

Dinamiche della *performance* oratoria: retorica, pantomima e danza

Francesco Berardi

Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit. Queste lapidarie parole di Cicerone¹ suonano come una condanna inappellabile per la danza, ritenuta arte sconveniente, che non può essere praticata da un cittadino dabbene, se non in stato di follia.

Passatempo di uomini effeminati e donne discinte, la danza è, per i suoi spettatori, causa di corruzione morale per la promiscuità dei costumi, per un certo *voyeurismo* che ne accompagna la visione, per un tipo di comicità volgare che affiora da alcune rappresentazioni, per la mollezza dei movimenti². Eppure, nel *curriculum* di studi destinato a formare il futuro oratore sin dall'età puerile, Quintiliano inserisce la conoscenza della danza accanto a discipline serie come la filosofia o la giurisprudenza. Perché? E a quale danza egli fa riferimento? Iniziamo a rispondere partendo da quest'ultima domanda, così da collocare lo studio della relazione tra retorica e danza nella giusta cornice storica degli spettacoli di età imperiale.

Nelle fonti latine, anche quelle retoriche, i termini che si riferiscono alla figura dell'attore nelle più diverse forme di spettacolo (tragedia, commedia, mimo e pantomima), sono impiegati come se fossero tra loro sinonimi, per cui la parola *histrion*, che sembra essere quella dal campo semantico più vasto, si riferisce sovente alla

¹ Cic. *Mur.* 13 "Quasi nessuno danza quando è sobrio, a meno che non sia pazzo". Laddove non indicato diversamente, le traduzioni dei passi citati sono a mia cura.

² Vd., e.g., Cic. *epist. Att.* 1,16,13; *off.* 1,129-130; *Ov. rem.* 735-736; *Tac. ann.* 15,67,9; *Sen. nat. hist.* 7,32,3; *Plin. paneg.* 54,1; *Iuv.* 6,63-66; *Marc. Aur.* 11,2. Una raccolta dei luoghi comuni contro la danza si trova nel dialogo *De saltatione* di Luciano (capp. 1-3) e nell'orazione LXIV di Libanio, scritti entrambi in difesa di quest'arte. Sui pregiudizi morali di cui erano vittime, in generale, gli attori e i teatranti vd. Sutton 1984: 29-33.

forma artistica più di moda all'epoca di Quintiliano, la *pantomima*, benché il vocabolo più congeniale al suo protagonista sia *mimus*, *pantomimus* o *saltator*³.

La pantomima è un genere di spettacolo diffusosi in ambiente latino, specialmente a partire dalla seconda metà del I sec. a.C., in cui l'attore, vestito con abiti di scena, rappresenta una storia ricorrendo solo alle figure di danza e alla gestualità. Essa costituisce un'evoluzione particolare del *mimo*, che ha grande successo già in età ellenistica e poi a Roma, in cui i personaggi interpretano canovacci di argomento buffonesco in una successione di parti recitate, cantate e danzate. Quando in questa forma di spettacolo viene inserito l'argomento mitologico e ridimensionato l'elemento buffonesco, nasce la *pantomima*, che può essere sia *comica* sia *tragica*. A differenza del *mimo*, la maschera del *pantomimo* è significativamente chiusa, perché egli non usa la parola; le uniche parole che si odono nelle *pantomime* sono quelle del coro che, talvolta, accompagna come voce fuori campo l'azione scenica, mentre la musica di flauti e cetre detta le evoluzioni dell'attore-ballerino⁴. È questa la realtà degli spettacoli teatrali cui i retori, soprattutto Quintiliano, fanno più volte riferimento nella precettistica sull'*actio*. Ma in quali termini? Le riflessioni proposte da M.S. Celentano in questo volume riguardo alla comicità e ai modelli di *performance* oratoria inquadrano i limiti nei quali va pensato anche il rapporto tra pantomima e retorica. Esso deve essere collocato, infatti, nell'ambito dei principi che guidano i retori nei riferimenti alla recitazione comica: la consapevolezza, cioè, che nel contesto oratorio possono essere impiegate tecniche di recitazione tipiche del teatro meno serio (una mimica facciale accentuata e una dizione esasperata)⁵, ma anche la preoccupazione costante di rimanere nell'ambito di un supremo modello di decoro ed eleganza, appropriato al contesto del foro e al ruolo dell'oratore, che è uomo politico autorevole e integerrimo⁶.

³ Vd. Savarese 2003; sulla figura dell'attore e sui termini che lo designano nel mondo greco e romano, vd. Ghiron-Bistagne 1976.

⁴ Sulle caratteristiche della pantomima e sulle sue origini vd. il recente lavoro di Lada-Richards 2007.

⁵ Possiamo apprezzare in tal senso il riferimento all'attore comico Roscio come modello di *actio* per l'oratore: Cic. *de orat.* 1,129-130; 251; 2, 25; da lui Cicerone prese lezioni di recitazione: Plut. *Cic.* 5. Per un commento a questi luoghi vd. in questo volume Celentano p. 28.

⁶ La soluzione pare profilarsi nelle risorse del *non detto* o, meglio, del *non visto*, per cui l'oratore non dovrà mostrare direttamente al suo uditorio l'oggetto del ridicolo nella sua bruttezza, ma

Analoghe dinamiche si ripropongono nelle relazioni tra l'oratoria e la *pantomima*, soprattutto quella di argomento tragico, forma di spettacolo più seria che viene considerata pericolosa non certo per la volgarità dei contenuti e la trivialità della rappresentazione, ma al contrario per la sua eccessiva eleganza⁷. Gli elementi su cui si appunta lo sguardo critico dei retori, preoccupati di conservare il severo decoro del politico romano, sono il balletto, che costituisce il corredo scenico forse più appariscente, e la gestualità, attraverso la quale il pantomimo rappresenta la storia tragica. E così, se tra le molte competenze dell'oratore vi è anche la necessità di possedere la gestualità elegante del mimo, è pure vero che i suoi movimenti non devono apparire effeminati per la loro eccessiva sinuosità e armonia⁸, come accade invece ad un certo Tizio che, a causa della raffinatezza dei gesti, finì per dar nome a un genere di danza⁹.

