

La gestualità del pianto nell'*Ars Amatoria*: un'analisi pragmatico-linguistica

ALESSIA BENLODI¹

Sommario: 1. Introduzione: definizioni e caratteristiche del pianto in Ovidio. 2. Lacrime di dolore e sgomento: le fanciulle Sabine e Arianna. 3. Lacrime autoindotte: persuasività e circostanze. 4. Il pianto inappropriato: il caso del gioco. 5. Conclusioni.

Abstract: This paper presents a comprehensive analysis of the gestures of weeping and tears in Ovid's *Ars Amatoria* using a pragmatic-linguistic approach. By examining the textual representations and adapting the principles of human communication pragmatics, this study explores the gestural configurations of weeping within the depicted situations. The analysis investigates the relationship between weeping and emotions, as well as the role of tears as instruments of persuasion and manipulation within interpersonal dynamics. The conclusions highlight the significance of weeping as a communicative mechanism and its influence on the socio-cultural dynamics of the time.

Keywords: *Ars Amatoria, Ovid, pragmatic-linguistic analysis tears, weeping gestures.*

1 Liceo classico "Virgilio" Mantova.

1. Introduzione: definizioni e caratteristiche del pianto in Ovidio

La gestualità del pianto e delle lacrime compare in diverse occorrenze all'interno dell'*Ars Amatoria*, e le diverse modalità di rappresentazione gestuale risultano altamente informative tanto per il destinatario dell'opera, quanto per un'analisi delle finalità perseguite e degli sviluppi comunicativi che determinano. Si consideri preliminarmente che Ovidio insiste sull'importanza delle lacrime in più occasioni, mentre non tratta, se non in maniera del tutto marginale, l'aspetto del riso, rendendo l'analisi del pianto particolarmente pregnante per comprendere le relazioni tra gli interagenti². Data quindi la ricchezza di riferimenti a questa particolare configurazione gestuale, nel presente contributo verranno analizzate le situazioni in cui sono presenti momenti di pianto, con un particolare *focus* sulle funzioni comunicative e sulle conseguenze che un tale atteggiamento produce nell'interlocutore.

La metodologia adottata per condurre la presente analisi si fonda sull'adattamento della pragmatica della comunicazione umana ai testi classici, la quale, partendo dalle indicazioni gestuali presenti nel testo, permette di esaminare la dimensione sistemica dell'interazione tra uomo e donna, in relazione ai valori socio-culturali di riferimento. La valutazione delle componenti gestuali è stata condotta sulla base della definizione operativa di 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»³. Questa descrizione analitica deve essere necessariamente integrata con la tassonomia dei gesti di Ekman e Friesen, i quali fanno rientrare il pianto tra i gesti dimostratori di emozioni

2 Per l'aspetto del riso e del sorriso, cfr. *Ars* 3.279-286, in cui si descrive l'impiego del sorriso per creare una relazione positiva tra gli interagenti, anche se l'autore concentra maggiormente la propria attenzione sulla necessità di sorridere dissimulando i propri difetti. Vd. C. U. Merriam, *She Who Laughs Best: Ovid, 'Ars Amatoria' 3.279-90*, «Latomus», 70, 2, 2011, pp. 405-21; R. K. Gibson, *Ovid, Ars Amatoria Book 3, Cambridge Classical Texts and Commentaries*, n. 40, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 209-2012.

3 Cit. L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Patron, Bologna 2000, p. 16.

(*affect displays*), ossia tra gli elementi della comunicazione non verbale in grado di esprimere le emozioni primarie⁴.

Nell'*Ars Amatoria*, Ovidio si sofferma sia sulla descrizione del pianto come conseguenza di emozioni di dolore o terrore, sia sulla simulazione di questa configurazione gestuale, che deve essere padroneggiata in egual misura dagli uomini e dalle donne. Verranno quindi analizzate le occorrenze che presentano un pianto spontaneo e genuino, dovuto alla necessità di esprimere un turbamento dell'animo e, a seguire, i casi in cui il *praeceptor amoris* raccomanda ai propri allievi di ricorrere a un pianto simulato: in entrambe le situazioni ci si attende una risposta empatica da parte di chi assiste al pianto. Infine, si analizzerà un precetto ovidiano che descrive un contesto in cui le lacrime risultano inopportune, suscitando nell'interagente una reazione negativa.

2. Lacrime di dolore e sgomento: le fanciulle Sabine e Arianna

I primi due casi, entrambi oggetto di interesse del I libro dell'*Ars amatoria*, e caratterizzati dalla gestualità di un pianto sincero, riguardano le fanciulle Sabine, rapite dai prisci Romani, e Arianna, che piange a seguito dell'abbandono di Teseo. Le due occorrenze sono accomunate dalla bellezza delle donne che, grazie alle lacrime, amplificano il loro carattere seducente; ciò appare singolare in quanto, normalmente, il pianto deforma il volto femminile, mentre nei passaggi in esame esso affascina l'interagente maschile. Si può quindi pensare che l'aspetto erotico del pianto abbia una correlazione con il meccanismo del contagio delle lacrime, ossia con il coinvolgimento emotivo dell'osservatore e in cui prevale l'aspetto empatico protettivo su quello valutativo *tout court*.⁵

4 Per una categorizzazione delle espressioni gestuali, tra cui gli *affect displays*, si veda P. Ekman, W. Friesen., *Il repertorio del comportamento non verbale: origini, uso, codici*, in Lamedica D. (a cura di), *Gesto e comunicazione. Verbale, non verbale, gestuale (con due saggi di R.L. Birdwhistell e P. Ekman)*, Liguori, Napoli 1978, pp. 117- 159 (ed orig. *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, «Semiotica», 1, 1969, pp. 49-98), in part. p. 142.

