

Francesca Romana Nocchi

## Giocolieri, prestigiatori e oratori: il ruolo delle emozioni nell'arte dell'improvvisazione

**ABSTRACT:** One of the aspects that the art of rhetoric and acting share is the acquisition of a technique based on identification. In rhetoric manuals, whenever the modes in which the speaker can start using the technique need to be addressed and clarified, examples of actors deeply moved and shaken by their own roles are pointed out: it is a recurring *topos*, which highlights the reciprocity between the two artes. Through mental projections of narrated events, also known as *visiones*, the speaker filters the events through the eye of imagination and emotionally identifies with them: thanks to the intentional control of emotions, the speaker appears to be truly involved in the matter and gains credibility. However, the planning of emotions concerns not only the performance itself but also the *inventio*, the initial conception of a speech. From the analysis of the sources it is evident that improvisation and the instrumental use of the various *adfectus* result from a long learning process too and that in oratory nothing is left to extemporaneity. While performing, the speaker unconsciously implements a whole series of techniques that have been previously assimilated through memorization and exercise and that concern both the contents and the ways to successfully communicate them.

**KEYWORDS:** rhetoric, emotion, *visiones*, *inventio*, improvisation

Uno degli ambiti in cui l'arte scenica e l'oratoria si intersecano è senza dubbio l'acquisizione di una tecnica immedesimativa, come risulta chiaramente dal confronto fra due brani tratti, rispettivamente, dall'*Ars poetica* di Orazio e dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Orazio afferma che l'effetto psicagogico dipende, in gran parte, dalla capacità dell'attore di farsi coinvolgere dai fatti, cosa che determina l'identificazione dello spettatore nei protagonisti. L'origine naturale dello stimolo affettivo, sottolinea il poeta, implica che automaticamente esso si manifesti esteriormente nella voce e nel volto<sup>1</sup>; qualora tale

<sup>1</sup> L'idea di una corrispondenza perfetta fra anima e atteggiamenti esteriori del corpo viene spiegata già da Aristotele sulla base della teoria fisiognomica (*an. post.* 70b 7-14): i *pathē* trasformano contemporaneamente l'anima e il corpo, che di essa è strumento; ogni *adfectus* si manifesta attraverso un determinato 'segno', ovvero una connotazione fisica. Questo linguaggio segnico «consente alle emozioni di accordarsi a quello strumento dell'anima che è il corpo, e all'osservatore-ascoltatore di leggere all'esterno i *πάθη* di cui si sostanzia l'animo dell'oratore» (Cavarzere

sentimento non sia reale si rischia che l'effetto illusorio si perda e che l'attore provochi la reazione contraria a quella voluta:

*Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt / humani vultus: si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, / Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, / aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum / vultum verba decen<sup>2</sup>, iratum plena minarum, / ludentem lasciva, severum seria dictu. / Format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum: iuvat aut inpellit ad iram / aut ad humum maerore gravi deducit et angit: / post effert animi motus interprete lingua. / Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum<sup>3</sup>.*

Nel caso della retorica la comunicazione emozionale serve per creare una sintonia con gli ascoltatori perché siano maggiormente disposti ad accogliere le tesi sostenute dall'oratore: la *permotio*, ovvero la capacità di piegare gli animi, come per l'attore, si riflette nello sguardo, nel volto, nei gesti, persino quelli della mano<sup>4</sup>. L'oratore, inoltre, si rende conto se è riuscito ad attivare il

2002, p. 45): si tratta di un linguaggio universale in quanto i segni che manifestano un'emozione negli altri sono gli stessi che si materializzano in noi. Per l'analisi della teoria segnica in Aristotele cfr. Rispoli 1996, pp. 3-28.

<sup>2</sup> Orazio afferma che l'espressione del volto è una prova essenziale del reale coinvolgimento dell'attore, il che deporrebbe a favore di una recitazione senza maschera; cfr. Nocchi 2013a, pp. 165-199.

<sup>3</sup> Hor. *ars.* 101-113: «il volto di un uomo ride a chi ride, / ed è vicino a chi piange: / se vuoi che io pianga, / il primo che deve esprimere dolore sei tu; / allora le tue sventure mi toccano, / Téléfo, Péleo; / se reciti male la parte / io m'addormento o rido. / Parole tristi convengono a un volto mesto, / a un volto irato parole piene di minacce, / a un volto allegro parole scherzose, / a un volto severo parole gravi. / La natura infatti prima ci modella dentro / a ogni condizione della fortuna: / ci ispira la gioia, ci spinge all'ira, / o ci piega a terra sotto il peso della tristezza / e ci stringe il cuore. / Poi esprime i moti dell'anima / a mezzo delle parole. / E se le parole sono discordanti / dalla condizione di chi le dice, / il pubblico romano alza / un cachinno» (trad. L. Paolicchi); Brink 1971, pp. 185-192. In questa citazione e nelle altre che seguono, il sottolineato è di chi scrive. La necessità di un coinvolgimento per la riuscita dell'*actio* era già presente in Aristotele (*poet.* 1455a 30-33): *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεσι ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικῶς· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἔκστατικοὶ εἰσιν* («infatti, riescono massimamente persuasivi, a partire dalla loro propria natura, coloro che si trovano nelle passioni, e nel modo più realistico sconvolge chi è sconvolto e fa provare ira chi è in preda all'ira. Per questo l'arte poetica è propria di un soggetto che ha buona natura o di un soggetto ispirato: di costoro, infatti, gli uni sono facilmente plasmabili, gli altri inclini a uscire da sé» trad. M. Zanatta). Egli, inoltre, afferma (*rhet.* 1408b 12-19) che l'eloquenza trascina il pubblico solo quando si attiva una reciprocità fra oratore e spettatore basata sull'*ἔνθουσιασμός*.

<sup>4</sup> Cic. *de orat.* 2, 188: *tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor oculis, vultu, gestu, digito denique isto tuo significari solet* («tanto impeto, tanto affanno sai manifestare con gli occhi con l'espressione, con il gesto, con cotesto tuo dito!» trad. E. Narducci). Non meno utile per suscitare la *sympatheia* fra oratore e pubblico era l'impatto visivo: l'oratore doveva essere in grado di creare la scenografia dell'azione processuale. Fra gli espedienti atti a suscitare *pathos* Quintiliano

contatto patemico anche dalle reazioni fisiche degli astanti che si manifestano soprattutto nell'espressione<sup>5</sup>.

In un passo del VI libro Quintiliano si esprime in termini analoghi a Orazio:

*Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus*<sup>6</sup>.

Nei manuali di retorica, laddove si intende chiarire all'oratore con quali espedienti ottenere l'immedesimazione, si ricorre all'*exemplum* di attori talmente commossi dalla propria parte da rimanerne scossi: si tratta di un *topos* ricorrente, su cui vale forse la pena soffermarsi per chiarire meglio i termini della reciprocità fra le due *artes*. Elio Teone, autore di un manuale di *progymnasmata*, nel descrivere ai suoi allievi gli effetti di una ὑπόκρισις coinvolgente, racconta che l'attore tragico Polo si immedesimava così profondamente nel ruolo che impersonava da piangere<sup>7</sup>. Sarà qui sufficiente ricordare che fra i *signa animi*, reazioni fisiche involontarie e per questo rivelatrici attendibili della

annovera quelli relativi all'aspetto fisico, in particolare l'abbigliamento miserevole degli imputati, il disvelamento del corpo, l'ostentazione delle cicatrici quali emblemi di devozione verso la patria, l'esibizione di figli o nipoti (*inst.* 2, 15, 5-9; 6, 1, 30), l'uso della prosopopea (*inst.* 4, 1, 28); a proposito e dell'epilogo, sede privilegiata della *permotio*, ricorre non a caso a una metafora teatrale (*inst.* 6, 1, 52): *tunc* (scil. *in epilogis*) *est commovendum theatrum cum ventum est ad ipsum illud quo veteres tragoediae comoediaeque cluduntur "plodite"* («il teatro va commosso appunto quando si è giunti al momento in cui le antiche tragedie e commedie si chiudono all'«Applaudite»» trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi); Moretti 2004, pp. 63-96

<sup>5</sup> Cic. *Brut.* 200: *etiam vultu probare videantur*. Il coinvolgimento emotivo del pubblico si manifesta anche nelle esternazioni gestuali e vocali (Cic. *Lael.* 24): *qui clamores tota caeva nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvi nova fabula! cum ignorante rege, uter Orestes esset, Pylades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret* («quanti applausi per tutto il teatro poco tempo fa riscosse la nuova tragedia di Marco Pacuvio, mio ospite e amico, nella scena in cui di fronte al re che ignorava chi dei due fosse Oreste, Pilade diceva di essere lui Oreste per morire al posto dell'amico, e Oreste dal canto suo insisteva a dire, come era vero, che Oreste era lui» trad. N. Flocchini). Come nota S. Audano (2003, pp. 26-31) la naturalezza della reazione che si esprime attraverso i *clamores* («clamore di approvazione») manifesta il sincero coinvolgimento della folla nella rappresentazione dell'amicizia e l'immedesimazione degli spettatori nella vicenda rappresentata dagli importanti risvolti psicagogici.

