

Francesca Romana Nocchi

Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano

Beiträge zur Altertumskunde



Herausgegeben von Michael Erler, Dorothee Gall,
Ludwig Koenen und Clemens Zintzen

Band 316

Francesca Romana Nocchi

**Tecniche teatrali
e formazione
dell'oratore
in Quintiliano**

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-032446-4
e-ISBN 978-3-11-032478-5
ISSN 1616-0452

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com



A Enrico e Giorgio

Prefazione

Gli ultimi tempi hanno visto una straordinaria fioritura di studi relativi ai rapporti fra *actio rhetorica* e arte teatrale. Mi riferisco, in particolare, ai convegni palermitani organizzati sotto la direzione di Gianna Petrone, alle ricerche di Alfredo Casamento, Alberto Cavarzere, Emanuele Narducci, Gregory S. Aldrete, Françoise Desbordes, Elaine Fantham, Florence Dupont, Fritz Graf e di molti altri studiosi che sono citati in queste pagine. È in questo filone che si inserisce il presente saggio, frutto di una lunga gestazione iniziata nel 2006, arricchitosi negli anni dei preziosi suggerimenti di molte persone che hanno contribuito alla sua realizzazione. Lo spunto è stato offerto dalla lettura dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, nello specifico del capitolo dedicato al *comoedus* (1, 11, 1-14), singolare maestro di *pronuntiatio*. Alimentate da un'incessante *curiositas* le mie ricerche si sono spinte a ritroso, nel tentativo di ricostruire la tradizione di tale docenza, attraverso il vaglio delle fonti letterarie, epigrafiche e papirologiche, e di precisare quale sia stato il reale influsso delle tecniche recitative sulla formazione dell'oratore. È bene chiarire, però, che la trattazione del tema non si avvale di una prospettiva rigorosamente retorica, né tanto meno si addentra nei meandri delle tecniche teatrali: procede, piuttosto, attraverso l'analisi critica delle fonti, un'indagine linguistica e storico-letteraria, volta a fare luce su un argomento riguardo al quale i Latini, per pudore o piuttosto per una pregiudizievole chiusura nei confronti dell'arte scenica, tacciono.

Il lungo travaglio che ha preceduto la pubblicazione di questo volume ha condotto alla realizzazione di alcuni risultati parziali e ha propiziato proficue occasioni di confronto scientifico. Il terzo ed il sesto capitolo, infatti, sono il frutto della rielaborazione di due miei contributi pubblicati di recente: *Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria*, «RARE» 1 (2013) 165-199; *Lettura di Menandro alla scuola del grammaticus*, «S&T» 10 (2012) 107-138. Ho avuto modo, inoltre, di discutere alcuni temi qui raccolti in diversi convegni, in particolare quello su *Silenzio e parola*, tenutosi presso l'Istituto Patristico Augustinianum nel 2010, la cui comunicazione ha ricevuto anch'essa veste editoriale (*Sermo tacitus ed eloquentia corporis, ovvero l'efficacia retorica del silenzio*, in *Atti del convegno 'Silenzio e parola'. Roma, 6-8 maggio 2010* [Roma 2012] 55-70) e i seminari organizzati da Emanuela Prinziavalli per il Dipartimento di Studi Storico-Religiosi della 'Sapienza', Università di Roma, in cui ho presentato la mia tesi sull'uso della maschera in epoca imperiale, ricavandone importanti suggestioni.

Desidero qui ringraziare tutte quelle persone il cui contributo è stato determinante per la genesi, l'elaborazione e la pubblicazione del mio lavoro, in primo luogo Alfredo M. Morelli e Antonio Stramaglia, senza i quali questo volume non avrebbe visto la luce e che mi hanno sostenuto e incoraggiato, arricchendo la mia

ricerca con preziosi consigli bibliografici e fruttuosi spunti di ricerca. A loro va la mia gratitudine, soprattutto per quella *humanitas* che sola dovrebbe improntare i nostri studi. Con uguale intensità sono riconoscente a Leopoldo Gamberale, mio maestro, al cui rigore scientifico cerco di ispirarmi, per aver guidato la mia ricerca con la sua presenza vigile e continua disponibilità. La mia riconoscenza va anche ad Anna Maria Belardinelli, grazie alla quale mi sono addentrata negli aspetti più tecnici dell'arte scenica; sono, inoltre, debitrice a Gian Luca Gregori per avermi fornito alcune indispensabili indicazioni epigrafiche. Vorrei anche ricordare i fruttuosi scambi di opinioni con Lucio Del Corso, Alessandro Fusi e Giuseppe La Bua. A Claudio Giammona sono massimamente debitrice per aver curato la veste tipografica e riletto attentamente la versione definitiva del volume. Infine, devo molto alla collaborazione degli amici della Biblioteca di Scienze dell'Antichità della 'Sapienza', Università di Roma, Alberto Rizzo e Walter Mazzotta, per aver facilitato le mie ricerche bibliografiche. Di ogni omissione e errore, come ovvio, mi assumo integralmente la responsabilità.

F. R. N.
Roma, aprile 2013

Indice

Introduzione — 1

1 Intersezioni fra teatro e oratoria prima di Quintiliano — 7

- 1.1 Oratoria e recitazione: due arti affini — 7
- 1.2 A scuola di recitazione — 14
- 1.3 Teatro e retorica a Roma: un rapporto controverso — 18

2 Didattica della voce — 27

- 2.1 *Pronuntiatio* — 27
- 2.2 Età prescolare — 28
- 2.3 Il *paedagogium* e il *ludus primi magistri* — 31
- 2.4 Il *grammaticus* — 34
- 2.5 Il *comoedus* — 42
- 2.5.1 Perché proprio il *comoedus*? — 42
- 2.5.2 Il programma di insegnamento del *comoedus*: lezioni di dizione — 54
- 2.5.3 Una corretta respirazione — 62
- 2.5.4 L'*aequalitas* — 66
- 2.5.5 La lettura di passi scelti — 71
- 2.6 Lettura e recitazione presso il retore — 76
- 2.7 *Modulatio scaenica* e *cantus obscurior* — 86

3 *Imago est animi voltus*: la maschera fra teatro e oratoria — 95

- 3.1 Il *comoedus* maestro di espressività — 95
- 3.2 Un insegnamento non istituzionalizzato — 100

4 *Sermo corporis* — 117

- 4.1 Gli antecedenti letterari — 117
- 4.2 I presupposti della scelta quintiliana — 119
- 4.3 Rapporti fra teatro e oratoria: *actio* e *imitatio* — 124
- 4.4 L'apprendimento presso il *comoedus* — 135
- 4.5 Il *palaesticus* — 137
- 4.6 L'*actio* — 142

5 Prosopopea e etopea — 149

- 5.1 Tecniche di visualizzazione — 149
- 5.2 La prosopopea e l'etopea presso il *grammaticus* — 151
- 5.3 La figura dell'etopea — 164
- 5.4 Prosopopea come esercitazione presso il retore — 164
- 5.5 La figura della prosopopea — 180

- 6 Lettura di Menandro alla scuola del *grammaticus* — 182**
- 6.1 Lettura e interpretazione dei testi comici — **183**
- 6.2 Menandro e l'arte declamatoria: fonti letterarie — **186**
- 6.3 Menandro e l'arte declamatoria: fonti papirologiche — **190**

Bibliografia — 201

Indici — 219

- Indice dei *loci* notevoli — **219**
- Indice dei nomi e delle cose notevoli — **225**
- Indice degli autori moderni — **229**

Introduzione

In pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate, manifestum est non naturam defecisse, sed curam.