5 Il pianto rientra tra gli indicatori dello stato emotivo di una persona, in quanto si tratta di una reazione involontaria, un *signum animi*, dal forte potere psicagogico, e per questo in grado

Analizzando la vicenda delle fanciulle Sabine (*Ars* 1.121-129), si nota immediatamente che le giovani, a seguito del rapimento, reagiscono attraverso il linguaggio non verbale del pianto e del silenzio. La prospettiva ovidiana sull'episodio viene puntualmente introdotta attraverso l'espressione *sine mente* (*Ars* 1.122), che chiarisce la natura inconsapevole della reazione muliebre rispetto al rapimento subito, caratterizzata da automatismi comportamentali quali l'atto di strapparsi i capelli o di invocare la madre: il linguaggio paraverbale delle fanciulle si inserisce in due distici nei quali, dopo aver definito lo stato d'animo delle ragazze, si passa ad illustrare i diversi atteggiamenti di ognuna, attraverso parallelismi e strutture chiasmiche che marcano le opposizioni binarie dei vv. 122, 123 e 124⁶. Sotto l'aspetto comunicativo, invece, si è accennato al fatto che le fanciulle reagiscono al sequestro con il silenzio e con il pianto, ossia con una gestualità di segno negativo e prevalentemente non verbale: si tratta di configurazioni gestuali attraverso cui ciascuna esprime in maniera soggettiva il medesimo sentimento di terrore (*nam timor unus erat, facies non una timoris*, *Ars* 1.121). La risposta maschile di *Ars* 1.129 (*Quid teneros lacrimis corrumpis ocellos?*) puntualizza, attraverso l'impiego del vezzeggiativo *teneros ocellos* collocato in *iunctura*, che le lacrime non hanno deturpato il volto femminile, ma l'hanno quasi incorniciato, promuovendo una replica verbale di carattere empatico e rassicurante, che vede inoltre compensato, sia a livello gestuale che a livello verbale, il difetto di comunicazione femminile⁷. Dapprima, infatti, gli

di stabilire un contatto patemico tra gli interlocutori. Per il "contagio delle lacrime", vd. sempre L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, cit., pp. 193 ss.

6 Si vedano, a proposito, R. Dimundo, *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell'Ars Amatoria*, Edipuglia, Bari 2002, pp. 78-79; E. Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 2007⁷, pp. 203-204.

7 Di diverso avviso L. Landolfi, *Archeologia della seduzione: Romolo, i Romani e il ratto delle Sabine (Ars 1, 101-134)*, pp. 97-124, in L. Landolfi – P. Monella (a cura di), *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana nell'Ars Amatoria*, Patron, Bologna 2005, p. 123, che scrive: "Proprio in questo scenario, forti di una precettistica dettagliata, i seduttori potranno dispiegare la propria tattica poliorcetica, senza incappare nella grossolanità e brutalità cui, inevitabilmente, erano condannati i prisci Romani, assalitori delle Sabine, per il possesso di un'embrionale, rudimentale arte d'amare. Per via oppositiva, il modello mitologico conferma la necessità, direi l'imprescindibilità di un manuale di galanteria e di eleganza nel corteggiamento, che dia la prova di una conquistata misura e di una consumata esperienza nel saggiare le

uomini cingono le fanciulle in un abbraccio, necessario per impedire loro la fuga, ma ridefinito dalla tenera rassicurazione verbale che segue in cui, oltre al vezzeggiativo già menzionato, è presente anche un riferimento alla famiglia d'origine della fanciulla, dove ai termini padre/madre si associa l'immagine di un futuro prossimo nel quale tali ruoli riguarderanno direttamente gli interagenti.

Passando invece al caso di Arianna, che viene descritta mentre in lacrime osserva la nave del suo innamorato ormai al largo (*Ars* 1.529-535), si può notare l'abbondanza di dettagli visivi legati alla figura dell'eroina, come la tunica senza cintura, i capelli di colore fulvo e sciolti, ed i piedi nudi (*tunica velata recincta, / nuda pedem, croceas inrelegata comas, Ars* 529-530)⁸: in questo quadro si inserisce la descrizione delle lacrime che rigano le gote dell'eroina, senza tuttavia imbruttirla. Arianna infatti, già resa attraente dai particolari sopraelencati, grazie al pianto copioso (*imber, Ars* 1.527) e incontrollabile (*clamat e flebat, Ars* 1.528, in cui spicca il valore aspettuale e durativo caratteristico dell'imperfetto), acquista un ulteriore elemento di richiamo (*sed utrumque decebat, Ars* 1.528⁹), che attira Bacco e lo spinge a farne la sua sposa¹⁰. Lo schema di comportamento verbale e gestuale del dio, alla vista dell'eroina in lacrime e profondamente turbata, riprende da vicino l'atteggiamento dei Romani di fronte alla paura delle

intenzioni muliebri". L'osservazione, condivisibile rispetto alla dimostrazione che un simile episodio evidenzia il bisogno di incanalare la materia amorosa verso una precettistica funzionale al *sapienter amare* (*Ars* 2.501; 2.511; 3.565), può essere tuttavia integrata dalla rilevazione che la vicenda narrata non agisce solo in negativo, come esempio di comportamenti e pratiche da evitare, ma presenta anche elementi comunicativi che evidenziano la competenza linguistica, paraverbale e gestuale di Romolo e degli uomini al suo seguito, che diventerà un elemento fondante di tutti i precetti.

