bibliografia in F. Muecke, *Horace, Satires II...*, cit., p. 187); non a caso, compare spesso nei contesti legati ai cacciatori di eredità, cfr. ad es. Petr. 116.

³⁴ Anche la gestualità espressa dal verbo *hio* meriterebbe un approfondimento.

³⁵ G. Bateson, *Problemi relativi alla comunicazione dei cetacei e di altri mammiferi*, in *Verso un'ecologia della mente*, trad. it. di G. Longo, Milano, Adelphi, 1976, pp. 401-417 [ed. or. *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972]: 411-412 definisce il linguaggio verbale 'discreto', mentre il paralinguaggio e la cinetica, entro la quale è compresa la gestualità, linguaggio 'analogico'. Cfr. anche P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione...*, cit., pp. 52-59.

4.

Un caso particolare di lacrime, connesse al pianto appena visto, si legge in *sat.* II 5,101-104:

audieris 'heres': 'ergo nunc Dama sodalis
nusquam est? unde mihi tam fortem tamque fidelem?'
sparge subinde et, si paulum potes inlacrimare, est
gaudia prodentem voltum celare.

Dopo l'*excursus* su Nasica e Corano, Tiresia prosegue con i consigli sull'atteggiamento che il buon cacciatore di eredità deve tenere, fino a descrivere il tanto agognato momento della morte dell'anziano ricco (vv. 99 ss.). Anche in questo caso il gesto del pianto simulato non va letto da solo, ma in relazione con altri due gesti: il pianto appena visto al v. 69 e il viso gioioso del v. 104. Innanzitutto, il pianto di Nasica del v. 69, che abbiamo visto al § 3, è sincero: sono lacrime amare per essere rimasto senza eredità, mentre il pianto dell'*heredipeta* dei vv. 103-104 è falso: è finalizzato a simulare il cordoglio per la morte dell'amico. Tale opposizione non riguarda solo l'aspetto della sincerità, ma anche quello del ruolo relazionale: Nasica rappresenta il cacciatore d'eredità vinto, che riveste una posizione di inferiorità rispetto al ricco, mentre l'*heredipeta* vincente (e ideale) è capace di simulare il pianto e ricopre un ruolo di predominanza sull'anziano. Inoltre, il pianto simulato è in relazione anche con un altro gesto, opposto e dissimulato, l'espressione gioiosa del volto, che può includere anche il sorriso di soddisfazione (*gaudia prodentem voltum*). In altre parole, alla simulazione del dolore attraverso il pianto si affianca la dissimulazione della gioia, che non deve trapelare da sorrisi e in generale dall'espressione del volto.

Il testo dei vv. 103 s. pone difficili problemi esegetici, forse destinati a restare aperti: in questa sede ci limiteremo a ricordare in estrema sintesi alcuni nodi essenziali della discussione e a ripensarli in un'ottica di analisi gestuale e pragmatica. Il testo stabilito da F. Klingner è generalmente accolto dalla critica recente,³⁶ che però si divide sull'interpretazione del passo. In particolare, ai fini della nostra indagine conta rilevare il divario fra gli studiosi che individuano un'alternativa fra la gestualità del pianto e la dissimulazione della gioia (come ad esempio A. La Penna, che traduce «Se ti è difficile spremere qualche lacrima, è sempre possibile nascondere il volto che tradisce la gioia»³⁷ e quelli che, invece, ritengono che proprio il pianto, pur se stentato, sia il mezzo per dissimulare la gioia (come ad esempio M. Labate, che traduce «e, se anche

³⁶ Poco seguito ha avuto la superflua congettura di Praedicow (*si paulum potes, inlacrima. <e> re est | gaudia prodentem voltum celare*) che corregge *inlacrimare* nella forma imperativa attiva, e interpreta la desinenza dell'infinito come un sostantivo (*re*), dinanzi al quale integra la preposizione *e* (vd. *Quinti Horatii Flacci opera* [...] curavit Io. Chr. Godofr. Praedicow, Vitebergae, apud editorem, 1806, p. 442). La maggior parte degli editori ottocenteschi e primonovecenteschi considerava invece *inlacrimare* come forma deponente, e pertanto indipendente da *potes*, dal quale veniva separata da una pausa forte, come si vede ancora in *Q. Horati Flacci opera* edidit D.R. Shackleton Bailey, Stuttgartiae, Teubner, 1995³, p. 237. Tuttavia, tale interpretazione solleva forti dubbi, poiché l'uso di *inlacrimor* è attestato solo in epoca tarda: cfr. *ThLL* VII/1, 335, 29 s.v. *illacrimo*. Contro tale ipotesi si pronunciano, ad es., A. La Penna, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 152; P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 695; F. Muecke, *Horace, Satires II...*, cit., p. 193.

