

QUINTILIANO E IL TEATRO

GIUSEPPE ARICÒ

1. Il titolo del mio contributo ripete quello di due precedenti lavori di Jean Cousin e di Andrés Pociña¹: due studi (specialmente il primo) che, pur nella loro brevità e nella ormai maturata distanza cronologica, costituiscono due importanti punti di riferimento per chi studi l'argomento. Oltre questi due contributi non ne esistono, per quanto mi risulti, altri complessivi; mentre indagini specifiche sono state dedicate ad aspetti particolari della problematica: per esempio ai giudizi espressi da Quintiliano su Menandro e più in generale sulla commedia, sulla tragedia latina arcaica, sulla perduta *Medea* di Ovidio, o alla celebre e articolata pagina dedicata a Seneca, che riguarda però solo parzialmente il teatro². Su un altro versante si collocano alcuni studi riguardanti i riferimenti quintiliani alla prassi della scena stimolati dalla dimensione 'teatrale' implicita nell'attività dell'oratore: mi riferisco, in particolare, a un contributo di Elaine Fantham, ma anche ad altre notazioni più recenti³. Due distinte prospettive – corrispondenti alle due diverse an-

¹ J. COUSIN, *Quintilien et le théâtre*, in *Association G. Budé, Actes du IXe Congrès (Rome 13-18 avril 1973)*, Paris 1975, pp. 459-467; A. POCIÑA, *Quintiliano y el teatro latino*, «Cuad. filol. clás.» 17,1981-82, pp. 97-110.

² Su Menandro e la commedia: A. GARZYA, *Menandro nel giudizio di tre retori del primo impero*, «Riv. filol. istruz. class.» 37,1959, pp. 237-252; S.M. GOLDBERG, *Quintilian on Comedy*, «Traditio» 43,1987, pp. 359-367. Sull'Atellana: W. BEARE, *Quintilian VI,3,47 and the Fabula Atellana*, «Class. Rev.» 51,1937, pp. 213-15. Sulla tragedia romana arcaica: L. GALLI, *Quintiliano e la tragedia latina arcaica: stratigrafia di un giudizio*, «Lexis» 11,1993, pp. 215-223. Su Ennio: F. SCHÖLL, *Zu Ennius und Quintilian*, «Rhein. Mus.» 40,1885, pp. 320-324. Su Ovidio: F. DELLA CORTE, *La Medea di Ovidio*, «St. class. e orient.» 19-20,1970-71, pp. 85-89. Su Seneca: H.F. CULVER, *Quintilian's Condemnation of Seneca*, «Class. Bull.» 44,1967, pp. 26-28; TH. GELZER, *Quintilians Urteil über Seneca. Eine rhetorische Analyse*, «Mus. Helv.» 27,1970, pp. 212-223; D. GAGLIARDI, *Quintiliano e Seneca*, «Riv. filol. istruz. class.» 110,1982, p. 78 s.; G. BALLAIRA, *Il giudizio di Quintiliano sullo stile di Seneca (Inst. 10,1,129 sg.)*, «Graz. Beitr.» 9,1989, pp. 173-180.

³ E. FANTHAM, *Quintilian on Performance. Traditional and Personal Elements in Institutio 11.3*, «Phoenix» 36,1982, pp. 243-263; F. ROSA, *Le voci dell'oratore. Oratoria e spettacolo nell'exkursus quintiliano De pronuntiatioe [I.O. XI,3]*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, pp. 253-267; L. PÉREZ GÓMEZ, *Quintiliano y la semiótica del teatro*, «Emerita» 58,1990, 99-111. Qualcosa anche in S. GASTALDI, *Il teatro delle passioni. Patbos nella retorica antica*, in *Il concetto di πάθος nella cultura antica*, Atti del Convegno tenuto a Taormina dal 1 al 4 giugno 1994 = «Elenchos» 16,1995, pp. 57-82 (part. p. 81 s. con riferimento al VI libro della *Institutio*).

golazioni dalle quali Quintiliano guarda al fenomeno teatro – che meriterebbero un’analisi più attenta; ma sulle quali io non posso, in questa sede, che soffermarmi brevemente, con l’intenzione di chiarire alcuni aspetti della complessa problematica⁴.

2. In *inst.* 1,8, parlando della *lectio* alla scuola del *grammaticus*, Quintiliano fornisce alcuni esempi di generi poetici e di autori da proporre allo studio dei giovani discepoli: Omero e Virgilio in primo luogo, *quamquam ad intelligendas eorum virtutes firmiore iudicio opus est* (5); poi la tragedia, la lirica e infine la commedia (6 ss.). La selezione risponde a una duplice finalità: l’esigenza dell’apprendimento tecnico (i precetti relativi sono esposti ai par. 1-2) e quella, non meno importante, della formazione morale: *Cetera admonitione magna egent, in primis ut tenerae mentes tracturaeque altius quidquid rudibus et omnium ignaris insederit non modo quae diserta sed vel magis quae honesta sunt discant* (4). È proprio quest’ultima preoccupazione che, mentre impone che l’elegia d’amore e gli *hendecasyllabi* siano banditi e che i lirici (anche Orazio) siano proposti in forma antologica, consiglia al contrario l’inclusione della poesia drammatica: le tragedie (indicate subito dopo Omero e Virgilio) sono *utiles*, e la commedia, *cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit* (7). E non basta. Quintiliano continua esprimendo più puntualmente le sue preferenze: *De Menandro loquor, nec tamen excluderim alios: nam Latini quoque auctores adferent utilitatis aliquid; sed pueris quae maxime ingenium alant atque animum augeant praelegenda: ceteris, quae ad eruditionem modo pertinent, longa aetas spatium dabit* (8). Anche i *veteres ... Latini* potranno offrire giovamento, *quamquam plerique plus ingenio quam arte valuerunt*, perché serviranno ad arricchire il vocabolario dei discenti: nelle tragedie si troverà *gravitas*, nelle commedie *elegantia et quidam velut atticismos* (*ibid.*). La loro lettura, inoltre, fornirà l’esempio di una più armonica disposizione della materia (*oconomia ... diligentior*: 9) e di una più robusta gravità di concetti e di stile (*sanctitas ... et, ut sic dicam, virilitas: ibid.*) che aiuteranno a evitare certe recenti malsane tendenze, anche dell’oratoria. D’altra parte, conclude Quintiliano prima di riprendere i suoi precetti tecnici, sono stati proprio i più grandi oratori, e fra questi Cicerone, a utilizzare i poeti arcaici romani *vel ad fidem causarum vel ad ornamentum eloquentiae* (10): Ennio, Accio, Pacuvio, Lucilio, Terenzio, Cecilio e altri. Sei nomi, dunque, seppure menzionati *exempli causa*; e fra questi, almeno quattro poeti drammatici.