La tecnografia retorica si serve spesso della pantomima come *exemplum* per definire in negativo i limiti dell'*actio* oratoria, che non deve mai superare la misura e il decoro adatti al foro. Come avviene per altre figure attoriali, la condanna non è totale: l'atteggiamento dei retori è volto alla prudenza, all'impiego consapevole e moderato del codice gestuale proprio di questa forma teatrale¹⁰. Cicerone (*de orat.* 3,220) non biasima la cura dei gesti e dei movimenti, ma desidera che essi siano virili, tipici dell'uomo d'azione (il soldato ad es.), non del ballerino. E così, pur nella mancanza di testimonianze positive (la rappresentazione pantomimica non è mai evocata dai retori per esemplificare tecniche di gesticolazione o dizione, come suc-

lasciarlo intendere attraverso l'immaginazione: vd. Cic. *de orat.* 2,242 (per cui cf. in questo volume le considerazioni di Celentano, p. 28-32).

⁷ Il rapporto tra retorica e pantomima è stato studiato di recente da Robert 2009, che analizza i riferimenti condotti in tal senso da Luciano nel *De saltatione* al fine di ricostruire le dinamiche comunicative realizzate dalla pantomima, auspicando un'analoga indagine delle fonti antiche, che chiarisca l'apporto della pantomima alla retorica, esigenza cui vuole rispondere questo lavoro. Sull'argomento vd. anche Lada-Richards 2007: 135-151.

⁸ Cic. *de orat.* 1,128. Per raccomandazioni simili vd. *Rhet. Her.* 3,26. Tacito (*dial.* 26) denuncia la pratica da parte di alcuni declamatori di una gestualità così languida per cui gli oratori sembrano parlare in modo molle, gli attori danzare in modo eloquente, in una significativa confusione dei codici della comunicazione.

⁹ Cic. *Brut.* 225; Quint. *inst.* 11,3,128.

¹⁰ Cic. *de orat.* 1,17: il retore non esclude dalle aule del tribunale la grazia (*venustas*) della gesticolazione, ma richiede che essa sia fine (*subtilis*) e non eccessiva.

cede con la tragedia o la commedia¹¹), la *performance* del danzatore/pantomimo è presa in considerazione quando sia necessario assicurare al futuro oratore una gestualità decorosa e parimenti espressiva, oppure spiegare le dinamiche della comunicazione realizzate dall'*actio* oratoria mediante il gesto.

Entrambe queste istanze si ritrovano in Quintiliano, che presenta le testimonianze più rilevanti circa il rapporto tra retorica e pantomima: esse riassumono i termini nei quali viene posto il paragone tra le due arti con tutta la ricchezza di implicazioni e conseguenze ad esso connesse. Le prime riflessioni si trovano già nel I libro, nella sezione del manuale destinata a delineare sin dalla fanciullezza la formazione dell'oratore (*inst.* 1,11,17). Quintiliano vuole che questi si serva dell'insegnamento di ballerini perché impari ad assumere un atteggiamento composto e decoroso. I riferimenti alla danza sono all'interno dei paragrafi dedicati alla ginnastica e alla sua pratica da parte dell'aspirante oratore. Non è un caso: il ballerino è frequentatore assiduo delle palestre, perché l'elasticità dei movimenti si acquisisce solo attraverso il duro esercizio fisico¹². Da parte sua il ragazzo dovrà applicarsi a questi esercizi per imparare a disciplinare i gesti e i movimenti, a tenere cioè le braccia dritte, a muovere le mani in modo non rozzo, ad assumere posizioni decorose, a non scadere in gesti scomposti del capo, degli occhi, del corpo: una severa disciplina del corpo aiuta, infatti, a pronunciare il discorso in maniera corretta ed espressiva; egli studierà la *cheironomia*, la 'legge del gesto' che regola i passi delle principali danze greche e latine. L'utilità della danza è confermata da una parte dal giudizio di personaggi illustri (come Socrate, Crisippo e, in parte, Platone), dall'altra dal fatto che Cicerone stesso la consiglia per bocca di Crasso nel terzo libro del *de oratore* (3,220).

Quintiliano, da parte sua, condivide queste riflessioni, ma si premura sempre di sottolineare due elementi: la pratica della danza deve essere limitata all'infanzia e, soprattutto, finalizzata solo ad acquisire il decoro nel portamento¹³. Quintiliano

¹¹ Vd. e.g. Quint. *inst.* 11,3,111-112; 158; 178-179; 182.

¹² Vd. Cic. *orat.* 14; *de orat.* 3,83; Luc. *salt.* 77.

¹³ La preoccupazione per il decoro è costante nella trattatistica sull'*actio* sin dal primo insegnamento impartito dal maestro elementare; cf. Quint. *inst.* 1,11,11 *in finitum autem, ut mox dicemus, in his quoque rebus momentum est, et nihil potest placere quod non decet* ("anche in questi argomenti, come tra poco diremo, l'importanza è grande e non può piacere nulla che non sia decoroso", trad. Piscitelli in Pennacini 2001).

non vuole che il gesto dell'oratore sia simile a quello del ballerino, ma che la compostezza e l'eleganza nei movimenti, acquisite in età giovanile grazie alla danza, riemergano nel foro, quando l'oratore ha raggiunto ormai la sua maturità:

Quint. *inst.* 1,11,19 *neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur*

(“non voglio, infatti, che i gesti dell'oratore siano impostati ad imitazione di quelli del danzatore, ma che da questi esercizi dell'infanzia resti qualcosa, sicché quella grazia che ci è stata trasmessa a scuola ci accompagni senza che noi vi pensiamo”, trad. Piscitelli in Pennacini 2001).