(Quint. *inst.* 1, 1, 2)

Il volume si incentra sull'esame delle testimonianze relative all'arte scenica contenute nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, per individuare la reale incidenza delle tecniche teatrali sulla formazione dell'oratore.

A questo scopo si è ritenuto necessario far luce sui criteri di certe scelte istituzionali di Quintiliano in base al contesto specifico e alle idee di fondo che animano la sua opera. Per questo i riferimenti all'arte scenica sono stati ripartiti in rapporto alle diverse fasi di apprendimento, così da valutarne l'utilità specifica, nella convinzione che Quintiliano avesse in mente un progetto didattico ben preciso per un loro proficuo impiego. Inoltre, al fine di valorizzare l'apporto innovativo offerto dal retore, l'indagine si è estesa alle fonti greche e latine che, dal V sec. a. C. fino al II sec. d. C., presentano dei riferimenti alle relazioni intercorrenti fra teatro e oratoria.

Le conclusioni raggiunte evidenziano che l'interdipendenza tra queste due *artes*, anche in ambito educativo, si è concretizzata in rapporti più o meno formali a seconda delle epoche e dei contesti sociali sin dall'età arcaica e che l'apporto originale dell'*Institutio* consiste soprattutto nell'aver sancito contenuti e metodi di questa ripresa. Tale influsso non si limitava a condizionare l'ambito propriamente performativo dell'oratoria, ma si allargava anche ad altri settori, inserendosi nelle diverse fasi di apprendimento dell'allievo ed arrivando addirittura a condizionare le tecniche di composizione di un'orazione.

Sin dall'epoca aristotelica si trova il riconoscimento della dipendenza dell'oratoria dal teatro, in particolare per quanto concerne l'*actio*, ma a tale riconoscimento si accompagna sempre uno scetticismo di fondo nei confronti del valore attribuito alla componente psicagogica insita nelle tecniche sceniche e sulla possibilità di un loro riutilizzo in ambito retorico. Del resto, una serie di aneddoti relativi alla formazione di Demostene rivela le reciproche e salde interazioni tra retorica e teatro, facendo presupporre un rapporto di tipo pedagogico, senza che si giunga ad una teorizzazione di queste competenze. Nel mondo latino, invece, prima Cicerone, poi ancor più Quintiliano, prescrivono una serie di norme che devono regolare gli aspetti scenici della *performance* oratoria ma, a differenza di quanto avveniva in Grecia, a Roma esiste il divieto assoluto per il *civis* di esibirsi sulla *scaena* e l'incompatibilità

fra la *dignitas oratoria* e l'*histrionum levis ars*, tacciata di infamia. Nonostante questa opposizione culturale, i retori si rendono conto dell'utilità che possono ricavare da una ripresa di tale tecnica, per cui la relazione fra teatro e retorica sarà piuttosto controversa.

La preclusione nei confronti delle tecniche sceniche subisce un notevole ridimensionamento ad opera di Quintiliano, anche rispetto alla prospettiva del suo modello, Cicerone. Dalle loro opere, infatti, risulta evidente l'identità dei presupposti da cui entrambi partono nel considerare i rapporti fra teatro e oratoria: si tratta di salvaguardare la dignità della professione oratoria prendendo le distanze dagli eccessi scenici e di assicurare la credibilità dell'oratore, *veritatis actor*. Mentre nel caso dell'attore, infatti, il pubblico è consapevole di trovarsi di fronte ad una finzione, l'oratore deve apparire intimamente convinto di quanto dice, per non perdere di credibilità. Il piano principale in cui le due arti si intersecano è quello dell'*actio*: l'oratore interpreta il proprio discorso armonizzando le inflessioni della voce, i gesti e l'espressione del volto, ma così si avvicina pericolosamente alla pratica scenica. La commedia e la tragedia, del resto, come il discorso oratorio, sono espressioni di una "scrittura orale",¹ destinata cioè ad essere recitata.

Queste competenze, però, all'epoca di Quintiliano, possono trovare applicazione pratica prevalentemente in ambito giudiziario e declamatorio: gli oratori, per di più, devono parlare ad un pubblico che non sempre è in grado di comprendere i tecnicismi giuridici, ma che si lascia influenzare piuttosto dalle argomentazioni che sollecitano la sfera emotiva, tipiche di un'oratoria spettacolare. Questo spinge Quintiliano a stilare un prontuario di ciò che possa essere proficuamente ripreso dall'arte teatrale e quello che, invece, occorre evitare. Il retore, dunque, non si limita, come i suoi predecessori, a fornire consigli, ma stabilisce un vero e proprio *iter* di apprendimento di queste tecniche, configurato in maniera più sistematica nella prima fase della formazione dell'oratore, con l'istituzione della docenza del *comœdus*, e con caratteri meno definiti nella seconda, laddove, comunque, egli chiarisce in maniera meticolosa quali tecniche relative all'*actio* possano essere proficuamente utilizzate dagli allievi ormai maturi. Inoltre, i dati in nostro possesso sembrerebbero dimostrare la volontà di Quintiliano di riqualificare la professione dell'attore che, nelle sue forme più alte, poteva assurgere al rango di arte e ciò avviene attraverso un'attenta e scrupolosa distinzione fra quelle forme teatrali che potevano costituire un modello di *decorum* e quelle tipologie di recitazione eccessivamente mimetiche che si allontanavano dalla naturalezza e producevano nello spettatore un effetto di straniamento. Il primo e più importante settore d'indagine

¹ DUPONT (2000) 39.

riguarda la docenza del *comoedus*, maestro di dizione e di gestualità. I campi di specializzazione e i metodi configurati da Quintiliano ricordano nei dettagli l'*iter* formativo seguito da Demostene per raggiungere l'eccellenza nell'*actio* sotto il magistero di diversi attori. La scelta del *comoedus* avviene in base a criteri di selezione ben precisi: dalle fonti letterarie ed epigrafiche emerge un suo legame abbastanza stretto con la dimensione privata. Il *comoedus* opera all'interno delle grandi famiglie nobili e gode di un certo prestigio sia come lettore, sia come interprete di *pièces* teatrali in occasione degli incontri simposiali. Per questo non stupisce che fra i compiti a lui affidati potesse esservi anche quello di istruire nella propria arte i giovani figli delle famiglie facoltose. Inoltre, il genere comico sembra aver sostituito in epoca imperiale la tragedia quale modello didattico, per via della sua maggiore aderenza al vero. La commedia diviene referente principale anche di *ethe* e *pathe*, in quanto le situazioni configurate nelle *pièces* comiche hanno notevoli punti di contatto con le *actiones*, per la loro maggiore verosimiglianza.

Il teatro costituisce per Quintiliano, dunque, un esempio di quella tecnica immedesimativa che permette di attivare un processo di *sympatheia* fra l'oratore ed il pubblico e che, mostrando la congruenza fra il contenuto del discorso e il linguaggio metaverbale del corpo, rende chi parla credibile agli occhi e alle orecchie dei suoi interlocutori.