³⁷ A. La Penna, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 152.

ti riesce di cavare solo poche lacrime, avrai così modo di nascondere il volto che tradisce la gioia»³⁸).

Dal nostro punto di vista quest'ultima interpretazione sembra particolarmente suggestiva e potremmo forse proporre qualche elemento di supporto. Se consideriamo il contesto in cui questi versi sono inseriti, notiamo una sorta di *climax*. Tiresia, infatti, sta fornendo un vero e proprio prontuario degli atteggiamenti che l'*heredipeta* deve assumere per perseguire il suo scopo. Molti dei gesti suggeriti, per limitarci a essi, prevedono l'arte della simulazione (*capite obstipo* al v. 92: finzione della sottomissione, *aurem substringe* al v. 95: finzione dell'interesse); altri quella della dissimulazione (*abnuere* al v. 52: nascondimento dell'interesse, di cui si tradisce l'esistenza nell'aggettivo *limis* del v. 53). Al termine del *servitium longum*, quando l'anziano ricco muore lasciando parte dell'eredità all'*heredipeta*, è necessario mantenere la credibilità e assicurarsi nuovi *thynni*. In questo senso il vero coronamento dell'abilità dell'*heredipeta* sembra consistere appunto nel coniugare l'arte simulatoria con quella dissimulativa: simulare l'afflizione - e quindi le lacrime - per la morte dell'amico e dissimulare la gioia per il bottino. Le false lacrime, quindi, più che un'alternativa al nascondimento dell'espressione gioiosa, sembrano essere la modalità gestuale che permette di attuarlo.

Questo tipo di rappresentazione gestuale non è isolata nella letteratura latina. Se ne riscontra una analoga, benché in un contesto diverso, in Lucano, quando Cesare vede la testa mozzata di Pompeo: *non aliter manifesta potens abscondere mentis | gaudia quam lacrimis* (IX 1040-1041).³⁹ Anche qui, le lacrime rappresentano il mezzo che permette la dissimulazione della gioia.⁴⁰ Questa rappresentazione gestuale è particolare, in quanto, oltre ad essere duplice e polare (sorriso vs. pianto), attiva la simulazione e, all'opposto, la dissimulazione. In riferimento alla figura del cacciatore di eredità e, più in generale, dell'erede interessato, la compresenza oppositiva di gioia e dolore, espressa sotto forma gestuale nella polarità del riso e del pianto, si trova anche in due sentenze. Oltre a quella già individuata da Lambino,⁴¹ attribuibile a Publio Siro, *heredis fletus sub persona risus est* (H19 de Lachapelle = H19 Meyer),⁴² si può aggiungere quella dello pseudo-Varrone: *sic flet heres, ut puella uiro nupta: utriusque fletus non apparens est risus* (sent. 11 Riese).

Si noti come in queste sentenze, che a livello linguistico puntano a un massimo grado di efficacia e di memorizzazione, il linguaggio prediletto sia quello gestuale e non quello verbale. Come già visto nelle *Satire* di Orazio, l'affettività del personaggio non viene espressa attraverso il linguaggio verbale, meno che meno nella sua formulazione astratta, bensì attraverso il linguaggio gestuale che fa riferimento a immagini concrete, ovvero, nello specifico di questi passi,