8 Per i particolari relativi ai capelli sciolti e alla tunica leggera, il modello può essere rintracciato nell'Arianna catulliana: cfr. in part. Catull. 64.63-67 *non flavo retinens subtilem vertice mitram, / non coniecta levi nudatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentis vincata papillas, / omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis*; per i capelli fulvi cfr. anche Hes. *Theog.* 947-948 *χρυσοκόμης δὲ Διώνυσος ξανθὴν Ἀριάδην, / ... θαλερὴν ποιήσας ἄκοιτιν.*

9 Cfr. *Ars* 1.126 *et potuit multas ipse decere timor*; *Am.* 1.8.35 *deceat alba quidem pudor ora, e Curtius* 6.3.6 *formam pudor honestabat.*

10 Osserva L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Patron, Bologna 2000, p. 102: "solo facendo leva sulla cristallizzata bellezza della fanciulla, cui le lacrime conferiscono ulteriore potere di seduzione, Ovidio può giustificare il *coup de foudre* del dio, non altrimenti."

fanciulle Sabine: in entrambi i casi, quindi, a una prima reazione femminile fatta di pianti, invocazioni e di gesti con bassissimo grado di consapevolezza (*et color et Theseus et vox abiere puellae, / terque fugam petiit terque retenta metu est. / Horruit, Ars 1.551-553*), si contrappone una risposta maschile che, decodificando le lacrime come segnale di profondo turbamento, attua una replica all'insegna della rassicurazione verbale e gestuale (*"pone metum, Bacchi, Cnosias, uxor eris. / Munus habe caelum, caelo spectabere sidus: / saepe reget dubiam Cressa Corona ratem". / Dixit, et e curru, ne tigris illa timeret, / desilit (inposito cessit harena pede) / implicitamque sinu (neque enim pugnare valebat) / abstulit, Ars 1.556-562¹¹*). Una manifestazione emotiva spontanea come il pianto influenza profondamente l'interlocutore, il quale, anche in assenza di parole, riesce a reagire opportunamente al comportamento femminile. Il dio, che assiste al pianto muliebre, attua inconsciamente una ridefinizione dei canoni estetici di riferimento, pervenendo a una percezione positiva del volto bagnato di lacrime. Solo a quel punto interverrà verbalmente, come segnalato dall'impiego di un imperativo che contribuisce alla costruzione di una relazione caratterizzata dall'attenzione verso il partner (*pone metum, Ars 1.556*); questo aspetto viene confermato anche dall'esplicito riferimento al concetto di dono, sottolineato dal poliptoto *caelum/caelo* (*Ars 1.557*) e significativamente collocato al centro pentametro¹². Infine, il messaggio verrà rinforzato anche

11 L'attenzione maschile rispetto allo stato d'animo femminile era stata sottolineata da E. Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, cit., p. 252, che rileva: "all'altezza epica e mitologica dell'epifania divina e del catasterismo Ovidio, come di consueto, scende al livello dell'umano e del quotidiano introducendo quel tratto di sensibilità e di attenzione da parte del dio (*ne tigris illa timeret*) e ricorrendo all'intervento diretto del narratore-poeta per indicare la fisicità dell'impronta sulla sabbia."

12 Per la nozione di dono, vd. M. Mauss, *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Einaudi, Torino 1991², pp. 153-292 (ed. orig. *Essai sur le Don*, "Année sociologique", serie II, 1923-24, t. I); M. Aime, *Da Mauss al MAUSS, Introduzione a M. Mauss, Saggio sul Dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 1991². Interessanti trattazioni sul dono nella cultura latina, con particolare riferimento a Seneca e al *De beneficiis*, vd. G. Picone, L. Ricottilli, L. Beltrami (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel "De beneficiis" di Seneca*, Palermo 2009; P. Li Causi P., *Fra "creditum" e "beneficium". La pratica difficile del 'dono' nel "De beneficiis" di Seneca*, «Quaderni del Ramo d'Oro», 2, 2009, pp. 226-252; R. Raccanelli, *Cambiare il dono: per una pragmatica delle relazioni nel De beneficiis*

gestualmente, per mezzo di azioni comunicative come l'atto di scendere dal carro per tranquillizzare la fanciulla (*ne tigres illa timeret*, *Ars* 1.559) oppure la profusione di affettuosi abbracci (*implicitamque sinu*, *Ars* 1.561).

In conclusione, che si tratti di un uomo o di un dio, l'interagente maschile risponde in maniera affettuosa e positiva alla gestualità del pianto attuata da una donna sinceramente provata dagli eventi. Mentre i messaggi femminili saranno veicolati unicamente dalla comunicazione paraverbale, dai gesti e dalla mimica del volto, quelli maschili saranno di carattere sia verbale sia extralinguistico, e, in entrambi i casi, saranno finalizzati a infondere calma alla donna, dichiarando la finalità benevola delle proprie azioni e la corretta attivazione del processo di *sympatheia*.

3. Lacrime autoindotte: persuasività e circostanze

Analizzando l'*Ars Amatoria*, è evidente che Ovidio assegna agli occhi il ruolo di strumento comunicativo privilegiato: le lacrime, infatti, sono in grado di sostituire efficacemente il linguaggio verbale, favorendo uno slittamento dell'interazione dalla trasmissione di aspetti referenziali alla comunicazione empatica. Come si avrà modo di verificare, la progettualità nell'esibizione di un'emozione, e della gestualità connessa, fa parte di un'operazione di decentramento da parte dell'emittente, attraverso la quale questi tenterà di sollecitare un determinato tipo di comportamento nell'interlocutore: in altri termini, la simulazione del pianto trova la propria origine nell'immedesimazione che l'emittente attua con il proprio interlocutore.

