



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

Redazione tecnica: Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Antonella Lepone (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, “Sapienza” Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell’Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Mario CITRONI, *I maestri delle arti figurative nella teoria retorica di Cicerone e di Quintiliano*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

M. CITRONI, *I maestri delle arti figurative nella teoria retorica di Cicerone e di Quintiliano*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 169-179

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



I MAESTRI DELLE ARTI FIGURATIVE NELLA TEORIA RETORICA DI CICERONE E DI QUINTILIANO

Mario Citroni*

Keywords: Cicero and the arts, Quintilian and the arts, Visual arts and rhetorical theory, Cicero's *Brutus*, Cicero's *De oratore*.

Parole chiave: Cicerone e le arti, Quintiliano e le arti, arti figurative e teoria retorica, Cicerone, *Brutus*, Cicerone, *De oratore*.

Abstract:

The arts are a relevant point of reference in Cicero, and later in Quintilian, in particular for four principles of rhetoric: technical and aesthetic progress; equal qualitative dignity of even very different types; attribution of value to archaic or archaizing types; existence of an ideal model of perfect oratory. These are important and at the same time problematic principles, interconnected and at the same time in mutual tension or contradiction. The use of the arts to support their argumentation, which finds only limited parallels in the preserved Greek treatises, seems to presuppose a certain familiarity of the Roman educated public with the main characteristics of the great Greek artists.

Le arti rappresentano un punto di riferimento rilevante in Cicerone, e poi in Quintiliano in particolare per quattro principi della retorica: il progresso tecnico ed estetico; la pari dignità qualitativa di tipi anche molto diversi; l'attribuzione di valore a tipi arcaici o arcaizzanti; l'esistenza di un modello ideale di oratoria perfetta. Sono principi importanti e al tempo stesso problematici, tra loro interconnessi e al tempo stesso in reciproca tensione o contraddizione. L'utilizzazione delle arti per supportarne l'argomentazione, che trova solo esili riscontri nei trattati greci conservati, sembra presupporre una certa familiarità del pubblico colto romano con le caratteristiche principali dei grandi artisti greci.

1. Premessa

Il punto di vista da cui qui mi colloco non è quello, più consueto, della ricerca delle fonti di ciò che Cicerone e Quintiliano dicono sugli artisti greci. Non, dunque, il tentativo di individuare nei loro testi le tracce di Senocrate, di Antigono di Caristo, di Varrone o altri; né la ricerca di elementi che contribuiscano alla conoscenza dei diversi artisti e delle loro opere, o dell'immagine che se ne aveva a Roma. Non assumo cioè i punti di vista che più direttamente interesserebbero gli storici delle arti antiche. Né avrei competenze sufficienti per dare contributi in tale materia, del resto già molto scavata nel corso di una lunga tradizione di studi che ha coinvolto anche i passi pertinenti di Cicerone e di Quintiliano nelle indagini sui libri delle arti di Plinio e sulle loro fonti.

Il mio punto di vista è in certo senso opposto: non l'apporto dei testi retorici alla conoscenza delle arti visive e della loro critica antica, ma l'apporto che l'esperienza delle arti, e i concetti sviluppati nella critica delle arti, possono aver dato alla teoria retorica, quale si esprime in Cicerone e Quintiliano. Questo punto di vista è stato assunto occasionalmente in commenti e analisi specifiche su alcuni dei passi in questione¹, ma mai, credo, in modo complessivo.

* Scuola Normale Superiore; mario.citroni@sns.it

¹ Vd. le note (attribuibili a J. Wisse) ai passi pertinenti del *De oratore* in LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, e WISSE 2008, nonché le lucide considerazioni di GOMBRICH 1966. NAAS 2019-2020, si propone questa stessa ottica, ma di fatto vi si attiene solo relativamente al tema del modello ideale. KOCH 2005, studia le relazioni tra retorica

e arti figurative nel pensiero antico dalla diversa, originale ottica della comune funzione persuasiva. Sulle fonti dei passi sulle arti di Cicerone e di Quintiliano, in rapporto con le fonti di Plinio, mi limito a citare JUCKER 1950; AUSTIN 1944; KOCH 2013, pp. 67-199. In BÄBLER 2002, utile messa a punto critica dei dibattiti sul tema (pp. 152-154 sul rapporto tra terminologia critica retorica e storico-artistica).

Eppure in Cicerone e in Quintiliano i riferimenti alle arti, benché non frequenti, sono meno rari che nelle opere retoriche greche conservate e, ciò che più conta, in vari casi costituiscono un punto di riferimento molto rilevante nella trattazione di questioni problematiche delicate che coinvolgono principi fondamentali del pensiero antico sull'arte della parola.

Non mi occuperò dei vari riferimenti alle arti nelle lettere e nelle orazioni di Cicerone, che sono talora molto significativi sul piano storico, come nel caso della Verrina *De signis*, ma privi di interesse teorico, né dei riferimenti privi di interesse teorico nelle sue opere retoriche e filosofiche. Nel complesso, valgono tutti a confermare e a precisare, unitamente alle tante altre documentazioni di cui disponiamo, la grande presenza di opere d'arte negli spazi pubblici e privati di Roma e dell'Italia e la familiarità che doveva esservi nell'opinione colta romana con i nomi, e con il prestigio, dei maggiori artisti greci e delle loro opere più memorabili.

I passi di Cicerone e di Quintiliano in cui le arti visive danno sostegno all'argomentazione retorica si riconducono – credo di poter dire – a quattro principi teorici, tutti importanti, tutti tra loro interconnessi, e al tempo stesso in reciproca tensione, o addirittura in contraddizione e che dunque tanto più si mostrano densi di problematicità: il progresso tecnico ed estetico dell'oratoria; la pari dignità qualitativa di tipi di oratoria diversi; l'attribuzione di valore a tipi di oratoria arcaici o arcaizzanti; l'esistenza di un modello ideale di oratoria perfetta².

2. Il progresso: meriti e carenze delle opere del passato

Iniziamo dal testo più noto: l'ampio passo del *Brutus* (69-76) in cui Cicerone fa ricorso al progresso intervenuto nel corso del tempo nelle arti figurative per illustrare l'analogo progresso dell'oratoria, nel quadro del principio generale del progresso in ogni attività umana. L'idea che scienze e tecniche progrediscono nel tempo si fondava sull'esperienza comune. Ma Aristotele e la sua scuola avevano dato a questa idea una forte solidità teorica e l'avevano sostanziata di concretezza con le loro ricerche sulla storia delle diverse discipline. Se per le arti in cui è rilevante la dimensione tecnica l'affinamento progressivo delle procedure e la crescente efficacia dei risultati potevano avere un'ovvia evidenza empirica, tutt'altro che ovvia è l'applicazione dell'idea di progresso alla dimensione estetica: in essa per noi, almeno a partire dalla valorizzazione romantica dei primitivi, non sono accettabili né il concetto di progresso né quello di decadenza. Che sono invece dominanti nella considerazione antica della storia delle arti.

Aristotele, nella *Poetica*, trattando della tragedia (1449a7-30) e della commedia (1449a9-10 e 37-b9), sanciva il principio del progresso dei generi letterari fino a un τέλος costituito da una modalità formale in cui tutte le potenzialità del genere possono trovare attuazione e realizzare la φύσις, cioè la natura propria, del genere stesso. Tracce di questa idea ricorrono in varie trattazioni greche, e soprattutto latine, dei diversi generi letterari. Ed è appunto l'idea guida dell'intero *Brutus*. Il progresso, anche nelle arti della parola, è visto prevalentemente nell'aggiungersi di elementi in qualche modo tecnici: metri e ritmi più evoluti, migliore proporzione delle parti, levigatezza (con la metafora della lima ricorrente per la poesia): concetti affini a quelli della dimensione artigianale, in cui si aspira a fornire prodotti sempre meglio rifiniti. È ben comprensibile che tale idea di progresso risultasse più convincente attraverso il richiamo ad arti, come la scultura e la pittura, in cui le capacità tecniche e operative impegnate nella trasformazione di materie che oppongono resistenza, hanno rilievo evidente³.