Notevoli sono, infatti, gli apporti del teatro all'oratoria in relazione agli espedienti atti a sviluppare le competenze interpretative: in particolare l'immedesimazione nei fatti e la capacità di *induere personam*. Tale competenza, ad esempio, era operante in ambito oratorio con la prosopopea, per mezzo della quale l'oratore introduceva a parlare gli avversari o gli stessi imputati, ovvero presentava ulteriori punti di vista attraverso la partecipazione di personaggi inventati: in questo modo l'azione giudiziaria si trasformava in un'*actio scaenica* a causa della partecipazione corale di molteplici protagonisti. L'approccio con la prosopopea non avviene in un'unica soluzione, ma in maniera graduale e in diverse fasi, nelle quali l'apporto esemplare del teatro è sempre presente. L'ultimo stadio, però, presenta un certo grado di originalità, in quanto Quintiliano, a differenza dei trattatisti successivi, colloca la prosopopea in una fase piuttosto avanzata del *curriculum*, all'interno delle *suasoriae*: l'esercizio diviene così particolarmente complesso, in quanto all'allievo, oltre allo sforzo di immedesimazione si chiede di trovare efficaci argomentazioni persuasive.² La credibilità dell'oratore dipende anche dalla sua capacità di apparire sinceramente coinvolto nei fatti, e di muovere i sentimenti degli ascoltatori attraverso un sapiente impiego delle tecniche psicagogiche. La novità di Quintiliano consiste nell'aver esteso il concetto di *evidentia* anche alle

2 PIROVANO (2013).

passioni, per cui l'oratore, riproducendo l'intensità emotiva che più si addice alle circostanze, la rende 'visibile' agli spettatori, attivando un processo circolare di empatia. La capacità di regolare ed accendere le proprie emozioni è frutto di un percorso di apprendimento e di una strategia didattica per la quale il teatro è il referente principale: l'attore, infatti, facendo dell'equilibrio fra immedesimazione e controllo la propria arma vincente, giunge ad una manipolazione intenzionale³ delle proprie emozioni. In questo senso anche l'assimilazione dei *loci* tratti dalla commedia, che avveniva già presso il *comoedus*, era volta a far sì che l'oratore nel dibattito processuale potesse automaticamente simulare un determinato tono a seconda delle circostanze che gli si presentavano, avendone ormai assimilato il modello letterario corrispondente.

Anche la lettura a voce alta, tipica delle scuole latine, condivide con il teatro la componente interpretativa. In effetti lo scopo per il quale Quintiliano propone di leggere le opere teatrali presso il *grammaticus* e all'epoca del maestro di retorica non è molto differente: le letture comiche e tragiche sono proposte agli studenti di primo livello non solo in vista dell'apprendimento tecnico-grammaticale e della loro incidenza nella formazione morale, ma anche per l'opportunità da esse offerta di anticipare alcuni aspetti relativi all'*elocutio* e alla *dispositio*; tali elementi venivano, successivamente, ripresi e approfonditi sotto la docenza del retore o autonomamente da lettori ormai maturi. Testimonianze letterarie e papirologiche sembrerebbero attestare, già presso la scuola del *grammaticus*, un impiego dei testi comici funzionale allo sviluppo delle abilità interpretative. Questo utilizzo trova conferma soprattutto per scrittori come Euripide e Menandro, indiscussi modelli di *ethe* e *pathe*, e spiegherebbe anche l'apparente aporia fra il giudizio entusiastico espresso da Quintiliano nei loro confronti e l'esigua presenza di citazioni nell'*Institutio*: l'utilità di questi poeti si manifestava non tanto nel settore tecnico-grammaticale, quanto nella capacità di infondere nel lettore il senso del *decorum* attraverso la caratterizzazione coerente dei personaggi e dei loro *adfectus*. In particolare, l'autore esprime una preferenza spiccata per Menandro, di cui elogia le capacità etopeiche, che lo rendono specificamente adatto alla pratica oratoria.

Quintiliano ricorre all'arte scenica anche come termine di confronto nell'impartire i propri precetti sull'uso strumentale dell'espressività del volto: a questo proposito nell'*Institutio* sono presenti alcuni indizi utili a chiarire le modalità di esecuzione degli spettacoli e i reali espedienti tecnici utilizzati. In particolare,

³ Una spiegazione plausibile di come si possa realizzare questa compresenza della volontarietà delle emozioni e della loro spontaneità sia in retorica che nella tecnica scenica viene fornita da Quintiliano nella sezione dedicata alle *phantasiai* (*inst.* 6, 2, 26–35) per la quale vd. MICHEL (1960) 357–359; CASSIN (1997) 21–22; CAVAZZERE (2004) 21–28.

per quanto riguarda l'impiego della maschera, sembrerebbe possibile negare un suo uso generalizzato in epoca imperiale: in primo luogo, infatti, non si può prescindere dall'informazione di Quintiliano relativa al *comoedus* quale maestro di mimica facciale. Inoltre, la corretta contestualizzazione di alcuni brani contenuti nell'*Institutio* e l'analisi del valore semantico in essi assunto dal termine *persona*, farebbero supporre un utilizzo della maschera limitato a certe tipologie di spettacolo e a occasioni specifiche.

Nel trattare della gestualità Quintiliano, pur sottolineando, come il maestro Cicerone, il contrasto fra gesti naturali e spontanei, tipici dell'oratore, e quelli imitativi, propri della pantomima, tende a riquilibrare la professione dell'attore, tanto da considerare didatticamente utili alcuni aspetti che la caratterizzano. Bando, però, dalla prassi oratoria i movimenti eccessivi, scomposti e la loro precipitosa successione, ma anche tutti quei gesti imitativi che riproducono in maniera artefatta l'oggetto del discorso, palesandone la finzione: essi, infatti, danno l'impressione che l'oratore non abbia il controllo sulla propria persona o che stia fingendo per persuadere l'uditorio. Il retore, dunque, preciserebbe che attore ed oratore condividono il medesimo codice comunicativo, di cui parlano due dialetti differenti: un'ulteriore conferma di queste ipotesi proviene dall'esame del termine *scaenicus* e dalle accezioni con cui ricorre nell'opera quintiliana. Inoltre, le precise descrizioni dell'autore sui gesti ammessi e le prescrizioni relative a quelli da evitare fanno pensare all'esistenza di rappresentazioni, in particolare comiche, concretamente fruibili e didatticamente utili allo spettatore romano. Quintiliano, quindi, condivide con i suoi lettori un patrimonio e un linguaggio comune, che solo l'esistenza di una prassi teatrale realmente fruibile potrebbe giustificare.⁴ Infatti, i continui riferimenti a specifiche strategie mimiche messe in atto principalmente da personaggi delle commedie, cui l'autore allude con una certa disinvoltura per istruire i suoi allievi, farebbero ipotizzare una consuetudine didattica degli aspiranti oratori romani con gli artisti della scena anche in fasi successive alla docenza del *comoedus*. A questo proposito, però, l'indagine è sempre più complessa perché le fonti letterarie, ad eccezione di Quintiliano e degli aneddoti relativi alla vita di Demostene, tacciono riguardo alla possibilità di una relazione di tipo formativo, istituendo limiti socialmente definiti fra attore e oratore. La contestualizzazione e l'esegesi di quei brani dell'*Institutio* che più sembrano avallare l'idea di una interdipendenza fra le due *artes*, combinate con le chiare allusioni quintiliane a rappresentazioni teatrali pubbliche e private, sembrano confermare tale ipotesi. Lo scambio di tecniche fra oratori e attori si fonda anche sull'analogia delle discipline necessarie alla loro formazione: Quintiliano chiarisce che l'oratore