Il contatto emotivo descritto nei passi che verranno presi in esame trova un parallelo nelle istruzioni che gli autori antichi dedicano alla formazione dell'oratore e alla capacità di ricorrere alle tecniche psicagogiche proprie

senecano, in G. Picone – L. Ricottilli – L. Beltrami (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel "De beneficiis" di Seneca*, Palumbo, Palermo 2009, pp. 303-356; R. Raccanelli R., *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel De beneficiis di Seneca*, Palumbo, Palermo 2011.

dell'attore¹³: il punto di contatto tra teatro, oratoria e arte di amare risiede nell'impiego di un *sermo corporis* convincente, che affonda le proprie radici nella congruenza tra gestualità e linguaggio (cfr. Quint. *Inst.* 1.11.8 *ut gestus ad vocem, vultus ad gestum accomodetur*), divenendo in questo modo un metalinguaggio fortemente pregnante a livello relazionale¹⁴. Occorre inoltre considerare che, se le moderne teorie della comunicazione assegnano al linguaggio extraverbale la funzione di definire, esaltare o chiarire i rapporti tra gli interlocutori a livello relazionale, gli antichi, dal canto loro, consideravano la gestualità più spontanea rispetto al linguaggio verbale, ritenendola perciò un indicatore attendibile rispetto alla sincerità e alle reali intenzioni del parlante¹⁵. È sotto questa luce che devono essere interpretate le considerazioni sdegnate di Cicerone riguardo a Pisone che, con grande perfidia, ha utilizzato la gestualità facciale per indurre i propri concittadini a pensare di trovarsi di fronte a una persona dabbene: *oculi, supercilia, frons, vultus denique totus, qui sermo quidam tacitus mentis est, hic in fraudem homines impulit, hic eos quibus erat ignotus decepit, fefellit, induxit*¹⁶. Ancora, Quintiliano (*Inst.* 11.3.73-74) ci informa che, proprio come avviene nel corso di una commedia, il pubblico, con la semplice osservazione della mimica facciale, sarà indotto a provare i medesimi sentimenti riprodotti sul volto dell'oratore: nel volto, in particolare, il

13 Come nota G. B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Mondadori, Milano 1991, p. 65, il discepolo di Ovidio deve assumere i comportamenti tipici dell'innamorato, ad esempio piangendo (cfr. *Ars* 1.659), scegliendo le parole giuste (cfr. *Ars* 1.439-440), o fingendo l'ebbrezza (cfr. *Ars* 1.597), esattamente come gli attori interpretano i loro personaggi sulla scena: cfr. la dichiarazione programmatica di *Ars* 1.611 e l'equivalente consiglio dato alle fanciulle in *Ars* 3.673.

14 Circa la necessità di una gestualità coerente con quanto espresso verbalmente, cfr. Quint. *Inst.* 11.3.67 *Contra si gestus ac vultus ab oratione dissentiat, tristitia dicamus bilares, adfirmemus aliqua renuentes, non auctoritas modo verbis sed etiam fides desit. Decor quoque a gestu atque motu venit.*

15 Cfr. Isid. *orig.* 11.34 *Vultus verodictus, eo quod per eum animi voluntas ostenditur. Secundum voluntatem enim in varios motus mutatur, unde et differunt sibi utraque. Nam facies simpliciter accipitur de uniuscuiusque naturali aspectu; vultus autem animorum qualitatem significat.*: risulta evidente l'associazione tra l'etimologia di *vultus* al termine *voluntas*.

16 Cic. *Pis.* 1.1.

compito di mostrare i sentimenti viene demandato agli occhi¹⁷. La simulazione delle emozioni, e specialmente del pianto, per smuovere l'animo dei giudici sembra affondare le proprie radici in queste considerazioni: la comunicazione emozionale basata sul coinvolgimento dell'interlocutore si delinea pertanto come una strategia efficace che, al pari del discorso, deve essere attentamente pianificata in fase di *inventio*¹⁸. Analogamente, il *praeceptum* ovidiano di *Ars* 3.677 *accedant lacrimae*, laddove si invita la *puella* a simulare un *dolor fictus* per convincere l'amante dei propri sentimenti, si basa su una progettualità gestuale costruita sfruttando precise sollecitazioni emotive¹⁹. D'altro canto, Ovidio lo spiega apertamente in *Ars* 3.291-292 *Quo ars non penetrat? Discunt lacrimare decenter / quoque volunt plorant tempore quoque modo*: l'apparente spontaneità delle lacrime è conseguenza di un processo di apprendimento che evidentemente consiste nell'attuazione di un modello comportamentale basato su un contatto emotivo rispettoso del *decorum*²⁰. Che il poeta si convinto della necessità di interiorizzare questo consiglio si può comprendere dall'utilizzo

17 Cfr. Cic. *leg.* 1.27 *Nam et oculi nimis argute quem ad modum animo affecti simus loquuntur, et is, qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores.*

18 Cfr. Cic. *De orat.* 2.2178-219 (spec. 190); Sen. *De ira* 2.17; Quint. *Inst.* 6.2.25 ss. Vd. W. Stroh, *Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, «WJA», 5, 1979, pp. 117-132, spec. pp. 122-126.

19 La simulazione delle emozioni, che nel passaggio in esame riguarda l'impiego delle lacrime, trova un parallelo in *Ars* 1.439-440; cfr. anche *Ars* 1.609-618, in cui si consiglia la simulazione verbale; *Ars* 1.659-662, laddove analogo *praeceptum* viene impartito agli uomini. Infine, per l'effetto che la gelosia femminile produce sull'interlocutore maschile, cfr. *Ars* 2.445-454. Sulla *philautia* femminile come presupposto sul quale incardinare la strategia di accordo patemico, cfr. Plaut. *Mil.* 58 ss; 958 ss; vd. M. Labate, *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'eglia ovidiana*, Giardini, Pisa 1984, p.187.