Ma progresso in che direzione? Verso quale traguardo? Nelle arti visive, qui in Cicerone e spesso in Plinio e altri, la direzione è quella di una rappresentazione sempre più realistica del dato naturale, che in Plinio è spinta fino alla capacità di raffigurare i sentimenti più delicati e anche contraddittori⁴. Per l'oratoria, è l'efficacia nella persuasione, sul

² Altri principi di rilievo teorico più marginale ricorrono in Cic. *Lucull.* 146: Zeusi, Fidia e Policletto dimostrano che si può essere massimi artisti senza conoscenze filosofico-logiche; *fin.* II, 115: la stessa triade rappresenta, al loro massimo livello, le arti visive, ritenute di minor valore (cfr. anche *Brut.* 70 *haec minora*), rispetto alla poesia, rappresentata dalla triade somma Omero, Archiloco, Pindaro, che a sua volta è considerata (come in *Brut.* 3 *in leviorum artium studio*) di minor valore rispetto alle arti civiche; *Brut.* 257: Fidia dimostra emblematicamente che un'arte di poca utilità pratica può dare prestigio e immortalità quanto e più dei successi militari e politici; *de orat.* II, 69-73: non occorre che di un'arte venga insegnato ogni aspetto, perché quando si sia appreso a compiere le opere più ardue si sarà capaci di realizzare anche ogni altra, come dimostrano Policletto col suo Eracle e Fidia con la sua Atena, che non ebbero certo difficoltà a scolpire elementi accessori quali la pelle di leone e l'idra l'uno, il

clipeo l'altro, anche se nessuno glieli aveva specificamente insegnati (simile Quint. *inst.* II, 3, 6 con riferimento a Fidia); II, 348 analogia tra pittura e immaginazione di luoghi per la memorizzazione; Quint. *inst.* VIII, 5, 26: i pittori, che usano porre opportuno spazio tra le figure perché abbiano risalto, insegnano all'oratore a non affollare troppo le *sententiae* a effetto; XI, 3, 46: i pittori che anche in monocromia sanno dare più o meno rilievo alle figure insegnano all'oratore a evitare la monotonia.

³ Su questa materia ho scritto in CITRONI 2001, e CITRONI 2024.

⁴ L'espressione di sentimenti è segnalata in Plin. *nat.* XXXIV, 63; 70; 77 (sentimenti contraddittori); 79 (anche i sentimenti di un'aquila); 81; 88; 93; XXXV 63; 70; 73; 74; 98 e cfr. Petron. 88, 5 *Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehendit* (ma per Plin. *nat.* XXXIV, 58 il limite di Mirone sarebbe proprio di non saper esprimere i sentimenti). Il tema era già socratico: Xenoph. *Mem.*

piano razionale ma anche su quello emotivo, che coinvolge fortemente la dimensione estetica. Di fatto, come si vede da questo passo del *Brutus*, il progresso è concepibile in forme affini nei due ambiti delle arti figurative e verbali, come passaggio da forme più grezze e rigide a forme più duttili, meglio rifinite e meglio articolate⁵, che, nella figurazione, consentono una naturalezza e un realismo sempre maggiori e nell'eloquenza, ma anche nella poesia, danno la possibilità di adeguarsi a una quantità di esigenze comunicative: persuasive e seduttive. Dunque si va da ciò che è *nondum satis politum* (69), non ancora abbastanza levigato, quale è l'oratoria di Catone, considerata come fosse un manufatto materiale da trattare, o troppo rigido (70 *rigidiora*) per poter simulare la *veritas*, quali le statue di Canaco – pur più evolute, si deve intendere, di quelle attribuite a Dedalo, paragonabili per primitività alla poesia di Livio Andronico (71) –, a statue anch'esse dure (70 *dura illa quidem*), ma più morbide (*molliora*) di quelle di Canaco, quali quelle di Calamide, a qualcosa che, quali le statue di Mirone, è già (*iam*) senz'altro bello (70 *iam ... non dubites pulchra dicere* e 75 *delectat*) ma non è ancora abbastanza vicino alla *veritas* (70 *nondum ... satis ad veritatem adducta*), fino alla piena bellezza e maturità delle opere di Policlete (70 *pulchriora ... et iam plane perfecta*) e dell'epica di Ennio (75), che a sua volta è *perfectior* rispetto a quella di Nevio, che si colloca allo stesso livello di maturazione dell'arte di Mirone (*bellum Punicum quasi Myronis opus delectat*). Il riferimento alla pittura (70) è più sommario, ma delinea un percorso analogo (*similis in pictura ratio*). Anche per essa il conseguimento della maturità viene connesso a uno sviluppo di tipo tecnico: da Zeusi, Polignoto, Timante e altri (*eorum qui*) che hanno usato solo quattro colori e che si fanno apprezzare più che altro per le forme e il disegno (*formas et liniamenta laudamus*), a Ezione, Nicomaco, Protogene e Apelle nei quali *ormai* (*iam*) ogni aspetto è giunto a perfezione: *perfecta sunt omnia*⁶. Nel giudizio su Mirone è esplicitata l'interdipendenza, se non la coincidenza, tra qualità estetica e capacità di riprodurre la *veritas*, la naturalezza realistica. L'insistente ricorrere del gioco tra *nondum* e *iam* sottolinea lo sviluppo temporale del percorso di perfezionamento.

Il fatto che il percorso sia visto arrivare a compimento con Policlete non comporta, di per sé, come pur si è detto, che Cicerone, o la sua fonte, in qualche modo sottovaluti, con Fidia, anche le figure insigni di Prassitele e Lisippo: il τέλος di un genere, o di un'arte, in senso aristotelico, non è, come sempre si dice, un culmine dopo cui comincerebbe un percorso di decadenza. È invece il momento in cui il genere compie la sua maturazione (questo è qui il senso di *perfectum*) ed è messo in grado di attuare tutte le potenzialità della sua natura⁷: a partire da questo momento, e non prima, artisti diversi, di maggiore o minor qualità, potranno esprimere, in modi propri, secondo le loro diverse personalità e capacità, le potenzialità del genere, anche superando colui che per primo ne portò a compimento il processo di maturazione. Ne vedremo conferma nel modo in cui Quintiliano traccia lo sviluppo della pittura in XII, 10, 3-6.

Il corso di maturazione dell'oratoria latina nel tempo sarà il tema di tutto il seguito del trattato, in cui quello stesso lessico connesso alla materialità propria delle arti figurative (*durus, mollis, politus, limatus* ecc.) sarà assegnato via via ai diversi oratori considerati⁸. Questa pagina che, prendendo come base di riferimento la scultura greca, consacra il progresso come principio universale delle arti (71), occupa una posizione strategica all'inizio della vasta storia dell'oratoria latina che è il *Brutus*, con la funzione di far accettare una visione, che potremmo definire storicistica, secondo cui gli stili vanno giudicati tenendo conto di ciò che era tecnicamente possibile realizzare al loro tempo. Il primo oratore latino che Cicerone ritiene possa entrare in una storia dell'eloquenza come prosa d'arte è Catone, il cui stile egli valuta carente secondo i criteri attuali, ma i cui meriti chiede di riconoscere, anzi di ammirare, tenendo conto dell'epoca in cui Catone operava⁹. Non potremmo pretendere da lui l'uso di procedimenti che al tempo non erano stati ancora elaborati. Più oltre (298), con metafora tratta dalla pittura, ci verrà detto che a Catone mancava solo il *color* di

III, 10, 3-8. Cfr. Arist. *Po.* 50a26-29. Vd. anche Plin. *nat.* XXXV 96: Apelle *pinxit et quae pingi non possunt* (tuoni e fulmini). Per Petron. 88, 5, mi sono attenuto all'interpretazione generalmente data da commentatori e traduttori. Un revisore mi fa però notare che *anima* potrebbe qui piuttosto significare "respiro", anche in considerazione del fatto che lo stesso Petronio, poco sopra (83, 2), a proposito di Apelle che sa rappresentare i sentimenti, usa *animus* (*animorum pictura*). La divergenza con il giudizio di Plinio verrebbe così sostanzialmente a cadere. Probabilmente questa è l'interpretazione giusta: noto che anche Plinio usa *animus* in XXXIV, 58 e XXXV, 98 per i sentimenti rappresentati dall'artista, e *anima* in XXXIV, 74 per l'esiguo residuo di respiro, e di vita, in un ferito. Inoltre, noto che in epigrammi che celebrano la vacca dello stesso Mirone, il suo sembrar viva è espresso a volte con ἐμπνοος (*AP IX*, 715; 724), cioè letteralmente "respirante", e ψυχὴν ἔχειν (*AP IX*, 717), cioè "aver anima, soffio vitale". Ma lascio all'ottimo revisore, che ringrazio, il compito, se lo vorrà, di approfondire il punto.