³⁸ Q. Orazio Flacco, *Satire*, intr., trad. e note di M. Labate, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 291-292. Questa esegesi era già stata ipotizzata da D. Lambinus (*Q. Horatii Flacci Sermonum libri quattuor, seu, Satyrarum libri duo, Epistolarum libri duo* a D. Lambino Monstroliensis [...] emendati, ab eodemque commentariis [...] illustrati, Venetiis, Paulum Manutium, 1566, p. 89) e poi variamente ripresa fino ai nostri giorni, vd. ad es. *Q. Horatius Flaccus ex recensione et cum notis atque emendationibus* R. Bentley, Lipsiae, Libraria Weidmannia G. Reimer, 1826, vol. I, p. 516; *Q. Horatius Flaccus erklärt von A. Kiessling*, VII. Auflage erneuert von R. Heinze, Berlin, Weidmann, 1921⁷ [rist. anast. 1959], vol II: *Satiren*, p. 295; P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 695; De Vecchi, *Orazio...*, cit., p. 358 e K. Freudenburg, *Horace, Satires...*, cit., p. 224.

³⁹ Tale confronto era già stato suggerito da R. Bentley (*Q. Horatius Flaccus...*, cit., p. 516).

⁴⁰ In Sen. *ad Marc.* 1,2 è documentata la possibilità opposta, rifiutata però da Marcia, di nascondere il pianto con un'espressione lieta del volto: *fudistique lacrimas palam et gemitus deorasti quidem, non tamen hilari fronte textisti*.

⁴¹ D. Lambinus, *Q. Horatii Flacci...*, cit., p. 89.

⁴² Per una sintesi dei problemi testuali connessi a tale *sententia* vd. C. Panayotakis, *The collection of «Sententiae» associated with the mimographer Publilius and its portrayal of laughter, tears, and silence*, «Logeion», III, 2013, pp. 101-119; 113 n. 20.

ad atteggiamenti corporei. Si noti ad es. lo scarto rispetto al linguaggio astratto utilizzato da Lucrezio III 72: *crudeles gaudent in tristi funere fratris*. Il messaggio guadagna non solo in concretezza, ma anche in efficacia e in evidenza.

5.

Un'ulteriore rappresentazione delle lacrime che non può, a mio avviso, rimanere isolata dall'opposta gestualità del sorriso è data dal pianto collettivo di *sat. I 5,93*. Ritengo, infatti, che la corretta interpretazione del pianto di Vario e dei suoi amici in occasione del congedo del primo (v. 93) sia possibile solo se si mette tale pianto in relazione con i *gaudia* del v. 43, quando Vario, Tucca e Virgilio si uniscono al resto della comitiva. In questo caso particolare parlerei, più che di gestualità polare, di gestualità 'complementare', in quanto, come si vedrà meglio *infra*, i due gesti non creano un'opposizione tra due gruppi di persone, bensì sottolineano due momenti antitetici e complementari all'interno della medesima relazione tra gli stessi personaggi. Vediamo ora come Orazio abbia scelto di rappresentare *ante oculos* la gestualità della gioia (*sat. I 5,39-44*):

postera lux oritur multo gratissima; namque
Plotius et Varius Sinuessae Vergiliusque
occurrunt, animae, qualis neque candidiores
terra tulit neque quis me sit devinctior alter.
o qui complexus et gaudia quanta fuerunt.
nil ego contulerim iucundo sanus amico.

Orazio descrive il ricongiungimento, avvenuto a Sinuessa, di *Plotius*, *Varius* e *Vergilius* al resto della comitiva. Ampio spazio è dedicato alla descrizione della scena, nella quale troviamo il gesto esplicito degli abbracci e una gestualità più vaga implicata dal sostantivo *gaudia*. Subito dopo la menzione degli idionimi, Orazio esprime dapprima la profonda stima nei confronti dei suoi amici (vv. 41 s.), in seguito fornisce una rappresentazione gestuale dell'intensa gioia e dell'affetto nei loro confronti (v. 43), infine conclude con una massima sull'*amicitia* (v. 44). Il riferimento esplicito al gesto dell'abbraccio (*complexus*) e la menzione della gioia (*gaudia*), che può includere anche il gesto del sorriso, sono inseriti all'interno di una frase esclamativa ed affettiva che difficilmente scivola via dall'immaginazione del lettore, non solo per la forte *enargeia* della scena, ma anche per la costruzione dell'esametro. Il lettore è infatti chiamato a visualizzare il gruppo di amici in una catena di abbracci e di atteggiamenti gioiosi - tra cui con buona probabilità i sorrisi - reciproci, intensi dal punto di vista qualitativo (*qui*) e quantitativo (*quanta*). Inoltre, al v. 43 la presenza dell'interiezione emotiva e patetica *o*⁴³ (motivata dal forte affetto che Orazio prova non solo come personaggio ritratto in azione, ma anche come emittente dell'enunciazione che rivive gli eventi nella propria memoria), introduce un'intonazione esclamativa in sostituzione di quella enunciativa.⁴⁴ Tale scelta è tipica della lingua affettiva, qui in una rielaborazione artistica elevata come dimostrano la *variatio* dei due aggettivi esclamativi