20 Per il concetto di *decorum*, qui richiamato dall'avverbio *decenter* (*Ars* 3.291), cfr. *Ars* 1.533; *Am.* 2.5.44 *maesta decenter erat*, che risulta essere la sola occorrenza in Ovidio, oltretutto in un contesto affine al nostro. Per i riferimenti al *De officiis* ciceroniano e al concetto di *decorum* nell'*Ars*, vd. R. K. Gibson, *Ovid, Ars Amatoria Book 3*, cit.; R. K. Gibson, *Ars Amatoria 3, Amores 3.1, e il De Officiis di Cicerone*, in L. Landolfi – P. Monella (a cura di), *Arte Perennat Amor: Riflessioni sulla intertesualità ovidiana*, cit., pp. 141-157; R. K. Gibson, *Excess and Restraint: Propertius, Horace, and Ovid's Ars Amatoria*, BICS Supplement n. 89, London: Institute of Classical Studies, London 2007, R. K. Gibson, *The Ars Amatoria*, in Knox P. E., *A companion to Ovid*, Wiley – Blackwell, Hoboken 2009

della domanda retorica (*Quo ars non penetrat?*, *Ars* 3.291²¹): il quesito, infatti, non richiede una risposta, dal momento che il grado epistemico dell'emittente è totale, ma serve in questo caso ad amplificare la forza illocutoria dell'opinione espressa, persuadendo l'interlocutore.

Dunque, quando le lacrime non giungono spontaneamente, non viene meno la possibilità di sfruttare gli effetti positivi che esse apportano alla relazione:

21 Per l'apostrofe interrogativa e lo stilema della domanda retorica, cfr. *Ars* 1.79; 2.43; 3.281; 3.293. Per la domanda retorica come tratto tipico della lingua d'uso nella lingua latina, vd. J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, Patron, Bologna 2003³, pp. 189-193. Più ampio è invece lo studio delle interrogative retoriche nell'abito della pragmatolinguistica, in quanto esse sono oggetto di studio sia nell'ambito della teoria degli atti linguistici (per la quale rimando a J. R. Searle, *Atti linguistici indiretti*, in Sbisà M. (a cura di), *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 252-280 (ed. orig. *Indirect Speech Acts*, in P. Cole – J. L. Morgan (a cura di), *Syntax and Semantics. Speech Acts*, New York: Academic Press, New York - London 1975, pp. 59-82); H. P. Grice, *Logica e Conversazione*, in Sbisà M. (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, cit., pp. 199-219 (ed. orig. *Logic and Conversation*, in P. Cole – J. L. Morgan (a cura di), *Syntax and Semantics. Speech Acts*, cit., pp. 41-58); J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova – Milano 1987), sia della teoria della cortesia (vd. P. Brown – S. Levinson, *Universals in language usage. Politeness phenomena*, in Goody E. (a cura di), *Questions and politeness: strategies in social interaction*, Cambridge Papers in Social Anthropology, n. 8, Cambridge University Press, Cambridge 1978, pp. 56-311): dal punto di vista della *politeness*, le domande retoriche vengono considerate enunciati che si avvalgono di strategie *off record*, per ridimensionare le conseguenze di un FTA (*Face-Threatening Act*, atto impositivo). Gli effetti persuasivi della domanda retorica sono stati indagati da R. E. Petty – J. T. Cacioppo – M. Heesacker, *Effects of rhetorical questions on persuasion: a cognitive response analysis*, «Journal of Personality and Social Psychology», 40, 1981, pp. 432-440, mentre J. Frank, *You call that a rhetorical question? Forms and functions of rhetorical questions in conversation*, «Journal of Pragmatics», 14, 5, 1990, pp. 723-738, aggiunge che questa funzione persuasiva viene raggiunta anche nei monologhi impiegando le domande retoriche, in quanto esse sono in grado di amplificare o mitigare la forza illocutoria dell'opinione del parlante, creando un'alterazione nella mente dell'ascoltatore, che si ottiene con un processo inferenziale. H. Rohde, *Rhetorical questions as redundant interrogatives*, «San Diego Linguistics Paper», 2, 2006, pp. 134-168, nel suo studio sulle domande retoriche, individua le seguenti caratteristiche: 1) carattere ridondante e carattere informativo nullo; 2) ovvietà, dal momento che l'emittente conosce già la risposta; 3) risincronizzazione del dialogo. Infine, in merito alle funzioni svolte da questi atti linguistici, S. Stati, *Le frasi interrogative retoriche*, «L&S», 17, 2, 1982, pp. 195-207, osserva che le domande retoriche possono avere una finalità dichiarativa, quando esprimono una critica, un apprezzamento o un'asserzione, ossia una funzione "tu-valutativa", e una finalità imperativa, quando vengono utilizzate per rimproverare o provocare qualcuno.

basterà piangere a comando, approfittando del momento opportuno. In questi frangenti, lo scopo finale è manipolare consapevolmente il proprio interlocutore, perciò è necessario che Ovidio istruisca il proprio allievo basando i propri precetti pratici su solide basi teoretiche. Ciò avviene in *Ars* 1.659-662 e in *Ars* 2.325-326, quando il *magister amoris* esorta il discente a piangere di fronte alla propria amata, e non importa se si tratti di un'esternazione sincera o simulata: l'importante, per trarne vantaggio, è che lei possa vedere le lacrime dell'uomo. Se poi – suggerisce Ovidio – il pianto proprio non dovesse arrivare, sarà sufficiente inumidirsi gli occhi, qui solennemente definiti *lumina*, con la *uncta manus* (*Ars* 1.662): un'azione, quella descritta, che avvicina la figura dell'amante e quella dell'attore. Questi passaggi richiamano un *topos* della poesia ellenistica ed elegiaca²², in cui si piange e si accusa l'amata di non avere atteggiamenti sinceri verso il poeta, oppure si mescolano lacrime e baci, ma qui Ovidio mostra che esse possono essere anche un mezzo per smuovere l'animo dell'amata sia attraverso l'autosuggestione, sia attraverso accorgimenti che consentano di simularne la presenza²³. Quindi, sebbene l'argomento venga esposto con l'ironia tipica di Ovidio (cfr. *lumina*, v. 662), egli mostra che l'innamorato può ponderare le proprie mosse e cercare di ottenere ciò che vuole, avvalendosi della *sympatheia* provocata dalle lacrime, che in questo caso sostituiscono il linguaggio verbale.