Poco più avanti, egli ribadisce la necessità che il ragazzo studi le tecniche di recitazione, ma non come fa l'attore tragico per disciplinare la dizione o il danzatore per curare la gestualità:

Quint. *inst.* 1,12,14 *nam nec ego consumi studentem in his artibus volo... non comoedum in pronuntiando, nec saltatorem in gestu facio*

(“Infatti né io voglio che lo studente dedichi tutto il suo tempo a queste arti ... io non formo un commediante nella pronuncia o un ballerino nel gesto”, trad. Piscitelli in Pennacini 2001).

Proprio queste parole ci permettono di notare un primo, fondamentale, elemento che affiora dallo studio dei rapporti tra danza/pantomima e retorica: la polarizzazione di questa relazione intorno al *gestus*, che di per sé rappresenta uno dei due (o tre) elementi costitutivi dell'*actio* oratoria¹⁴.

La *pantomima* è il termine di riferimento privilegiato nella definizione della gestualità oratoria, così come la voce dell'attore tragico lo è per la dizione. Il rapporto *vox* e attore tragico da una parte, *gestus* e danzatore/pantomimo dall'altra ricorre, infatti, più volte nelle fonti¹⁵. Ma per quale motivo? Quale elemento è tanto rilevante nella *pantomima* da renderla modello per spiegare caratteristiche e funzioni della gesticolazione oratoria?

¹⁴ Elementi costitutivi della *performance* oratoria sono, oltre alla gestualità, la voce e la mimica facciale, che per alcuni retori rappresenta una sezione autonoma (cf. Cic. *de orat.* 3,214; 216): vd. Cavarzere 2011: 28-35.

¹⁵ Cic. *de orat.* 1,128 *vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus* (“bisogna ricercare la voce degli attori tragici, la gestualità degli attori più grandi”).

La premessa a tutto questo va trovata nel cap. 3 dell'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria*, nel quale Quintiliano esamina approfonditamente la dottrina dell'*actio*. Il retore ricorda il contributo portato dalla recitazione al raggiungimento della persuasione, scopo ultimo dell'azione oratoria. La recitazione è strumento privilegiato per veicolare emozioni e l'espressione del viso, i movimenti del corpo, il tono della voce sono tramiti fondamentali per suscitare nell'interlocutore i più vibranti sentimenti¹⁶:

Quint. *inst.* 11,3,2 *nam ita quisque, ut audit, movetur ... adfectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitus corporis inardescunt*

("l'emozione che uno riceve è infatti proporzionale a ciò che ascolta ... tutte le emozioni necessariamente si indeboliscono se non sono accese dalla voce, dal volto e quasi dall'atteggiamento di tutto il corpo", trad. Vallozza in Pennacini 2001).

Quando Quintiliano riassume i contributi portati dai singoli elementi all'*actio* oratoria, gesto e movimento sono apprezzati per la loro capacità di veicolare un significato, come se la gestualità nel discorso oratorio avesse senso solo nella misura in cui fosse capace di comunicare pensieri, non fosse cioè gratuita e fine a se stessa, ma diretta alla persuasione.

Questo concetto, sintetizzato nella premessa, viene poi sviluppato da Quintiliano al momento di introdurre la precettistica sul *gestus* anche attraverso il paragone con la danza:

Quint. *inst.* 11,3,65-67 *Quid autem quisque in dicendo postulet locus paulum differam, ut de gestu prius dicam, qui et ipse voci consentit et animo cum ea simul paret. Is quantum habeat in oratore momenti satis vel ex eo patet, quod pleraque etiam citra verba significat. Quippe non manus solum sed nutus etiam declarant nostram voluntatem, et in mutis pro sermone sunt, et saltatio frequenter sine voce intellegitur atque adficit, et ex vultu ingressuque perspicitur habitus animorum, et animalium quoque sermone carentium ira, laetitia, adulatio et oculis et quibusdam aliis corporis signis deprenditur. Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur. Contra si gestus ac vultus ab oratione dissentiat, tristia dicamus hilares, adfirmemus aliqua renuentes, non auctoritas modo verbis sed etiam fides desit.*

("Voglio tuttavia rinviare di poco il problema del tono che richiede ciascuna parte del discorso per parlare prima del gesto, che è per parte sua in accordo con la voce e con essa ad

¹⁶ Sulla comunicazione di tipo emozionale realizzata dall'*actio*, vd. Petrone 2005.

un tempo obbedisce all'animo. La sua importanza per l'oratore è abbastanza chiara dal fatto che è in grado di esprimere la maggior parte degli argomenti anche senza le parole. Certo non solo le mani, ma anche i cenni del capo esprimono la nostra volontà, e per i muti sostituiscono il linguaggio; la danza poi spesso esprime un senso e comunica emozioni senza l'aiuto della voce; infine dal volto e dall'andatura di un uomo si intuisce il suo carattere e anche negli animali, che sono privi della parola, si coglie l'ira, la gioia, l'adulazione, tanto dagli occhi che da alcuni altri segni del corpo. E non meraviglia che questi gesti, che pure derivano da una qualche forma di movimento, abbiano tanta efficacia sull'animo, quando la pittura, un'opera che resta in silenzio e mantiene sempre lo stesso atteggiamento, penetra tanto nei nostri sentimenti più profondi che sembra talora superare la stessa efficacia espressiva della parola. Al contrario, se i gesti e le espressioni del volto sono in contrasto con il discorso, se diciamo cose tristi con aria allegra o facciamo affermazioni accompagnandole con gesti di diniego, alle parole viene meno non solo l'importanza ma anche la credibilità» (trad. Vallozza in Pennacini 2001).