<sup>6</sup> Quint. *inst.* 6, 2, 26: «quanto alla mozione dei sentimenti, l'essenziale, almeno secondo me, sta nel commuoverci noi. Talvolta, infatti, l'imitazione di lutto, ira e indignazione arriverà a essere ridicola, se vi adatteremo soltanto parole ed espressione del viso, ma non l'animo» (trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi); cfr. già Arist. *rhét.* 1408a 16-24; Cic. *de orat.* 2, 189-190.

<sup>7</sup> Theon p. 103 [Patillon-]Bolognesi. Questo aneddoto è tratto dal testo armeno di Teone recentemente tradotto da Giancarlo Bolognesi (Patillon, Bolognesi 1997), per cui costituisce un nuovo *exemplum* che, a quanto mi consta, non è stato ancora preso in considerazione.

condizione interiore, il pianto è la più emblematica<sup>8</sup>; il forte potere psicagogico che lo caratterizza permette di attivare quel processo di *sympatheia*<sup>9</sup> che costituisce l'arma vincente dell'oratore.

Analogamente, nel *De oratore* di Cicerone, Antonio afferma che per l'oratore il coinvolgimento personale nella causa che sta trattando è un fatto spontaneo, indotto dalla natura delle vicende discusse e dalle ripercussioni che la riuscita del processo ha sulla sua stessa persona. Per dimostrare il carattere necessario di tale immedesimazione egli riporta un esempio tratto dall'arte scenica: *quid potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae? Tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur †spondalli† illa dicentis*<sup>10</sup>. L'aneddoto è emblematico di un'interpretazione in cui l'attore si cala completamente nel suo ruolo. Anzi tutto occorre notare che la recitazione, anche in Cicerone, come sarà più tardi per Quintiliano, è collocata a un livello di verosimiglianza inferiore rispetto alla *performance* retorica (*quid potest esse tam fictum quam versus?*)<sup>11</sup>: la tesi sostenuta da Antonio è che se l'attore, pur replicando la stessa scena ogni giorno, è talmente coinvolto da mostrare i segni evidenti dell'ira, tanto più lo sarà l'oratore, che discute vicende reali. Antonio, però, si spinge oltre: egli si chiede anche quale dovesse essere il dolore provato da Pacuvio quando scriveva i versi del *Teucer*. L'immedesimazione nell'opera sembrerebbe, dunque, avvenire in due circostanze, in occasione dell'*actio*, ma anche dell'*inventio*, e non riguardare solo l'attore, ma anche il poeta, che per comporre dei versi che

<sup>8</sup> In ambito oratorio il pianto era indizio della colpevolezza o innocenza dell'imputato; il ricorso al pianto dei testimoni o dei parenti dell'accusato, soprattutto nella *peroratio* finale, era un espediente fondamentale, addirittura indispensabile per suscitare la *miseratio*: gli insuccessi di Publio Rutilio Rufo, nuovo 'Socrate romano', dimostrerebbero proprio questo. Quintiliano, addirittura, arriva a dire che obiettivo del retore deve essere quello di sollecitare nel giudice tale reazione, costringendolo a confessare la sua posizione (*inst.* 6, 1, 23): *plurimum tamen valet miseratio, quae iudicem non flecti tantum cogit, sed motum quoque animi sui lacrimis confiteri* («moltissima effiacia ha comunque l'elemento patetico, che costringe il giudice non solo a cambiare idea, ma anche a confessare con le lacrime i moti del proprio animo» trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi). Cfr. Casamento 2004, pp. 41-62; Nocchi 2019 online.

<sup>9</sup> A questo proposito si veda lo studio di Ricottilli 2000, pp. 193 ss., la quale configura in termini medici il rapporto di reciprocità suscitato dalle lacrime, definendolo 'contagio'.

<sup>10</sup> Cic. *de orat.* 2, 193: «c'è forse qualcosa di più fittizio dei versi, del teatro, dei drammi? Eppure sulla scena ho notato personalmente, più volte, come paressero ardere, dietro la maschera, gli occhi dell'attore che declamava» (trad. E. Narducci).

<sup>11</sup> Cic. *de orat.* 3, 214: Cicerone distingue gli oratori, *actores veritatis*, dagli attori, *imitatores veritatis*; Quint. *inst.* 6, 2, 35 parla di *falsi adfectus* a proposito della recitazione. Cfr. Cic. *amic.* 24 che si riferisce a una rappresentazione tragica di Pacuvio: *stantes plaudebant in re ficta; quid arbitramur in vera facturos fuisse?* («tutti in piedi applaudivano una finzione: come pensiamo che avrebbero reagito di fronte ad un fatto vero?» trad. N. Flocchini).

infiammino le passioni deve farsi trascinare dalle *res*<sup>12</sup>: su questo punto si avrà modo di tornare in seguito. In un passo del *De divinatione*<sup>13</sup> il coinvolgimento dell'oratore e dell'attore non solo vengono messi sullo stesso piano<sup>14</sup>, ma quasi assimilati a una forma di invasamento. In questo contesto Cicerone parla di sé e della *vis* tipica della sua *performance* e sceglie come termine di confronto un attore tragico, il grande Esopo: *quid? vestra oratio in causis, quid? ipsa actio potest esse vehemens et gravis et copiosa, nisi est animus ipse commotior? Equidem etiam in te saepe vidi et, ut ad leviora veniamus, in Aesopo, familiari tuo, tantum ardorem vultuum atque motuum, ut eum vis quaedam abstraxisse a sensu mentis videretur*<sup>15</sup>. Ricorrono in questo brano alcune costanti tipiche del processo di immedesimazione: anzitutto si può notare che il *furor* di Esopo si riflette anche nel *vultus*, segno di una recitazione a viso scoperto<sup>16</sup>. Inoltre, anche in questo caso si parla di *ardor*, come nel discorso di Antonio gli occhi dell'attore *ardebant*<sup>17</sup>.

Infine, il *topos*, pur con alcune varianti, torna in Quintiliano. Per poter esprimere nel modo più veritiero il sentimento di commiserazione – chiarisce il retore – dovremo fare in modo di addossarci noi stessi quel dolore, come se le vicende accadute ci avessero coinvolti personalmente, così accade per gli attori: *vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi*<sup>18</sup>. L'attore continua a piangere pur avendo smesso di recitare a riprova di una passione travolgente che supera ogni forma di controllo. Inoltre Quintiliano accosta al termine generico *histrion*,

<sup>12</sup> Per questo argomento cfr. Cavarzere 2004, pp. 15-17.

<sup>13</sup> Cic. *div.* 1, 80.

<sup>14</sup> Del resto, come nota Timpanaro (1999, p. 293, n. 218), Cicerone non manca di sottolineare la superiorità dell'attività politica sulla recitazione (*ut ad leviora veniamus*). In effetti a Roma esiste l'ostacolo costituito dal divieto per il *civis Romanus* di recitare e l'inconciliabilità fra la *gravitas* oratoria e la professione dell'attore; Nocchi 2020, pp. 147-148.

<sup>15</sup> «D'altronde, i discorsi di voi oratori nei processi, i vostri gesti stessi, possono essere veementi, elevati, eloquenti, se anche l'animo di chi parla non è alquanto commosso? In verità, spesso ho veduto in te, o, per passare a un genere meno solenne, nel tuo amico Esopo un tale ardore di espressioni del volto e di movimento, che si sarebbe detto che una forza misteriosa lo avesse tratto fuori dalla piena consapevolezza di sé» (trad. S. Timpanaro). Lo stesso ritratto di Esopo travolto dalla sincerità dei propri *adfectus* si trova in Cic. *Sest.* 120: *summi enim poetae ingenium non solum arte sua sed etiam dolore exprimebat* («ché non era solo la sua arte, ma pure il suo dolore che interpretava il genio di un grandissimo poeta» trad. G. Bellardi). Anche Plutarco (*Cic.* 5, 5) racconta che un giorno Esopo, mentre recitava l'*Atreus* e meditava la vendetta contro Tieste, trascinato dallo spirito di immedesimazione, colpì un servo che passava vicino con tanta forza da ucciderlo.