⁵ L'idea si affaccia brevemente in D.H. *Isae.* 4, 1-2, e Demetr. *Eloc.* 14: vd. nota 31.

⁶ Plin. *nat.* XXXV 50 (e cfr. 92), per errore o pensando a deliberata moderazione del colorismo, attribuisce l'uso di soli quattro colori a Apelle, Ezione, Nicomaco che in Cicerone rappresentano invece il perfezionamento dell'arte. Per DOUGLAS 1973, p. 113, l'uso di quattro colori in Cicerone si riferirà solo a *eorum qui*. Quint. *inst.* XII, 10, 3 parla di *simplex color* a proposito di Polignoto e Aglaofonte. L'idea di evoluzione verso un colorismo più vario è, nel complesso, chiara, ma nelle fonti i dettagli appaiono contraddittori. Cfr. AUSTIN 1944, pp. 138-139; JUCKER 1950, pp. 140-143; ROUVERET 1989, p. 435.

⁷ Vd. nota 3. Coglie il punto DOUGLAS 1973, pp. 110-111. Sulle possibili ragioni dell'omissione di Fidia, LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 153-154.

⁸ *Durus: Brut.* 100; 117; 274; *mollis:* 38; 132; 274; *tener:* 38; *politus:* 115; 135; 194; 285; 326; *limatus:* 35; 93; 236. Si tratta del resto di termini usuali nel linguaggio retorico latino, con chiare corrispondenze in quello greco.

⁹ Cfr. Cic. *orat.* 169 *nec ego id quod deest antiquitati flagito potius quam laudo quod est* ("non pretendo dall'antico ciò che gli manca, ma lodo ciò che vi è").

quei *pigmenta* che non erano stati ancora inventati. È un'idea forte, che percorre il trattato. E che Cicerone ha ritenuto potesse risultare più convincente se illustrata, preliminarmente, mediante l'evidenza del progresso di scultura e pittura.

Deve essere chiaro che in questo passo, e nell'intero *Brutus*, i prodotti delle fasi che precedono la piena maturazione del genere possono meritare apprezzamento, anche elevato, sul piano storico, per il progresso che hanno rappresentato rispetto alle fasi precedenti, ma sono comunque giudicati qualitativamente carenti.

3. *La varietà: nei più diversi tipi formali si può conseguire l'eccellenza*

La seconda questione che intendo trattare è molto meno nota ma non meno importante. Anzi, sul piano della pratica dell'oratoria, e del suo insegnamento, lo è molto di più. Si tratta della tesi secondo cui nell'oratoria vi è una grande, forse illimitata varietà di modalità espressive dotate di pari legittimità e parimenti idonee a vedersi riconosciuta una valutazione di eccellenza. A questa idea si fa via via riferimento nella trattatistica retorica: tipicamente, quando si confrontano tra loro le caratteristiche di due o più oratori diversi, ma raramente essa viene proposta come principio generale¹⁰. Il tema è in verità molto delicato dal punto di vista dei trattatisti di retorica, perché sembra contraddire tutto il loro impegno a dare precetti e regole precise, spesso precisissime, cui attenersi nell'elaborazione e nell'esecuzione del discorso, nonché il loro impegno nei dibattiti, o senz'altro nelle contese, tra sostenitori di scuole diverse. È notevole che per affermare la validità di un concetto così delicato si faccia volte più ricorso, come ora vedremo, all'esempio delle arti figurative.

Le varietà di modalità oratorie cui si riferiscono i passi di cui ora ci occuperemo non corrispondono alle categorie di discorso più nettamente classificate, quali i tre diversi stili: tenue, medio e elevato (o grave); i tre generi di cause: giudiziario, deliberativo, epidittico, ciascuno dei quali richiede modalità formali proprie; gli stili propri della filosofia o della storia e altre tipologie formali più o meno codificate, benché anche per esse si usi la stessa espressione *genus* (o anche *forma* o *ratio*) *orationis* (o *eloquentiae*, o *dicendi*)¹¹. La varietà di *genera* indica, nei passi che vedremo, le varie modalità con cui regole e norme dettate per le varie tipologie codificate possono essere concretamente interpretate. Si tratta anzitutto di varietà nello stile, certo, ma anche in aspetti della gestione dei contenuti, dell'esecuzione orale e gestuale, della modulazione degli aspetti emotivi. Si può trattare di modalità individuali, per cui Cicerone arriva a dire, come per paradosso a mala pena moderato da una formula di cautela, che vi sono quasi tanti *genera dicendi* quanti oratori: ... *ut quot oratores, totidem paene reperiantur genera dicendi*¹². Ma altre volte è qualcosa che trascende le scelte individuali: ad es. è una specie di aria di famiglia che accomuna gli oratori di un certo periodo storico in quanto condizionati da un gusto comune, o da un modello contemporaneo di particolare prestigio¹³, che rappresenta esso stesso un *genus*¹⁴. Va segnalata l'enfasi via via posta sul fatto che in ciascuno di questi *genera* si possono conseguire vette qualitative di assoluta grandezza.

Il passo più rilevante è nel *De oratore* (III, 25-37), ove il personaggio di Crasso, in premessa alla sua trattazione sull'ornamentazione retorica, avverte che ai precetti che si accinge a dare si dovrà attribuire un carattere relativo, non assoluto. Per convincere della validità di tale non ovvio concetto, egli muove dalla comune esperienza dei sensi, che percepiscono suoni e immagini naturali parimenti del tutto piacevoli, pur nella reciproca diversità. Dal riferimento alla vista (25), si passa alle arti visive (26), che offrono esempi patenti, evidentemente considerati familiari ai suoi lettori, di differenze individuali (*omnes inter se dissimiles ... dissimillimi*) tra maestri considerati tutti di qualità elevata

¹⁰ Secondo LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 148-154, la valorizzazione della *varietas* era probabilmente già sviluppata nella critica storico-artistica, ma non abbiamo elementi per ritenere che la sua applicazione all'illustrazione della varietà nell'oratoria fosse più antica di Cicerone; doveva essere esposta, ma contestata, in Filodemo, in passi che non sappiamo se siano anteriori a quelli di Cicerone; già nel *De oratore* sarebbe motivata dal confronto polemico con gli atticisti, rigidi nell'ammettere un unico modello, come poi nel *Brutus* (284-291) ove è data come acquisita (cfr. specialmente 201 e 204). Dobbiamo però ribadire che nel *Brutus* i vari riconoscimenti di valore a tipi diversi di oratoria sottostanno al più generale principio di uno sviluppo cronologico verso forme sempre più mature.

¹¹ Sui significati di *genus* negli scritti retorici di Cicerone: FANTHAM 1979; LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 147-148; WISSE 2008, p. 2. Cic. *orat.* 64-66 distingue un *genus* della prosa filosofica e uno di quella storiografica. FANTHAM 1979, pp. 446-447, segnala, in altri passi di Cicerone, l'uso di *genus* sia per i generi letterari (oratoria, storiografia, filosofia) che per il loro stile caratteristico.

¹² *De orat.* III 34. Il carattere paradossale della frase è notato da FANTHAM 1978, p. 14; FANTHAM 1979, analizza l'uso di *genus* in Cicerone per indicare lo stile individuale o anche una complessiva personalità oratoria. Analogamente Quint. *inst.* XII 10, 10 *in oratione ... si species intueri velis totidem paene reperias ingeniorum quot corporum formas*: la diversità dei talenti individuali, quasi pari a quella degli aspetti fisici, determina le *species* del discorso. Diversamente in Cic. *orat.* 53 *quot orationum genera esse diximus totidem oratorum reperiantur* è il numero dei *genera* identificati dall'autore a trovar corrispondenza in *genera* diversi di oratori; anche in quel passo ad ogni modo si sottolinea la possibilità di conseguire l'eccellenza adottando modalità formali diverse, e anche opposte. Vd. anche nota 14.

¹³ L'idea percorre *de orat.* II, 92-95 per l'oratoria greca (cfr. 92... *aetates extulerint singulae singula prope genera dicendi*) e l'intero *Brutus*, ma in entrambi i casi sotto il diverso presupposto di uno sviluppo verso forme progressivamente più mature.