Quanto la gestualità sia rilevante per l'oratoria, è dimostrato dal fatto che essa è in grado di *significare* anche senza le parole. Per confermare il forte impatto che il gesto ha sull'animo umano, Quintiliano porta ad esempio la vita di ogni giorno: semplici cenni del capo e delle mani esprimono efficacemente la nostra volontà; i nostri sentimenti sono riconoscibili già dall'andatura o dall'espressione del viso; la danza commuove e comunica anche senza la voce. Subito dopo la danza, Quintiliano considera la pittura che, pur essendo immobile e muta, riesce a penetrare nell'intimo degli uomini tanto da superare talora il potere espressivo della parola. La condizione necessaria perché nell'*actio* oratoria il gesto possa comunicare è che esso sia concorde con il linguaggio, altrimenti le parole perderebbero di autorevolezza e l'oratore di credibilità. Se parlassimo di cose tristi con atteggiamento allegro o se dicessimo di sì, magari negando con il capo, si genererebbe un corto circuito nella comunicazione. Affiora costantemente in Quintiliano l'esigenza per cui gesto e voce procedano di pari passo: il gesto si adegua alla voce sia per quanto riguarda il significato, sia per quanto riguarda l'emozione che essa naturalmente esprime (Quint. *inst.* 11,3,14; vd. anche 1,11,8). Nell'*actio* di Quintiliano c'è posto solo per il gesto che accompagna ed enfatizza il senso della frase, rendendo più chiari i contenuti di pensiero e più evidenti le emozioni rappresentate¹⁷.

¹⁷ Vd. Cavarzere 2011: 49-53; 145-222. Lo studioso parla di perfetta isocronia tra gesto, voce e pensiero (p. 148).

L'elemento che dà, dunque, al *gestus* la possibilità di essere efficacemente impiegato nell'oratoria, è la sua capacità di veicolare un significato. Per questo il termine naturale di riferimento per Quintiliano non può che essere la danza/pantomima, la forma teatrale in cui, più che altrove, la comunicazione, e razionale e emotiva, avviene esclusivamente per mezzo della gesticolazione. A colpire l'interesse del retore deve essere stato di certo il complesso linguaggio dei gesti (specie della mano) che la danza e la *pantomima* hanno sviluppato¹⁸.

Proprio lo studio dei movimenti della mano offre a Quintiliano lo spunto per un ulteriore accostamento tra la pantomima e l'oratoria. È impossibile, infatti, dire quanti movimenti possano essere compiuti dalle mani e quanti significati veicolino: esse parlano da sole. Del resto, le mani non hanno la stessa funzione ostensiva dei deittici e dei pronomi dimostrativi nell'indicare con immediatezza visiva un luogo o una persona?¹⁹ Dei gesti alcuni scaturiscono spontaneamente dalle parole e comunicano con immediatezza il loro contenuto; altri, invece, veicolano il messaggio riproducendo l'azione. Quintiliano porta due esempi di gesti mimetici: il malato è indicato attraverso il gesto del dottore che tasta il polso; il suonatore di cetra è significato mediante l'azione di pizzicare le corde. Questi gesti di tipo mimetico sono estranei all'*actio* oratoria, mentre sono ritenuti tipici della pantomima. L'oratore deve essere molto diverso dal ballerino o pantomimo perché la sua gesticolazione deve conformarsi al senso, piuttosto che alle parole, come del resto è abitudine anche tra gli attori più seri. Nel foro si potrebbe al più ammettere l'uso di gesti spontanei come portare la mano verso di sé o volgerla verso la persona di cui si sta parlando, ma non è possibile imitare posizioni (*status*) e mostrare (*ostendere*) qualsiasi azione:

Quint. *inst.* 11,3,88-89 *et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis venas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis nervos manibus ostendas, quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Absesse enim plurimum a saltatore debet ora-*

¹⁸ Vd. Xen. *conv.* 2,19; Plut. *de esu carn.* 997b-c; Athaen. 630e. Sulla *cheironomia*, complesso codice di gesti e movimenti della mano dal forte valore simbolico, elaborato dalla danza greca, vd. Sachs 1966: 277.

¹⁹ È significativo che la funzione comunicativa delle mani sia declinata nello stesso modo in cui sono declinate le funzioni del linguaggio, ovvero secondo il valore dichiarativo, esortativo, ottativo, etc. degli enunciati: vd. Theon 87,13-91,10 (cf. Patillon 1997: LX-LXIV).

tor, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit. Ergo ut ad se manum referre cum de se ipso loquatur et in eum quem demonstrat intendere et aliqua his similia permiserim, ita non effingere status quosdam et quidquid dicet ostendere

(“e questi gesti di cui ho parlato prorompono con naturalezza insieme alle voci: ci sono alcuni gesti che esprimono i significati attraverso l’imitazione, come se tu desideri ad esempio indicare un malato attraverso l’imitazione del medico che tasta le vene dei polsi o un citarendo disponendo le mani nel modo di chi pizzica le corde, genere di gestualità che bisogna evitare il più possibile nella recitazione. Infatti l’oratore deve tenersi lontano dal ballerino in modo che il gesto sia adattato al senso più che alle parole, consuetudine che hanno anche gli attori più seri. Dunque, come consentirei ad un oratore di portare la mano a sé quando parla di se stesso, o di volgerla verso colui di cui parla, o di fare altri gesti del genere, così non gli consentirei di simulare certe posizioni e mostrare col gesto qualsiasi cosa dirà”, trad. Vallozza in Pennacini 2001, modificata).

Viene posto così un nuovo limite all’uso dei gesti in ambito oratorio: questi non solo devono *significare*, ma farlo anche in maniera allusiva, trasmettendo il senso del discorso, non mimando le azioni parola per parola. Questa tecnica, invece, ha senso solo nella pantomima e neppure nella più seria. Perciò, *abesse a saltatore debet orator*. In questo senso Quintiliano approfondisce uno spunto di riflessione che egli trova già nel *de oratore* di Cicerone, alle cui pagine più volte il retore rimanda per definire contenuti e tecniche dell’*actio* oratoria²⁰. L’oratore deve accompagnare con i gesti il suo discorso, non alla maniera degli attori (*scaenici*), che mimano le singole parole, ma rappresentando solo il senso (*res et sententia*), in pratica non con la raffigurazione diretta (*demonstratio*), ma con la trasmissione del significato (*significatio*)²¹:

Cic. de orat. 3,220 omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palestra; manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens

(“ogni gesto deve conformarsi a queste emozioni, non imitando le parole come fa l’attore scenico, ma rendendo evidente tutto il pensiero non con l’imitazione, ma con l’espressione,

²⁰ Sui contatti tra Cicerone e Quintiliano per quanto concerne la dottrina dell’*actio*, rimando a Fantham 1982.