La capacità attribuita alle lacrime di influenzare l'interagente non è tuttavia prerogativa solamente maschile: infatti, in *Ars* 3.291-292, si legge che le donne

22 Cfr. Ov., *Am.* 1.8; *Her.* 2.51-52; Tib. 1.4.71-72. Vd. E. Küppers, *Ovids Ars Amatoria als Lebrdichtungen*, «ANRW», 2, 31, 4, 1981, pp. 2507-2551, spec. p. 2521 e n. 46; G. Giangrande, «Topoi» ellenistici nell'*Ars Amatoria*', in I. Gallo – L. Nicastrì (a cura di), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991, p. 77.

23 Per le lacrime che piegano la *duritia* dell'amata, cfr. Tib. 1.4.71-72; Prop. 1.12.15; cfr. R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Georg Olms, Hildesheim 1966², p. 182: «*lacrimantes quoque inducuntur amantes qui sibi amorem aut benevolentiam conciliare student*»; vd. anche P. Fedeli, *S. Properzio. Il primo libro delle elegie*, Olschki, Firenze 1980, p. 298. Pianezzola, (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, cit., p. 261, acutamente rileva che, in Ovidio, le lacrime provocate a comando sono un motivo topico, siano esse funzionali all'ottenimento di qualche elargizione da parte dell'uomo, come in *Am.* 1.8.83, oppure lacrime fittizie che l'uomo versa quando lascia una donna, come avviene, secondo l'accusa di Fillide abbandonata da Demofonte, in *Her.* 2.51-52.

discunt lacrimare decenter / quoque volunt plorant tempore quoque modo. In altri termini, se gli uomini devono imparare a conoscere a fondo le peculiarità di questa gestualità, tesa a rappresentare una reazione emotiva verso la quale si orienta anche il destinatario, le donne, secondo il poeta, apprendono non solo a piangere a comando, ma anche quali siano i tempi ed i modi più adeguati a raccogliere i frutti delle proprie azioni: il pianto e la simulazione delle lacrime possono perciò essere annoverate tra le tecniche persuasive dell'*ars*, esattamente come avviene per l'oratore che deve convincere la giuria. Infatti, se si analizza il già citato *Ars* 3.677-680, si può assistere agli effetti del pianto artefatto che, pur non mostrando differenze formali rispetto al pianto spontaneo, produce i medesimi effetti sul destinatario. In questi versi, Ovidio pone l'accento sugli effetti che questo tipo di comunicazione determina sul destinatario: egli istruisce le allieve elencando dettagliatamente quali azioni svolgere, ed è in grado di determinarne non solo gli effetti, ma anche le sensazioni di pentimento e di profonda persuasione prodotte nell'interlocutore (*iamdudum persuasus erit; miserebitur ultro / et dicet: «Cura carpitur ista mei»*, *Ars* 3.679-680)²⁴. Va ancora una volta sottolineato che non viene prescritto nessun comportamento verbale, in sostituzione del quale la donna impiegherà la sola comunicazione non verbale e gestuale: anche la violenza di chi è in preda alla gelosia (*et laniet digitis illius ora suis*, *Ars* 3.668), che il poeta altrove vitupera, risulta utile se, insieme al pianto, viene utilizzata come effetto di un *dolor fictus*. La violenza, quindi, viene ammessa solamente quando il suo impiego calibrato può essere utile a rafforzare nell'interlocutore la convinzione che il parlante sia sincero²⁵, ossia quando sia

24 R. K. Gibson, *Ovid, Ars Amatoria Book 3*, cit., p. 355 osserva che ciò che viene prescritto all'aspirante *amator* trova corrispondenza negli insegnamenti impartiti a coloro che desiderino apprendere l'arte oratoria; essi devono infatti saper padroneggiare le proprie emozioni, all'occorrenza anche simulandole; cfr. Cic. *De orat.* 2.178-216, spec. 190 *neque ad misericordiam adducetur, nisi tu ei signa doloris tui uerbis, sententiis, uoce, uultu, conlacrimatione denique ostenderit*; cfr. anche Sen. *De ira* 2.17; Quint. *Inst.* 6.2.25 ss.

25 Il medesimo concetto è espresso e ribadito in *Ars* 2.451-454 *Ille ego sim, cuius laniet furiosa capillos; / ille ego sim, teneras cui petat ungue genas, / quem videat lacrimans, quem torvis spectet ocellis, / quo sine non possit vivere, posse velit*; per l'ira gelosa cfr. anche Catull. 83.6 *irata est: hoc est, uritur*; Prop. 3.8.5-6 *tu vero nostros audax invade capillos / et mea formosis unguibus ora nota*; vd. anche Prop. 4.8.64 sgg. Per uno stigma sulla violenza incontrollata, cfr. *Ars* 3.565-570

necessaria a conferire maggiore coerenza al messaggio dell'emittente.