¹⁴ Cfr. per esempio *Brut.* 132 *Xenophontum genus*; altri esempi in Fantham 1979, p. 444.

(*praestantes*), privi di qualsivoglia difetto (*neque eorum quisquam est, cui quicquam in arte sua deesse videatur*) e nessuno dei quali vorremmo che fosse diverso da come è (*inter se dissimilies ... sed ita tamen ut neminem sui velis esse dissimilem*). Gli esempi si snodano in triadi, che è, come si sa, il modulo prediletto nei canoni antichi (e spesso in quelli moderni): Mirone, Policleto e Lisippo; poi Zeusi, Aglaofonte e Apelle. Lo stesso fenomeno si presenta nelle arti della parola (*in oratione atque in lingua*), ove appare ancor più sorprendente (*admirabilius*) perché tutti si servono delle stesse parole¹⁵. Eppure anche qui verificiamo differenze estreme (*summae dissimilitudines*) tra autori tutti pregiati pur nella reciproca diversità (*ut ... in dispari ... genere laudentur*). Seguono (27) le triadi consacrate di Ennio, Pacuvio e Accio (*inter sese ... dissimiles*) e di Eschilo, Sofocle e Euripide che, nella reciproca diversità del loro *genus*, riscuotono apprezzamento pressoché identico (*omnibus par paene laus in dissimili scribendi genere tribuitur*). Seguono (28) cinque celebrati oratori greci (Isocrate, Lisia, Iperide, Eschine, Demostene), tutti *egregii* eppure ciascuno somigliante solo a se stesso, poi quattro romani del passato, ciascuno dei quali primeggiò nel suo tempo e nel suo specifico *genus* (*princeps temporibus illis ... et suo tamen quisque in genere princeps*). Seguono (29-34) i sei oratori presenti al dialogo stesso. Mentre per artisti figurativi e poeti le qualità per cui ciascuno si differenzia dai suoi pari sono date per note, nel presupposto che tutti le abbiano presenti nella loro evidenza – e il criterio stesso nella selezione tra i grandi artisti è certo quello di rappresentare notorie differenze reciproche¹⁶ –, nel caso degli oratori greci e latini del passato Cicerone sceglie di riferire a ciascuno una e una sola qualità che, caratterizzandone il *genus*, lo distingue da tutti gli altri. Degli oratori presenti si danno caratterizzazioni più ampie, sottolineando ogni volta la specificità di ciascuno e l'eccellenza conseguita nella sua modalità (*genus*) propria: in Catulo, per esempio, non si vorrebbe nulla di diverso da come è (29); nulla vi è di tanto diverso quanto l'oratoria di Sulpicio da quella di Cotta e nulla di altrettanto eccellente nel suo proprio *genus* (31). Analogamente per le differenze tra l'oratoria di Antonio e quella dello stesso Crasso (32 *quid tam dissimile? 33 multum genere distamus*). Dalla constatazione del fatto che tutti gli oratori presenti al dialogo differiscono grandemente l'uno dall'altro (34 *tantae dissimilitudines ... tam certae res cuiusque propriae*) per il loro *genus*, essendo peraltro tutti riconosciuti come in esso eccellenti, e dal fatto che la qualità più o meno alta si distingue in base alla *facultas*, cioè la capacità di ciascun oratore, non al *genus* da lui adottato (analogamente in *Cic. opt. gen.* 4 e 6), e che merita apprezzamento tutto ciò che è perfetto nel suo *genus* (*omne laudatur, quod in suo genere perfectum est*), deriva la conclusione pressoché paradossale, che abbiamo già anticipata, per cui ogni oratore rappresenta quasi un diverso *genus*.

Sia nel passo del *Brutus* trattato nel paragrafo 2, sia qui, l'invito è alla comprensione della diversità: ma mentre nell'ottica storicistica adottata nel *Brutus* si tratta di saper capire le ragioni, appunto storiche, di inevitabili limiti tecnici ed estetici che rappresentano comunque delle carenze qualitative, nella diversa ottica di questo passo si sostiene con enfasi la pari qualità di maestri pur tanto diversi tra loro¹⁷. In questa diversa ottica le superiorità di Policleto rispetto a Mirone e di Apelle rispetto a Zeusi che Cicerone affermerà anni dopo nel *Brutus*, in base a un presunto percorso di progresso tecnico ed estetico, non vengono registrate.

Le arti visive possono essere punto di riferimento anche per aspetti più specifici della duttilità e disponibilità alla variazione raccomandata all'oratore. In un passo dell'*Orator* (73-74) Cicerone afferma che per corrispondere all'impegnativa esigenza del *decorum* (*πρέπον*), della convenienza alle specifiche situazioni, ai personaggi e ai contesti, si devono adottare *formae dicendi* differenti sia per diverse parti di una stessa orazione, sia anche per singole intere orazioni: dopo un richiamo generico all'attenzione che a ciò dedicano i poeti, egli porta a modello il quadro in cui Timante aveva saputo rappresentare quattro diversi livelli di tristezza confacenti a ciascuno dei personaggi che assistono al sacrificio di Ifigenia, fino al culmine della inesprimibile tristezza di Agamennone che, con ammirata sapienza, egli aveva rappresentato col capo velato.

Quintiliano (II, 13, 7-13), trattando anch'egli di *quid decet*, e dunque del *decorum*, della convenienza, incoraggia a non attenersi a moduli dati e convenzionali, ma a cercare novità e slancio in soluzioni originali e atipiche che si rivelino adatte alle varie circostanze. Apre l'argomentazione adducendo a modello la scultura e la pittura, con le molteplici variazioni di atteggiamenti, espressioni, posture dei personaggi che raffigura (8 *videmus variari habitus vultus status*). Una posizione standard, con corpo eretto, vista di fronte, piedi uniti, braccia giù, e il tutto rigido dalla testa ai piedi (9 *a summis ad ima rigens opus*), risulta pochissimo attraente (*recti ... corporis vel minima gratia est*). Vanno preferite flessioni e torsioni del corpo che danno l'impressione di moto, di sentimento, di slancio nell'azione, con le tante variazioni possibili. L'esempio più evidente in tal senso è il discobolo di Mirone. La sua configurazione è definita con

¹⁵ Su questo concetto si ha forse la più significativa coincidenza con un autore greco nell'applicazione dell'esperienza delle arti alla trattazione retorica: D.H. *comp.* 21, 1-2: vd. nota 31. In LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 150-151, non si crede alla tesi tradizionale che spiega queste coincidenze come derivazione da tradizione greca precedente e si sostiene che Dionigi possa essere influenzato dal dibattito retorico romano.

¹⁶ LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 153-154.

¹⁷ GOMBRICH 1966, pp. 32-33, coglie perfettamente, in Cicerone, il contrasto tra una visione evolucionistica e una relativistica in cui le fasi successive rappresentano modalità diverse, non necessariamente migliori: ma si deve tener conto che Cicerone, quando sostiene la pari dignità qualitativa di *genera* oratorii diversi, si riferisce a modalità che siano state portate, ciascuna, alla propria piena maturazione.

termini che potrebbero suggerire eccesso nella deviazione dalla regolarità, e dunque negatività: “nulla di più contorto e di più artificioso” (10 *quid tam distortum et elaboratum?*). E invece no: chi disapprovasse il discobolo perché troppo deviante dalla norma (*parum rectum*) mostrerebbe di non aver capito quel genere di arte, il cui pregio sta proprio nella novità di una posizione così difficile da realizzare (*ab intellectu artis afuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas*) che risulta essere fonte di una *gratia* (11) e di una *delectatio* che la regolare forma eretta non potrebbe conseguire e alle quali deve tendere anche l’oratore, mostrando la stessa audacia nell’adozione di figure di parola e di pensiero che costituiscano deviazioni dalla norma (*mutant ... aliquid a recto*) e possano vantare il loro pregio nel fatto che si sono distanziate dall’uso corrente (*hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt*).

Segue, per la diversità di forme richieste dalla specifica convenienza, ancora l’esempio del quadro di Timante sul sacrificio di Ifigenia (13), con i diversi gradi di tristezza dei diversi personaggi e il volto di Agamennone nascosto dal velo, ma anche (12) il ritratto di Antigono, in cui Apelle opportunamente aveva scelto la visione di profilo per non far apparire la mancanza di un occhio, laddove solitamente la bellezza del ritratto consiste nel rappresentare l’interessante del volto (*habet in pictura speciem tota facies*). Anche nei discorsi, a volte certe cose può essere più opportuno tacerle.