²¹ Si ricordi che *demonstrare* significa propriamente ‘indicare, additare’: vd. Gazich 2004.

con il piegare i fianchi in modo forte e virile, non alla maniera degli attori scenici e degli istrioni, ma come gli uomini di armi o gli atleti”).

Il riferimento all’arte della danza/pantomima viene proposto da Quintiliano, ma già prima da Cicerone, per definire per via negativa la corretta gesticolazione nell’arte oratoria: ad essere rifiutato è il gesto mimetico, che non veicola un significato, ma mostra una scena. Tale rifiuto avviene in ossequio alle norme di decoro che disciplinano la comunicazione nel foro e si colloca nell’ambito delle riflessioni che Quintiliano riserva alla gestualità oratoria e alla necessità di trasmettere significati senza venir meno ad una suprema norma di decoro. Il principio fondamentale da osservare nella *performance* è che ogni gesto sia finalizzato a costruire un’immagine dignitosa ed autorevole dell’oratore (*decor*) e a comunicare con pari espressività (*significatio*)²². La citazione di un passo delle *Verrine*, in cui Cicerone descrive l’approccio del propretore romano verso una meretrice, serve a dimostrare quanto sarebbe stato sconveniente accompagnare queste parole imitando Verre nell’atto di accostarsi alla donna²³. E a questa regola è subordinato anche il ricorso alla gestualità del pantomimo da parte dell’oratore. Ma nell’esempio di Verre si nasconde un altro e forse più profondo motivo per cui è inopportuno ricorrere ad una mimica così eccessiva. Il brano delle *Verrine* è stato già citato e apprezzato da Quintiliano per la sua vivezza stilistica: le parole rappresentano con tale immediatezza la scena da porla davanti agli occhi del lettore/ascoltatore; ogni particolare viene mostrato piuttosto che descritto, e l’effetto finale è quello di essere alla presenza visiva del fatto. Non solo: il lettore riesce a integrare la scena descritta giungendo a intuire

²² Quint. *inst.* 11,3,177 *caput esse artis decere quod facias* (“l’essenziale nell’arte è che qualunque cosa tu faccia, abbia del decoro”), cf. Cic. *de orat.* 1,132 e anche Quint. *inst.* 11,3,68: *praecipuum vero in actione sicut in corpore ipso caput est, cum ad illum de quo dixi decorem, tum etiam ad significationem* (“in verità, l’elemento più importante nella comunicazione, come nello stesso corpo, è la testa, non solo per quel decoro del quale ho parlato, ma anche per l’espressività”, trad. Vallozza in Pennacini 2001).

²³ Quint. *inst.* 11,3,90 *neque id in manibus solum, sed in omni gestu ac voce servandum. Non enim aut in illo perihodo: “stetit soleatus praetor populi Romani” inclinatio incumbentis in mulierculam Verris effigienda est* (“né bisogna osservare questa regola solo nella gesticolazione delle mani, ma in ogni gesto e dizione. Infatti in quella frase: ‘il pretore del popolo romano stette lì, calzato di sandali...’ non bisogna imitare l’accostamento di Verre alla donna”).

persino i particolari inespressi²⁴ e a ridere del magistrato romano. Dunque, perché mimare Verre, quando è possibile rappresentarlo con le parole e in modo ancor più efficace? Il rifiuto verso un tipo di gesticolazione mimetica pare qui analogo alla condanna che Quintiliano riserva agli oratori che utilizzano quadri per illustrare la scena del delitto; a che serve, se noi abbiamo a disposizione le risorse della parola, capace di dipingere con la stessa evidenza visiva di un quadro? Sarebbe una denuncia della propria incapacità di parlare:

Quint. *inst.* 6,1,32 *quae enim est actoris infantia qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam!*

(“quale potrebbe mai essere, infatti, l’incapacità oratoria di quell’avvocato che ritenga possa essere più eloquente delle proprie parole quella muta rappresentazione!”, trad. Celentano in Pennacini 2001).

Per l’oratore si apre dunque una forma di comicità nuova e sicura, perché non volgare: la vivida scenetta. Tutte queste osservazioni sembrano scaturire da un affrettato accostamento tra danza, pittura ed oratoria, ma in realtà giocano sullo stesso terreno sul quale gli oratori pongono il rapporto tra la danza/pantomima da una parte e la retorica dall’altra. Quintiliano illustra la forza comunicativa del gesto oratorio paragonandolo ai movimenti di danza e accostando questa arte e l’oratoria alla pittura. Ma del resto già Cicerone nel *de oratore* accosta le risorse vocali dell’attore alla tavolozza del pittore, che usa vari colori per dipingere i diversi uomini²⁵.

²⁴ Quint. *inst.* 8,3,64-65 *plurimum in hoc genere sicut in ceteris eminent Cicero. An quisquam tam procul a concipiendis imaginibus rerum abest ut non, cum illa in Verrem legit, «stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore» (Cic. Verr. 5,86), non solum ipsos intueri videatur et locum et habitum, sed quaedam etiam ex iis quae dicta non sunt sibi ipse adstruat? Ego certe mihi cernere videor et vultum et oculos et deformas utriusque blanditias et eorum qui aderant tacitam aversationem ac timidam verecundiam* (“In questo genere, come negli altri, brilla in modo eminente Cicerone. Qualcuno è tanto alieno dal concepire le immagini dei fatti che non gli sembri di vedere non solo i luoghi e l’aspetto, ma aggiunga anche i particolari non detti, quando legge quel passo delle *Verrine* ‘il pretore del popolo romano stesse lì, calzato di sandali ...’. A me sembra proprio di vedere il volto, gli occhi e le carezze indecenti di entrambi e la silenziosa disapprovazione dei presenti e il loro timido imbarazzo”).