<sup>16</sup> Nocchi 2013a, pp. 165-199.

<sup>17</sup> Cic. *de orat.* 2, 193.

<sup>18</sup> Quint. *inst.* 6, 2, 35: «io ho visto spesso attori anche comici allontanarsi ancora in lacrime dopo che avevano depresso la maschera al termine di un'azione particolarmente toccante» (trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi con varianti).

con il quale solitamente indica una qualsiasi categoria di attori, il più specifico *comoedus*<sup>19</sup>. È probabile che egli intenda così sottolineare l'eccezionalità della situazione: l'identificazione nella parte produce il pianto nell'attore (*histrion*) e addirittura nel comico (*comoedus*), da cui meno ci si aspetterebbe questa reazione. Per questo la menzione sembrerebbe avere una funzione asseverativa. Del resto è anche probabile che, come ho già dimostrato altrove<sup>20</sup>, l'attore comico fosse per Quintiliano il principale referente di *ethe* e *pathe*: la preoccupante convergenza dell'oratoria spettacolare verso forme di recitazione deteriore suggeriva al retore di rivolgersi a modelli più vicini ai reali dibattiti giudiziari. In questo senso la 'commedia borghese' di stampo menandroso poteva costituire un buon compromesso, evitando il pericolo della *mataioteknia*, un'oratoria vuota e ampollosa che si ispirava alla magniloquenza tragica<sup>21</sup>.

L'idea che la capacità immedesimativa fosse essenziale anche in campo oratorio non si affermò immediatamente. Al contrario, riguardo ai presupposti ideologici, funzionali all'effetto psicagogico, ancora in epoca ciceroniana era in atto una polemica fra tre differenti posizioni: quella di coloro che per la riuscita di un'orazione consideravano indispensabile un'immedesimazione totale dell'oratore; coloro che, al contrario, pensavano a una simulazione asettica delle passioni, ritenendo che la persuasione dipendesse soprattutto da una conoscenza di tutte le teorie etiche e psicologiche; infine, quelli che consideravano del tutto fuori luogo ricorrere al patetico<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Nocchi 2013b, p. 55 n. 67.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 49-54.

<sup>21</sup> Ai tempi di Cicerone, invece, in cui non era così evidente il pericolo di un'oratoria spettacolare, il modello era ancora la tragedia. Cicerone si augura per il buon oratore una *vox tragoedorum* (1, 128) e Quintiliano conferma questa sua preferenza (*inst.* 12, 5, 5); Crasso, nel *De oratore* (3, 217-219) esemplifica le diverse tonalità della voce che l'oratore deve utilizzare nel dibattito giudiziario ricorrendo a *excerpta* tratti da *pièces* tragiche. Il teatro tragico entrava nella realtà politica anche attraverso la riattualizzazione del mito: la proiezione del presente storico nei paradigmi tragici favoriva il coinvolgimento pubblico grazie all'impiego di un registro stilistico altamente patetico, come avviene nella *Pro Sestio* (57), in cui Esopo, in veste di Andromaca, identifica la rovina di Troia con le difficoltà in cui versa Roma a causa dell'assenza di Cicerone; cfr. Petrone 2011, pp. 135-137. Sempre nella *Pro Sestio* (120-123) Cicerone ricorda come l'attore avesse inserito nel *Brutus* di Accio due versi di sua creazione con allusione all'esilio dell'oratore: in quell'occasione il *pathos* dell'esecuzione era stato tale da indurre gli avversari al pianto e così Esopo vinse la causa conquistando il pubblico; cfr. Aricò 2004, pp. 32-33; Fantham 2011, p. 291; Nocchi 2013b, p. 21.

<sup>22</sup> Questa polemica trapela dalle differenti posizioni di Antonio e Crasso nel *De oratore* (rispettivamente 2, 186 ss. e 3, 213 ss.). In particolare il primo considera sufficiente per la *permotio* la capacità istintiva dell'oratore, il secondo, invece, sostiene la necessità di una conoscenza approfondita dei *motus animi* (1, 53 e 60); cfr. Cavarzere 2004, pp. 11-13. Petrone (2002, pp. 81-93) rintraccia i segni della polemica contro la teoria dell'immedesimazione nel quarto libro delle *Tusculanae*, laddove le evidenti oscillazioni di Cicerone fra la concezione stoica che condannava l'uso strumentale delle emozioni e quella peripatetica che avallava il ricorso alla simulazione dell'ira sarebbero il simbolo di una lenta e faticosa presa di posizione da parte dell'autore.

Sulla spontaneità dei sentimenti recitati dall'attore e dall'oratore gli studi di Emanuele Narducci e di Alberto Cavarzere hanno già fatto luce<sup>23</sup>. Si è chiarito, infatti, come nonostante siano presentati frequentemente come esempio di tale naturalezza, tuttavia anche nel loro caso si può parlare piuttosto di un controllo intenzionale delle emozioni il cui manifestarsi in maniera più o meno intensa avviene attraverso un processo di regolazione<sup>24</sup>. Così almeno risulterebbe da una constatazione riferita da Crasso nel *De oratore*<sup>25</sup>:

*Numquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:  
nam sapiens virtuti honorem praemium, haud praedam petit*<sup>26</sup>:  
*sed abicit prorsus, ut in proximo:  
set quid video? Ferro saeptus possidet sedis sacras,  
incidat, aspiciat, admiretur, stupescat. Quid, ille alter*<sup>27</sup>:  
*quid petam praesidi?*<sup>28</sup>  
*quam leniter, quam remisse, quam non actuose! instat enim  
o pater, o patria, o Priami domus!*<sup>29</sup>

<sup>23</sup> Solo a titolo esemplificativo si ricordino l'ampio saggio (pp. 5-110) che introduce l'edizione a cura di E. Narducci del *De oratore* di Cicerone (1994) e sullo stesso tema, ma con una prospettiva più ampia, Narducci 1997; di A. Cavarzere, oltre ai contributi citati in questo articolo, non si può prescindere dalla monografia dedicata interamente all'*actio* dei Romani (2011, spec. pp. 117-141).

<sup>24</sup> Cfr. Anolli, Cicero 1992, pp. 189 ss. A ragione si può parlare di un 'paradosso dell'oratore', analogo a quello dell'attore di cui scriveva Diderot (Billy 1951, p. 1057). Cfr. Wisse 1989, p. 265, che utilizza questa espressione a proposito di un confronto fra l'*Ars poetica* di Orazio (99-113), il passo del *De oratore* in cui parla Antonio (2, 189-196) e la *Poetica* di Aristotele (1455a 32-34); Cavarzere 2004, p. 21.

<sup>25</sup> Cic. *de orat.* 3, 102: «quando Roscio recita il verso: “Il saggio chiede in premio alla sua virtù l'onore e non il profitto” non lo accompagna con il gesto, di cui pur è capace, ma anzi abbassa la voce in modo che al verso successivo: “Ma che vedo? Un uomo cinto d'armi occupa i luoghi sacri?” si precipiti, fissi lo sguardo, simuli meraviglia e stupore. E allora? L'altro famoso attore pronuncia il verso: “Quale aiuto chiederò?” con quale dolcezza e pacatezza, con quanta poca passione! Infatti subito dopo incalza: “O padre, o patria, o casa di Priamo!” e non potrebbe ottenere tanta potenza drammatica se avesse consumata ed esaurita tutta l'energia nel gestire precedentemente» (trad. E. Narducci).

<sup>26</sup> Questo verso e il seguente sono tratti da una tragedia incerta, forse il *Telephus* di Ennio (*inc. inc.* 30-31 R.<sup>3</sup>); per il problema cfr. Wisse, Winterbottom, Fantham 2008, pp. 30-31. Stupisce il fatto che Roscio, conosciuto come specialista di commedie (cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 111), sia qui ritratto come attore tragico; ma da un passo di Cicerone (*or.* 109) sembrerebbe che gli artisti della scena si cimentassero saltuariamente nei due generi: *histriones eos vidimus quibus nihil posset in suo genere esse praestantius, qui non solum in dissimillimis personis satis faciebant, cum tamen in suis versarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere vidimus* («abbiamo visto questi istrioni, davvero eccellenti nel loro genere, che non solo rappresentando le parti più diverse riscuotevano applausi, pur rimanendo nel loro campo, ma vedemmo anzi che ottenevano grande successo pur facendo l'uno da comico nelle tragedie e l'altro da tragico nelle commedie» trad. G. Barone).