L’evidenza con cui le arti visive mostrano che si può conseguire l’eccellenza praticando generi e forme espressive tra loro diversissime è sfruttata anche al di fuori della teoria retorica. Properzio (III, 9), per rivendicare il diritto ad attenersi alla sua vocazione callimachea, che gli fa preferire un genere minore senza cimentarsi nell’epica, si vale di un’impressionante galleria di maestri: Lisippo, Calamide, Apelle, Parrasio, Prassitele, Fidia, Mentore, Mys, ciascuno ammirato nella sua specialità, contrapponendo, a due a due, l’eccellenza conseguita in forme grandi ed elevate a quella in forme minori o meno ambiziose. Nell’adozione di questo modulo Properzio è superato da Frontone (pp. 133-134 v.d.H.) che, per rivendicare il diritto di non scrivere in modalità non coerenti con la sua indole, muove da una serie di ben dodici artisti greci, cui fa seguire sei poeti, dieci prosatori latini, sei filosofi greci, ciascuno caratterizzato da una modalità propria e cui non si potrebbe chiedere di adottare una modalità diversa e per lui innaturale.

La delicatezza, dal punto di vista dei teorici della retorica, del far convivere il precetto, per sua natura vincolante, e il richiamo a una libertà espressiva di cui le arti figurative sono emblema, emerge nel finale (III, 34-36) del passo del *de oratore* con cui abbiamo aperto il paragrafo. Se, come era stato dimostrato subito prima, le *formae figuraeque dicendi* sono pressoché infinite e, nella diversità, tutte apprezzabili, non ci potrà essere un unico insegnamento valido per tutte. Il docente deve dunque saper modulare il suo magistero secondo l’indole propria di ciascun allievo: come fece Isocrate (36), che al troppo focoso Teopompo applicava il freno e al troppo esitante Eforo gli sproni, non così da renderli simili l’uno all’altro, ma anzi per irrobustire, in ciascuno dei due, ciò cui la disposizione naturale li portava. In tal modo, dalla stessa scuola uscirono due prosatori diversissimi, e parimenti eccellenti. L’aneddoto è richiamato anche nel *Brutus* (204)¹⁸, opera in cui il riconoscimento di valore a tipi diversi di oratoria è frequente, e in certo senso “strutturale” nel continuo intento di valorizzare le specifiche virtù dei diversi oratori¹⁹, ma sottostà al principio generale di un progresso nel tempo verso sempre forme più evolute e dunque “migliori” delle precedenti.

Il tema si ripropone nell’*Orator*. Anche qui, come già nel *de oratore*, in premessa ai precetti sull’*ornatus*, Cicerone, prima di delineare la forma ideale di oratoria, avverte (36) che non vi è un’unica forma di essa da tutti riconosciuta come superiore. Anche qui muove da una considerazione del tutto generale: là diceva che *in natura* vi sono forme diverse di piena bellezza, qui che *in omni re* è difficilissimo descrivere la *forma*, o *χαρακτήρ*, dell’*optimum* perché variano le opinioni su cosa sia *optimum* (*aliud aliis videtur optimum*). Tornano gli esempi di Ennio, Pacuvio ed Accio, ciascuno dei quali ha chi lo considera a tutti superiore perché ne apprezza determinati pregi specifici, che in questo caso, per i primi due, sono brevemente esposti. Analoga varietà di valutazioni (*varia ...iudicia*) si ha per gli autori greci e non sarebbe facile identificare una forma da privilegiare (*quae forma magis excellat*). Può qui sorprendere il modo in cui entra in gioco l’esempio della pittura: non con differenze tra una grande e potenzialmente infinita varietà di modalità tutte indiscutibilmente eccellenti, ma con differenze tra due ampie tipologie opposte, qualificate l’una (nominata per seconda) con termini evidentemente positivi, quanto meno sul piano della compiutezza della elaborazione tecnica (*nitida, laeta, conlustrata*: nitide, rigogliose, luminose) e l’altra (nominata per prima) con i corrispondenti termini negativi (*horrida, inculta, opaca*: rozze, incolte, grigie), almeno i primi due dei quali tipicamente attribuiti ai prodotti delle fasi primitive, immature di un’arte. Eppure entrambe queste opposte tipologie sono collocate sullo stesso piano dal punto di vista della capacità di trovare consenso e apprezzamento (*alios horrida inculta abdita et opaca, contra alios nitida laeta conlustrata delectant*). In tutto il passo, a differenza che nel *de oratore*, Cicerone fa riferimento non a valutazioni “obiettive” di qualità, per cui ciò che è rozzo e incolto non può, dal suo punto di vista, essere approvato, bensì ai gusti del pubblico, la

¹⁸ Ricorre anche in Cic. *Att.* VI, 1, 12; *Quint. inst.* II, 8, 11; X 1, 74. FANTHAM 1978, pp. 4, 8, 13-14, nota che esso insegna che il maestro deve sia assecondare l’indole dell’allievo scegliendo il *genus dicendi* adatto, sia correggerne gli eccessi che sfigurerebbero il *genus*.

¹⁹ Ma ricorrono anche formulazioni esplicite di carattere generale: 201 *in bonis omnia quae summa sunt iure laudantur*; 204 *posse esse summos qui inter se sint dissimiles*.

cui varietà è dovuta anche a ignoranza e incapacità di valutazione di molti. A ciò si fa riferimento subito dopo, perché se da un lato da questo relativismo dei giudizi sembra di dover ricavare che non vi può essere un unico modello esemplare da proporre, ma una pluralità di *genera* ciascuno con i suoi pregi (cfr. anche più oltre, 52-53), Cicerone esprime però infine la fiducia che ciò che è davvero *optimum*, anche se non appare in superficie (*etiam si lateret*), possa essere infine riconosciuto tale dagli esperti. La definizione dell'*optimum* oratorio costituisce appunto l'obiettivo di quest'opera.

Ma il problema non si chiude qui, perché Cicerone sa bene, come sa bene Quintiliano, che l'oratore deve convincere, e deve a tal fine piacere a un pubblico che è appunto assai vario di gusti e di cultura.

4. Pregio dei tipi formali antiquati

Le arti visive devono dunque insegnare all'oratore ad apprezzare la varietà delle forme anche nell'eloquenza, sia nel senso della comprensione di eventuali carenze dovute a immaturità dello sviluppo dell'arte in una data età, sia come piena legittimazione e approvazione estetica di una molteplicità di tipologie, purché frutto di un'arte già matura²⁰. Tale apertura può però spingersi, come abbiamo visto nel passo dell'*Orator* (36) trattato alla fine del paragrafo 3, fino alla presa d'atto del fatto che anche la semplicità arcaica può essere considerata, da parte di alcuni, un valore estetico positivo. Tendenze arcaistiche in oratoria sono rappresentate già in qualche misura dall'atticismo oltranzista con cui si confronta Cicerone, e poi da nuove correnti con cui si confronta Quintiliano. Sia Cicerone che Quintiliano le osteggiano e anche le ridicolizzano (ad es. Cic. *orat.* 31; Quint. *inst.* IX, 4, 3-5) come un paradossale passo indietro rispetto agli innegabili progressi realizzati dall'arte. Ma è notevole che i rari riconoscimenti del possibile valore estetico della semplicità primitiva siano, in questi due autori, associati a un richiamo alle arti visive, in cui il primitivismo, dunque, aveva forse più spazio, almeno nel gusto di una parte del pubblico²¹. O in cui il primitivo, con la sua sobria severità, carica dell'autorevolezza dell'antichità, era più conosciuto, perché visibile in statue e dipinti conservati, di quanto non lo fosse nell'oratoria, in cui era depositato in scritti letti da pochi specialisti o praticato da esponenti di correnti minoritarie.