⁴ Naturalmente si considererà sottinteso, in più casi, il riferimento ad altri fondamentali studi, generali e specifici: W. PETERSON, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber decimus*, Oxford 1891 (rist. Hildesheim 1967); J. COUSIN, *Études sur Quintilien*, Amsterdam 1967; G. KENNEDY, *Quintilian*, New York 1969; P.V. COVA, *La critica letteraria nell’«Institutio»*, in AA.VV., *Aspetti della ‘paideia’ di Quintiliano*, Milano 1990, pp. 9-59; R. GAZICH, *Teoria e pratica dell’«exemplum» in Quintiliano, ibid.*, pp. 61-141.

3. La rassegna del libro X risponde a una diversa prospettiva, ma è in linea con le premesse da cui nasce la pagina presa in considerazione. Quintiliano – è stato notato da tempo – non intende fornire una storia letteraria per generi, né un catalogo completo di autori, bensì indicare alcuni suggerimenti di lettura e di studio a chi, già uscito dalla scuola, si accinge a far pratica oratoria: *Verum nos non quomodo sit instituendus orator hoc loco dicimus (nam id quidem aut satis aut certe uti potuimus dictum est), sed athleta qui omnis iam perdidicerit a praeceptore numeros quo genere exercitationis ad certamina praeparandus sit* (10,1,4). Le *opes* da utilizzare, aggiunge (5), consistono nella *copia rerum ac verborum*; con la precisazione che le *res* (cioè gli argomenti: 6) sono differenti per le singole cause, mentre i *verba* ... *debent esse non solum nota omnia sed in promptu atque ut ita dicam in conspectu, ut, cum se iudicio dicentis ostenderint, facilis ex his optimorum sit electio*. Per acquisire questo bagaglio lessicale e stilistico è essenziale, oltre all'ascolto, la lettura – una lettura ripetuta, rinnovata, che consenta un'assimilazione profonda dei testi. *Repetamus autem et tractemus*, afferma con calore Quintiliano (19), e ci sembra di riascoltare Orazio con il suo appello a *versare manu (nocturna e diurna) gli exemplaria Graeca (ars 268 s.)*.

Ma quali sono queste letture che Quintiliano intende proporre? Sono, ovviamente, i migliori scrittori: *non nisi optimus quisque et qui credentem sibi minime fallat legendus est* (20): prosatori prevalentemente (con qualche riserva sui filosofi, 35 s.), ma anche poeti. Per questi ultimi Quintiliano si appella, oltre che all'autorità di Cicerone, a quella di Teofrasto, il quale *plurimum dicit oratori conferre ... lectionem poetarum* (27). Infatti, aggiunge, *ab his [cioè dai poeti] in rebus spiritus et in verbis sublimitas et in adfectibus motus omnis et in personis decor petitur, praecipueque velut attrita cotidiano actu forensi ingenia optime rerum talium †libertate† reparantur; ideoque in hac lectione Cicero [Arch. 12] requiescendum putat (ibid.)*. Utilità, dunque – ancora una volta –, dalla lettura dei poeti, e diletto per lo spirito; nessun accenno, invece, all'istanza morale, sottaciuta in questo momento da Quintiliano (che vi ritornerà in seguito più volte) perché meno funzionale in rapporto alla tematica trattata e alla natura del destinatario dei suoi precetti. Ma c'è di più: elencando, ad apertura dell'ultimo periodo riportato, gli insegnamenti che si possono trarre dalla lettura dei poeti, l'autore menziona, accanto all'ispirazione relativa agli argomenti e alla sublimità delle espressioni, l'*ethos* e il *pathos*: i due concetti polari⁵ che ha illustrato ampiamente in 6,2 (8 ss. particolarmente) e per definire i quali ha fatto ricorso all'esempio dei due principali generi drammatici: *ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoediae magis simile* (6,2,20). Già Cicerone, nell'*Ora-*

⁵ «Une opposition toute aristotélicienne»: COUSIN, *Quintilien et le théâtre*, cit., p. 464.

tor (128), li aveva identificati come *duae res ..., quae bene tractatae ab oratore admirabilem eloquentiam faciant*, e nel *De oratore* (2,182 ss.) ne aveva fatto oggetto di ampia trattazione, perseguendone una sia pur difficile conciliazione (212 ss.). Quintiliano, accostandoli, ripete la sintesi ciceroniana, riconoscendo l'utilità di entrambi gli elementi nella prassi oratoria. Convincimento che non è certamente smentito dalla successiva precisazione (28), anch'essa di matrice ciceroniana (*orat.* 68), che l'oratore non deve seguire in tutto i poeti, perché diversi sono i fini delle due attività.

Ma non basta. Nelle pagine quintilianee che precedono la rassegna leggiamo altre dichiarazioni delle quali dobbiamo tenere conto: a) l'elencare tutti gli scrittori degni di lettura sarebbe una fatica senza fine (*infiniti operis*: 37); b) la stessa operazione di selezione non è facile, perché fra gli scrittori che hanno resistito al tempo pochi ce ne sono, o addirittura nessuno, che non possano recare un qualche vantaggio ai lettori (40).

4. Il discorso sulla poesia drammatica, nell'ambito della rassegna, si colloca, com'è noto, al termine del catalogo dei poeti greci. E comincia (10,1,65) con la commedia antica, alla quale Quintiliano riconosce due pregi fondamentali: la *fecundissima libertas*, cioè la *parrhesia*⁶, che la rende *in insectandis vitiis praecipua*, e la purezza della lingua (già notata, come abbiamo visto, in 1,8,8), che conserva *sinceram illam sermonis Attici gratiam*. Infatti, aggiunge, essa è *et grandis et elegans et venusta, et nescio an ulla, post Homerum tamen, ... aut similior sit oratoribus aut ad oratores faciendos aptior*. Come rappresentanti della commedia antica il retore nomina – senza alcuna ulteriore caratterizzazione – Aristofane, Eupoli e Cratino, i tre poeti della celebre triade, presente per esempio nell'*incipit* della quarta satira di Orazio. Segue, subito dopo, la tragedia: anche in questo caso tre autori – Eschilo, Sofocle, Euripide –, ma stavolta più nettamente definiti (almeno il primo e il terzo), e con l'esplicita dichiarazione di una preferenza (nei confronti di Euripide, come vedremo).

A questo punto, Quintiliano riporta il discorso sulla commedia, collegando direttamente Menandro a Euripide. È un fatto che può sorprendere, ma che ottiene una spiegazione almeno parziale se si ricorda che anche nel *περὶ μιμῆσεως* di Dionigi di Alicarnasso (2,11 = II, p. 206 s. Us.-R.) Menandro (unico nominato fra i commediografi) è collocato subito dopo Euripide; con una precisazione, tuttavia: che Dionigi tace della commedia antica⁷, e che in

⁶ Definizione oraziana: cf. *sat.* 1,4,5 *multa cum libertate notabant; ars 282 sed in vitium libertas ex-cidit*. Per il termine e il concetto in Quintiliano cf. 9,2,27: *Quod idem dictum sit de oratione libera, quam Cornificius licentiam uocat, Graeci παρρησίαν*.