<sup>27</sup> Il riferimento qui è a Esopo.

<sup>28</sup> Enn. *trag.* 75 R.<sup>3</sup>

<sup>29</sup> Enn. *trag.* 81 R.<sup>3</sup>

*in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumpta superiore motu et exhausta.*

Sia Roscio che Esopo non manifestano tutte le potenzialità insite nella loro arte, ma le dosano in modo sapiente, per adeguarle alla situazione emotiva e ottenere l'effetto voluto. Nonostante l'attore si immedesima nel suo ruolo, quindi, mantiene sempre un certo livello di controllo delle proprie emozioni.

Ugualmente Antonio, pur parlando di un coinvolgimento sincero da parte dell'oratore, lascia trapelare qualche dubbio: partendo dall'assunto che per suscitare i *motus animi* nell'ascoltatore occorre che questi li veda impressi sul volto dell'oratore, egli ammette però che, qualora occorra addossarsi una passione fittizia, «ci vorrebbe forse un'arte più grande» (*maior ars aliqua forsitan esset requirenda*)<sup>30</sup>. Antonio, cioè, non si spiega come la *performance* dell'oratore possa sembrare tanto verosimile se questi non crede e sente veramente ciò che afferma: se così fosse la capacità di simulare sarebbe talmente straordinaria da apparire miracolosa<sup>31</sup>.

E in effetti su questa 'arte miracolosa' gli antichi avevano sviluppato una propria tecnica. La espone Quintiliano<sup>32</sup> parlando delle *φαντασία/visiones*, proiezioni mentali delle vicende che l'oratore sta raccontando<sup>33</sup>: solo se l'oratore riprodurrà con gli occhi dell'immaginazione i fatti di cui parla potrà sentirsi protagonista<sup>34</sup>, non un semplice spettatore e le emozioni che proverà saranno vere. Dal momento che i sentimenti non sono in nostro potere, l'unico modo per apparire credibili e indirizzare i giudici a proprio favore – specifica Quintiliano – è di essere realmente coinvolti e questo accadrà attraverso un processo di induzione volontaria. In questo modo si realizzerà un'*enargeia/evidentia* tutta particolare, non dei fatti<sup>35</sup>, ma dei sentimenti e l'oratore non sembrerà

<sup>30</sup> Cic. *de orat.* 2, 189 (trad. E. Narducci). Questa affermazione mi sembra ben diversa da quella espressa da Cicerone (*de orat.* 1, 102; cfr. Quint. *inst.* 10, 7, 14), ispirata al noto *topos* che assimila l'entusiasmo dell'oratore a un invasamento divino (Plat. *Ion.* 534c).

<sup>31</sup> A questo proposito Petrone (2004a, p. 37) scrive: «in effetti, tuttavia, il fautore della teoria spontaneista si guarda bene dal negare l'esistenza o l'opportunità di una tecnica. Dice, ed è cosa diversa, che per lui l'adesione alla causa del suo assistito è totale e senza riserve, da ciò la mancanza di finzione, che non esclude che per altri possa esserci tuttavia un dolore finto o imitato a cui però deve corrispondere in quel caso una maggiore arte [...] Cicerone insomma rappresenta una posizione più incline verso uno dei due poli, quello della natura, che non esclude tuttavia l'esistenza dell'altro, la tecnica, verso cui sarà il personaggio di Crasso ad optare».

<sup>32</sup> Quint. *inst.* 6, 2, 29-36; 10, 7, 15.

<sup>33</sup> Arist. *de anim.* 434a 7; cfr. Nocchi 2016, n. 52 e la bibliografia ivi raccolta.

<sup>34</sup> Cfr. Plat. *Ion.* 535b-c. P.H. Schrijvers 1982, pp. 47-57; Cavarzere 2004, pp. 21-28, che discute sulle origini della teoria e sui suoi esiti moderni.

<sup>35</sup> L'*evidentia* per Quintiliano è una qualità che investe sia l'*elocutio* (*inst.* 8, 3, 61-71 e 9, 2, 40-41) che la *narratio* (*inst.* 4, 2, 64): l'oratore vi torna a più riprese per la forte incidenza che la

raccontare, ma rappresentare le vicende di fronte agli occhi degli spettatori<sup>36</sup>. Questo ‘teatro delle emozioni’<sup>37</sup>, caratterizzato dalla vividezza degli *adfectus*, trascinerà il pubblico attivando una partecipazione profonda e rendendo credibile la tesi dell’avvocato. E a riprova di questa teoria Quintiliano riferisce l’episodio, di cui si è già parlato, dell’attore che piange anche dopo la fine dell’esibizione, cui dice di aver assistito di persona. Indipendentemente dalla veridicità di questa asserzione, è chiaro che il retore riconosce un’analogia profonda fra le tecniche immedesimative messe in atto dall’oratore e dall’attore.

Analoghe considerazioni sono contenute nel noto trattato Περὶ ὕψους; l’impiego delle *phantasiai* è considerato tecnica comune alla retorica e alla poesia ed è strettamente collegato alla mozione del *pathos*<sup>38</sup>; per esemplificare questo concetto l’autore ricorre non casualmente a *loci* tragici. L’immaginazione retorica, in particolare, introducendo elementi appassionati e vivaci all’interno delle argomentazioni «non solo persuade l’ascoltatore, ma anche lo soggioga»<sup>39</sup>.

Se, però, questo espediente riguarda specificamente l’aspetto performativo, un altro ambito è stato fino a ora trascurato: dalle fonti letterarie traspare l’idea che la pianificazione delle emozioni avvenisse prima dell’esecuzione del discorso e che, precisamente, riguardasse la fase preparatoria. È questo un aspetto che è stato solo sporadicamente toccato<sup>40</sup> e su cui vale forse la pena soffermarsi più nel dettaglio, chiarendo soprattutto come esso fosse il risultato di un processo di apprendimento.

A ben vedere, nonostante l’ardore con cui Antonio difende il suo cre-

chiarezza e il dettaglio dell’esposizione hanno sulla persuasività del discorso; cfr. Manieri 1998, pp. 137-149; Cavarzere, Cristante 2019, pp. 350-366.

<sup>36</sup> Quint. *inst.* 6, 2, 32. Interessanti osservazioni in Berardi 2012, pp. 89-97.

<sup>37</sup> Petrone 2004a, p. 20, parla in maniera analoga di «teatro delle passioni».

<sup>38</sup> *De sublim.* 15, 2: ὡς δ’ ἕτερον τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ’ ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπληξίς, τῆς δ’ ἐν λόγοις ἐνάργεια, ἀμφοτέραι δ’ ὁμῶς τὸ τε <παθητικὸν> ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον («dato che l’immaginazione poetica e quella retorica mirano a fini diversi, non ti può certo sfuggire che il fine dell’immagine poetica sta nel provocar sorpresa, mentre nel discorso oratorio essa ha per fine l’evidenza; poesia e oratoria, nondimeno, ricercano il <patetico> e il commosso» trad. F. Donadi). A questo proposito Manieri (1998, pp. 57-59) chiarisce che anche se la *phantasia* poetica e quella retorica condividono l’obiettivo di generare *pathos*, la prima mira esclusivamente allo sbigottimento passionale, la seconda alla chiarezza e alla persuasione razionale, fondendosi anche con le argomentazioni logiche. D.A. Russell (1964, pp. 122-123) nota le notevoli affinità fra il passo quintiliano appena esaminato (*inst.* 6, 2, 29) e quello contenuto nel trattato *Sul Sublime*; inoltre evidenzia come la maggiore vicinanza alla realtà implichi l’impossibilità per la retorica di ricorrere all’ἐκπληξίς.

<sup>39</sup> *De sublim.* 15, 9 (trad. F. Donadi).