⁴³ L'interiezione *o*, emotiva e patetica, è adatta a più livelli stilistici, cfr. J.B. Hofmann, *La lingua d'uso...*, cit., pp. 123-125 § 23 e L. Ricottilli, *Appendice III...*, cit., in part. pp. 491-492 in riferimento alla produzione oraziana.

⁴⁴ Cfr. J.B. Hofmann, *La lingua d'uso...*, cit., pp. 188-189 § 65.

(*qui e quanta*) e il chiasmo che questi creano rispetto ai propri sostantivi di riferimento, secondo lo schema aA e Bb. Inoltre, anche la scansione metrica evidenzia il sostantivo *complexus*, incorniciato dalle cesure tritemimera e pentemimera, e *gaudia*, che è parola dattilica antecedente la dieresi bucolica.⁴⁵

In *sat.* I 5,91–95, anche la rappresentazione della scena di congedo fornita dal poeta è costruita in maniera sapiente e tale da restare impressa nella mente e nell'orecchio del lettore:

nam Canusi lapidosus, aquae non ditior urna:
qui locus a forti Diomede est conditus olim.
flentibus hinc Varius discedit maestus am i c i s .
inde Rubos fessi pervenimus, utpote longum
carpentem iter et factum corruptius imbri.

95

Alla tappa di Canosa, Vario deve lasciare il gruppo di amici: il distacco provoca una sincera e reciproca tristezza. La menzione del pianto è rapida, in quanto condensata in un verso solo, ma efficace. All'esametro 93, in posizione di rilievo, incorniciato tra la cesura pentemimera e la dieresi bucolica, si trova il verbo della frase, *discedit*, che indica l'azione capace di scatenare forti emozioni nei protagonisti della satira. Il verbo *discedit* è racchiuso fra il soggetto, *Varius*, e l'aggettivo, *maestus*, che qualifica il personaggio indicandone lo stato d'animo. È come se la tristezza del soggetto costituisse un primo 'cerchio emotivo' che si estende agli altri personaggi, con l'effetto di un'amplificazione dell'emozione stessa: anche gli amici sono tristi e la loro reazione è enfatizzata non solo dalla rappresentazione gestuale che Orazio ci dà, ma anche dalla collocazione iniziale del participio in funzione aggettivale *flentibus*. L'esametro è inoltre impreziosito dal chiasmo, per cui i due elementi coinvolti in questa reciprocità e amplificazione del sentimento sono accompagnati dall'aggettivo corrispettivo in maniera invertita. L'aggettivo *maestus* segue il nome a cui si riferisce, *Varius*, mentre il participio *flentibus* precede il proprio sostantivo, *amicis*. Infine, *amicis* è in notevole iperbato rispetto a *flentibus* come a voler delimitare non solo l'esametro ma anche e soprattutto lo spazio relazionale entro il quale tale *maestitia* viene provata. Addirittura, *flentibus* [...] *amicis* è *iunctura* che 'abbraccia' Vario che con tristezza si separa dagli amici e rende in maniera iconica l'abbraccio del commiato.

In questi due passi il focus del poeta non è solo su Vario, che stando anche alle altre *Satire* è senza dubbio uno degli amici più stretti di Orazio, ma sulla relazione tra Orazio e Vario o, meglio ancora, sui rapporti tra i vari membri del gruppo della comitiva guidata da Mecenate. Nella rappresentazione fornita dal poeta si ha una piena rispondenza e reciprocità di sentimenti: le emozioni del personaggio o dei personaggi protagonisti rispettivamente del ricongiungimento e del commiato vengono provate e manifestate da ciascun membro del gruppo. La gioia di Vario, Tucca e Virgilio a Sinuessa⁴⁶ così come la tristezza di Vario innescano, infatti, rispettivamente la contentezza e la mestizia degli amici, in una reciprocità e in un rispecchiamento