⁷ Se ne trova invece menzione nella pseudodionisiana *Ars rhetorica* (8,11 = II, p. 309 Us.-R.), ove

lui quindi non si riscontra l'anomala spezzatura del genere comico in due tronconi che ci presenta invece Quintiliano.

La questione si riconduce al complesso problema dei canoni alessandrini e a quello, connesso, delle fonti della rassegna quintiliana: problemi sui quali qui non intervengo, limitandomi a condividere l'opinione di quanti, fra gli studiosi, suppongono l'utilizzazione, da parte di Quintiliano, di una pluralità di fonti⁸. Una tale ipotesi, che trova giustificazione nelle informazioni che lo stesso Quintiliano ci fornisce sul suo metodo di lavoro e sulla documentazione da lui utilizzata⁹, non esclude ovviamente un intervento personale del retore, derivante dalla diretta lettura dei testi. In questa ottica può trovare spiegazione la particolarità, rilevata da Peter Steinmetz, che lo schema presente in Quintiliano – difficilmente comprensibile, peraltro, in una «Stilkritik» destinata a scopi retorici – sembra ispirarsi a un criterio di classificazione basato su «inneren Zusammenhänge» fra gli autori¹⁰. Si osserverà, nel caso specifico, che il collegamento di Menandro con Euripide non è impiantato su un rapporto di semplice successione, ma di derivazione: (69) *Hunc et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diuerso, Menander... L'opus*¹¹ è diverso, ma la connessione di Menandro con Euripide è di filiazione diretta: una intuizione nella quale anche la critica moderna si è riconosciuta, sviluppandone la portata.

Ma ritorniamo al par. 66, cioè al discorso sui tragici greci. Eschilo, dice Quintiliano, «fu il primo a dar lustro alla tragedia» (*tragoedias primus in lucem ... protulit*): *sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus*. Un giudizio a *double face*, ma che inclina piuttosto verso il negativo, enfatizzando una riserva che è presente anche nel *Sublime*¹². La sublimità e la *gravitas* non sono per Quintiliano elementi

i tre commediografi sono elencati secondo l'ordine cronologico: Cratino, Aristofane, Eupoli (altrettanto in Vell. 1,16,3).

⁸ Per la complessa problematica si vedano, in particolare, PETERSON, *cit.*, p. XXVIII ss.; L. RADERMACHER, *Kanon*, in *RE X* (1919), coll. 1873 ss.; COUSIN, *Études*, *cit.*, p. 563 ss.; R. PFEIFFER, *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, trad. it., Napoli 1973, p. 320 ss. Un recentissimo contributo al problema nella relazione di M. CITRONI, *Quintiliano e l'ordinamento per canoni della tradizione letteraria*, presentata al Convegno «Il passato degli antichi» (Napoli 1-2 ottobre 2001), del quale si attende la pubblicazione degli Atti.

⁹ Si veda in particolare l'*epistula* a Trifone (1): *quod tempus non tam stilo quam inquisitioni operis prope infiniti et legendis auctoribus, qui sunt innumerabiles, datum est*.

¹⁰ P. STEINMETZ, *Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians*, «Hermes» 92,1964, pp. 454-466 (part. p. 457; da qui le citazioni). In tal senso si spiega anche la divergenza di Quintiliano nei confronti di Aristofane di Bisanzio, che assegnava a Menandro il secondo posto dopo Omero. Cf. STEINMETZ, *ibid.*

¹¹ Cioè il campo di attività, e quindi (in questo caso) il genere. Cf. PETERSON, p. 19 *ad* 10,1,9.

¹² *subl.* 15,5: Αἰσχύλου ... ἐνίοτε μέντοι ἀκατεργάστους καὶ οἰονεῖ ποκοειδεῖς τὰς ἐν-

che possano giustificare la grandezza di un poeta, se non sono accompagnati dal controllo dell'espressione, dalla grazia dello stile. Anche la commedia antica, l'abbiamo visto, è *grandis*, ma possiede le doti della *elegantia* e della *venustas*. Diversamente stanno le cose per Sofocle ed Euripide, che *longe clarius inlustraverunt hoc opus* (67). Quintiliano non si pronuncia sulla questione *uter sit poeta melior* (*ibid.*), ma non ha dubbi che Euripide sia più utile per chi si accinge a far l'avvocato. Perché? Perché Euripide – dice l'autore, allontanandosi e in qualche modo rovesciando la valutazione che troviamo in Dionigi¹³ – è ricco di *sententiae* e di filosofica saggezza e dimostra di possedere in massimo grado la tecnica della dialettica oratoria (*in dicendo ac respondendo*). Ma c'è di più: Euripide è *in adfectibus ... cum omnibus mirus, tum in iis qui miseratione constant facile praecipuus* (68). Questa caratterizzazione viene generalmente, e giustamente, ricondotta ad Aristotele, che nella *Poetica* (1453a 29), com'è noto, aveva definito Euripide *τραγικώτατος ... τῶν ποιητῶν*. Ma il giudizio di Aristotele si inserisce in un contesto che riguarda l'«effetto tragico» che consegue all'adozione di quello che il filosofo definisce il «racconto semplice» (*ἀπλοῦς μῦθος*: 1453a 12), cioè il racconto che si svolge in una sola direzione, dalla buona sorte alla sventura, e non viceversa¹⁴: un effetto tragico che si realizza «sulle scene e nella pratica degli agonisti» (*ἐπὶ ... τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων*), purché – aggiunge – i drammi «siano rappresentati a dovere» (*ὄν κατορθώσιν*); è in questo, dice Aristotele, che Euripide, «anche se per gli altri aspetti non lavora bene» (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ*), riesce «il più tragico dei poeti». Il giudizio di Quintiliano, invece, da un canto non conosce le riserve e le limitazioni aristoteliche, dall'altro non si riferisce alla sola catastrofe del dramma: è dal testo scritto – che anche per questo a me riesce difficile pensare che non gli fosse noto direttamente – che il retore ricava il suo apprezzamento del *pathos* di Euripide, identificandolo come un elemento caratterizzante della sua drammaturgia, e in quanto tale da proporre a esempio al futuro oratore.