<sup>40</sup> Cfr. Cavarzere 2004, p. 16. Lo studioso, però, si concentra soprattutto su un altro aspetto fondamentale: il coinvolgimento dell’oratore indotto dalla forza trainante del linguaggio. È l’esecuzione stessa del discorso a ispirarlo, soprattutto se questi sente di dominare il pubblico astante (p. 17). Cfr. Narducci 1997, pp. 85-86.

do fondato sulla spontaneità delle emozioni, nella pratica non vi era così fedele: infatti, la tattica da lui seguita durante lo svolgimento del dibattito processuale è frutto di una premeditazione, in particolare proprio riguardo alla pianificazione delle tecniche psicagogiche. Per spiegare in quale modo riesce a conquistare l'animo dei giudici<sup>41</sup>, Antonio ricorre a quattro diverse metafore, tratte rispettivamente dalla medicina, dal mondo animale, dalla navigazione e dalla vita militare: chiarisce, infatti, che quando sta per sostenere una causa egli considera preliminarmente se i giudici gli sono favorevoli o sono neutrali. Se non esiste un'empatia naturale, per poterla indurre si sforza come un medico di conoscere le abitudini dei propri pazienti per poi curarli, per cui 'fiuta' i loro sentimenti e le loro aspettative, così da far leva con le argomentazioni sui sentimenti adatti. Dirige quindi la 'vela' del proprio discorso dove il vento è favorevole. In questo modo, come un abile comandante, può accogliere la resa del nemico sin da principio vacillante, o farlo prigioniero. Si tratta di una fase ancora preparatoria del discorso, in cui l'oratore pianifica su quali sentimenti far leva: quindi, accanto a un'*inventio* degli argomenti, ve ne doveva essere una relativa ai *pathe* e agli *ethe*. In un passo successivo del *De oratore*<sup>42</sup>, parlando dello svolgimento della causa in difesa di Gaio Norbano, accusato da Sulpicio *de maiestate* nel 95 a.C., Antonio esplicita l'attuazione del suo piano: in primo luogo egli, proprio perché conosce bene le attitudini di chi ha di fronte, fa leva solo su quegli argomenti e su quei sentimenti in cui il pubblico può identificarsi, esacerbando il dolore, l'odio e la commiserazione dei giudici; una volta che lo ha conquistato per mezzo del *pathos* ricorre all'*ethos*, presentandosi come una persona corretta e quindi degna di credibilità. Antonio conclude il suo resoconto affermando: *ita magis adfectis animis iudicum quam doctis tua, Sulpici, est a nobis tum accusatio victa*<sup>43</sup>. È evidente il processo di pianificazione e regolazione sotteso al discorso apparentemente spontaneo di Antonio: se anche egli, parlando, si immedesima nei sentimenti, non si può negare che essi siano il frutto di un'attenta disamina preventiva.

Lo stesso procedimento è esemplato da un episodio della carriera di Servio

<sup>41</sup> Cic. *de orat.* 2, 185-188. Petrone 2004a, pp. 38-40. Cfr. Li Causi, Marino, Formisano 2015, p. 493, dove si mette in rilievo l'importanza conferita da Antonio in questa discussione, oltre che al *pathos*, anche all'*ethos* dell'avvocato (2, 182-184) per suscitare la benevolenza degli avvocati. È questa una peculiarità della retorica latina rispetto a quella greca: mentre la prima distingue l'*ethos* del *patronus* da quella del *cliens*, nella prassi greca l'imputato pronunciava personalmente la propria difesa.

<sup>42</sup> Cic. *de orat.* 2, 198-201.

<sup>43</sup> Cic. *de orat.* 2, 201: «così vinsi contro la tua accusa, Sulpicio, coinvolgendo emotivamente i giudici più che persuadendoli» (trad. E. Narducci).

Sulpicio Galba, narrato nel *Brutus*<sup>44</sup>. Coinvolto improvvisamente nella difesa dei pubblicani per la strage della Sila nel 138 a.C., Galba dovette improvvisare un'orazione in un solo giorno. Era ben cosciente di sostituire un oratore prestigioso come Gaio Lelio, che con la sua eloquenza elegante non era, però, riuscito a essere risolutivo. Ciò che ci si aspettava da lui era, dunque, una dialettica ricca di *pathos*, che non agisse a livello razionale, ma emotivo e conquistasse i giudici fino a persuaderli. In effetti dal racconto di Rutilio, giunto il giorno del processo per condurre in tribunale l'oratore, sembra proprio che Galba nella fase preparatoria della sua arringa, mostrasse già i segni di una trasfigurazione degli *adfectus*, che traspariva dalle sembianze del suo volto:

*Unum (scil. diem) quasi comperendinatus medium diem fuisse, quem totum Galbam in consideranda causa componendaque posuisse; et cum cognitionis dies esset et ipse Rutilius rogatu sociorum domum ad Galbam mane venisset, ut eum admoneret et ad dicendi tempus adduceret, usque illum, quoad ei nuntiatum esset consules descendisse, omnibus exclusis commentatum in quadam testudine cum servis litteratis fuisse, quorum alii aliud dictare eodem tempore solitus esset. Interim cum esset ei nuntiatum tempus esse, exisse in aedes eo colore et iis oculis, ut egisse causam, non commentatum putares. Addebat etiam, idque ad rem pertinere putabat, scriptores illos male mulcatos exisse cum Galba; ex quo significabat illum non in agendo solum, sed etiam in meditando<sup>45</sup> vehementem atque incensum fuisse<sup>46</sup>.*

Prima ancora che il discorso venisse pronunciato, dunque, Galba si immedesimava a tal punto nelle vicende da farle proprie<sup>47</sup>, un procedimento analogo a quello degli attori, che si calano nella parte prima di andare in scena,

<sup>44</sup> Cic. *Brut.* 87-88. Secondo Moretti (2002, p. 217) nello stravolgimento fisico di Galba si troverebbe l'eco della dottrina fisiognomica stoica relativa agli effetti negativi delle passioni. Cfr. anche Cavarzere 2004, pp. 15-16.

<sup>45</sup> Marchese (2011, pp. 303-304) mette in evidenza l'uso di *meditor* come grecismo tecnico.

<sup>46</sup> «Ci fu di mezzo un solo giorno, come di proroga, che Galba passò interamente a studiare e a preparare la causa; arrivato il giorno del processo, proprio Rutilio, su richiesta dei soci, si recò al mattino a casa di Galba, per avvertirlo e accompagnarlo in tribunale quando fosse l'ora di parlare: e quello, fino al momento in cui gli venne annunciato che i consoli erano scesi nel foro, allontanati tutti gli altri continuò a preparare il discorso in una corte coperta, con schiavi letterati, a ciascuno dei quali era solito dettare contemporaneamente cose diverse. Essendogli intanto stato annunciato che era l'ora, rientrò in casa con un colore e con occhi tali, che si sarebbe potuto pensare che avesse già tenuto il suo discorso, non che lo avesse preparato. Rutilio aggiungeva anche, e la riteneva cosa non priva di importanza, che quegli scrivani avevano un'aria malconcia quando uscirono con Galba; ne traeva la conclusione che quell'uomo era impetuoso e ardente non solo quando doveva tenere un discorso, ma anche quando si trattava di prepararlo» (trad. E. Narducci).

<sup>47</sup> La sua oratoria ricorreva alle tecniche patetiche anche in fase esecutiva, per questo Galba costituisce il modello opposto a Lelio, la cui eloquenza faceva leva soprattutto sull'evidenza argomentativa. Per l'analisi di questa coppia antitetica cfr. Cavarzere 2002, pp. 36-39; Guérin 2014, pp. 173-175, 184.

ma soprattutto dello scrittore, che si identifica nei protagonisti delle storie da lui create, non differentemente da quanto Antonio ipotizza per Pacuvio<sup>48</sup> e l'autore *Del sublime* per Euripide, che immedesimandosi in Oreste «vedeva le Erinni; e poco ci manca che riuscisse a costringere anche gli ascoltatori a vedere il frutto delle sue fantasie»<sup>49</sup>. Lo stravolgimento che Rutilio legge sul volto di Galba e su quello degli scrivani, a cui affidava gli appunti sui passaggi salienti del discorso, dimostra che anche l'oratore, come gli attori professionisti, provava la sua arringa prima di eseguirla pubblicamente. In ogni caso l'oratoria di Galba non è affatto estemporanea, ma «il frutto di una precisa strategia comunicativa i cui effetti sono già pianificati nel processo di composizione del discorso»<sup>50</sup>. Ovviamente Galba vinse la causa, grazie all'ardore e all'impeto della sua eloquenza e Cicerone ne deduce che se due sono i pregi dell'oratore, saper informare con precisione (*docere*) e porgere con vigore (*movere*), molto più ottiene l'oratore che sa infiammare i giudici<sup>51</sup>.

Non si configura differentemente il processo di immedesimazione da parte dell'attore, anch'egli teso a trarre ispirazione per la sua *performance*. In questo senso appare significativo un aneddoto narrato da Frontone. Questi racconta che il celebre attore Esopo, poco prima di calcare le scene, meditava a lungo osservando la maschera che stava per indossare, come se volesse carpire dai tratti somatici i moti d'animo del personaggio che si accingeva a interpretare: *tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem*<sup>52</sup>. Gli antichi erano convinti che i lineamenti del volto fossero predittivi dell'*ethos* e del *pathos* di un personaggio, secondo i caratteri desunti dalla fisiognomica. Le stesse maschere comiche e tragiche erano realizzate in base a questi canoni. Tale prassi non era propria del solo Esopo, dal momento

<sup>48</sup> Cic. *de orat.* 2, 193 (*supra*).