⁴⁵ Sulla non necessaria coincidenza tra l'*Affektsprache* e il latino colloquiale, vd., ad es., L. Ricottilli, *Introduzione*, in J.B. Hofmann, *La lingua d'uso...*, cit., pp. 9–69: 53–69; L. Ricottilli, *Appendice III...*, cit., pp. 471–477; A. Chahoud, *Idiom(s) and literariness in classical literary criticism*, in E. Dickey, A. Chahoud (eds.), *Colloquial and Literary...*, cit., pp. 42–64 e G. Beghini, *Il latino colloquiale nell'«Eneide»*. *Approfondimenti sull'arte poetica di Virgilio*, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 32–42.

⁴⁶ Si noti lo scarto, già evidenziato da P. Fedeli (*Q. Orazio Flacco...*, cit., pp. 413–414), rispetto alla rappresentazione dell'incontro con Cocceio, Mecenate e Fonteio Capitone ai vv. 27–33 della stessa satira.

collettivo.⁴⁷ Ne risulta un'esaltazione di quella che definirei la 'comunione degli amici'.⁴⁸ La pragmatica della comunicazione evidenzia, inoltre, come le informazioni relative al piano della relazione siano espresse soprattutto attraverso un linguaggio di tipo analogico, come, appunto, la comunicazione gestuale. Non a caso, la 'comunione degli amici' che Orazio sta dipingendo è resa non solo dai gesti analizzati, ma anche dagli altri presenti in *sat.* I 5, quasi tutti 'dimostratori di emozioni', che comunicano in modo diretto ed efficace la coesione del gruppo sia in termini di complicità sia in termini di condivisione dei medesimi valori e gusti.⁴⁹

L'individuazione di una relazione tra la rappresentazione gestuale della 'catena' degli abbracci e dei *gaudia*, da un lato, e il pianto collettivo, dall'altro, permette di dare una precisa lettura del v. 93. Trovando difficile spiegare la presenza del pianto in un contesto satirico, alcuni studiosi sono approdati a ipotesi suggestive,⁵⁰ che, a mio avviso, non trovano riscontro nel contesto e nel testo oraziani. Per esempio, Emily Gowers,⁵¹ non riuscendo a spiegarsi la «tragic mask» indossata qui da Vario, pensa che l'esametro 93 possa riferirsi a un verso tragico di Vario o al suo *De morte*, data la polisemia del verbo *discedo* che indica sia il 'partire' sia il 'morire'. Tuttavia, non ha senso pensare a un omaggio alla poesia di Vario che, mai nominata all'interno della *satira* I 5, è priva di supporto nel micro e nel macrocontesto. Viene più naturale pensare che si tratti di una diversa manifestazione dell'*amicitia*, meno divertente e scanzonata rispetto a quella fornita nel resto dell'*Iter*. Non a caso, *amicitia* (e corradicali) è parola-chiave, espressamente nominata al v. 44, subito dopo la menzione degli abbracci e dei *gaudia*, e al v. 93, in occasione del pianto collettivo suscitato dal congedo di Vario. Tuttavia, questo non è un *fletus* tragico o oscuro, ma è una diversa manifestazione delle forme che, a seconda delle situazioni, può assumere la luminosa amicizia: in questo si vede la complementarità sopra accennata.

6.

Rimangono, infine, due casi di lacrime i quali non sono esplicitamente inseriti in una dinamica polare. Il primo si riscontra nella lunga tirata, ispirata alla filosofia stoica e alla diatriba, con cui Damasippo cerca di convincere Orazio che l'*amor meretricius*⁵² è un *morbus*. Per rendere

⁴⁷ Sulla rappresentazione collettiva e le sue distinzioni vd. L. Ricottilli, *Gesto e parola...*, cit., pp. 169-174. Per le sue caratteristiche, il gesto del pianto serio, intenso e corale di *sat.* I 5,93 è assimilabile alla rappresentazione del commiato, in questo caso definitivo, dei Troiani in Verg. *Aen.* v 765-766 (*exoritur procurva ingens per litora fletus; | complexi inter se noctemque diemque morantur*).