Segue, come abbiamo visto, il giudizio su Menandro (e sulla *Nea*): una lunga pagina, superata soltanto, per estensione, da quelle su Omero, su Cicerone e su Seneca. Menandro, dice Quintiliano, *vel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facul-*

ας καὶ ἀμαλάκτους φέροντος... Cf. COUSIN, *Études*, cit., p. 555 e, più recentemente, Dionisio Longino, *Del sublime*, Introd., testo critico, traduz. e commentario a c. di C.M. MAZZUCCHI, Milano 1992, p. 211 *ad l.* Meno persuasivo l'accostamento, proposto sempre da COUSIN (*ibid.*), all'ἀσπληρὰ ἁρμονία di Dion. Hal., *comp.* 22 (= II, p. 98 Us.-R.).

¹³ Cf. N. TAVERNINI, *Dal libro X dell'Institutio Oratoria alle fonti tecnico-metodologiche di Quintiliano*, Torino 1953, p. 32 s., da vedere anche (p. 32) per il giudizio della Ἀρχαίων κρίσις.

tas, ita est omnibus rebus personis adfectibus accommodatus (69). L'espressione *vitae imaginem* riecheggia la definizione ciceroniana (a noi trasmessa da Donato, *exc. de com.* p. 22,19 Wessner) della commedia come *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*¹⁵; ma presuppone anche, andando più indietro, il celebre interrogativo di Aristofane di Bisanzio: Ἔρω Μένανδρον καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο;¹⁶ È dunque il realismo di Menandro, la sua «aderenza alla multiforme realtà della vita»¹⁷, che Quintiliano rileva in primo luogo, conformemente a una tradizione critica più volte ripresa nel mondo romano. Ma accanto a esso la *inveniendi copia* e la *eloquendi facultas*: due notazioni nuove¹⁸ che possono anche procedere dall'esperienza diretta del nostro autore: specialmente la prima, che sembra identificare «la fantasia di Menandro non nell'intreccio generico ed esterno, ma nel particolare della vicenda drammatica, nella felice disposizione delle varie scene e situazioni, onde sorgono vivi e veri i contrasti di passioni e di caratteri»¹⁹. Il riconoscimento delle qualità oratorie, dunque – sviluppato subito dopo (70) con la citazione di commedie nelle quali si riscontrano *iudicia* e *meditationes* –, si accompagna a quello dell'*ethos*; in nome di questa sintesi Quintiliano giustifica la presunta paternità menandrea di orazioni attribuite al logografo Carisio (70) e, poco oltre (71), giudica la lettura di Menandro più utile ai declamatori che agli oratori: *quoniam his necesse est secundum condicionem controuersiarum plures subire personas, patrum filiorum, <caelibum> maritorum, militum rusticorum, diuitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum*. Menandro, dice Quintiliano, riesce a salvaguardare la credibilità dei personaggi (*in quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor*), mettendo in atto quel principio della *convenientia* del quale ci fornisce splendida enunciazione Orazio nell'*Ars poetica*. Di qui, nel giudizio finale (72), l'assegnazione a Menandro del primato fra i poeti *eiusdem ope-*

¹⁴ Vd. Aristotete, *Poetica*, Introduzione testo e commento di A. ROSTAGNI, Torino 1945², p. 71.

¹⁵ Si veda anche *S. Rosc.* 16,47 *Etenim haec conficta arbitror esse a poetis, ut effectos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem nostrae vitae cotidianae videremus*. Ma la definizione ciceroniana concorda con un giudizio ampiamente diffuso nell'antichità: oltre l'affermazione di Aristofane di Bisanzio riferita nel testo basti qui ricordare *Ov. am.* 1,15,17 s.; *Manil.* 5,475 (*Menander, / qui vitae ostendit vitam*); *Gell.* 2,23,12 (*illud Menandri de vita hominum media sumptum, simplex et verum et delectabile*); 3,16,3 (*humanarum opinionum vel peritissimus*). Una valutazione sensibilmente più moralistica è quella di *Sen. nat.* IVa, *praef.* 19, su cui G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Pavia 1970, p. 177 s.

¹⁶ Tramandato dal retore Siriano, in *Hermog.* 134,4 = II, 23 Rabe.

¹⁷ GARZYA, *cit.*, p. 241.

¹⁸ Il giudizio di *Dion. Hal., imit.* 2,11 (= II, p. 207 Us.-R.) attribuisce genericamente τὰς λεκτικὰς ἀρετὰς ai κωμικοὶ e a Menandro specificamente τὸ πραγματικόν.

¹⁹ V. DE FALCO, *Studi sul teatro greco*, Napoli 1943, p. 184 ss. (la citazione da p. 199), che ritiene, sulla base di *inst.* 11,3,91, che Quintiliano abbia personalmente assistito a rappresentazioni menandree.

²⁰ Che con *eiusdem operis* Quintiliano voglia indicare la commedia nuova e non tutto il genere co-

ris²⁰.

5. Quando passiamo a considerare la sezione romana della rassegna, non possiamo non rimanere stupiti dell'esiguità e della esilità dei giudizi riguardanti gli autori drammatici. E ciò in particolare per la tragedia, dei cui rappresentanti Quintiliano si limita a ricordare Accio, Pacuvio, Vario, Ovidio e Pomponio Secondo. E non è tanto questione di numero: molti giudizi appaiono poco significativi, altri ci riescono difficilmente comprensibili alla luce delle stesse valutazioni dominanti nella critica antica. Dobbiamo compiere quindi un notevole sforzo di contestualizzazione per integrare e rendere eloquente quel poco che Quintiliano ci dice.

Degli antichi tragediografi, dice il retore al par. 97, Accio e Pacuvio sono i più celebri *gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum*. Valutazione piuttosto stereotipa, com'è stato recentemente notato, derivante da «un'operazione intellettuale di trasferimento delle qualità proprie del *genus grande* al giudizio specifico»²¹; e tuttavia perfettamente in linea con lo scolastico schematismo e meccanicismo che caratterizza la critica antica, specificamente di matrice ciceroniana²². Ciò vale, almeno in parte, anche per la successiva caratterizzazione dei due poeti: *virium ... Accio plus tribuitur, Pacuvium videri doctiorem qui esse docti adfectant volunt*. Non sono pochi i testi nei quali si possono indicare i precedenti di questa valutazione: oltre ai giudizi ciceroniani su entrambi i tragediografi (*orat.* 36 sugli *ornati elaboratique ... versus* di Pacuvio; *Planc.* 59 su Accio *gravis et ingeniosus poeta*) si possono ricordare la feroce 'stroncatura' dei due poeti in Persio (1,76 ss. *est nunc Brisaei quem venosus liber Acci, / sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur / Antiopa, aerumnis cor luctificabile fulta?*), il *plus ... sanguinis* attribuito ad Accio da Velleio Patercolo (2,9,3), nonché, sempre per Accio, i due giudizi di Ovidio sull'alta ispirazione poetica (*am.* 1,15,19 *animosi ... Accius oris* contrapposto a *Ennius arte carens*)²³ e sulla 'crudeltà' dei suoi personaggi (*trist.* 2, 359 *Accius ... atrox*). Ma soprattutto vengono in mente i vv. 55 s. dell'oraziana epistola ad Augusto: *ambigitur quotiens, uter utro sit prior, aufert / Pacuvius docti famam senis, Accius alti*, nei quali, come in Quintiliano, la caratterizzazione dei due tragediografi è presentata come giudizio altrui, che non impegna la responsabilità dell'autore, e articolata secondo un pari schema antitetico; e ciò sia che i termini *doctus* e *doctrina* (rispettivamente in Orazio e in Quintiliano) indichino la cura formale, il *limae labor* (antitesi *ingenium / ars*), sia che vogliano riferirsi alla raffinatezza di

mico ha mostrato persuasivamente GARZYA, *cit.*, p. 242 s.