<sup>49</sup> *De sublim.* 15, 2 (trad. F. Donadi), il richiamo è a Eur. *Or.* 255-257 e *Iph. Taur.* 291; ma cfr. anche 15, 4, dove il procedimento è analogo e si riferisce a Eur. *Phaethon.* fr. 779 Nauck<sup>2</sup>: ἄρ' οὐκ ἂν εἶποις, ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος συνεπιβαίνει τοῦ ἄρματος καὶ συγκινδυνεύουσα τοῖς ἴπποις συνεπτέρωται; οὐ γὰρ ἂν, εἰ μὴ τοῖς οὐρανίοις ἐκείνοις ἐργοῖς ἰσοδρομοῦσα ἐφέρετο, τοιαῦτ' ἂν ποτε ἐφαντάσθη («non diresti che l'anima dello scrittore monta anch'essa sul cocchio, e condividendone i rischi, voli insieme ai cavalli alati? Perché certo, se la sua anima non fosse stata portata, correndo alla stessa velocità di quelle imprese celesti, mai essa avrebbe concepito immagini simili» trad. F. Donadi). In entrambi i casi si allude all'immedesimazione del poeta/scrittore che 'vede' le immagini per trasformarle in parola.

<sup>50</sup> Cavarzere 2002, p. 40.

<sup>51</sup> Cic. *Brut.* 89.

<sup>52</sup> Fronto p. 143, 2 van den Hout<sup>2</sup>: «è fama che l'attore Esopo non si sia mai messa una maschera senza prima averla osservata a lungo di fronte, per poter assumere gesti e voce secondo l'espressione della maschera» (trad. Portalupi).

che, come ha chiarito Gianna Petrone<sup>53</sup>, era divenuta il soggetto di diverse rappresentazioni iconografiche. Per quanto il *topos* possa avere una valenza metaforica, esso è senz'altro indicativo del riconoscimento, anche per il teatro antico, della pianificazione delle emozioni e della necessità di un procedimento meditativo che anticipi l'esecuzione. La situazione che si configura, dunque, è del tutto analoga a quella che avviene in ambito retorico.

Ciò che stupisce è che in tutto il capitolo dedicato da Quintiliano all'improvvisazione<sup>54</sup> non si faccia alcun riferimento alle tecniche immedesimative tipiche della recitazione<sup>55</sup>: è possibile, però, rintracciare i segni di una interdipendenza dell'arte scenica e di quella retorica anche in questo settore. L'improvvisazione – avverte Quintiliano – non è un processo estemporaneo, ma è frutto di un esercizio assiduo, che conduce l'oratore a un'applicazione meccanica dei metodi e delle norme teoriche che ha introiettato nel corso della sua formazione<sup>56</sup>. Anche l'improvvisazione, compresa quella delle emozioni, dunque, è una pratica soggetta alla razionalità, perché «sono la passione e l'intelligenza a renderci eloquenti»<sup>57</sup>. Per spiegare questa compresenza antitetica, grazie alla quale l'oratore è sempre padrone della situazione e domina la struttura del discorso pur improvvisando, Quintiliano ricorre a due esempi: «c'è dunque un esercizio meccanico che i Greci chiamano *álogos tribé*, nel quale la mano scorre mentre scrive, gli occhi, durante la lettura, guardano contemporaneamente le righe nel loro insieme e gli 'a capo' e i passaggi da una frase all'altra, e vedono quello che segue prima di aver pronunciato quello che precede. Su questa tecnica si fondano i giochi di abilità di giocolieri e prestigiatori sulle scene, così che si crede che gli oggetti lanciati ritornino spontaneamente alle mani e si muovano secondo la traiettoria voluta»<sup>58</sup>. L'analogia con l'arte scenica è chiara: come i giocolieri anche l'oratore deve dare l'impressione, anche quando improvvisa, di tenere a mente tutto il piano del discorso<sup>59</sup>, di avere a portata di mano i mi-

<sup>53</sup> Albini, Petrone 1992, pp. 391-393.

<sup>54</sup> Celentano 2007, pp. 99-107; 2010, pp. 141, 160

<sup>55</sup> In effetti un unico riferimento agli spettacoli c'è (*inst.* 10, 7, 11), ma esso non riguarda specificamente le rappresentazioni teatrali, quanto, piuttosto le esibizioni dei giocolieri (*infra*).

<sup>56</sup> Maria Silvana Celentano (2007, p. 101; 2010, pp. 146-147), a questo proposito, sostiene che da Quintiliano viene codificato il primato della redazione scritta di un'orazione sulla sua esecuzione orale, nel senso che l'oratore con la teoria e l'esercizio della scrittura ha assimilato le caratteristiche stilistiche e strutturali di un discorso, per poterle riprodurre durante la *performance*.

<sup>57</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 15.

<sup>58</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 11 (trad. C.M. Calcante-[S.Corsi]). Milazzo 2001, p. 953, rileva la matrice platonica di questa prassi oratoria.

<sup>59</sup> È un procedimento analogo a quello della *dividenda intentio animi* (*inst.* 10, 7, 10), ovvero l'attitudine del pensiero a procedere avanti nell'argomentazione e contemporaneamente a recuperare dalla memoria i dati già acquisiti e schedati per controbattere all'accusa; tale tecnica era esercitata sin dai primi anni dagli allievi del *ludus primi magistri* (*inst.* 1, 1, 34): la applicavano alla lettura

gliori vocaboli, assimilati con le letture e la pratica declamatoria, infine di saper simulare i *motus animi*. Poiché, però, l'improvvisazione spesso è accompagnata dall'emozione ispirata dal tema, che sfocia nell'esagerazione irrazionale, Quintiliano raccomanda un uso efficace e accorto degli strumenti metaverbali. Già Cicerone, attraverso le parole di Crasso<sup>60</sup>, aveva messo in luce la necessità di manifestare in modo chiaro le passioni che spesso, se non controllate, risultano confuse. Per avere la situazione sotto controllo, dunque, Quintiliano consiglia di imparare a memoria un certo numero di brani che siano espressione di una gamma variegata di *adfectus*<sup>61</sup>: in questo modo anche l'intonazione della voce si adeguerà automaticamente al tenore del discorso, concorrendo alla sua efficacia, avendo preventivamente assimilato la corrispondenza espressiva. Se la *copia verborum* dà la possibilità di improvvisare sulla base di un repertorio interiorizzato<sup>62</sup>, anche le potenzialità psicagogiche del discorso poggiano su un lungo *iter* di apprendimento che prosegue per tutta la vita, secondo il principio del *longlife learning*. Non è un caso che nella pianificazione del suo *curriculum* scolastico innovativo Quintiliano preveda che lo studente, in un'età compresa fra i 12 e i 16 anni frequenti anche le lezioni di un *comoedus*, che oltre a essere maestro di dizione<sup>63</sup>, lo introdurrà ai segreti dell'eloquenza<sup>64</sup>, facendogli leggere o interpretando a scopo esemplificativo brani tratti dai testi comici che siano rappresentativi di differenti passioni (l'ira, la misericordia), o adatti alle differenti funzioni comunicative (la narrazione, la persuasione). Tanto più questo metodo sarà efficace perché assimilato in età giovanile. Che il controllo assoluto della *performance*<sup>65</sup> fosse un ideale condiviso anche dall'attore è testimonia-

espressiva richiesta dalla *scriptio continua*. Un altro espediente utile in questo senso era quello esercitato con il *progymnasma* della *narratio* (*inst.* 2, 4, 15): allo studente si chiedeva di raccontare i fatti non solo in modo lineare, ma anche a ritroso o dal centro in avanti e indietro, così da essere in grado di recuperare durante il dibattito giudiziario le varie argomentazioni e rispondere all'avversario.

<sup>60</sup> Cic. *de orat.* 3, 215: *ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas, sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus; verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione, perturbata saepe ita est, ut obscuretur ac paene obruatur, discutienda sunt ea, quae obscurant, et ea, quae sunt eminentia et prompta, sumenda* («senza dubbio, la realtà supera in ogni campo l'imitazione, ma se essa fosse di per se stessa abbastanza efficace per quanto concerne l'*actio*, di certo non avremmo alcun bisogno dell'arte. Ma, dal momento che le passioni che in modo particolare si devono manifestare o simulare con l'*actio* sono spesso così confuse da essere offuscate e quasi soffocate, è necessario rimuovere quanto provoca oscurità e dar rilievo agli aspetti più evidenti e visibili» trad. E. Narducci). Questo passo trova una perfetta corrispondenza in Quint. *inst.* 11, 3, 61-62.