²⁵ Cic. *de orat.* 3,217 *nullum est enim horum generum quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actores, ut pictori, expositi ad variandum colores* (“non c’è alcuna di queste mo-

Nell'intersecarsi di danza, retorica e pittura si cela il sottile gioco che regola la comunicazione gestuale nell'*actio* oratoria. Per seguire, dunque, le dinamiche della comunicazione poste in essere dalla danza del pantomimo e richiamate dalla retorica, non sarà inopportuno rileggere le principali fonti antiche che parlano di questa particolare forma artistica. Sono testi della letteratura greca, già ampiamente noti agli studiosi²⁶: un brano delle *Quaestiones convivales* di Plutarco e il dialogo *Sulla danza* di Luciano di Samosata²⁷. Dalla loro lettura scaturisce l'idea della danza come arte descrittiva, capace di rappresentare vividamente la vita dell'uomo nella sua totalità: azioni, sentimenti e comportamenti²⁸.

È interessante notare come un retore, quale fu Luciano, descriva il meccanismo della comunicazione realizzato dalla danza in termini che appaiono complementari a quelli usati da Quintiliano per spiegare l'uso della gestualità nell'*actio* retorica. Secondo Luciano, la danza riesce a dare espressione al pensiero e a significare con chiarezza ciò che è oscuro:

Luc. *salt.* 36 (ὄρχησις) μιμητική τίς ἐστίν ἐπιστήμη καὶ δεικτική καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτική καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστική
 (“la danza è una scienza mimetica e descrittiva, capace di dare espressione ai pensieri e chiarificazione a ciò che è oscuro”, trad. Longo).

Il ballerino sarà bravo quando riuscirà a rappresentare il soggetto in modo chiaro, facendo cioè capire le vicende che vengono figurate senza bisogno di concettose interpretazioni:

Luc. *salt.* 62 ἐπεὶ δὲ μιμητικός ἐστὶ καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν ὑπισχνεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνειαν ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ'αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον
 (“e poiché si avvale dell'imitazione e si impegna a ritrarre coi movimenti quel che è l'oggetto del canto, il danzatore ha la stessa necessità dei retori di praticare la chiarezza, in modo che ciascuna delle cose rappresentate sia manifesta, senza aver bisogno di un interprete”).

dulazioni di voce che non sia regolata dall'arte; queste sono per l'attore come i colori di cui dispone il pittore per rendere le sfumature”).

²⁶ Vd. Lawler 1964; Sachs 1966: 270-281; Fitton 1973.

²⁷ A questi testi bisogna aggiungere il discorso LXIV sui mimi, scritto dal retore Libanio, che non sarà qui approfondito perché esula dagli interessi di questo studio.

²⁸ Cf. Luc. *salt.* 35; ma vd. già Aristot. *poet.* 1447a 26-28.

La virtù della danza è, dunque, quella stessa del discorso oratorio, ossia la chiarezza espressiva, la capacità di veicolare i contenuti di pensiero con immediatezza²⁹. Il balletto sarà apprezzabile quando chi avrà visto, dirà al danzatore: “non vedo solo ciò che fai, ma anche lo ascolto, perché mi sembri parlare con le tue mani”³⁰. Analoga alle battute che descrivono il potere visivo della parola per cui al lettore o ascoltatore non pare soltanto di leggere o ascoltare il testo, ma di vedere quanto è narrato³¹, l’affermazione di Luciano nasconde un sottile rapporto tra retorica, danza e pittura. La danza colpisce esclusivamente la vista; la qualità connaturata alla sua rappresentazione artistica è l’evidenza visiva; ma, per veicolare il suo messaggio, essa deve eguagliare la chiarezza espressiva della parola. La parola, invece, interessa propriamente l’udito; la qualità precipua è appunto la σαφήνεια, ma per trasmettere con vivezza il suo contenuto, essa deve raggiungere l’evidenza visiva della danza e della pittura (ἐνάργεια).

L’oratoria si servirà, dunque, della gestualità e delle risorse espressive del linguaggio, che in certe forme e con determinati procedimenti stilistici può dipingere piuttosto che narrare.

Plutarco, nell’ultima delle *Quaestiones convivales*, è ancora più preciso nel descrivere il linguaggio artistico della danza in paragone a quelli della poesia e della pittura³². La danza si compone di movimenti (φοραί), figure (σχήματα) e gesti (δείξεις). Il movimento è costituito dalla successione dei gesti; la figura è la posizione assunta alla fine del movimento, mentre il gesto è ostensivo: indica qualcosa

²⁹ Cf. Luc. *salt.* 62 ἀναγκαῖον αὐτῷ ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνεια ἀσκεῖν (“è necessario al danzatore praticare la stessa qualità dei retori, ovvero la chiarezza”). Per σαφήνεια la retorica intende la qualità della chiarezza espressiva, la dote per cui il testo risulta essere di facile comprensione nei contenuti e negli argomenti. Si tratta di una chiarezza intellettuale, distinta dall’evidenza (ἐνάργεια) che comporta una fruizione sensoriale del testo: su questi argomenti vd. Calboli Montefusco 2005: 45-48.

³⁰ Luc. *salt.* 63 ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς, οὐχ ὁρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν. Così rispose Demetrio il cinico dinanzi ad un pantomimo molto abile a rappresentare l’adulterio di Ares ed Afrodite. Su questi argomenti, vd. Robert 2009.

³¹ Vd. e.g. Dion. Hal. *Lys.* 7; Long. *subl.* 15,2; Quint. *inst.* 8,3,64. Al motivo della lettura – visione corrisponde quello della pittura – ascolto, per cui davanti al quadro l’osservatore pensa di ascoltare i personaggi parlare (cf. e.g. Apoll. Rh. *Arg.* 1,765-767).

³² Per il commento a questo passo delle *Quaestiones convivales* (747b-f), attento all’interpretazione dei termini tecnici, sul cui significato gli studiosi discutono, vd. Lawler 1954.

(il riferimento è, molto probabilmente, alla gesticolazione delle mani). Movimenti e figure sono espressivi (*ἐμφαντικοί*) delle emozioni e delle azioni (*πάθη καὶ πράξεις*), mentre i gesti significano con chiarezza le azioni, hanno cioè una funzione deittica.