²¹ GALLI, *cit.*, p. 218.

²² Sempre valide mi sembrano le notazioni di A. RONCONI, *Aspetti di critica letteraria in Cicerone*, in *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, p. 91 ss., part. p. 105 ss.

²³ Per il binomio *animus / os* cf. RONCONI, *cit.*, p. 129.

una ricercata cultura mitologica²⁴. Ma tra le due espressioni quintiliane che abbiamo letto ce n'è un'altra che richiede attenzione: *Ceterum nitor et summa in excolendis operibus manus magis videri potest temporibus quam ipsis defuisse*. Qui Quintiliano si stacca da Cicerone, che nel *Brutus* (258) aveva affermato che *omnes tum* [cioè al tempo di Pacuvio e di Cecilio] *fere, qui nec extra urbem hanc vixerant neque eos aliqua barbaries domestica infuscaverat, recte loquebantur*, e che proprio all'origine forestiera di Cecilio e di Pacuvio doveva attribuirsi il loro *male locutus*; e si accosta piuttosto a Orazio, ripetendone il pregiudizio classicistico nei confronti della poesia arcaica. In realtà non si tratta di un fatto isolato, e penso che abbia ragione Giovanni D'Anna nel sottolineare, in uno studio abbastanza recente²⁵, una vicinanza del nostro alle posizioni critico-culturali di Orazio piuttosto che a quelle di Cicerone. Così si spiegherebbero la pressoché totale esclusione dei «più antichi rappresentanti dei singoli generi letterari», certe analogie nella pagina sulla *satura* con Hor. *sat.* 1,10,65 s. e – per quanto riguarda il teatro – il silenzio su Nevio ed Ennio²⁶. Quest'ultimo, in realtà, è citato una sola volta, come tragico, in 5,10,84, per il primo, celebre, frammento della *Medea*: una citazione non molto significativa, trattandosi di un passo frequentemente ricordato nella critica letteraria romana. Per il resto, è soprattutto la produzione epica di Ennio che richiama l'attenzione di Quintiliano, ed è ad essa che il retore rivolge il tributo di un apparente entusiasmo (10,1,88): *Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus, in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem*. Ma si tratta di un giudizio solo apparentemente positivo, nel quale la *veneratio* si mescola alla *despicentia*²⁷: ci sono altri poeti *propiores* – aggiunge il retore subito dopo – *ad hoc de quo loquimur magis utiles*.

La rassegna dei tragici continua, al par. 98, con i giudizi su Vario, Ovidio e Pomponio Secondo. Del *Thyestes* di Vario – del quale Quintiliano stesso, si ricordi, ci fornisce (3,8,45) l'unico frammento a noi pervenuto – si rileva genericamente la esemplarità: questa tragedia, dice Quintiliano, *cuilibet*

²⁴ Dei numerosi studi sull'argomento mi limito a ricordare M. VALSA, *Marcus Pacuvius poète tragique*, Paris 1957, pp. 72, 75 ss.; G. D'ANNA, *La «doctrina» di Marco Pacuvio*, in *Problemi di letteratura latina arcaica*, Roma 1976, p. 173 ss.; R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Studi su Accio*, Firenze 1980, pp. 16, 30; Horace, *On Poetry. Epistles Book II: the Letters to Augustus and Florus*, by C.O. BRINK, Cambridge 1982, p. 103 ss.; L. CASTAGNA, *Pacuvio doctus poeta: esempi dall'Antiopa*, in *Atti del III Seminario di studi sulla tragedia romana (Palermo 17-19 settembre 1990)*, Palermo 1992 (= «Quad. cult. tradiz. class.» 8,1990), p. 33 ss.

²⁵ G. D'ANNA, *Quintiliano e il classicismo di età flaviana*, in *La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano*, Atti del Convegno (Mantova 4-5-6-7 ottobre 1990), Mantova 1992, p. 217 ss. (da p. 219 la successiva citazione).

²⁶ Livio Andronico è ricordato, occasionalmente, in 10,2,7.

Graecarum comparari potest. Riguardo a Ovidio, l'autore esprime, come è stato notato, un «giudizio agro-dolce», che concede a Ovidio l'*ingenium* ma gli nega il *labor limae* e il «controllo di quanto aveva scritto»²⁸: *Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo impere quam indulgere maluisset*. Un giudizio che, tuttavia, appare meno severo di quelli precedentemente espressi sulla sua poesia esametrica ed elegiaca (10,1,88 *Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*; 93 *Ovidius utroque lascivior*)²⁹: l'indulgenza eccessiva all'*ingenium* è ancora una volta riprovata, ma l'apprezzamento delle doti naturali sembra avere il sopravvento, sì da determinare un vivace rammarico per la loro errata utilizzazione da parte del poeta³⁰. A parte questa considerazione, è significativo che i due drammi di Vario e di Ovidio siano ricordati insieme, a rappresentare, dopo la coppia 'arcaica' costituita da Pacuvio e Accio, la drammaturgia romana. Questo accoppiamento tornerà, pochi anni dopo, anche nel *Dialogus de oratoribus* (12,5).

Un altro aspetto, peraltro, accomuna l'operetta di Tacito al resoconto quintiliano: ambedue ignorano le tragedie di Seneca; più precisamente, il *Dialogus* ne tace completamente, mentre Quintiliano ne parla alla fine della sua rassegna (10,1,125-131), col pretesto di ridimensionare *vulgatam falso de me opinionem qua damnare eum et invisum quoque habere sum creditus*. L'unica frase che qui ci interessa è al par. 129: *Tractavit etiam omnem fere studiorum materiam: nam et orationes eius et poemata et epistulae et dialogi feruntur*. Il termine *poemata* indica (o include) le tragedie³¹; ed è questa menzione – unita a qualche altro cenno nel corso dell'*Institutio* e in particolare alla citazione (l'unica) di un verso della *Medea* (il 453) in 9,2,9 – che rende più significativa l'esclusione di Seneca tragico dal contesto delle letture consigliate al giovane oratore.