<sup>61</sup> Quint. *inst.* 11, 3, 25.

<sup>62</sup> Quint. *inst.* 2, 7, 3-4; 10, 1, 10 ss.

<sup>63</sup> Nocchi 2013, pp. 54-62.

<sup>64</sup> Quint. *inst.* 1, 11, 12.

<sup>65</sup> A questo proposito si veda quanto asserito da Desbordes 1994, pp. 65-66 (ora in Desbordes 2006, pp. 144-145).

to da Valerio Massimo. Questi narra che Roscio non andava mai in scena senza aver provato tutti i gesti e i movimenti adatti al suo ruolo (*ne Roscius quidem subtrahatur, scaenicae industriae notissimum exemplum, qui nullum umquam spectante populo gestum, nisi quem domi meditatus fuerat, promere ausus est*)<sup>66</sup>, confermando così la fama che si era diffusa dell'attore, come di un maestro intransigente e rigoroso<sup>67</sup>. Si spiegherebbe in questo modo anche una testimonianza macrobiana relativa alle competizioni fra Roscio e Cicerone incentrate sulla stessa *sententia*. I due professionisti – narra Macrobio – si esercitavano, ciascuno con la tecnica che gli era più consona, a rendere con i gesti o con la parola un concetto e lo facevano cercando diverse possibilità interpretative<sup>68</sup>: da questo confronto emulativo entrambi ricavano un arricchimento e introiettavano gli espedienti patemici facendoli propri. L'improvvisazione, dunque, sembrerebbe ridursi a una qualità, il *decet*, la capacità di saper adattare ciò che si è appreso e interiorizzato alle molteplici circostanze. Tale valore accomuna l'oratore e il teatro: entrambi le arti richiedono una profonda capacità di giudizio della situazione.

Come si è cercato di dimostrare, dunque, nella retorica latina molto poco era lasciato all'improvvisazione, soprattutto la disamina degli espedienti patetici, l'impegno strumentale dei diversi *adfectus* erano oggetto di un'attenta pianificazione preventiva. La complessa opera di disciplinamento compiuta da Quintiliano nell'*Institutio* nasce proprio dal desiderio di rendere i *pathe* e gli *ethe* nuova materia di insegnamento<sup>69</sup>, per la quale il teatro era un importante punto di riferimento. L'equilibrio fra immedesimazione e controllo delle emozioni costituiva l'arma vincente<sup>70</sup>, in quanto conferiva credibilità all'oratore. Per questo Quintiliano si schiera contro i fautori di un'*actio* improvvisata: gli oratori che abbracciano questo credo fanno leva sugli espedienti patetici, ma il loro discorso contravviene a quell'idea di controllo di cui si è detto e che, invece, caratterizza l'oratore che ha una solida preparazione. Al contrario i fautori del metodo naturale si improvvisano in esibizioni spettacolari, che Quintiliano

<sup>66</sup> Val. Max. 8, 7, 7: «e non si comportò diversamente Roscio, rappresentante assai noto dell'arte scenica, il quale non osò mai eseguire, in presenza del popolo, un solo gesto che non avesse prima ripetutamente provato a casa» (trad. a mia cura).

<sup>67</sup> Cic. *de orat.* 129-131.

<sup>68</sup> Macr. *Sat.* 3, 14, 11-12.

<sup>69</sup> Nocchi 2020, pp. 147-154.

<sup>70</sup> Su questo tema mi sembra si sia espresso in maniera molto chiara E. Narducci (1994, p. 95) affermando che «le passioni dell'oratore si presentano come qualcosa di ben diverso da semplici perturbazioni dell'animo; si tratta piuttosto di passioni suscitali a piacimento, i cui panni l'avvocato può indossare o smettere a seconda delle esigenze della causa, e senza che per questo gli si possa rimproverare una bassa finzione; perché si tratta sempre di emozioni reali, anche se sapientemente pilotate».

assimila a una *scaenica ostentatio* («simulazione degli attori») o a una *furiosa vociferatio* («escandescenza di pazzi») <sup>71</sup> e poiché il momento performativo è strettamente collegato a quello compositivo, il loro discorso completamente improvvisato è privo di *dispositio* ed *elocutio*, i concetti sono spesso affastellati senza alcun ordine <sup>72</sup>. Talvolta, troppo sicuri di sé, gli oratori di scuola iniziano a declamare senza aver meditato, non appena hanno ricevuto il tema; altri sono spinti addirittura dall'esibizionismo a chiedere al pubblico da quale parola debbano iniziare a parlare <sup>73</sup>. Del resto Quintiliano condanna anche le esagerazioni opposte: la pianificazione degli espedienti psicagogici non deve essere fine dell'orazione, ma strumento. Sbagliano coloro che quando preparano la propria arringa conformano eminentemente le parole ai gesti e non viceversa: in questo modo si punta alla spettacolarità e non a un'oratoria *cum dignitate* <sup>74</sup>. La necessità di pianificare gli effetti emozionali della *performance* anche a livello stilistico, in effetti, era già stata teorizzata da Aristotele <sup>75</sup>: la ripetizione di alcune parole, di concetti pregnanti, l'uso di clausole ritmiche o delle figure retoriche conferiscono all'esecuzione maggiore assertività. D'altra parte l'eccessivo attaccamento al testo scritto frena le emozioni e inibisce la loro vivacità. È questo un aspetto importante che riguarda il rapporto fra versione scritta e orale dell'orazione. Dice, infatti, Quintiliano, che la lentezza dello scrivere raffredda le emozioni profonde e arresta le idee fresche, tanto più se si cade nella pedanteria che passa al vaglio il singolo vocabolo <sup>76</sup>. Si perde, cioè, quella apparente spontaneità, che pur se sapientemente pilotata attraverso le *visiones* <sup>77</sup> e la pianificazione preventiva, permette all'oratore di lasciarsi trascinare dall'ardore e di attivare l'empatia con il pubblico. Non è forse un caso che l'eloquenza di Galba fosse grandiosa durante l'esecuzione, ma che la redazione scritta dei suoi discorsi fosse tutt'altra cosa. La spiegazione è che «quando parlava, forse lo infiammava una forza non solo dell'ingegno,

<sup>71</sup> Quint. *inst.* 2, 10, 8; cfr. 10, 7, 12-13.

<sup>72</sup> Quint. *inst.* 2, 12, 9-11.

<sup>73</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 21.

<sup>74</sup> Quint. *inst.* 11, 3, 109. Quintiliano sta parlando dei 'piedi' ritmico-metrici usati anche in prosa, cfr. *inst.* 9, 4, 79-120; Cavarzere, Cristante 2019, pp. 866-914.

<sup>75</sup> Arist. *rhet.* 1413b 3-1414a 20; cfr. Sonkowsky 1959, pp. 159-161. Meno condivisibili, invece, mi sembrano le osservazioni dell'autore a proposito di Cic. *de orat.* 3, 217-219. L'impiego di brani tratti dalla tragedia per esemplificare le differenti modulazioni della voce in relazione ai sentimenti sarebbero per Sonkowsky indizio dell'uso del testo scritto e del suo stile come guida all'esecuzione (pp. 271-272): a mio parere, più che allo stile, il riferimento è a spettacoli realmente fruibili all'epoca di Cicerone, cui l'oratore rimanda come modello della voce. La frequentazione delle rappresentazioni sceniche, soprattutto se didatticamente indirizzata, poteva essere un importante sussidio audio-visivo per l'oratore. Berardi 2012, pp. 92-93.

<sup>76</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 14.

<sup>77</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 15.

ma anche dell'animo, e una naturale passionalità, facendo sì che il suo discorso fosse concitato, potente, impetuoso; poi, quando nella tranquillità prendeva lo stilo, e ogni moto dell'animo, come un vento, lo abbandonava, il suo stile si faceva fiacco»<sup>78</sup>. Si tratta, ovviamente, di un momento successivo all'*inventio*<sup>79</sup> quando invece, si è visto, Galba era trascinato dai *motus animi* e la tensione dell'animo era infervorata dalla creatività; qui Cicerone, invece, si riferisce alla stesura definitiva del discorso, successiva all'esecuzione. È probabilmente per questo motivo che Quintiliano consiglia agli oratori, soprattutto quelli che tengono spesso i discorsi, di scrivere in fase preparatoria solo le parti necessarie, in particolare gli esordi, che hanno un forte impatto emotivo e di lasciare all'improvvisazione il resto: così faceva Cicerone e così faceva anche Galba. Disdicevole è la prassi di coloro che invece riducono a schema l'intera orazione o si dilungano nei dettagli: questo metodo sottrae vigore o trattiene l'oratore nei lacci della memorizzazione<sup>80</sup>.