4 PETRONE (2004) 45-46 esprime la medesima considerazione a proposito di Cic. *de orat.* 3, 217-219.

frequenta la palestra con non minore assiduità dell'attore, per migliorare il controllo del corpo e la capacità respiratoria con l'esercizio fisico; allo stesso modo l'educazione musicale incide sulla capacità di regolare l'armonia dell'emissione vocale ed il ritmo del discorso. Delle singole discipline, in particolare dell'arte scenica, il retore seleziona solo quelle tecniche che possono realmente essere utili alla formazione dell'oratore e le inserisce nel suo *curriculum*: l'individuazione delle strategie didattiche messe in atto da Quintiliano per l'acquisizione delle competenze performative dimostra che il teatro in epoca imperiale costituiva un valido sussidio per la formazione dell'oratore.

Avvertenza

I testi di Quintiliano seguono l'edizione a cura di M. Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, I–II, Oxford 1970. Laddove si è proceduto ad un confronto con altre edizioni, sono state sempre fornite le indicazioni bibliografiche necessarie per motivi di testo e commento. Per gli altri autori classici le edizioni di riferimento sono state indicate solo nei casi in cui lo si valutasse opportuno. Si è scelto, infine, di utilizzare per le traduzioni le pubblicazioni italiane di riferimento, segnalate nella Bibliografia; qualora non vengano indicati gli autori, si intende che le traduzioni sono mie.

1 Intersezioni fra teatro e oratoria prima di Quintiliano

1.1 Oratoria e recitazione: due arti affini

Il linguaggio metaverbale è la risorsa principale di cui si serve l'oratore per attivare un rapporto di *sympatheia* con il pubblico: la congruenza fra il contenuto del discorso e l'espressività del corpo rende chi parla credibile agli occhi dei suoi interlocutori sfruttando il canale universale dell'apprendimento emozionale. Il pericolo, però, è che l'*actio rhetorica* converga pericolosamente verso l'*actio scaenica* e di questo erano ben consapevoli gli antichi i quali, pur rendendosi conto dell'utilità che all'oratore proveniva dalla recitazione, tendevano ad un continuo processo di autoregolazione e distinzione per non scadere negli eccessi tradizionalmente attribuiti al teatro. Esso, d'altra parte, costituiva un valido sussidio da cui si potevano ricavare modelli pratici relativi all'uso della voce, dell'espressività del volto, del movimento del corpo. La difficoltà principale per l'oratore consisteva nel trovare il giusto equilibrio fra *utilitas* e *decorum*: il complesso rapporto fra oratoria e teatro si snoda proprio intorno a questo binomio, nonché sulla differenza fra *actio* ed *imitatio*. Infatti dalla *performance* teatrale si potevano desumere quegli elementi che incontravano i gusti del pubblico, e però sempre dalla recitazione provenivano i pericoli che potevano minare la *gravitas* e *severitas* oratoria.

È Aristotele il primo a riconoscere lo stretto legame esistente tra retorica e ὑπόκρισις scenica,¹ e a tentare di ridurre a sistema l'arte del porgere il discorso per poterne fare materia d'insegnamento; il suo interesse, però, si concentra sinteticamente solo sulla trattazione della voce. Nel terzo libro della *Rhetorica*, in particolare, il filosofo esprime le proprie idee sulla genesi della tecnica recitativa e sull'utilità che dal suo impiego può trarre l'oratore, affrontando alcuni temi che rimarranno costanti nella riflessione sull'argomento. A lui si deve l'ammissione della priorità assoluta delle arti poetiche e drammatiche nell'ὑπόκρισις;² nel lamentare il ritardo con cui essa è entrata a far parte della

1 Egli fu anche il primo ad applicare il termine ὑπόκρισις all'*actio* oratoria; cf. *rhet.* 1403b 22; 1404a 18, ma soprattutto 1413b 18–22, laddove l'autore afferma che i dibattiti cui partecipa l'oratore sono una forma di recitazione. Anche Demostene (*coron.* 15), però, utilizza il verbo ὑποκρίνεσθαι riferendosi alla declamazione. Per ulteriori rimandi testuali cf. KRUMBACHER (1920) 23.

2 Arist. *rhet.* 1404a 20–21: "Ἦρξαντο μὲν οὖν κινήσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταὶ ("Ebbene, i poeti cominciarono a muovere il primo passo, com'è naturale" trad. Zanatta).

trattazione retorica,³ Aristotele spiega che prima di allora non ci si era interrogati sulla necessità di insegnare l'arte del porgere, perché erano gli stessi poeti a scrivere ed interpretare le proprie tragedie;⁴ occorreva, dunque, una loro specializzazione perché l'esigenza fosse sentita, e ci si aspettava che la teorizzazione di questa materia fosse realizzata proprio dagli esperti di recitazione. In effetti, il primo ad occuparsi di ὑπόκρισις fu Glaucone di Teo,⁵ interprete omerico, la cui menzione in questo contesto e l'assimilazione ai poeti drammatici è dovuta alla stretta connessione fra la componente esegetico-grammaticale e quella

3 Arist. *rhet.* 1403b 18–26: Τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐζητήθη κατὰ φύσιν ὅπερ πέφυκε πρῶτον, αὐτὰ τὰ πράγματα ἐκ τίνων ἔχει τὸ πιθανόν, δεύτερον δὲ τὸ ταῦτα τῇ λέξει διαθέσθαι, τρίτον δὲ τούτων ὁ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὐπω δ' ἐπικεχρίρηται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. Καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὅψε παρήλθεν· ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. Δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν, ὅπερ ἔτεροί τινες ἐπραγματεύθησαν καὶ Γλαῦκων ὁ Τήσιος (“Come primo argomento si è esaminato, secondo natura, ciò che per natura è primo, ossia da quali fattori le cose stesse che si trattano hanno il carattere di persuasione; come secondo viene il disporre con l’elocuzione; terzo di questi argomenti è ciò che possiede una potenza grandissima, ma non vi si è ancora messo mano, ossia ciò che concerne l’azione oratoria. Infatti, giunse tardi anche alla tragedia e alla rapsodia, giacché dapprima furono gli stessi poeti a recitare le loro tragedie. È dunque evidente che tale elemento riguarda anche la retorica come pure la poetica, elemento che fece oggetto di trattazione, tra alcuni altri, anche Glaucone di Teo” trad. Zanatta).