A livello pragmatico, quindi, sembra di poter concludere che le lacrime simulate vengono impiegate senza differenze significative sia dagli uomini che dalle donne: trattandosi di un'esternazione emotiva pianificata connotata dalla reciprocità e fortemente connessa con la sfera concettuale del dono, attraverso l'impiego di questa strategia gestuale il discente potrà persuadere l'interlocutore, coinvolgendolo in un legame dalle forti implicazioni emotive.

4. Il pianto inappropriato: il caso del gioco

L'*Ars* presenta anche un esempio di pianto controproducente, mostrando che esso può essere talvolta considerato un'esternazione inappropriata: è quanto avviene in *Ars* 3.378 (*et lacrimis vidi saepe madere genas*). In questo frangente, a differenza delle occasioni precedentemente analizzate, la fanciulla piange a seguito di una perdita al gioco, ed il poeta biasima fortemente questo atteggiamento. Infatti, è giusto – spiega Ovidio – che una fanciulla conosca molti giochi (*mille facesse iocos; turpe est nescire puellam / ludere, Ars* 3.367-368), che rappresentano un'occasione di convivialità, di spensieratezza e di corteggiamento, ma, nel momento in cui si lascia andare dimenticando lo scopo finale per il quale si partecipa, il pianto non risulta più attraente e non smuove più l'animo dell'interagente. In altri termini, il gioco non deve essere fine a se stesso, ma deve essere un mezzo attraverso cui si possono presentare ottime opportunità di corteggiamento; poiché quindi l'obiettivo non è la vincita, ci si dovrà comportare con eleganza, senza lasciarsi sopraffare dallo sconforto qualora si perdesse. Solo focalizzando l'attenzione sull'interlocutore si potranno modulare opportunamente le esibizioni emotive, in modo che

Ille vetus miles sensim et sapienter amabit / multaque tironi non patienda feret; / nec franget postes nec saevis ingnibus uret / nec dominae teneras adpetet ungue genas / nec scindet tunicasve puellae, / nec raptus flendi causa capillus erit; anche in questo caso il motivo del pianto si unisce a quello della violenza ma, trattandosi di violenza generata dalla gelosia e pertanto dettata dall'impulso, viene sanzionata tanto dal poeta quanto dalla reazione della fanciulla, che piange a causa dell'eccesso comportamentale maschile.

queste suscitino nell'interagente le reazioni desiderate.

A questo punto, vale la pena chiedersi il motivo per cui Ovidio rivolga la propria attenzione al comportamento scorretto delle donne durante il gioco: poiché il precetto è avvalorato dall'esperienza personale del poeta, sembra di poter desumere che ai momenti di gioco partecipavano anche gli uomini, e anch'essi, al pari delle donne, erano esposti ai rischi di perdere ingenti somme e di lasciarsi andare allo sconforto. Tuttavia, il gioco rappresenta per le donne un momento di incontro in cui si presenta l'occasione di un approccio con l'altro sesso conforme alle regole sociali: infatti, i momenti ludici possono ben celare le reali intenzioni femminili, e gli incontri ad essi correlati rappresentano, da un punto di vista formale, una semplice conseguenza. Il tavolo da gioco, quindi, dovrebbe essere un semplice pretesto che consenta alle donne di mostrarsi e di dare vita, nei casi più fortunati, a una *liason* amorosa, senza lasciarsi distrarre dalle dinamiche del gioco. In questo caso non possono che ritornare alla mente due passaggi dell'*Ars* che, insieme al precetto in esame, possono servire ad interpretarlo: si parte dall'assunto che ogni comportamento deve essere improntato al principio dell'*utile* (*utilis est vobis*, *Ars* 3.417). Ciò detto, con la gnome *quod latet ignotum est; ignoti nulla cupido; / fructus abest facies cum bona teste caret* (*Ars* 3.397-398), Ovidio puntualizza che la bellezza che le donne hanno ottenuto con tanta fatica è perfettamente inutile se nessuno può apprezzarla, motivo per cui è necessario saper cogliere e sfruttare le occasioni che, come il gioco, offrono questa possibilità. Si può quindi comprendere che il gioco, per le donne, sia in realtà un pretesto che consente di agire nel rispetto delle norme sociali, aggirando le limitazioni legate all'impiego prevalente di canali extraverbali, a differenza di quanto viene suggerito agli uomini, per i quali l'eloquenza è la virtù cardine della vita sociale e privata. Dunque, la modulazione delle esternazioni e la costruzione di un'immagine attraente interessano molto di più le donne che gli uomini, in quanto esse hanno assai meno occasioni di approccio rispetto a questi ultimi; inoltre, le norme culturali romane impongono che non siano mai le donne a prendere l'iniziativa di instaurare una relazione: tutto ciò che possono, e devono, fare è riuscire ad attirare l'attenzione maschile, invogliando l'uomo a proporsi.

Il poeta sottolinea la volgarità di questo atteggiamento indecoroso,

impiegando un lessico che allude a contesti elevati: si crea così una dicotomia tra parole e occasione che riflette la risibilità delle donne che impiegano una gestualità più adatta ad altre situazioni, risultando completamente fuori luogo rispetto al contesto disteso e ludico in cui avviene il corteggiamento²⁶. A sostegno della sua tesi, Ovidio sfrutta ancora una volta il proprio ruolo di *praeceptor*, dichiarando che il suo insegnamento non è unicamente di carattere teorico, ma si avvale anche di un supporto empirico e concreto, in quanto egli ha potuto assistere personalmente alle scene sopra descritte (*vidi*, *Ars* 3.378²⁷), e alla perdita di attrattività della donna che ne consegue (*Iuppiter a vobis tam turpia crimina pellat, / in quibus est ulli cura placere viro*, *Ars* 3.379-380). D'altro canto, nella costruzione stessa dell'intero passaggio, il poeta gioca accostando a un contesto ludico tipico della commedia, come le liti ai tavoli da gioco, espressioni elevate (*lacrimis ... madere genas*, *Ars* 3.378²⁸) e di carattere religioso (*Iuppiter a vobis tam turpia crimina pellat*, *Ars* 3.379): il risultato è una descrizione parodistica del comportamento della donna che, anziché invocare l'ira degli dèi (*invocat iratos et sibi quisque deos*, *Ars* 3.376), deve pregarli affinché essi stessi allontanino dalle fanciulle questo sentimento riprovevole tanto dal punto di vista morale quanto da quello puramente estetico (*turpia*, *Ars* 3.379).