L'*inventio* dei *motus animi*, dunque, riguardava un complesso lavoro di pianificazione, che aveva una ricaduta sia a livello emotivo (come dimostra Galba), che stilistico-compositivo<sup>81</sup>, ma in entrambi i casi il senso della misura era garantito dalla tecnica. L'eleganza è dunque frutto di un indottrinamento che porta al controllo e alla moderazione, affinché l'oratore, nel cercare la raffinatezza dell'attore, non perda l'autorità dell'uomo onesto<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Cic. *Brut.* 93 (trad. E. Narducci).

<sup>79</sup> È probabilmente la medesima situazione che si configura in Cic. *Tusc.* 4, 55 (*supra* n. 22): *oratorem vero irasci minime decet, simulare non dedecet. An tibi irasci tum videmur, cum quid in causis acrius et vehementius dicimus? quid? cum iam rebus transactis et praeteritis orationes scribimus, num irati scribimus? «ecquis hoc animadvertit? vincite!» num aut egisse umquam iratum Aesopum aut scripsisse existimas iratum Accium?* («all'oratore poi non s'addice affatto adirarsi, però non è sconveniente che lo finga. O forse ti sembra che ci adiriamo quando nei processi parliamo con particolare energia e irruenza? Ma come! quando mettiamo per iscritto i discorsi dopo che la causa è stata decisa e ormai passata in giudicato, credi che scriviamo animati dall'ira? «Chi mai punisce ciò? legatelo!» pensi che erano adirati, Esopo quando declamava questo verso o Accio quando lo scrisse?» trad. N. Marinone). Cicerone parla di una composizione dell'orazione successiva all'esecuzione stessa (*rebus transactis et praeteritis*), quando ormai la sentenza è stata pronunciata e i sentimenti si sono placati e non della fase dell'*inventio*, come nel discorso di Antonio; nel *De oratore* (2, 193), infatti, a proposito di Pacuvio, Cicerone si riferisce propriamente al momento della creazione artistica in cui un coinvolgimento emotivo dello scrittore sarebbe plausibile.

<sup>80</sup> Quint. *inst.* 10, 7, 30-31.

<sup>81</sup> A questo proposito si può aggiungere che neppure la scelta dei vocaboli è casuale secondo Quintiliano: la comunicazione deve essere in accordo non solo con i pensieri, ma anche con le parole. Egli, infatti, sottolinea la necessità di pronunciare le parole *misellus* e *pauperculus* con voce dimessa perché l'accordo fra il significato e la sua espressione vocale attribuisca forza alle idee (*inst.* 11, 3, 174-176).

<sup>82</sup> Quint. *inst.* 11, 3, 184.

## Bibliografia

- ALBINI U., PETRONE G. 1992, *Storia del teatro*, Milano.
- ANOLLI L., CICERI R. 1992, *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni*, Milano.
- G. ARICÒ 2004, *Cicerone e il teatro: appunti per una rivisitazione della problematica*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Cicerone tra antichi e moderni. Atti del IV Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino, 9 maggio 2003*, Firenze, pp. 6-37.
- AUDANO S. 2003, *Qui clamores tota cavea: nota a Cicerone «De amicitia» 24, «Paideia» LVIII*, pp. 26-31.
- BERARDI F. 2012, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- BILLY A. (éd.) 1951, *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, in D. Diderot, *Oeuvres*, Paris.
- BRINK C.O (ed.) 1971, *Horace on Poetry. The 'Ars poetica'*, Cambridge.
- CASAMENTO A. 2004, *'Parlare e lagrimar vedrai insieme'. Le lacrime dell'oratore*, in G. PETRONE 2004b, pp. 41-62
- CAVARZERE A. 2002, *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'eloquentia corporis*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea. Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino 18 maggio 2001*, Firenze, pp. 24-52.
- CAVARZERE A. 2004, *La voce delle emozioni. "Sincerità" e "simulazione" nella teoria retorica dei Romani*, in G. PETRONE 2004b, pp. 11-28.
- CAVARZERE A. 2011, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Padova.
- CAVARZERE A., CRISTANTE L. (a cura di) 2019, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber IX. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Hildesheim, voll. I-II.
- CELENTANO M.S. 2007, *In margine a: Gianna Petrone, "L'ampolla tragica (Hor. ars. 97). Stili di voce fra teatro e retorica"*, «Aevum Antiquum» VII, pp. 99-107.
- CELENTANO M.S. 2010, *L'oratore improvvisa. A proposito di Quintiliano*, *Institutio oratoria* 10, 7, in G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Studia... in umbra educata. Percorsi della retorica latina in età imperiale*, Palermo.
- DESBORDES F. 1994, *L'orateur et l'acteur*, in M. MENU (éd.), *Théâtre et cité. Seminaire du CRATA 1992-1994*, Toulouse, pp. 53-72 (ora in Ead., *Scripta varia. Rhétorique antique & Littérature latine*, Louvain-Paris-Dudley 2006, 129-147).
- FANTHAM E. 2011, *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Berlin-New York.
- GUÉRIN C. 2014, *Oratorum bonorum duo genera sunt. La définition de l'excellence stylistique et ses conséquences théoriques dans le Brutus*, in S. AUBERT-BAILLOT, C. GUÉRIN (éds.), *Le Brutus de Cicéron. Rhétorique, politique et histoire culturelle*, Leiden-Boston, pp. 161-189.
- LI CAUSI P., MARINO R., FORMISANO M. (a cura di) 2015, *Marco Tullio Cicerone. De oratore*, Alessandria.

- MANIERI A. 1998, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia ed enargeia, Pisa-Roma.
- MARCHESE R.R. 2011, *Cicerone. Bruto*, Roma.
- MILAZZO A.M. 2001, *Libro X*, in *Quintiliano*, in A. PENNACINI (a cura di), Istituto oratoria, Torino, vol. II, pp. 426-537 (trad.), 902-956 (comm.).
- MORETTI G. 2002, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, «Papers on Rhetoric» IV, pp. 205-222.
- MORETTI G. 2004, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. PETRONE 2004b, Palermo, pp. 63-96.
- NARDUCCI E. (a cura di) 1994, *Cicerone. De oratore*, Milano 1994.
- NARDUCCI E. 1997, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari.
- NOCCHI F.R. 2013a, *Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria*, «Rationes Rerum» I, pp. 165-199.
- NOCCHI F.R. 2013b, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston.
- NOCCHI F.R. 2016, *Memoria, affettività e immaginazione: l'intelligenza delle emozioni nella retorica antica*, «Cognitive Philology» IX, online
- NOCCHI F.R. 2019, *Ambigua signa e signa animi: le lacrime del tiranno*, «Camenae» XXV, online.
- NOCCHI F.R. 2020, *Quintiliano. Modelli pedagogici e pratiche didattiche*, Brescia.
- PATILLON M., BOLOGNESI G. (éds.) 1997, *Aelius Theon*. Progymnasmata, Paris.
- PETRONE G. 2002, *I turbamenti dell'oratore. Cicerone, l'actio...vehemens e il quarto libro delle Tusculanae*, «Pan» XX, pp. 81-93.
- PETRONE G. 2004a, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo.
- PETRONE G. (a cura di) 2004b, *Le passioni della retorica*, Palermo.
- PETRONE G. 2011, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, «Hormos. Ricerche di storia antica» III, pp. 130-139.
- RICOTTILLI L. 2000, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna.
- RISPOLI G.M. 1996, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, «Acme» XL, pp. 3-28.
- RUSSELL D.A. (ed.) 1964, *"Longinus" on the Sublime*, Oxford.
- SCHRIJVERS P.H. 1982, *Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien*, in B. VICKERS (ed.), *Rhetoric Revalued. Papers from the ISHR*, Binghamton NY, pp. 47-57.
- SONKOWSKY R.P. 1959, *An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory*, «Transactions of the American Philological Association» XC, pp. 256-274.
- TIMPANARO S. (a cura di) 1999, *Cicerone. Della divinizzazione*, Milano.
- WISSE J. 1989, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam.
- WISSE J., WINTERBOTTOM M., FANTHAM E. (eds.) 2008, *M. Tullius Cicero, De oratore libri III. A Commentary on Book III*, 96-230, Heidelberg, vol. V.