Il passo più significativo è nel *De oratore* (III, 98-100), dove Crasso raccomanda moderazione nell'uso dei mezzi espressivi, e proprio di quelli più accattivanti, perché le sensazioni che in un primo momento più acutamente sollecitano in noi il piacere (98 *ea, quae maxime sensus nostros impellunt voluptate et specie prima acerrime commovent*) sono anche quelle che più rapidamente generano sazietà, nausea, disgusto (*ab eis celerrime fastidio quodam et satietate abalienamur*). Anche qui, come in III, 25-34, dal fenomeno naturale si passa alla pittura e da questa allo stile oratorio²². Nella pittura, la varietà e bellezza lussureggiante del colorismo moderno, tanto superiore ai quadri antichi (*Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus?*) ci conquista a prima vista (*primo aspectu nos ceperunt*), ma a lungo non risulta gradevole (*diutius non delectant*) e ci sentiamo invece presi da quadri antichi, e proprio dal loro aspetto rozzo e fuori moda: *in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur*. Ritroviamo qui lo stesso termine *horridus*, di per sé fortemente negativo, che abbiamo incontrato nel passo dell'*Orator* considerato alla fine del paragrafo 3, anche là riferito ai quadri antichi che qualcuno predilige. Lo stesso fenomeno si verifica (99) con i suoni, i profumi, i sapori e tutti gli ambiti sensoriali: in tutte le cose i piaceri più intensi confinano con la nausea (100 *voluptatibus maximis fastidium finitimum est*). Da cui il bisogno di tornare alla semplicità²³.

In un passo dell'*Orator* (168-169) Cicerone, nell'accingersi a dettare le regole del ritmo nella prosa, dà voce a chi obietta che questa ricercatezza non era nota agli oratori del passato, e che quel loro stile meno armonizzato gli risulta gradito. L'obiezione, ragionevole, di Cicerone è che se anche quella *antiquissima pictura paucorum colorum* dovesse dare più gradimento che non l'attuale pittura ormai pienamente matura (*magis quam haec iam perfecta delectet*) non per questo dovremmo rifiutare questa e tonare a praticare quella. Ma egli qui ammette che vi è uno specifico piacere dato dalla maggiore semplicità antica, che per di più è dotata di una sua *auctoritas*, di un proprio prestigio, già solo in quanto antica. La pittura offre di ciò anche qui un caso esemplare, evidentemente perché la preferenza per i "primitivi" era, per essa, abbastanza diffusa. È del resto ben noto il passo in cui Plinio (XXXV, 49-50) osserva che in passato si sono prodotte con soli quattro colori opere pittoriche immortali, che ci inducono ad ammirare l'antichità (*antiquitatem mirari*), mentre l'attuale sovrabbondanza di colori, disponibili grazie alla spoliatura di intere province e allo sfruttamento della terra, coincide con quella che egli giudica la fine della pittura di qualità: *nulla nobilis pictura est*. Lo stesso Plinio (XXXV, 17) dice di ammirare "come nessun'altra" certe pitture addirittura più antiche della fondazione di Roma²⁴.

²⁰ Vd. anche nota 17.

²¹ GOMBRICH 1966, esamina questi passi dei trattati retorici latini quali precocissime testimonianze letterarie di una valorizzazione del primitivismo nell'arte.

²² Analoga struttura argomentativa in *de orat.* III 178-181: vd. LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, pp. 146, 151. Sul tema, non

frequente, dell'invito alla moderazione nell'uso dei procedimenti a effetto vd. WISSE 2008, pp. 4, 10-12.

²³ Cic. *orat.* 73, richiama l'ammonimento di Apelle alla misura nell'impiego dei mezzi espressivi, ma in questo caso il riferimento non è a forme primitive.

²⁴ Cfr. anche D.H. XVI 3, 2; *Isae.* 4, 1-2. Vd. note 6 e 31.

Il tema è presente anche in Quintiliano, sia nel passo del XII libro che tratteremo tra breve, sia in VIII, 3, 24-25, ove raccomanda un uso, purché moderato, degli arcaismi lessicali in quanto l'antichità conferisce dignità all'espressione (24 *dignitatem dat antiquitas*) e espressioni che non sono più di uso corrente (25) conferiscono *sanctitas* al discorso, suscitando ammirazione. Esempio di riferimento è, anche qui, la pittura: nell'eloquenza, parole antiquate conferiscono al discorso quell'*auctoritas* derivante dalla *vetustas*, inimitabile dall'arte, che anche nei dipinti ha un peso decisivo nel definirne la qualità: 25 *adspergunt illam, quae etiam in picturis est gravissima, vetustatis inimitabilem arti auctoritatem*.

5. Quintiliano, inst. XII, 10, 1-12

Tutti i temi trattati fin qui, compreso quest'ultimo, trovano sviluppo in questa ampia pagina di Quintiliano, nota e studiata ma, crederei, non adeguatamente. È stata infatti considerata di solito come versione più ampia del passo del *Brutus* sul progresso delle arti, con l'ottica prevalente di decifrare le fonti cui Quintiliano avrebbe attinto e gli orientamenti critici delle fonti ipotizzate. È stata studiata assai meno nelle sue ragioni proprie, interne al discorso teorico dell'autore²⁵. Potrò qui dedicarvi solo pochi cenni, mentre meriterebbe, da sola, lo spazio di un intero contributo. Ciò che voglio sottolineare è che tutto il brano ha per oggetto *non il progresso*, ma, come esplicitamente dichiarato in apertura dall'autore, *la varietà dei genera orationis*: 1 *Superest ut dicam de genere orationis ... cum [sint] plures ... eius formae ... plurimum ... invicem differunt*. Il punto è, insomma, lo stesso che abbiamo trattato al paragrafo 3. Vi sono differenze grandissime, dice Quintiliano, non solo tra le singole *species* – come tra una statua e un'altra, un quadro e un altro, un discorso e un altro – ma anche tra i *genera*, cioè appunto le diverse tipologie formali cui si riconducono (*...invicem differunt: nec solum specie, ut signum signo et tabula tabulae et actio actioni, sed genere ipso*), come per esempio tra l'arte Tuscanica e l'arte greca e tra l'oratoria asiana e l'oratoria attica. Ancora una volta, dunque, per illustrare la varietà dei *genera orationis*, il punto di riferimento di esperienza più convincente risultano essere le arti visive. Le differenze, in queste, possono essere dovute alle diversità delle attese del pubblico, dei luoghi (Italia-Grecia, Grecia-Asia), dei tempi, delle intenzioni artistiche di ciascuno: ed è appunto attraverso la considerazione delle diversità tipologiche dovute ai tempi, cioè alle diverse fasi di progresso dell'arte in cui le singole opere sono state prodotte che entra qui in gioco il tema del progresso. Ma vi entra in gioco subordinatamente al tema della diversità²⁶.

A proposito della diversità dei gusti e giudizi del pubblico, per cui ogni genere trova in realtà i suoi estimatori e non c'è alcuna forma che soddisfi tutti (2 *suos ... haec operum genera ... amatores habent ... non una omnibus forma placuit*), cioè l'ottica assunta da Cicerone nel passo dell'*Orator* (36) esaminato alla fine del paragrafo 3, anche Quintiliano segnala subito, come esempio più evidente, l'apprezzamento che molti mostrano per le forme primitive, o primitivistiche, nella pittura. Probabilmente egli lo considera al tempo stesso il caso più estremo e il più noto. Il colorismo semplice di pittori antichi, come Polignoto e Aglaofonte, ha ammiratori così appassionati (3 *quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet ut...*) che essi preferiscono le loro opere pressoché rozze (*prope rudia*) e che possiamo considerare solo come i primordi di un'arte che deve ancora venire (*velut futurae mox artis primordia*), rispetto alle opere dei grandissimi maestri (*maximis ...auctoribus*) venuti dopo. Quintiliano dubita della sincerità di un giudizio così illogico, in cui pensa ci sia una componente di esibizione di anticonformismo (*proprio quodam intellegendi ... ambitu*)²⁷. Introdotto così il tema delle differenze dei tempi, con personale chiara opzione per la prevalenza delle ragioni del progresso, Quintiliano impronta tutta la successiva trattazione della diversità dei generi nella pittura (2-6), nella scultura (7-9), nell'oratoria romana (10-15) e poi greca (16-26), sul tema del progresso: cfr. espressioni come 4 *plurimum arti addiderunt; luminum umbrarumque invenisse rationem; examinasse subtilius lineas; 5 plus membris corporis dedit; 7 duriora ... iam minus rigida ... molliora; 8 decorem addiderit*, per limitarci alla parte sulle arti figurative. Instaura paralleli (10 e 12) tra le fasi di sviluppo dell'oratoria e quelle delle arti, sul modello del passo del *Brutus* (69-75). Un progresso in cui, come mostrano le espressioni ora riportate, le innovazioni tecniche (4) tendono a coincidere con la capacità di conseguire migliori effetti estetici (7 e 8). Nella scultura la maturazione dell'arte si raggiunge con vari autori (Policleto, Fidia, Alcamene e poi Prassitele e Lisippo) ciascuno dei quali è ammirevole per certi aspetti, ma non per tutti; nella pittura con Zeusi, cui segue una serie di autori ciascuno dei quali dotato di un suo particolare pregio. Il tema resta quello della varietà, ma mentre Cicerone insisteva sul pari valore di generi diversi, purché praticati da grandi maestri in fasi

²⁵ Ciò vale in parte anche per le pur eccellenti trattazioni di AUSTIN 1944; AUSTIN 1948, pp. 135-137; 152. Anche ROUVERET 1989, pp. 424-453, pone l'accento sul carattere "storico" del passo.