⁴⁸ A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta...*, cit., pp. 87-88 sottolinea che nella *satira* I 5 «Orazio dà la più chiara rappresentazione dei rapporti con i suoi illustri amici».

⁴⁹ Il gesto del riso descritto ai vv. 35, 57 e 98 è un riso socializzante, capace di far riconoscere ciascuno come parte del gruppo e capace di rinsaldare la relazione, già positiva. Non è un 'dimostratore di emozioni' il gesto espresso da *caput et movet* del v. 58, che è comunque strettamente connesso al riso del verso precedente e alla *Stimmung* di una cena descritta come molto divertente (v. 70 *prorsus iucunde cenam producimus illam*).

⁵⁰ J.J. Savage, «*Flentibus Amicis*» Horace, «*Sat.*» 1.5.93, «*The Classical Bulletin*», XXXVI, 1959, 1, pp. 1-4 e 9-10, ad esempio, vedeva nel v. 93 un'allusione alla metamorfosi dei compagni di Diomede in uccelli stridenti, ipotesi rigettata da P. Fedeli (*Q. Orazio Flacco...*, cit., pp. 436-437), ma ripresa più recentemente da E. Gowers (*Horace, Satires. Book 1*, edited by E. Gowers, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2012, p. 210).

⁵¹ E. Gowers, *Horace, Satires...*, cit., p. 210.

⁵² Quest'ultimo è oggetto di attacchi già in *sat.* I 2,55-62.

del destinatario di fronte alla punizione di Orazio e sancisce la posizione di vittoria e di superiorità del poeta nei confronti dello sventurato *ille*. Le lacrime non suscitano alcuna *sympatheia* nei confronti dello sventurato, né, in questo caso, alcun riso/sorriso canzonatorio nel lettore. Il contesto qui è serio, a differenza che in *sat.* I 10 e II 5, e il poeta sembra semplicemente voler chiarire in maniera inequivocabile alcune caratteristiche della sua poesia. Tuttavia, rimane un'interessante suggestione, che forse meriterebbe un approfondimento: il pianto del v. 46 e il riso finale del v. 86 (*solventur risu tabulae*) sono gli unici gesti dell'intera satira e sono al servizio della poetica. Sorprendentemente, infatti, come accade anche per tutti i gesti della *satira* I 10, le rappresentazioni gestuali esprimono in maniera estremamente efficace e con la creazione dell'*enargeia* concetti o giudizi sulla poesia oraziana. Anche il pianto del v. 46 e il riso del v. 86 potrebbero dar vita a una gestualità polare, che esprime una sorta di rovesciamento degli effetti della poesia e quindi dei ruoli di Orazio e degli avversari. Se si considera il contesto dell'intera satira, infatti, Orazio e la sua poesia sembrano essere nella posizione di chi rischia un giudizio negativo non solo dal punto di vista legale (vv. 80–83), ma anche dal punto di vista estetico.⁵⁷ Pertanto, Orazio sembra collocarsi nella posizione svantaggiosa di chi va incontro alle lacrime (*one-down*), mentre i vari avversari (potenti e non) sembrano avere la posizione di predominanza su di lui (*one-up*). Tuttavia, la serrata difesa di sé e della propria poesia ribadisce che piangeranno solo i suoi avversari, mentre lui se ne andrà non solo assolto ma anche vittorioso. La gestualità del riso, evocata qui in una formulazione linguistica insolita e creativa, degna della *calliditas* oraziana e per noi, purtroppo, in parte oscura, dà vita a un *aprosdoketon* finale. Benché l'interpretazione di *solventur risu tabulae* sia ancora incerta,⁵⁸ l'immagine allegra e liberatoria del riso in riferimento al giudizio legale ed estetico dei *carmina* oraziani sembra decretare l'assoluzione del poeta e la bontà della sua *ars*, con un rovesciamento dei ruoli iniziali.

7.