Plutarco non a caso mette a paragone il linguaggio del balletto con quello della poesia, accostando i movimenti e le figure alle metafore e alle onomatopee per la loro espressività allusiva, i gesti ai nomi propri. I termini impiegati da Plutarco sono ben compresi se si tengono presenti le acquisizioni della retorica dell'epoca, in particolare la distinzione tra le parole traslate, che veicolano il contenuto con vivezza espressiva, ma in modo allusivo, e i nomi propri, che trasmettono il messaggio con chiarezza, senza bisogno di interpretazione³³. Indotto in qualche modo dalle considerazioni sul potere ostensivo del linguaggio della danza e della poesia, Plutarco riprende il famoso motto simonideo della “pittura come poesia muta e della poesia come pittura parlante”³⁴ che riadatta al contesto: la danza può definirsi a ragione una poesia silenziosa e, viceversa, la poesia una danza parlante. Comune alle tre arti è, infatti, la finalità mimetica: l'imitazione vivida dei soggetti attraverso i nomi e attraverso le figure, anche se diversi sono i mezzi espressivi (i gesti, le parole, i colori)³⁵.

La lettura di queste due testimonianze solo apparentemente può costituire una digressione rispetto all'obiettivo della nostra ricerca, che rimane incentrata sull'*actio* degli oratori. In realtà tali fonti risultano fondamentali per capire a fondo forme, meccanismi e modalità della comunicazione realizzati dalla gestualità nel contesto del discorso oratorio e sottesi al paragone stabilito dai retori tra danza e retorica. Le fonti sono interessanti anche perché descrivono il fenomeno in termini retorici, costruendo un quadro teorico omogeneo in cui è possibile collocare le considerazioni di Cicerone e Quintiliano.

Plutarco parla della necessità che la danza esprima i suoi significati in modo chiaro e ostensivo attraverso una gesticolazione aggraziata, credibile e semplice, usando categorie come *εὐπρέπεια*, *πιθανότης*, *ἀφελεία*, tipiche della stilistica tar-

³³ Vd. Berardi 2012: 54-61. Tra le fonti segnalo Philod. *rhet.* coll. 16,20-17,15; 17,23-18,2 Jensen; Agatarch. *apud Phot. bibl.* 446a 8-12; 23-28; 447a 34-36.

³⁴ Vd. Plut. *glor.Athen.* 346f.

³⁵ Vd. Plut. *quaest.conv.* 748a-b.

do-antica³⁶. Luciano evoca spesso il paragone tra danza e retorica per esprimere l'esigenza di chiarezza espressiva, decoro e abilità nella rappresentazione realistica dei personaggi. La danza, inoltre, condivide con la retorica la capacità di raffigurare con realismo le emozioni e i comportamenti dei personaggi, così come fa l'oratore quando elabora la sua declamazione³⁷.

L'obiettivo comune a entrambi è la rappresentazione o interpretazione (*ὑπόκρισις*, *actio*), per cui il ballerino deve calarsi nei panni dei protagonisti della vicenda da lui inscenata mentre l'oratore assume i panni del personaggio sulle cui labbra ha messo il discorso³⁸.

La lettura di questi testi, condotta parallelamente a quella delle fonti retoriche, mostra la sostanziale condivisione nell'analisi del linguaggio gestuale della danza. Cicerone e Quintiliano individuano con chiarezza nella gesticolazione, specie delle mani, l'elemento performativo preminente, rispetto ad esempio alla musica e ai costumi, che costituivano un corredo scenico comunque non trascurabile; rilevano nell'eleganza la qualità sublime del prodotto artistico; avvertono l'esigenza di decoro e moderazione; soprattutto, indicano nella natura mimetica e deittico / ostensiva del gesto l'elemento che realizza la comunicazione, sottolineando più volte la necessità da parte del gesto di significare qualcosa; condividono l'analogia tra i linguaggi artistici della danza, della pittura e dell'oratoria. Quando, dunque, si servono del paragone con la danza / pantomima per definire l'uso della gestualità nella *performance* di un discorso, i retori vogliono spiegare questo: il gesto ha un ruolo dominante nell'*actio* perché attraverso di esso possono essere comunicate forti emozioni agli ascoltatori. La capacità del gesto di suscitare emozioni risiede nella

³⁶ Cf. e.g. Hermog. *id.* 2,3 (= 322,5-329,24 Rabe); Ps. Ael. Arist. *rhet.* 2,102-118 Pat. per l'ἀφελεία; Dion. Hal. *Lys.* 13,3; Quint. *inst.* 4,2,33 per la *πιθανότης*; Dion. Hal. *comp.* 23,22 Aujac per l'ἐὐπρεπεία.

³⁷ Vd. Luc. *salt.* 35; 67, ove si parla di *μίμησις ἥθων καὶ πάθων*; se volessimo esprimere questa qualità con il lessico della retorica antica, dovremmo chiamarla ἡθοποιία (cf. Dion. Hal. *ad Pomp.* 3,18 Aujac). È significativo che l'*actio* sia definita da Longino con gli stessi termini (*fr.* 48, 370-373 Pat.).

³⁸ Vd. Luc. *salt.* 65 ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκόπος τῆς ὀρχηστικῆς ἡ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλουμένας ταύτας μελέτας διεξιούσιν ("il massimo impegno e il fine della danza è l'interpretazione, come dicevo, praticata allo stesso modo dei retori, di quelli soprattutto che recitano le cosiddette declamazioni").

sua natura ostensiva, che provoca nell'osservatore l'insorgere di immagini, in grado di emozionare grazie alla loro immediatezza visiva³⁹. È necessario, però, che il gesto sia latore di contenuti, significhi cioè qualcosa, non sia fine a se stesso⁴⁰. L'oratore deve lasciar intendere più che mostrare direttamente. C'è il rifiuto per una gestualità che si preoccupi di mimare parola per parola l'azione, così come c'è il rifiuto per una descrizione che racconti tutto con precisione, senza lasciare nulla all'immaginazione del lettore⁴¹. Al contrario, c'è l'avvertito bisogno di un gesto allusivo, che faccia capire, di un'evidenza che sia velata e smascherata. Del resto, la comunicazione coinvolge davvero il destinatario quando è frutto di un sapiente gioco di complicità, in cui l'oratore dà spazio alla fantasia dell'ascoltatore: non *demonstratio*, ma *significatio*, per dirla con le parole di Cicerone (Cic. *de orat.* 3,220).