A Seneca, dunque, Quintiliano preferisce Ovidio e Vario (mi pare notevole che i titoli delle due tragedie menzionate corrispondano a quelli di due tra i più celebri drammi di Seneca); ma gli preferisce anche Pomponio Secondo: poco più che un nome per noi, ma celebrato più volte (anche da Ta-

²⁷ Cf. *Ennianae poesis reliquiae* iteratis curis rec. I. VAHLEN, Lipsiae 1903, p. LXXVIII.

²⁸ DELLA CORTE, *cit.*, p. 86 (da qui le citazioni).

²⁹ Una valutazione più sfumata in 4,1,77: *...ut Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem*.

³⁰ In tal senso possono leggersi le parole di G.J. VOSS (*Poeticarum institutionum libri tres*, II, Amstelodami 1672, p. 73) con la cui citazione Della Corte apre il suo lavoro: «Optandum erat, ut exstaret Ovidii Medea. Nam cum ingenium eius viri tale sit, ut pene modum humanae conditionis excedat; si quo peccat, eo peccat, quod, magnorum fluminum instar, interdum redundet. Quod si in eo vitium est, tot suis virtutibus satis illud compensat. In tragoedia tamen minus, quam caeteris, locum habuisset».

³¹ Cf. G. BRUGNOLI, *Quintiliano, Seneca e il De causis corruptae eloquentiae*, «Orpheus» 6,1959,

cito, *dial.* 13; *ann.*, 11,13; 12,28). Quintiliano – pur rilevandone la scarsa tragicità: un giudizio che non ha conferma in altre fonti, e che egli attribuisce ai *senes* – ne ricorda, oltre che l'*eruditio*, il *nitor*, l'eleganza dello stile: ancora una volta un esplicito apprezzamento sul versante della forma.

La valutazione della commedia romana, al par. 99, è assolutamente negativa: *In comoedia maxime claudicamus*. Giudizio netto e apodittico, sostenuto com'è (100) dall'unica – ma per Quintiliano decisiva – motivazione relativa alla lingua, nella quale i Romani hanno dimostrato di non sapere *recipere ... illam solis concessam Atticis venerem*. La prospettiva è, chiaramente, conforme a quella con cui Orazio guardava ai comici arcaici, a Plauto in particolare; ma con un'adesione, mi pare, tutt'altro che generica da parte di Quintiliano. Il rifiuto (99) delle lodi rivolte da Varrone a Plauto, di quelle dei *veteres* nei confronti di Cecilio, nonché degli apprezzamenti testimoniati dall'attribuzione di alcune commedie di Terenzio a Scipione Africano sembrano ripetere la movenza di *epist.* 2,1,55 ss. (il passo cui si riferisce la precedente citazione riguardante Pacuvio e Accio), laddove Orazio prende le distanze dalla idolatria di cui sono fatti oggetto i poeti arcaici. Non solo: la stessa espressione iniziale della sezione quintiliana (*in comoedia maxime claudicamus*) ha tutta l'aria di essere una sottile eco allusiva della metafora dei vv. 175 s. sempre dell'epistola ad Augusto, in cui Orazio dice che Plauto *gestit ... nummum in loculos demittere, post hoc / securus, cadat an recto stet fabula talo*. Pregiudizio classicistico anche in questo caso, dunque; o meglio, giudizio fondato su un rigoroso culto dell'*ars*; al quale si aggiunge – ancora in concordanza con Orazio, ma anche, ovviamente, con Cicerone – il richiamo a un'esigenza di moralità, espresso nella condanna finale delle togate di Afranio (100: *utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus*).

C'è un altro punto che merita di essere accennato, anche se di sfuggita: ed è il ricorrente problema della conoscenza (diretta o meno) che Quintiliano aveva degli autori da lui ricordati. Penso che si debba distinguere tra suggerimenti di lettura e citazioni. Per i primi, ritengo che in linea di massima il retore non potesse non conoscere gli autori di cui consigliava lo studio con tanta insistenza: ammettere che non avesse dimestichezza con essi significa supporre in lui una superficialità e una malafede che non si conciliano con l'impressione di onestà intellettuale che ricaviamo da tutta la sua opera. Naturalmente resta legittimo ipotizzare diversi gradi di conoscenza dei singoli *auctores*, greci e latini, antichi o recenti. Diversamente stanno le cose per le citazioni, che in molti casi – com'è stato da tempo notato – sono cita-

p. 29 ss., part. p. 33 s.

³² Sulla citazione in Q. si veda in particolare, dopo CH. N. COLE, *Quintilian's Quotations from the Latin Poets*, «Class. Rev.» 20,1906, pp. 47-51, G. CARLOZZO, *La tecnica della citazione in Quintiliano*,

zioni a memoria o addirittura di seconda mano: prassi già ciceroniana, e ammissibile anche quando si tratti di autori ben noti a chi cita³².

6. Ma c'è un altro aspetto della problematica sul quale è opportuno, in questa sede, fermarsi brevemente. Si tratta dei riferimenti – numerosissimi nell'*Institutio* – al mondo del teatro e alla prassi della scena. Alla base di tali riferimenti sta l'analogia tra l'esperienza oratoria e quella teatrale e, più in generale, la dimensione spettacolare che investe in Roma ogni forma della vita e dell'attività politica e culturale³³. In rapporto a questa prospettiva la posizione di Quintiliano offre non pochi aspetti di rilevante interesse.

In 8,3,70 s., nell'ambito della sezione *De ornatu*, il retore tratta della *enargeia*, che rientra *inter ornamenta* (61): *Consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia*; e poco dopo (71): *Atque huius summae iudicio quidem meo virtutis facillima est via: naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi quod agnoscunt*. Il rapporto con il teatro è istituito chiaramente in 2,10,12 s., a proposito della declamazione: *declamatio, quoniam est iudiciorum consiliorumque imago, similis esse debet veritati, quoniam autem aliquid in se habet epidicticon, nonnihil sibi nitoris adsumere. Quod faciunt actores comici, qui neque ita prorsus ut nos vulgo loquimur pronuntiant, quod esset sine arte, neque procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio, sed morem communis huius sermonis decore quodam scaenico exornant*. Siamo, inutile dirlo, in presenza di una prospettiva ciceroniana: anche per il principio, frequentemente ribadito in entrambi gli autori, del *modus* come garante di un equilibrio fra eccessi opposti.