In conclusione, vediamo di individuare alcuni tratti essenziali nella rappresentazione del pianto nelle *Satire* oraziane. Dal punto di vista linguistico-stilistico, in *sat.* I 10, II 3 e II 5 si vede chiaramente come l'uso dell'espressivo verbo *ploro* accresca il ridicolo della scena descritta: ne risulta una rappresentazione del personaggio divertente e capace di suscitare il riso nel destinatario. Il verbo *fleo*, invece, *register-neutral*, viene utilizzato da Orazio in contesti seri, dove non si vuole provocare il riso del destinatario, come in *sat.* I 5 e in II 1, e in microcontesti linguistici caratterizzati da uno stile medio e medio-alto, come in *sat.* I 5, II 1 e II 8. Il caso particolare di *sat.* II 8 presenta sì una scena comica, tuttavia il microcontesto linguistico elevato con intonazione paratragica richiede il verbo *fleo*, che, come abbiamo visto, è frequente in testi genuinamente tragici ed epici. Particolarmente aderente al contesto risulta, infine, anche il verbo *illacrimo*, che è un *unicum* nella produzione oraziana e che dei tre verbi

⁵⁷ I commenti sono concordi nell'attribuire un giocoso doppio senso agli aggettivi *mala* e *bona* del v. 83: cfr. P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 551.

⁵⁸ Un'esautiva panoramica delle diverse interpretazioni è in P. Lejay, *Oeuvres d'Horace...*, cit., pp. 290–291; P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco...*, cit., p. 552; bibliografia in F. Muecke, *Horace, Satires II...*, cit., p. 114.

è quello che attiva con certezza solo il sistema percettivo visivo del destinatario. Nella descrizione della *maxima ars* dell'*heredipeta* tutta l'attenzione è rivolta all'aspetto visivo e non uditivo: il comportamento del cacciatore di eredità subito dopo la morte del ricco è sotto gli occhi di tutti i presenti e dovrà essere coerente. Egli, infatti, dovrà, grazie alle lacrime, saper simulare il cordoglio per la morte dell'amico e dissimulare la gioia per la parte di eredità ottenuta.

Per quanto concerne gli effetti, generalmente la gestualità del pianto non genera *sympatheia* nel destinatario. Non a caso, infatti, nella maggior parte dei passi le lacrime sono riferite al personaggio oggetto della satira, sul quale il poeta vuole portare lo sguardo derisorio del destinatario, come il genere prevede. Sono questi i casi degli avversari Demetrio e Tigellio in *sat.* I 10, dell'innamorato della meretrice in II 3, di Nasica in II 5 e di Nasidieno in II 8. Ciò è particolarmente evidente laddove, in una gestualità polare, il pianto viene controbilanciato dal riso del personaggio contrapposto, ed è evidente al massimo grado laddove le risate del personaggio si amplificano e riecheggiano in quelle del lettore. In questi casi emerge un sistema, elaborato con raffinatezza dal poeta, nel quale il gesto del sorriso e del riso accompagna i personaggi amici e quelli che condividono il medesimo gusto letterario e i medesimi valori di Orazio e del lettore, mentre il gesto del pianto caratterizza gli avversari e quei personaggi che si allontanano, per vari motivi, dal *modus vivendi (et scribendi)* dell'autore e del suo pubblico.⁵⁹ Di conseguenza, la potenzialità patetica del pianto viene subito smorzata dal *ridiculum* della scena.⁶⁰

Questo dato sembra trovare una rispondenza in quelle che sono le caratteristiche e le aspettative evocate dal genere. Basti pensare che, in un genere diametralmente diverso, come l'epica di Virgilio, le lacrime suscitano la partecipazione affettiva alle sofferenze del personaggio ritratto nel gesto di piangere. L'approfondita analisi di L. Ricottilli ha evidenziato come il pianto muova alla *sympatheia* non solo il destinatario dell'enunciato, primo tra tutti Enea come personaggio esemplare, ma anche il destinatario dell'enunciazione. Talvolta si registrano quello che la studiosa ha nominato «contagio delle lacrime», ovvero una ripresa speculare della gestualità del pianto da parte dell'interlocutore, e, in alcune situazioni, una rispondenza corale dei medesimi sentimenti e delle medesime manifestazioni della tristezza.⁶¹ Situazioni affini a quelle appena ricordate si trovano anche nel raffinato Terenzio,⁶² mentre risultano assai rare in Plauto.⁶³ Nelle *Satire* di Orazio una rappresentazione del pianto che si avvicina a quelle virgiliane (e terenziane) si trova unicamente nell'*Iter Brundisinum*. Come abbiamo visto, la tristezza di Vario si intensifica e si rispecchia nel pianto degli amici, in una reciprocità collettiva lontana dai toni consueti della satira e più vicina al *genus grande*. Va notato, comunque, che tale pianto non infonde tristezza nel lettore, bensì compiacimento per la 'comunione degli amici' così vividamente rappresentata.