4 Più tardi Teofrasto (Cic. *de orat.* 3, 221 = 713 FHS&G; Diog. Laert. 5, 48; Athan. *RhG* XIV, p. 177, 3–8 Rabe = fr. 712 FHS&G) dedicherà all’argomento un intero trattato, ma sembra che l’autore affrontasse il tema in maniera estensiva, includendo nella trattazione dell’*actio* la gestualità degli attori, dei rapsodi, dei musicisti, quindi non esclusivamente degli oratori: cf. FORTENBAUGH (1985) 283. È probabilmente per questo motivo che più tardi anche l’autore della *Rhetorica ad Herennium* (3, 11, 19) denuncia il disinteresse per questa materia, ma ne attribuisce la causa alla difficoltà dell’argomento, più idoneo ad una dimostrazione pratica che ad una trattazione teorica: *Quare, et quia nemo de ea re diligenter scripsit – nam omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad sensus nostros pertinerent – et quia magnopere ea pars a nobis ad dicendum comparanda est, non neglegenter videtur tota res consideranda* (“Perciò, dal momento che nessuno ha scritto in maniera esauriente su questo tema – infatti tutti hanno pensato che difficilmente si potesse parlare con evidenza della voce, del volto, del gesto, poiché queste cose riguardano i nostri sensi – e dal momento che dobbiamo procurarci soprattutto quella parte per pronunciare discorsi, sembra che si debba considerare attentamente tutta la questione”). In effetti l’affermazione dell’autore appare strana, se si considera che Quintiliano (11, 3, 143) dice che Nigidio Figulo, vissuto prima dell’autore della *Rhetorica ad Herennium*, aveva scritto un trattato *De gestu*: è probabile che nella *Rhetorica* si voglia semplicemente dire che una trattazione completa sull’argomento non era stata ancora realizzata, ma fino ad allora erano state scritte solo opere che si occupavano in maniera settoriale dell’arte del porgere. Per l’argomento cf. cap. 4, pp. 117–119.

5 Cf. Aristot. *rhet.* 1403b 26; di lui parla anche Platone (*Ion* 530d), menzionandolo insieme ad altri rapsodi ed interpreti del testo omerico.

scenico-performativa.⁶ Fra i primi retori interessati all'argomento Aristotele ricorda, invece, Trasimaco, autore degli Ἐλεοί.

Un secondo aspetto piuttosto rilevante è la posizione scettica di Aristotele nella trattazione dell'argomento. Il filosofo confessa di dedicarsi all'*actio* più per necessità che per convinzione:⁷ il suo scarso trasporto per quest'arte nasce dalla volontà di attribuire un maggior peso alle prove argomentative nella persuasione degli ascoltatori. Tuttavia, la corruzione dilagante del pubblico, incline a dar maggior credito alle sollecitazioni emotive piuttosto che a quelle razionali, richiede che l'oratore faccia ricorso anche all'ὑπόκρισις. Sarebbe idealmente giusto, e moralmente corretto, dibattere solo sulla base dei fatti, e non mirare a suscitare piacere o dolore, ma la retorica che Aristotele tratteggia è destinata ad un uso concreto, che non può prescindere dai gusti popolari. Un simile atteggiamento pregiudizievole, comunque, non doveva essere isolato, se il filosofo stesso ipotizza che il ritardo con cui ci si è rivolti a questa tecnica fosse dovuto anche allo scarso valore che le veniva attribuito.⁸

L'ammissione di una dipendenza dell'*actio* retorica da quella scenica in Aristotele si manifesta in maniera più immediata nel frequente impiego di paradigmi

6 L'esecuzione del testo omerico, come non manca di rilevare Platone (*Ion* 530a), richiedeva uno sforzo ermeneutico, determinando la convergenza di attività speculativa e performativa.

7 Aristot. *rhet.* 1404a 1-8: Ἄλλ' ὅλης οὔσης πρὸς δόξαν τῆς πραγματείας τῆς περὶ τὴν ῥητορικὴν, οὐκ ὀρθῶς ἔχοντος, ἀλλ' ὡς ἀναγκαίου τὴν ἐπιμέλειαν ποιητέον, ἐπεὶ τό γε δίκαιόν ἐστι μηδὲν πλέον ζετεῖν περὶ τὸν λόγον ἢ ὡς μήτε λυπεῖν μήτ' εὐφραίνειν· δίκαιον γὰρ αὐτοῖς ἀγωνίζεσθαι τοῖς πράγμασιν, ὥστε τᾶλλα ἔξω τοῦ ἀποδείξει περιεργά ἐστιν· ἀλλ' ὅμως μέγα δύναται, καθάπερ εἴρηται, διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν ("Ma poiché l'intera trattazione sulla retorica ha rapporto con l'opinione, bisogna prendersene cura non come se fosse corretto, ma come una cosa necessaria, dal momento che, per quanto riguarda il discorso, il giusto non è in realtà nulla di più che ricercare un modo tale che né si arrechi dolore, né si diverta. Infatti, è giusto rivaleggiare mediante i fatti stessi, per cui gli altri aspetti estranei al dimostrare sono superflui. Ma tuttavia hanno una grande importanza, come si è detto, per via della corruzione dell'ascoltatore" trad. Zanatta). Egli sostiene anche che un'orazione che si basi principalmente sull'ὑπόκρισις coinvolge soprattutto le persone prive di cultura (1404a 26-28): Καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα ("E anche ora la maggior parte delle persone prive di cultura ritiene che coloro che fanno uso di tale elocuzione discutano nel modo migliore" trad. Zanatta). Il gusto per la spettacolarità nasce, per Aristotele, dal piacere suscitato dall'imitazione che è, per il filosofo, la principale fonte di apprendimento per la gente comune (*poet.* 1448b 4-9). Anche la recitazione, dunque, sia essa teatrale o oratoria, è per il destinatario strumento di conoscenza, ma si pone al gradino più basso dell'apprendimento, rivolgendosi soprattutto alla facoltà sensitiva della vista e dell'udito (*anim.* 428b 30-429a 9). L'ὑπόκρισις è adatta a persone di rango meno elevato, che ricavano dalla gestualità e dall'uso sapiente della voce l'illusione della conoscenza e il piacere. Cf. LIENHARD-LUKINOVICH (1979) 85.

8 Arist. *rhet.* 1403b 35-1404a 1.

teatrali: in particolare, il filosofo dimostra la necessità di quest'arte attraverso l'esempio degli attori che, nei teatri, ottengono maggior successo dei poeti proprio perché le potenzialità del testo trovano pieno compimento solo attraverso un'accurata esecuzione orale ed un'accorta materializzazione sonora; allo stesso modo, egli afferma, solo gli oratori che usano con arte la propria voce conseguono la vittoria nei dibattiti.⁹ Aristotele sembrerebbe pensare che l'ὑπόκρισις scenica sia una dote naturale, mentre per l'oratore richieda anche l'acquisizione di una tecnica¹⁰ e che per questo egli abbia bisogno di un indottrinamento. L'ὑπόκρισις diviene arte proprio in virtù di una tecnica disciplinata ed insegnata, mentre viene bandita quella forma che si basa sulla libera improvvisazione. Dunque, Aristotele distinguerebbe l'arte del porgere tipica dell'attore, più spontanea, da quella dell'oratore, al quale si richiede un livello superiore di consapevolezza. In effetti nel filosofo essa non è dotata ancora di uno statuto autonomo, ma viene inserita nel discorso sullo stile (λέξις):¹¹ se da una parte le si attribuisce una dignità maggiore in virtù della necessità di uno studio sistematico, dall'altra essa diviene uno dei tanti aspetti con cui si manifesta la capacità dell'oratore di veicolare in maniera efficace il discorso.