Ma qui interessa l'accostamento dell'oratore con l'attore. Cicerone l'aveva formulato più volte in esplicite argomentazioni – può darsi stimolato dalla trattatistica retorica ellenistica o da suggestioni paneziane, ma probabilmente anche dall'esperienza personale³⁴. In Quintiliano il collegamento è molto più articolato, la precettistica più minuta, come si conviene a una *Institutio oratoria*, che è cosa diversa da un *De oratore* o da un *Orator*³⁵. Se in 1,8,6 ss. – come abbiamo visto –, elencando alcuni generi poetici da offrire alla *lectio* dei giovani discepoli, il retore dà soprattutto rilievo alla poesia

«Pan» 7,1979, pp. 27-60.

³³ Si vedano P. VEYNE, *Le pain et le cirque. Sociologie d'un pluralisme politique*, Paris 1970, trad. it. *Il pane e il circo*, Bologna 1989; C. NICOLET, *Le métier de citoyen romain*, Paris 1976, trad. it. *Il mestiere di cittadino nell'antica Roma*, Roma 1980; F. DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985, trad. it. (parziale) *Teatro e società a Roma*, Roma-Bari 1991.

³⁴ Cf. E. NARDUCCI, *Modelli etici e società: un'idea di Cicerone*, Pisa 1989, p.169 s., col richiamo (per Panezio) a A. MICHEL, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960, p. 130 ss.

³⁵ Cf. A.M. GUILLEMIN, *Cicéron et Quintilien*, «Rev. Ét. Lat.» 37,1959, pp. 184-194. Per le convergenze tra Cicerone e Quintiliano, e sui limiti di queste, è particolarmente utile il citato studio della FANTHAM.

drammatica, in particolare alla commedia, qualche pagina dopo, nell'ambito del capitolo sulla *prima pronuntiatio*³⁶ (1,11,1), prescrive l'utilizzazione di un *comoedus*, *dum eatenus, qua pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat*. Un suggerimento che ha alle spalle una tradizione consolidata: già Demostene aveva assiduamente frequentato l'attore Andronico (ce lo ricorderà lo stesso Quintiliano in 11,3,7: *diligenter apud Andronicum hypocriten studuit*), e Cicerone, come apprendiamo da Plutarco (*Cic.* 5), per correggere la sua *actio*, aveva seguito la recitazione di Roscio e di Esopo. Di qui, sul piano della teorizzazione retorica, la raccomandazione di Crasso nel *de oratore* (1,156): *Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformitatem pravitatemque veniamus*. Nella codificazione della *Institutio* la raccomandazione diviene una norma, che si formalizza nell'attività didattica. Sarà *officium* di un tale maestro correggere i difetti di pronuncia (1,11,4: *vitia ... oris emendet*), ma anche insegnare *quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem: quod ita optime faciet si certos ex comoediis elegerit locos et ad hoc maxime idoneos, id est actionibus similes. Idem autem non ad pronuntiandum modo utilissimi, verum ad augendam quoque eloquentiam maxime accommodati erunt* (12s.). Interessano, già in questo capitolo relativo alla scuola di grammatica, le direttive riguardanti il *gestus*, in particolare gli atteggiamenti del volto: *Observandum erit etiam ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne inmodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix. Nam frons pluribus generibus peccat...* (9s.). La collaborazione dell' 'esperto' – non occasionale né marginale, a quanto sembra – garantirà l'acquisizione di una competenza tecnica, ma questa avverrà nel rispetto di una più generale educazione al *decorum*: *infinitem autem ... in his quoque rebus momentum est, et nihil potest placere quod non decet* (11).

Un'istanza, quest'ultima, che manifesta la sua vitalità anche nella fase più avanzata della disciplina della *pronuntiatio*, ove il confronto e il rapporto con l'attività dell'attore presuppone una più matura consapevolezza delle analogie e delle specificità delle due *artes*. Elemento essenziale nell'ambito dell'*actio* è il *caput*, *cum ad ... decorem, tum etiam ad significationem* (11,3,68); perciò sarà necessario controllarne e dosarne i movimenti, perché l'espressione dei sentimenti avvenga nel costante rispetto del decoro (69-71). Ma nel capo *dominatur ... maxime vultus* (72). Cicerone si era limitato a definirlo *imago animi* (*de orat.* 3,221; *orat.* 60); Quintiliano elenca con scrupolosa meticolosità i diversi sentimenti che esso può esprimere, per concludere con una notazione desunta dal mondo del teatro: *itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuuntur*: il che comporta nella tragedia (orazianamente: *ars* 119 ss.) la coe-

renza del personaggio con i tratti fissati dalla *fama* (*ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules*), e nella commedia il rispetto della tipologia dei personaggi e la possibilità della registrazione della varietà dei comportamenti (73-75).

Ma il rispetto del *decor* si concretizza, prima che nell'*actio*, nell'*apte dicere* (11,1,1 *proxima est cura ut dicamus apte*, col riferimento a Cicerone, *de orat.* 3,37); e anche per questo aspetto si può imparare qualcosa dagli attori. È proprio, infatti, *apud tragicos comicosque* che si riscontra *maior in personis observatio*: una preoccupazione che fu già dei logografi e che oggi, dice Quintiliano, ritroviamo nei declamatori (11,1,38). È in virtù di essa che *aliter ... P. Clodius, aliter Appius Caecus, aliter Caecilianus ille, aliter Terentianus pater fingitur* (39; seguono altri esempi). E se è vero che nella prosopopea non vi sono tanti casi diversi quanti in una causa, ve ne sono però in maggior numero, perché *in his puerorum, feminarum, populorum, mutarum etiam rerum adsimulamus adfectus*; e a ciascuno di essi *debetur suus decor* (41). D'altra parte, sia lo stile che l'*actio* devono adattarsi al tempo, al luogo, alla circostanza, e tener conto della natura del patrocinato, della persona di chi ascolta, del genere di causa, dell'avversario (11,1,1 ss.; 42 ss.; 11,3,150 ss. e *passim*; cf. Cic. *de orat.* 3,210 ss.). Anche all'interno dei singoli discorsi il comportamento dell'oratore non sarà sempre lo stesso: l'*actio* si uniformerà non solo alle *sententiae* ma anche ai *verba* (anche se *non semper, sed aliquando*: 11,3,174; cf. 106 e 165), adattandosi a rispondere, con essi, alle esigenze delle diverse parti del discorso. Perciò nell'esordio il gesto della mano sarà misurato, ma si farà più mosso col procedere del discorso, coerentemente *cum ipsa orationis celeritate* (110 s.); e anche nel seguito la *pronuntiatio* sarà ora *citata* ora *pressa*, giacché *illa transcurrimus congerimus festinamus, hac instamus inculcamus infigimus* (111). Ancora una volta vale l'esempio del teatro: *plus autem adfectus habent lentiora, ideoque Roscius citatior, Aesopus gravior fuit quod ille comoedias, hic tragoedias egit*; e lo stesso vale per quanto riguarda il *motus* (111 s.).