⁵⁹ Sull'approccio sistemico della pragmatica della comunicazione, vd. L. Ricottilli, *Pragmatica della comunicazione e dissimulazione/simulazione gestuale nell'«Eneide»: analisi di alcuni casi*, «Scienze dell'Antichità», XXVII, 2021, 3, pp. 103-115: 104 con bibliografia alle n. 11 e 12.

⁶⁰ Tale situazione si registra spesso nelle commedie di Plauto: cfr. R. Raccanelli, *La gestualità del 'cordolium' nella «Cistellaria» di Plauto*, in V. Mastellari, M. Ornaghi, B. Zimmermann (eds.), *Chorodidaskalia. Studi di poesia e performance in onore di Angela Andrisano*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2022, pp. 293-306: 299.

⁶¹ L. Ricottilli, *Gesto e parola...*, cit., pp. 183-208.

⁶² L. Ricottilli, *Lacrime e sympatheia...*, cit., pp. 145-169.

⁶³ *Ibid.*, p. 168 per la rarità del fenomeno; per l'analisi di un raro caso plautino di 'contagio delle lacrime' tra le amiche Selenio e Ginnasio nella *Cistellaria*, vd. R. Raccanelli, *La gestualità del 'cordolium'...*, cit.

In altre parole, in tale passo la *sympatheia* si limita ai destinatari dell'enunciato, senza estendersi ai destinatari dell'enunciazione. Infatti, l'accento, a mio avviso, non è tanto sulla sofferenza causata dal distacco, quanto piuttosto sull'amicizia, come evidenziano bene la gestualità polare e la *Stimmung* del macrocontesto. Nelle *Satire* oraziane, sono presenti anche passi in cui le lacrime del personaggio non inducono né alla *sympatheia* né al riso del lettore, come nel caso del pianto minacciato in II 1 e di quello simulato in II 5. In linea di massima, quindi, pur con le distinzioni dovute ai diversi contesti, si può concludere che gli usi e gli effetti delle lacrime corrispondono alle caratteristiche e alle aspettative evocate dal genere della satira.

Per quanto riguarda le funzioni, va rilevato che le lacrime sono parte della scena descritta in modo più o meno particolareggiato: in maniera quasi 'cinematografica', esse sono un dettaglio importante nella rappresentazione del personaggio e dell'episodio narrato. In alcuni passi, infatti, è agevole per il lettore immaginare la scena come se vi stesse assistendo. I casi più eclatanti di tale modalità rappresentativa sono costituiti dal racconto della *cena Nasidieni* di II 8 e dalla descrizione dell'arte dell'*heredipeta* in II 5,101-104. In altri casi, invece, la notazione gestuale si trova in un contesto privo di altri dettagli visivi e contestuali; così il verbo del pianto compare al posto di un verbo astratto e veicola, in maniera concreta ed efficace, un concetto. Questo è particolarmente evidente nel pianto minacciato di *sat.* II 1, dove il verbo 'piangere' sostituisce i verbi 'pentirsi' o 'soffrire', realizzando l'*enargeia*.

Ad ogni modo, i verbi del pianto sembrano comunicare più di quanto essi stessi rappresentino. Come abbiamo visto, infatti, le lacrime, in qualità di 'dimostratori di emozioni', comunicano lo stato d'animo del personaggio, in particolare la sua reazione emotiva reale o immaginata in risposta all'accaduto o a quanto prospettato. Tuttavia, va notato che la gestualità del pianto non viene usata per suscitare *sympatheia* nel lettore, bensì per qualificare il personaggio e la relazione con i suoi interlocutori, definendo bene i ruoli. Attraverso il gesto, la reazione emotiva comunica, infatti, i valori e i gusti di un personaggio, e stabilisce in maniera chiara e analogica in quale relazione costui si trovi rispetto ad un altro, spesso rispetto al poeta stesso.