È proprio per questa sua capacità di comunicare in modo efficace, toccando le corde dell'animo e l'immaginazione del pubblico, che la danza costituisce oggetto di studio per il futuro oratore sin dalla fanciullezza. Nel contesto urbano, severo e misurato del foro non c'è posto per la mimica eccessiva, smodata, fatta di smorfie, che infastidisce per la continua agitazione delle mani e dei piedi; il declamatore è un oratore, non un attore comico (Quint. *inst.* 11,3,181-182). Ma non è sempre così. Il serio Quintiliano è costretto a riconoscere che ormai alla sua epoca è comunemente apprezzata un'eloquenza vivace ed animata, che deve essere disciplinata e

³⁹ Alla base di questa teoria del gesto artistico vi è l'idea, diffusa nell'antichità e codificata almeno a far data da Aristotele, per cui l'emozione è la reazione immediata ad una visione vivida (*φαντασία*). I meccanismi dell'*actio*, poiché colpiscono direttamente la vista dell'uditore, sono strumenti privilegiati di evocazione del *pathos*, ponendo la scena rappresentata davanti agli occhi del pubblico: vd. Aristot. *rhet.* 1386a 32-35; *poet.* 1456b 15-16; su questi concetti, vd. Berardi 2012: 89-94. Del resto, riassume brillantemente Aristotele in apertura del III libro della *Retorica*, le tecniche dell'*actio* pertengono tutte alla *φαντασία* (*rhet.* 1404a 9-12): per questo vd. Chiron 2012: 50-51.

⁴⁰ Quintiliano si preoccupa di affermare la funzione espressiva del gesto oratorio, come dimostra il fatto che per ogni gesto il retore sottolinea la capacità di sostituire l'efficacia comunicativa del linguaggio: le mani parlano da sole (11,3,85), così come il volto sostituisce la parola (11,3,75).

⁴¹ Demetrio (*eloc.* 222) sottolinea come la precisione descrittiva, che dà luogo alla visualizzazione del testo, non implichi dire tutto, ma lasciare che il lettore/ascoltatore aggiunga i particolari inespressi servendosi della sua immaginazione, al fine di coinvolgerlo più direttamente nel testo.

moderata se non vuole perdere in autorevolezza e dignità⁴². È il rischio che corre l'oratore quando, sedotto dal potere espressivo dei movimenti di danza, vuole emulare la gestualità del ballerino; ma è, forse, ciò che vale la pena fare per trascinare con sé l'uditorio e meritare l'applauso del pubblico.

Bibliografia

- Berardi, F. (2012), *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- Calboli Montefusco, L. (2005), “*Ἐνάργεια et ἐνέργεια*: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4, 68)”, *Pallas* 69, pp. 43-58.
- Chiron, P. (2012), “La voix de Théodore”, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric XI*, Perugia, pp. 49-62.
- Cicu, L. (2012), *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma.
- Fantham, E. (1982), “Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in *Institutio* 11.3”, *Phoenix* 36, pp. 243-263.
- Fantham, E. (2007), “Orator and/et actor”, in P. Easterling - E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, pp. 362-376.
- Fitton, J. W. (1973), “Greek Dance”, *CQ* 23, pp. 254-274.
- Gazich, R. (2004), “*Ostendere e demonstrare*: valenze metateatrali di un'intenzione precettistica in Seneca”, *AevAnt* 4, pp. 209-227.
- Ghiron-Bistagne, G. (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- Lada-Richards, I. (2005), “‘In the Mirror of the Dance’: A Lucianic Metaphor in its Performative and Ethical Contexts”, *Mnemosyne* 58 (3), pp. 335-357.
- Lada-Richards, I. (2007), *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London.
- Lawler, L.B. (1953), “*Phora, Schema, Deixis* in the Greek Dance”, *TAPhA* 85, pp. 148-158.
- Lawler, L.B. (1964), *The Dance in Ancient Greece*, London.
- Patillon, M. (1997), Aelius Théon, *Progymnasmata*, texte établi et traduit par M. Patillon, avec l'assistance pour l'arménien de G. Bolognesi, Paris.
- Pennacini, A. (2001), Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di A. P., voll. I-II, Torino.
- Petrone, G. (2004), “Modelli drammatici per la retorica”, *AevAnt* 4, pp. 159-170.
- Petrone, G. (2005), *La parola agitata: teatralità della retorica latina*, Palermo.
- Petrone, G. (2007), “Cicerone e lo spettacolo”, *Maia*, pp. 223-237.
- Pui-ling Wong, L. (2007), “Rhetorical Performance: Performing the Rhetoric”, *International Journal of Literary Humanities* 6 (1), pp. 185-194.

⁴² Quint. *inst.* 11,3,183-184. Divertente è la parodia del retore da strapazzo in Luc. *rhet.praec.* 19-20: se non ha nulla da dire, canta; tutti ammirano la sua andatura concitata, il suo saltellare qua e là, il suo abito, la sua figura ansimante e madida di sudore. Nel ritratto di questo declamatore più di un elemento fa pensare alla figura di un ballerino!

Robert, F. (2009), “*χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν* (Luc. *Salt.* 63): rhétorique et pantomime à l'époque impériale”, in G. Abbamonte *et al.*, *Discorsi alla prova*, Napoli, pp. 225-257.

Sachs, C. (1966), *World History of Dance*, New York.

Savarese, N. (2003), “L'orazione di Libanio in difesa della pantomima”, *Dioniso* 2, pp. 84-105.

Sutton, D.F. (1984), “Cicero on Minor Dramatic Form”, *SO*, pp. 29-36.