Nonostante il riconoscimento dell'importanza dell'ὑπόκρισις per la persuasività delle proprie argomentazioni, il tema da Aristotele viene solo accennato e rimandato ad altra sede, ma il proposito non viene mantenuto. Per lui l'azione oratoria consiste soprattutto nella voce e nel modo in cui la si deve utilizzare in rapporto a ciascuna passione e agli argomenti trattati, in particolare i suoi toni

9 Arist. *rhet.* 1403b 32–35: Τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγῶνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν (“Ebbene, coloro che vi prestano attenzione, conseguono i premi all'incirca come dalle gare, e come in quest'ambito gli attori hanno, oggi, maggiore possibilità dei poeti, così è anche per quanto riguarda gli agoni politici, a causa della corruzione dei cittadini” trad. Zanatta). Secondo FORTENBAUGH (1986) 246–253, Aristotele seguirebbe, in questa sezione dell'opera, la posizione di Platone, ostile agli aspetti teatrali della poetica e della *performance* oratoria. Aristotele, infatti, in altro contesto, dirà che in ogni caso la tragedia possiede il suo valore anche senza attori o concorsi pubblici (*poet.* 1450b 18–19). Quintiliano, molto dopo, si esprimerà esattamente negli stessi termini (11, 3, 4) rispetto al passo della *Retorica*, ma per valorizzare l'importanza dell'*actio*.

10 Aristot. *rhet.* 1404a 15–16. Questo concetto è ribadito in maniera ancora più perentoria poco dopo (1404a 28–29): Ἐτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν (“L'elocuzione del discorso è altra da quella della poesia” trad. Zanatta).

11 L'autore arriva addirittura a dire che nei discorsi scritti si dà più importanza allo stile che al contenuto (Arist. *rhet.* 1404a 16–19): Διὸ καὶ τοῖς τοῦτο δυναμένοις γίνεται πάλιν ἄθλα, καθάπερ καὶ τοῖς κατὰ τὴν ὑπόκρισιν ῥήτορσιν· οἱ γὰρ γραφόμενοι λόγοι μείζον ἰσχύουσι διὰ τὴν λέξιν ἢ διὰ τὴν διάνοιαν (“Perciò, a loro volta, sono coloro che possiedono questa capacità [scil. di porgere il discorso] ad avere i premi, come pure quelli che sono retori secondo l'azione oratoria. Ché i discorsi scritti hanno maggior forza per l'elocuzione che per il pensiero” trad. Zanatta).

e i suoi ritmi. L'indagine della voce, afferma, verte su tre soggetti: la grandezza, l'armonia, il ritmo, ma nessuna spiegazione tecnica è offerta a tal proposito.¹² Probabilmente non è casuale che Aristotele si concentri soprattutto su questo aspetto: l'oratore, originariamente chiamato a parlare nelle assemblee popolari, di fronte ad un vasto pubblico, deve essere soprattutto udito piuttosto che visto, e per questo egli deve possedere una voce possente ed incisiva.¹³

Il filosofo sembra, tuttavia, tener conto anche dell'espressività del volto e dei gesti, ma in questo caso non usa l'attore come termine di confronto. Il motivo è abbastanza scontato: l'uso della maschera da parte dell'attore greco rendeva praticamente impossibile una sua specializzazione nella mimica facciale. È interessante, però, prendere in considerazione il tema anche per i risvolti che esso avrà nella trattazione successiva dell'*actio* retorica. Nel ribadire l'importanza della naturalezza nell'arte del porgere il discorso, Aristotele sconsiglia l'impiego congiunto di tutti gli strumenti metalinguistici, compreso il volto, perché la ridondanza del messaggio svela l'artificialità del discorso;¹⁴ l'oratore esperto, invece, deve dosare con misura questi ingredienti per ottenere l'effetto sperato. La spontaneità, infatti, è una condizione imprescindibile per rendere credibile il discorso. Il filosofo dice chiaramente che l'uso degli espedienti stilistici deve rimanere nascosto; l'orazione deve apparire naturale per conseguire il suo obiettivo principale, che è quello di persuadere, altrimenti il pubblico si sente preda

12 Arist. *rhet.* 1403b 27–31. All'importanza della voce e ai suoi poteri psicagogici Aristotele accenna anche in *rhet.* 1386a 32–33.

13 Aristotele sembrerebbe parlare di oratoria vocale intesa come esercizio dell'eloquenza di fronte ad un pubblico fisicamente lontano (*rhet.* 1403b 34: κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας), mentre si riferirebbe alla mimica del volto (per la quale cf. *infra*) solo rivolgendosi ad un oratore che deve parlare in tribunale o in una dimensione ristretta, dove l'espressività è visibile (Arist. *rhet.* 1408b 6 definisce genericamente l'uditore ἀκροατής, senza la connotazione politica sottesa al termine πολῖται). RIZZINI (1998) 64–65 spiega il maggior rilievo deputato alla voce alla luce della funzione di parlatore pubblico originariamente attribuita all'oratore: egli, infatti, era chiamato ad intervenire soprattutto nelle assemblee popolari. Dovendo essere soprattutto udito, piuttosto che visto, era necessario che avesse una voce possente e dei polmoni vigorosi. Anche Cicerone durante la giovinezza rischiò di ammalarsi per lo sforzo a cui sottoponeva i propri polmoni (*Brut.* 313); sull'argomento CALBOLI (1983) 23–29. Nell'oratore latino, però, pur continuando a rimanere primaria l'attenzione per le modulazioni vocali (cf. Cic. *de orat.* 3, 216–219), inizia ad affacciarsi anche un certo interesse per la gestualità (*de orat.* 3, 220–223; *orat.* 59–60), essendo l'oratore chiamato indifferentemente a parlare di fronte a folle numerose o al consesso dei giudici. Al contrario, l'opera di Quintiliano risente sicuramente di un ridimensionamento dell'esercizio dell'eloquenza ad una realtà scolastica e giudiziaria, per la quale l'oratore è a breve distanza dagli astanti che ne possono cogliere le sfumature dei gesti e delle espressioni: questo spiega la codificazione analitica dell'*actio* oratoria presente nella sua opera.

14 Arist. *rhet.* 1408b 6–10.

di un tranello. Il tema è approfondito ed esemplificato ancora una volta, ma in relazione all'uso accorto della voce, attraverso la realtà scenica: la voce dell'attore Teodoro¹⁵ sembrava rispecchiare veramente l'*ethos* del personaggio che incarnava, mentre altri attori non possedevano la stessa capacità immedesimativa. L'uso eccessivo della mimesi, se da una parte asseconda i gusti del pubblico, dall'altra rischia di svelare e rendere inefficaci le armi di cui si avvale l'oratore, sottraendogli credibilità; Aristotele critica tutte quelle esagerazioni che producono un effetto di straniamento nell'ascoltatore-spettatore, non permettendo il processo di immedesimazione e coinvolgimento emotivo nel discorso.¹⁶

Se, dunque, la recitazione è, agli occhi di Aristotele, una forma di conoscenza meno elevata, perché basata su un processo di mimesi che coinvolge i soli sensi, l'oratore deve comunque ricorrervi perché necessitato dalla contingente realtà politica; il filosofo, però, pur ammettendo la dipendenza dell'ὑπόκρισις oratoria da quella scenica, non si serve indiscriminatamente dell'esempio di tutti gli attori, ma solo di quelli ai suoi occhi particolarmente qualificati. Egli, infatti, definisce 'volgare' quell'arte scenica che anche nella gestualità riproduce ogni situazione,¹⁷ come i flautisti mediocri che per imitare un disco si raggomitolano o, se vogliono suonare la *Scilla*, trascinano il corifeo.¹⁸ Riferisce anche che un

15 Arist. *rhet.* 1404b 18–25; Teodoro era un attore tragico particolarmente abile nella recitazione: lo ribadiscono lo stesso Aristotele (*pol.* 1336b 28–31) e Demostene (*fals. leg.* 246). Aristotele, inoltre, sembrerebbe condannare l'eccesso mimetico non solo nel momento più propriamente performativo, ma anche in quello compositivo.