²⁶ Coglie il punto DOUGLAS 1973, p. 108 (un cenno in LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996, p. 153). Analogamente (senza riferimenti alle arti) in Cic. *de orat.* II, 92-95, l'evoluzione dell'oratoria greca viene a illustrare la varietà dei *genera orationis*.

²⁷ Quintiliano stesso distingue questa attribuzione di uno specifico valore estetico all'arcaico, sia pure eventualmente insincera, dall'attrattività che può avere ciò che è antico solo in quanto antico (3 *opera ...non vetustatis modo gratia visenda*). Non distingue bene ciò JUCKER 1950, pp. 84-86, trattando la diffusione a Roma di passioni e mode per oggetti antichi, veri o presunti.

mature dell'arte, Quintiliano intreccia in un'unica pagina il criterio del progresso, che assegna necessariamente certi prodotti a un rango qualitativo inferiore, e l'attribuzione di valore a una varietà di autori che rappresentano diversi tipi formali: autori che egli individualmente caratterizza con un linguaggio critico articolato dando spazio, diversamente da Cicerone, anche a differenze significative di livelli qualitativi, per specifici aspetti, tra autori pur tutti prestigiosi e pienamente maturi.

6. Il modello ideale

La considerazione delle arti visuali è utilizzata anche per ammonire a non scoraggiarsi di fronte alla grandezza, apparentemente inarrivabile, dei grandi maestri emblematici di una disciplina, o di fronte a un ideale di perfezione additato dalla teoria ma che si configura come inattuabile. Cicerone, in un passo dell'*Orator* (5-6) che sarà ripreso e ampiamente sviluppato da Columella (*praef.* 28-32), si limita a dire che c'è spazio di gloria anche per chi si dovesse collocare secondo o terzo dopo i sommi, e cita supremi poeti (Omero, Archiloco, Sofocle, Pindaro) e filosofi (Platone e Aristotele) e le opere più celebri di Protogene (il Ialiso di Rodi), Apelle (la Venere di Cos), Fidia (lo Zeus di Olimpia) e Policlete (il doriforo) che, come pure Demostene, non scoraggiarono dei successori riconosciuti come dei grandi. Né la grandezza di Platone scoraggiò Aristotele. In Columella, oltre ad alcuni nomi di poeti e oratori latini, ricorrono quelli di Protogene, Apelle, Parrasio, Fidia che non scoraggiarono Briaxis, Lisippo, Prassitele, Policlete. Più notevole, per il risvolto teorico, è il passo in cui Quintiliano (X 2, 4-8) raccomanda ai giovani non solo di non scoraggiarsi di fronte ai sommi modelli, ma di avere anzi sempre l'ambizione di superarli: senza questa ambizione al progresso, nella poesia saremmo ancora al livello di Livio Andronico, nella storiografia a quello degli *Annales* dei pontefici, navigheremmo su zattere, e la pittura sarebbe al livello del tracciare i contorni delle ombre disegnate dal sole. In un altro passo (XII, 11, 27), in cui non fa riferimento alle arti figurative, afferma che già Ortensio e Lucrezio, al loro tempo, parevano essere dei vertici assoluti, che invece Cicerone e Virgilio superarono. Giudicato spesso un attardato nostalgico di un modello ciceroniano ormai superato, Quintiliano, proprio nell'appello finale della sua opera, dichiara provvisori tutti i vertici finora noti, e incoraggia a cimentarsi in progressi ulteriori nella speranza di conseguire una perfezione dichiarata non necessariamente inarrivabile.

Diversamente Cicerone, nell'*Orator* (7-9), delinea la perfezione, in termini platonizzanti, come un ideale mai attuato se non in qualche suo limitato barlume, e concretamente non attuabile, cui si deve però sempre tendere. Esso consiste in un'immagine mentale: *cogitatione tantum et mente complectimur*. Qui soccorre Fidia: le sue opere, specialmente la sua Atena, sono le più perfette mai realizzate (*nihil in illo genere perfectius videmus*), ma di esse, come di quelle dei massimi pittori sopra ricordati, Protogene e Apelle, possiamo sempre immaginare qualcosa di più perfetto (*cogitare tamen possumus pulchriora*): è quell'ideale bellezza che in Fidia stesso era un'immagine mentale, di cui egli faceva il ritratto materiale, giacché rappresentando Giove o Minerva non aveva davanti a sé un modello reale (*nec ... contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret*) ma appunto una immagine mentale di cui l'opera materiale non poteva essere che una riproduzione solo parzialmente adeguata. Questo passo aprirebbe un ulteriore punto: quello di realtà e astrazione nelle arti. Tema vasto e noto, già ben studiato – da *Idea* di Panofski e oltre – che non possiamo qui affrontare. Mi limito a ricordare che in una serie di altri testi, specialmente filosofici, ma anche retorici, greci e latini, questa linea di riflessione, che comporta il trasferimento dell'idea platonica all'interno della mente dell'artista, ma anche della mente del fruitore, si lega molto spesso al nome di Fidia e alla questione di dove egli abbia tratto ispirazione per la rappresentazione materiale degli dèi, da lui mai visti e, per consenso generale, da lui rappresentati nel migliore dei modi possibili²⁸.

L'aneddoto, narrato da Cicerone nel *de inventione* (II, 1-3) e brevemente da Plinio (XXXV, 64), secondo cui Zeusi, per rappresentare Elena, si valse di cinque modelle diverse, ritraendo ciò che ciascuna aveva di più bello, mantiene il legame della bellezza artistica con l'imitazione del dato naturale materiale, ma presuppone che l'artista abbia come riferimento una sua immagine mentale di bellezza, in base al quale seleziona gli elementi naturali per comporli verso il conseguimento della perfezione. Il tema, già socratico²⁹, è qui usato da Cicerone solo per motivare il procedere di questo suo trattato giovanile attingendo alle parti migliori dei trattati esistenti, ma è pur vero che nell'*Orator* egli costruirà il profilo dell'oratore ideale sulla base di quanto di meglio ha finora offerto l'oratoria reale, altrui e propria.

²⁸ Cfr. Cic. *fin.* IV, 34; Sen. *contr.* X, 5, 8; *exc.* 8, 2. All'idea di immagine mentale si riconduce il motivo, assai diffuso, secondo cui Fidia avrebbe preso a modello la rappresentazione di Zeus in Omero. Ampiamente sul tema ROUVERET 1989, pp. 381-423, PAPINI 2014, pp. 204-206. Per idealizzazione e immagine mentale cfr. anche JUCKER

1950, pp. 136-140; DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979; CITRONI 2019, pp. 253-260.

²⁹ Xenoph. *Mem.* III, 10, 2. Sulla lunga fortuna del tema vd. JUCKER 1950, p. 124.

³⁰ *Imit. epit.* 2, 4.

Dello stesso aneddoto si vale del resto Dionigi di Alicarnasso appunto per sostenere che la perfezione oratoria si raggiunge attraverso l'imitazione di più modelli³⁰.