Ancora col richiamo al *decorum* nell'*actio* (sostenuto dalla citazione di *de orat.* 1,132) si spiega che comportamenti diversi si addicano a diversi oratori (*aliud alios decere*: 11,3,177). Demetrio e Stratocle, entrambi attori comici, piacevano per qualità opposte, che mettevano in luce ricoprendo i ruoli di personaggi diversi. Ma si trattava, stavolta, di una differenza dovuta soprattutto a contrastanti doti naturali: *nam vox quoque Demetri iucundior, illius acrior erat* (178).

Ma l'analogia tra l'oratore e l'attore non esclude le differenze; ed è la stessa istanza del *decorum* che induce una riflessione sulle specificità delle due *artes*. In 11,3,2, dopo aver introdotto in termini ciceroniani (*de orat.* 3, 222; *orat.* 55) la sua definizione dell'*actio*, Quintiliano indica gli effetti che essa

produce sul pubblico: *Quare neque probatio ulla, quae modo venit ab oratore, tam firma est ut non perdat vires suas nisi adiuvatur adseveratione dicentis: adfectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescunt*. E come prova di questa asserzione cita gli *scaenici actores*, che con la recitazione infondono nei testi poetici una tale bellezza che ne ricaviamo assai più piacere all'ascolto che alla lettura; anzi, è proprio in virtù della *pronuntiatio* che essi riescono a suscitare nel pubblico *iram lacrimas sollicitudinem* (5). Ebbene, si chiede Quintiliano, se ciò è possibile *in rebus quas fictas esse scimus et inanes*, quanto maggiore non deve essere l'efficacia dell'*actio ubi et credimus?* Ritornano, condensati in un diverso contesto argomentativo, non pochi suggerimenti tratti dal *de oratore*: in primo luogo la distinzione formulata da Crasso (3,214) tra gli oratori *veritatis ipsius actores* e gli attori *imitatores veritatis*. Anche Antonio, com'è noto, aveva enunciato l'antitesi (2,34 *qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?*), e in un'ampia sezione del suo discorso aveva sviluppato il confronto trattando il problema del preliminare coinvolgimento emotivo dell'oratore in rapporto a quello del pubblico (2,185 ss., part. 191 ss.). In Quintiliano non troviamo esplicitamente trattato quest'ultimo tema (al quale egli ha precedentemente dedicato alcune riflessioni: 6,2,26 s. e 35 s.; cf. 1,2,29 s.), né vediamo ulteriormente sfruttata – al di là dell'accenno sopra registrato – la discussione sulla problematica della *veritas*³⁶. Ma l'analisi ciceroniana è costantemente presupposta, e sembra mostrarlo anche la felice ripresa della metafora del fuoco. Antonio aveva detto, a proposito del coinvolgimento del giudice (*de orat.* 2,190): *ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit*; e Quintiliano gli fa eco (11,3,2 s.): *adfectus omnes languescant necesse est, nisi ... inardescunt. Nam cum haec omnia fecerimus, felices tamen si nostrum illum ignem iudex conceperit, nedum eum supini securique moveamus ac non et ipse nostra oscitatione solvatur*.

Come per le analogie, così anche nell'indagare le differenze fra le due *artes* Quintiliano non si limita a una riflessione teorica; al contrario, c'è un'ampia casistica, distribuita per tutta l'*Institutio* ma particolarmente concentrata nell'XI libro, destinata a illustrare i limiti entro i quali la mutazione della prassi 'scenica' da parte dell'oratore può esercitarsi senza pregiudizio per l'irrinunciabile esigenza del *modus* (181). Ne darò alcuni esempi tra i

³⁶ Questa l'indicazione presente nel titolo del capitolo a noi tramandato.

³⁷ Su questi aspetti si leggano le belle pagine di E. NARDUCCI, *Gli arcani dell'oratore*, «At. e Roma», n.s. 29,1984, pp. 129-142, ripubblicate con ampliamenti in Cicerone, *Dell'oratore*, Milano 1994,

più significativi. L'oratore non deve pronunciare le prosopopee *ad comicum morem*, e ciò anche se può concedersi *esse ... flexum quendam quo distinguantur ab iis in quibus poeta persona sua utetur* (1,8,3); non deve riprendere *gestus ... omnis ac motus a comoedis*, badando a differenziarsi dalla pratica dell'attore e a non eccedere *nec vultu nec manu nec excursionibus* (1,11,3); deve *abesse ... plurimum a saltatore ...*, *ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit* (11,3,89). Più in particolare, deve evitare di agitare artificialmente le mani (*tremula* [scil. *manus*] *scaenica est*: 11,3,103), di percuotersi il petto (123), di poggiare sul piede destro mantenendo il petto diritto (125). *Non enim comoedum esse* – conclude Quintiliano –, *sed oratorem volo* (11,3,181); tanto meno saranno da seguire le pratiche sceniche laddove si tratti di comportamenti che sono eccessivi già per gli attori stessi, come gestire con la sola testa (11,3,71) o recitare *tremula vel effeminata voce* (11,3,91).

7. Si possono, a questo punto, tentare alcune conclusioni, sia pur provvisorie:

a) Quintiliano guarda all'esperienza teatrale secondo la prospettiva di Cicerone, del quale ripropone sia le premesse morali e culturali sia valutazioni critiche e moventi argomentative;

b) la selezione degli *auctores* drammatici consigliati – operata probabilmente, oltre che sulla scorta dei 'canoni', in base a preferenze conseguenti a personali esperienze di lettura – risponde, oltre che alla esigenza della *utilitas*, sia a dichiarate istanze di natura etica sia ad altrettanto chiaramente manifestate convinzioni estetico-culturali, riassumibili nell'apprezzamento per il *decor*, per il nitore della lingua e dello stile, per l'equilibrio tra *ethos* e *pathos*. In tal senso, reagendo al modernismo neroniano e al nascente arcaismo, il classicismo quintiliano attinge, oltre che a Cicerone, alle posizioni critico-culturali di Orazio, che lo portano talora ad assumere posizioni non del tutto conformi al suo prevalente 'ciceronianismo';

c) la riflessione sulla *performance* teatrale, sul mondo degli attori, sulle modalità della recitazione ripete ancora una volta l'impostazione concettuale e la documentazione ciceroniana, ma la amplia e la aggiorna, arricchendola di una esemplificazione che documenta una viva attenzione al mondo del teatro. Resta, in quest'ambito, l'esigenza di un approfondimento – non tentato in questa sede – della problematica riguardante il contributo che le informazioni di Quintiliano possono fornire alla ricostruzione della vita teatrale del suo tempo, nel versante riguardante il dramma 'regolare', in appoggio e ad integrazione di altre testimonianze letterarie e archeologiche.