16 Anche in un altro passo Aristotele ammette di dover ricorrere all'esempio dell'arte scenica per spiegare quanto sia importante variare il tono della voce a seconda del soggetto trattato (*rhet.* 1413b 22–29): Ἀνάγκη δὲ μεταβάλλειν τὸ αὐτὸ λέγοντας, ὅπερ ὡσπερ ὁδοποιοεῖ τῷ ὑποκρίνεσθαι: «Οὗτός ἐστιν ὁ κλέψας ὑμῶν, οὗτός ἐστιν ὁ ἐξαπατήσας, οὗτος ὁ τὸ ἔσχατον προδοῦναι ἐπιχειρήσας», οἷον καὶ Φιλῆμων ὁ ὑποκριτῆς ἐποίει ἐν τε τῇ Ἀναξανδρίδου Γερωντομανίᾳ, ὅτε λέγοι «Ραδάμανθος καὶ Παλαμῆδης», καὶ ἐν τῷ προλόγῳ τῶν Εὐσεβῶν τὸ «Ἐγώ» (“Nel dire la stessa cosa è necessario mutare l'espressione: il che apre come la strada al recitare: «Costui è chi ha derubato, costui è chi ha ingannato, costui chi da ultimo ha intrapreso a tradire», come faceva anche l'attore Filemone ne *La pazzia del vecchio* di Anassandride, quando proferiva «Radamante e Palamede», e nel prologo de *I pii* «Io»” trad. Zanatta). Filemone è un attore comico menzionato anche da Eschine (*Tim.* 115); i titoli delle opere di Anassandride cui Aristotele allude sono riferibili al medesimo genere teatrale.

17 Il giudizio di Aristotele sull'arte scenica è inserito nell'ambito della polemica sulla supremazia del genere tragico o di quello epico. Aristotele sostiene la superiorità della tragedia sotto molteplici aspetti (*poet.* 1461b 26–1462a 15).

18 Secondo Teofrasto (fr. 92 Wimmer = FHS&G 718), il primo ad inaugurare questa danza mimata fu Androne, dalle cui origini catanesi venne coniato il termine σκελίζειν per indicare il nuovo genere: Θεόφραστος δὲ πρῶτον φησιν Ἄνδρωνα τὸν Καταναῖον αὐλητὴν κινήσεις καὶ ῥυθμοὺς ποιῆσαι τῷ σώματι αὐλοῦντα, ὅθεν σκελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς (“Teofrasto dice

attore di nome Callippide venne apostrofato da un suo collega, più vecchio di una generazione, con l'appellativo di 'scimmia':¹⁹ anche nell'attività teatrale ogni forma di eccesso era, dunque, sentita come negativa già ai tempi di Aristotele. Gli attori della vecchia generazione erano i modelli di una recitazione più dignitosa, mentre quelli nuovi peccavano di esuberanza.²⁰ Il riferimento alla scimmia è in questo caso illuminante: essa imita senza capire solo l'aspetto superficiale delle cose; la sua mimesi è irrazionale e del tutto inconsapevole. È significativo che a secoli di distanza Quintiliano si esprimerà in termini molto

che per primo il flautista Androne di Catania inventò un movimento ritmato del corpo con accompagnamento musicale, per cui presso gli antichi danzare si diceva σικελίζειν”).

19 Arist. *poet.* 1461b 29–35: Ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινούνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλώσιν. Ἡ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτὰς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυνησικός τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει (“Come se [scil. gli spettatori] non percepissero se il poeta non avesse fatto un’aggiunta, gli attori compiono un gran movimento: come i cattivi flautisti che si contorcono se debbano imitare un disco e che tirano il corifeo se accompagnano col flauto la *Scilla*. Ebbene la tragedia è di tal fatta, come anche gli attori precedenti ritenevano quelli a loro precedenti. Minnisco, infatti, chiamava scimmia Callippide perché era eccessivo” trad. Zanatta). Sebbene il contesto sembri deporre per una connotazione denigratoria dell’animale, non è mancato chi ha interpretato il riferimento in senso positivo, dal momento che la scimmia, nell’antichità, era considerata l’animale che più di ogni altro sapesse riprodurre i movimenti della danza (LANZA [1987] 220). Il termine *simia* è usato anche per designare sprezzantemente coloro che imitano lo stile letterario o il modo di vita altrui senza riuscire a coglierne l’essenza. Plinio il Giovane (*epist.* 1, 5, 2) riferisce che l’oratore Marco Regolo definiva Rustico Aruleno *stoicorum simiam*. Così Sidonio Apollinare (*epist.* 1, 1, 2) apostrofa Giulio Tiziano, autore di un epistolario di matrice ciceroniana, con l’appellativo di *oratorum simiam*, poiché faceva uso di un *veternosum dicendi genus*; questo giudizio viene ribadito nell’*Historia Augusta* (*Maximin.* 1, 5), ove si afferma che Giulio Tiziano era chiamato *simia temporis sui, quod omnia imitatus esset*. Anche Orazio (*sat.* 1, 10, 18) usa *simius* per indicare un cattivo imitatore. La più interessante testimonianza proviene da Seneca Retore (*contr.* 9, 3, 12), proprio perché riferita ad ambito retorico: *Indignabatur Cestius detorqueri ab illo totiens et mutari sententias suas. «Quid putatis», aiebat «Argentarium esse? Cesti simius est». Solebat et Graece dicere: «ὁ πίθηκός μου». Fuerat enim Argentarius Cesti auditor et erat imitator* (“Cestio mal sopportava di sentirlo distorcere e rovesciare i suoi concetti. «Chi è, secondo voi, quest’Argentario?» diceva. «È la scimmia di Cestio». Lo diceva anche in greco: «la mia scimmia». Argentario infatti era stato scolaro di Cestio e lo imitava” trad. Zanon Dal Bo). In generale, sulla simbologia legata all’animale si veda FAUST (1969); più specificamente, sul suo significato assunto nella satira e nella commedia latina McDERMOTT (1936).