7. Epilogo

A eccezione di quest'ultimo, che verte sul concetto più propriamente filosofico di perfezione e bellezza ideale, tutti gli altri importanti temi teorici per cui le arti figurative offrono un supporto primario all'argomentazione retorica di Cicerone e di Quintiliano ci riportano alla questione della varietà delle forme e della comprensione e valutazione di tale varietà. Da un lato, il principio del progresso, che nelle arti figurative si palesa evidente per il loro più riconoscibile risvolto tecnico influente su quello estetico: esso deve renderci capaci di apprezzare quanto di storicamente meritevole, ed eventualmente di ancora valido, vi sia in opere del passato che appaiono peraltro carenti rispetto ai successivi gradi di sviluppo dell'arte, e che non possono quindi essere assunte a modello. Dall'altro lato, la varietà di tipi formali, tutti di elevata qualità, di cui pure le arti figurative danno esempio vistoso: essa deve insegnarci ad assumere un atteggiamento aperto nella valutazione di opere diverse, fino alla presa d'atto che vi è chi dà apprezzamento positivo, e addirittura preferenza, alle forme arcaiche, in contraddizione con il principio del progresso. Quanto alla tesi dell'esistenza di un ideale di perfezione assoluta, che ha nell'arte di Fidia il punto di riferimento, essa instaura evidentemente un rapporto problematico con il principio di legittimazione di una grande, o addirittura infinita varietà di forme tutte egualmente apprezzabili se attuate con pienezza e maturità d'arte. Il problema percorre l'*Orator* ciceroniano ed è posto, ma solo di passaggio, da Quintiliano, che in XII 10, 2 dopo aver detto che in tanta varietà di *formae* ognuna di esse trova i suoi ammiratori e non ve ne è nessuna che riscuota l'approvazione di tutti, osserva che per questo non si è ancora individuato alcun oratore, né forse alcuna arte, che si possa dire perfetta.

Del supporto delle arti alla teoria retorica, su tutti i punti qui trattati, ricorre qualche traccia nella trattatistica greca conservata: ma sono tracce sporadiche, in testi posteriori a Cicerone: e non è affatto certo che risalgano a fonti anteriori a Cicerone, come per lo più si era creduto³¹. Resta più che probabile che almeno vari spunti in questo ambito Cicerone li trovasse in testi perduti di retori greci che potevano contare su una esperienza diretta delle loro arti e sulla rilevanza e il prestigio di cui esse avevano sempre goduto nel mondo greco. Ma, data l'esiguità degli elementi di confronto conservati, c'è spazio per supporre che la consistente presenza delle arti visive nei testi retorici latini, in particolare per quanto riguarda il problematico principio della varietà, ove ha un ruolo così marcato, non si debba spiegare solo con fonti libresche. Ad essa avrà contribuito l'esperienza diretta, condivisa dagli autori e dal loro pubblico, dello scenario romano, che proponeva anch'esso una diffusa compresenza di originali e copie di opere greche delle più diverse età e tendenze, perché raccolte nel corso di un tempo lungo, in occasioni diverse, per iniziativa di persone di gusti diversi, anche in relazione ai vari casi delle guerre di conquista e delle disponibilità di mercato, contribuendo a far maturare una coscienza viva della varietà di forme di bellezza. Una coscienza che vediamo applicata, con significativo profitto, anche alle arti della parola.

³¹ Vd. nota 15. Nella cultura greca il confronto tra arti verbali e arti visive è molto antico: era attribuito a Simonide (T 101 Poltera; cfr. *ad Herenn.* IV 39), ricorre in Platone attraverso l'idea dell'unità di tutte le arti (cfr. *Ion* 532d-533c; *Gor.* 453c-d), in Aristotele (cfr. *Po.* 1447a18-20; 48a4-7; b10-12; 50a26-29; a39-b1; 51a30; 60b8-9), nell'*Ars* di Orazio (1-10; 361-365) che molto attinge a fonti greche, e cfr. *Subl.* 36, 3; *Max. Tyr.* 36, 5. Ma si tratta solitamente di analogie di ordine molto generale, senza riferimenti a singoli artisti (salvo Arist. *Po.* 48a4-7 e i vari riferimenti a Fidia di cui a nota 28). Di fatto, nei trattati di retorica conservati i passi pertinenti sono pochi e poco sviluppati: cfr. D.H. *Comp.* 21, 1-2: ci serviamo tutti delle stesse parole, ma le componiamo in modi diversi, come nella pittura gli artisti

usano gli stessi colori ma li combinano ottenendo risultati diversi; *Isae.* 4, 1-2: i quadri antichi dipinti con colori puri, non mescolati in variazioni, ma con un disegno preciso sono proprio per questo pieni di fascino (vd. anche *Ant. Rom.* XVI 3, 2): a essi si può paragonare Lisia, a quelli più recenti, e più curati artisticamente, Iseo; *Isoc.* 3, 6-7: a Isocrate possiamo comparare Policleteo o Fidia per gravità, perfezione artistica, dignità; a Lisia, Calamide, o Callimaco per finezza e grazia. *Demetr. Eloc.* 14: c'è qualcosa di compatto e di saldo nello stile antico come nell'arte sobria delle statue antiche, lo stile degli autori successivi somiglia a Fidia, unendo grandezza e precisione. Vd. LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996 150-154; JUCKER 1950, 134-140.

Bibliografia

- AUSTIN 1944 = AUSTIN R.G., *Quintilian on Painting and Statuary*, in *ClQ* 38, 1/2, 1944, pp. 17-26.
- AUSTIN 1948 = AUSTIN R.G. (ed.), *Quintiliani Institutionis oratoriae liber XII*, Oxford 1948.
- BÄBLER 2002 = BÄBLER B., *Auf der Suche nach Xenokrates: Gab es "Kunstgeschichte" in der Antike?* in *SemRom* 5, 2002, pp. 137-160.
- CITRONI 2001 = CITRONI M., *Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini*, in *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine* (Entretiens sur l'antiquité classique, Fondation Hardt 47), Vandœuvres-Genève 2001, pp. 267-314.
- CITRONI 2019 = CITRONI M., *L'architetto e il cielo. Interpretazione di Marziale 7, 56, 1 (con un appunto su Ovidio, Tristia, 3, 1, 63)*, in *StClOr* 65, 2, 2019, pp. 245-261.
- CITRONI 2024 = CITRONI M., *Progress and Decline in Roman Perspectives on Literary History*, in FEDELI G., SPELMAN H. (eds.), *Writing Literary History in the Greek and Roman World*, Cambridge 2024, pp. 237-260.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979 = DEGL'INNOCENTI PIERINI, R., *Cicerone "demiurgo" dell'oratore ideale. Riflessioni in margine a Orator 7-10*, in *StItFilCl* 51, 1979, pp. 84-102.
- DOUGLAS 1973 = DOUGLAS A.E., *The Intellectual Background of Cicero's Rhetorica: A Study in Method*, in *ANRW* I, 3, Berlin-New York 1973, pp. 95-138.
- FANTHAM 1978 = FANTHAM E., *Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De Oratore 2. 87-97 and Some Related Problems of Ciceronian Theory*, in *ClPhil* 73, 1, 1978, pp. 1-16.
- FANTHAM 1979 = FANTHAM E., *On the Use of Genus-Terminology in Cicero's Rhetorical Works*, in *Hermes* 107, 4, 1979, pp. 441-459.
- GOMBRICH 1966 = GOMBRICH E.H., *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*, in *JWCI* 29, 1966, pp. 24-38.
- JUCKER 1950 = JUCKER H., *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Zürich 1950.
- KOCH 2005 = KOCH, N.J., *Bildrhetorische Aspekte der antiken Kunsttheorie*, in *Rhetorik Jahrbuch* 24, 2005, pp. 1-13.
- KOCH 2013 = KOCH, N.J., *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie* (Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft 50), Wiesbaden 2013.
- LEEMAN, PINKSTER, WISSE 1996 = M. Tullius Cicero, *De oratore libri III*, Kommentar von LEEMAN A.D., PINKSTER H., WISSE J., IV Band: Buch II, 291-367; Buch III, 1-95, Heidelberg 1996.
- NAAS 2019-2020 = NAAS V., *La référence aux arts dans la rhétorique. Nam et oratio efficitur arte sicut statua (Quint., II, 21, 1)*, in *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 35-36, 2019-2020, pp. 55-70.
- PAPINI 2014 = PAPINI M., *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.
- ROUVERET 1989 = ROUVERET A., *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)* (BEFAR 274), Rome 1989.
- WISSE 2008 = WISSE J., in M. Tullius Cicero, *De oratore libri III*, A Commentary on Book III, 96-230, by WISSE J., WINTERBOTTOM M., FANTHAM E., Heidelberg 2008.