Attraverso questo ritratto femminile “in negativo”, quindi, si stigmatizza

26 Per *Ars* 3.375 *resonat clamoribus aether*, cfr. *Aen.* 5.228 *resonatque fragoribus aether*; vd. anche R. K. Gibson, *Ovid, Ars Amatoria Book 3*, cit., p. 253, per cui litigare per motivi legati al gioco “is a scene with a potential for low comedy”: dunque il contrasto tra il lessico elevato e una scena classicamente associata alla commedia, rende ancora più grottesca e ridicola la donna che trascende inutilmente. Per la iunctura *madere genas* di *Ars* 3.378 impiegata in contesti di poesia elevata, cfr. Catull. 68.56 *tristique imbre madere genas*, “bagnare le guance di lacrime amare”; Ov. *Am.* 3.6.57; *Epist.* 6.70; *Met.* 6.628; 8.210; 10.46; 11.418; *Tr.* 3.5.12.

27 Osserva giustamente R. K. Gibson, *Ovid, Ars Amatoria Book 3*, cit., che l'espressione *vidi*, frequentemente utilizzata nella poesia didattica, sottolinea l'autorità di chi la impiega, conferendo spessore emotivo all'enunciato; a questo proposito, vd. anche A. La Penna, *Vidi: per la storia di una formula poetica* in A. Bonanno (a cura di), *Laurea Corona: Studies in Honour of Edward Coleiro*, Grüner, Amsterdam 1987, 99-119. Cfr. Lucr. 4.577; 6.1044; Verg. *Georg.* 1.193, 197-198 (citati ai vv. 105-106), 318; Tib.1-4-33-34; Ov. *Medic.* 99; *Ars* 1.721; 3.309, 378, 487; *Rem.* 101-102.

28 Cfr. Catull. 68.56 *tristique imbre madere genae*; Ov. *Am.* 3.6.57; *Epist.* 6.70; *Met.* 6.628; 8.210; 10.46; 11.418; *Tr.* 3.5.12.

un comportamento scorretto e deturpante, tratteggiato sfruttando elementi verbali in forte contrasto con la situazione descritta, attraverso i quali si ottiene un effetto quasi caricaturale. Il filtro dell'esperienza personale che avvalorava le affermazioni del poeta, poi, sarà decisivo nel coinvolgimento emotivo dell'allieva, facendole comprendere la necessità di dissociarsi dal modello illustrato, per evitare gli effetti dirompenti che questo atteggiamento relazionale scorretto determinerebbe sull'interlocutore.

5. Conclusioni

Dall'analisi della gestualità del pianto nell'*Ars Amatoria* emergono diverse conclusioni significative: in primo luogo, il pianto riveste un ruolo di grande importanza all'interno dell'opera. Ovidio dedica molta attenzione al pianto e alle lacrime, sottolineando la loro rilevanza nelle relazioni amorose. Il pianto viene descritto come una reazione emotiva, principalmente legata al dolore e al terrore. Le lacrime sono considerate un'espressione autentica delle emozioni primarie, le diverse configurazioni gestuali delle quali offrono informazioni preziose sulle relazioni tra gli interagenti. Osserviamo come il pianto sia utilizzato per suscitare empatia, comprensione e protezione da parte dell'osservatore. L'aspetto erotico del pianto è evidente, poiché il pianto delle donne seduce gli uomini anziché deformarne il loro volto. Ciò suggerisce un legame tra il fascino erotico e il coinvolgimento emotivo che l'osservatore prova di fronte alle lacrime. Il pianto può anche essere considerato uno strumento persuasivo nel contesto delle relazioni amorose descritte nell'opera: esso può essere utilizzato come mezzo per influenzare le emozioni e le decisioni dell'altro interlocutore, impiegando una strategia di decentramento, che consiste nell'immedesimarsi nel proprio interlocutore per attuare comportamenti che determinino emozioni precise; le lacrime possono altresì essere considerate validi strumenti di manipolazione nella relazione amorosa, che trovano una solida base nella *sympatheia* suscitata in chi le osserva. Ecco dunque il motivo per cui Ovidio raccomanda la simulazione del pianto come una strategia finalizzata al raggiungimento di determinati obiettivi. Per contrasto, infine, si

è preso in esame il caso di un comportamento scorretto, caratterizzato dalla degradazione sociale di chi piange: se infatti è ritenuto dignitoso piangere all'interno di una relazione, non si può dire altrettanto del pianto attuato nei casi di perdite al gioco. Da ciò si può evincere che una corretta configurazione gestuale rappresenta un momento di comunicazione empatica che migliora gli equilibri relazionali, mentre una gestualità scorretta squalifica l'interlocutore, che perderà la possibilità di instaurare la relazione.

In conclusione, l'analisi della gestualità del pianto nell'*Ars Amatoria* rivela come il pianto e le lacrime siano elementi chiave nella comunicazione emotiva e nella dinamica delle relazioni amorose. Le lacrime hanno un impatto significativo sulla percezione e sul coinvolgimento degli interlocutori e vengono utilizzate come strumenti persuasivi e manipolatori.