20 L’autore conclude con l’esortazione a distinguere fra i diversi tipi di mimesi, non tutti ugualmente condannabili (Arist. *poet.* 1462a 8–11): Εἴτα οὐδὲ κίνησις ἅπανα ἀποδοκμαστέα, εἴπερ μὴ δ’ ὄρησις, ἀλλ’ ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναικᾶς μιμουμένων (“In secondo luogo non va biasimato ogni movimento se è vero che non si biasima neppure la danza, ma quello di bassa qualità; il che si rimproverava sia a Callippide che ad altri attori odierni nella convinzione che non imitano donne a modo” trad. Zanatta).

simili a proposito di quei retori che mimano con i gesti le parole senza cogliere il senso complessivo del discorso.²¹ In entrambi i casi si è di fronte ad una critica rivolta ad una imitazione che non assurge ai ranghi dell'arte.²²

La trattazione aristotelica dell'ὑπόκρισις è particolarmente importante perché contiene i nodi principali che animeranno le discussioni fra i successivi maestri di retorica: in particolare l'importanza dell'*actio* per la persuasività del discorso; il carattere esemplare costituito dal genere drammatico per la retorica ed il rifiuto di un'arte eccessivamente mimetica; la necessità del ricorso alle tecniche psicagogiche per far leva sulle emozioni del pubblico e dei giudici, spesso privi di una vera e propria formazione giuridica e maggiormente inclini a dare ascolto alle pulsioni irrazionali; l'uso equilibrato dell'arte della simulazione da cui dipende la verosimiglianza e credibilità delle tesi sostenute, nonché, in ultima istanza, il successo della causa. Il filosofo, dunque, ha il merito di aver riconosciuto la stretta interdipendenza fra retorica e teatro, ma l'idea di un relazione di tipo pedagogico fra le due arti è lontana dal suo pensiero, proprio perché egli è convinto che le tecniche psicagogiche dell'attore si basino più sull'improvvisazione che su una formazione teorica disciplinata da regole trasmissibili. La costituzione di tali regole è, a suo avviso, il compito che la retorica è chiamata ad assolvere.

1.2 A scuola di recitazione

Diverso è il caso di Demostene: aneddoti numerosi e di diversa provenienza testimoniano che egli fu allievo di attori che lo guidarono a raggiungere l'eccellenza nell'ὑπόκρισις, ambito per il quale soprattutto egli divenne celebre.²³

Quintiliano, proprio all'inizio della sua trattazione sull'*actio*, per dimostrare l'importanza della recitazione, afferma che Demostene studiò presso un attore

²¹ Quint. *inst.* 11, 3, 88–89: l'autore critica coloro che per indicare un malato mimano il medico che tasta il polso o per alludere al citaredo atteggiano le mani come chi pizzica le corde. Per l'analisi del brano cf. *infra*, pp. 129–130.

²² Secondo LIENHARD-LUKINOVICH (1979) 87, la critica di Aristotele è rivolta alla gestualità nel suo complesso: si tratta, infatti, di un'attività che in misura più o meno grande avvicina la conoscenza umana a quella animale. Per questo, probabilmente, Aristotele non si dilunga nel descrivere le tecniche dell'*actio*. Egli preferisce che l'acquisizione delle informazioni giunga al pubblico per mezzo del discorso e non del linguaggio extraverbale, cosicché la conoscenza sia essenzialmente razionale. Favorire nel discorso oratorio un linguaggio extraverbale pur di ottenere il successo significherebbe sottrarre la priorità al contenuto argomentativo.

²³ Per la fortuna di Demostene in campo letterario quale *exemplum* di *actio vehemens* cf. BOMPAIRE (1984).

di nome Andronico.²⁴ Lo stesso aneddoto è presente nei *Prolegomena* al Περὶ στάσεων di Ermogene attribuiti ad Atanasio²⁵ e nella *Vita dei dieci oratori* pseudoplutarchea:²⁶ anche qui si afferma che Demostene apprese da Andronico l'arte di declamare correttamente un discorso; per questo l'oratore si affidò a lui, divenendo suo discepolo:

Ἐκπεσὼν δέ ποτ' ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας καὶ ἀθυμῶν ἐβάδιζεν οἴκοι· συντυχῶν δ' αὐτῷ Εὐνομος ὁ Θριάσιος πρεσβύτερος ἤδη ὡν προετρέψατο τὸν Δημοσθένη, μάλιστα δ' ὁ ὑποκριτῆς Ἀνδρόνικος εἰπὼν ὡς οἱ μὲν λόγοι καλῶς ἔχοιεν, λείποι δ' αὐτῷ τὰ τῆς ὑποκρίσεως, ἀπεμνημόνευσέ τε τῶν ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας ὑπ' αὐτοῦ λελεγμένων· καὶ δὴ πιστεύσαντα τὸν Δημοσθένη παραδοῦναι αὐτὸν τῷ Ἀνδρονίκῳ.

Un giorno, avendo subito un insuccesso all'Assemblea, se ne tornava a casa demoralizzato; lo incoraggiò, però, Eunomo di Tria, già anziano a quel tempo, che Demostene incontrò casualmente, ma soprattutto lo rincuorò l'attore Andronico, il quale gli disse che i suoi discorsi andavano bene, ma che gli mancava la maestria nel porgerli e gli recitò il discorso pronunciato in Assemblea; Demostene gli credette e si affidò alle sue cure.

Se il tirocinio presso Andronico inizia casualmente, dopo un insuccesso dell'oratore, egli, in seguito, sembra essersi sottoposto in maniera sistematica alle sue lezioni (παραδοῦναι αὐτὸν τῷ Ἀνδρονίκῳ): si tratta chiaramente di un rapporto privato, ma il contesto è pienamente didattico e l'attore sembra essere considerato l'esperto di ὑπόκρισις/*actio*.

²⁴ Quint. *inst.* 11, 3, 7: *ideoque ipse tam diligenter apud Andronicum hypocriten studuit*. Questa sezione dell'opera riporta, in realtà, ben tre aneddoti sulla vita di Demostene, tutti volti ad evidenziare l'importanza dell'*actio* nella resa del discorso. Li ritroviamo anche in Cicerone, insieme a numerosi altri: l'oratore se ne serve per evidenziare le qualità vocali dell'oratore greco e gli sforzi da lui prodotti per migliorarle (*de orat.* 1, 260–261; 3, 213; *Brut.* 142; *orat.* 26 e 56–57), ma sorprende che Cicerone non faccia alcuna allusione alla docenza di Andronico (cf. VALLOZZA [2000a] 229–231). Si può pensare che Cicerone abbia taciuto consapevolmente, per evitare una sovrapposizione fra le due arti, come farebbe pensare la cura con la quale egli ne sottolinea le differenze o che dipenda da altra fonte rispetto a Quintiliano. Per una lettura diretta da parte di Quintiliano del Περὶ ὑποκρίσεως di Teofrasto, da cui l'autore avrebbe desunto l'aneddoto relativo alla docenza di Andronico, vd. VALLOZZA (2000a) 230–231.

²⁵ *RG VI*, p. 35, 21–25 Walz = *RhG XIV*, p. 176, 17–19 Rabe: Λέγουσι δὲ τούτου, τῆς ὑποκρίσεως φημι, πρώτων Ἀνδρόνικον εἰσηγητὴν γενέσθαι τὸν ὑποκριτῆν, τοῦ Δημοσθένους περὶ τὴν τῶν λόγων ἐπίδειξιν ἀποτυχάνοντος, καὶ ὅτι μέγιστον τὸ ὑποκρίνεσθαι καὶ ῥητορικὸν ὄφελος, μάρτυς αὐτὸς Δημοσθένης (“Dicono che di questa, cioè della recitazione, il promotore fu l'attore Andronico, avendo Demostene subito un insuccesso riguardo alla declamazione dei suoi discorsi; e del fatto che grandissima è anche l'utilità retorica della recitazione, è testimone lo stesso Demostene”).

²⁶ Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 845a–b.