

# GLI AFFETTI E LE RAGIONI DELLA RETORICA

QUINTILIANO E LA SUA RICEZIONE



a cura di  
GIOVANNI BAFFETTI, FRANCESCO CITTI,  
FABIO GIUNTA E LUCIA PASETTI

PÀTRON EDITORE

TESTI E MANUALI PER L'INSEGNAMENTO  
UNIVERSITARIO DEL LATINO

Collana fondata da ALFONSO TRAINA

Direttore:

IVANO DIONIGI

Condirettori:

FRANCESCO CITTI, LUCIA PASETTI, BRUNA PIERI

154

Comitato Scientifico:

Mireille Armisen-Marchetti, Università di Toulouse

Gianluigi Baldo, Università degli Studi di Padova

Alessandro Barchiesi, Università degli Studi di Siena

Giuseppe Gilberto Biondi, Università degli Studi di Parma

Paolo d' Alessandro, Università degli Studi Roma Tre

Stephen Harrison, Università di Oxford

Giancarlo Mazzoli, Università degli Studi di Pavia

Danielle Van Mal-Maeder, Università di Lausanne

GLI AFFETTI E LE RAGIONI  
DELLA RETORICA  
QUINTILIANO E LA SUA RICEZIONE

a cura di  
Giovanni Baffetti  
Francesco Citti  
Fabio Giunta  
Lucia Pasetti

PÀTRON EDITORE  
BOLOGNA 2022

Copyright © 2022 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855535779

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere realizzate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

Prima edizione, settembre 2022

Ristampa

5 4 3 2 1 0 2027 2026 2025 2024 2023 2022

Il volume beneficia di un contributo per la pubblicazione da parte del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica Alma Mater Studiorum Università di Bologna nell'ambito del progetto Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016).

In copertina: Incisione di F. van Bleyswyck nel controfrontespizio dell'edizione di P. Burmann, Leiden 1720.

PÀTRON Editore - Via Badini, 12  
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)  
Tel. 051.767003  
E-mail: [info@patroneditore.com](mailto:info@patroneditore.com)  
sito: [www.patroneditore.com](http://www.patroneditore.com)



Stampa: Editografica, Rastignano (BO), per conto della Pàtron editore.

## INDICE

Giovanni Baffetti – Francesco Citti – Fabio Giunta – Lucia Pasetti, <i>Premessa</i> .....	VII
Gualtiero Calboli, <i>La dottrina dei tropi da Rodi a Calahorra, e oltre</i> .....	1
Francesco Berardi, <i>La relazione tra evidentia, actio e adfectus alla luce dell'Institutio oratoria</i> .....	21
Federico Capizzi, <i>La viva voce del maestro. Esempi svolti di divisiones nell'Institutio oratoria di Quintiliano</i> .....	35
Alfredo Casamento, <i>Con la vista e con il passo. Quintiliano e la teoria dell'improvvisazione</i> .....	59
Sylvie Franchet d'Espèrey, <i>Passions et performance chez Quintilien</i> .....	73
Bart Huelsenbeck, <i>Quintilian's cogitatio, or How to compose without writing</i> .....	91
Marc van der Poel, <i>Was Quintilian born in Spain or in Rome?</i> .....	125
Luigi Pirovano, <i>In educatione futuri oratoris: una reminiscenza quinti- lianea nel commento virgiliano di Tiberio Claudio Donato</i> .....	137
John O. Ward, <i>Quintilian's Institutes of Oratory in the Middle Ages. Research on the Horizon and a Major Research Need</i> .....	159
Attilio Bettinzoli, <i>Poliziano e l'Institutio oratoria: uno sguardo d'insieme</i> ....	169
Fabio Giunta, <i>Quintiliano e la trattatistica del tardo Cinquecento</i> .....	187
Giovanni Baffetti, <i>Tra retorica, pedagogia e predicazione: la Compa- gnia di Gesù e l'Institutio di Quintiliano</i> .....	211
Claudio Crivellari, <i>Da Quintiliano a Dewey: suggestioni antiche della pedagogia moderna</i> .....	225
Indice dei nomi .....	247
Indice dei passi di Quintiliano .....	257

FABIO GIUNTA

## QUINTILIANO E LA TRATTATISTICA DEL TARDO CINQUECENTO

In un saggio ancora oggi fondamentale per gli studi tassiani, Ezio Raimondi, dopo aver fatto riferimento allo Stesicoro di Quintiliano preso a prestito nel decimo libro dell'*Institutio oratoria* da Torquato Tasso e quindi inserito nelle *Considerazioni sulle tre canzoni di Giovan Battista Pigna*, scrive che «il paragrafo su Stesicoro va ricordato nella sua interezza in quanto conferma la direzione di certe letture del Tasso nel suo dibattito, non sempre verbalizzato, intorno alla poesia epica [...]».<sup>1</sup> Se dunque, proseguendo su questa strada, ci si inoltra più a fondo fra le pagine del trattato quintiliano, prende corpo l'ipotesi che, per la riflessione e l'elaborazione della retorica degli affetti e dello stile patetico, il Tasso debba molto più di quanto si sia potuto credere fino ad oggi alla teoria dell'*evidentia* del retore latino.

Occorre ricordare in via preliminare che in Italia il recupero dell'*Institutio oratoria* nella sua versione integrale ha origine nel Quattrocento grazie all'azione degli umanisti.<sup>2</sup> La sua fortuna investe soprattutto i versanti della pedagogia e del teatro. Ma per motivi che ancora oggi andrebbero studiati, la presenza di Quintiliano nella trattatistica cinquecentesca, benché consistente e continua, viene spesso tenuta sotto traccia, non dichiarata o nascosta.<sup>3</sup> Tra gli esempi più significativi

<sup>1</sup> Raimondi 1996, 52. Concludendo le *Considerazioni* il Tasso aveva scritto: «[...] il moderno sostiene colla cetra il peso non dell'armi, come disse Quintiliano di Stesicoro, ma dei misteri della filosofia; cose molto più gravi dell'armi» (Tasso 1875, 110).

<sup>2</sup> Cf. Cox 2021.

<sup>3</sup> Questo silenzio ha spesso velato (quando non occultato) la fortuna di Quintiliano anche in altre epoche. Ernst Robert Curtius scrive che «l'influenza di Quintiliano nel Medio Evo è ben più grande di quanto facciano supporre le notizie in nostro possesso» (Curtius 1992, 487). Anche uno storico come Auguste Mollard rilevava che nel XII secolo «on a fait peu de bruit autour de son nom et nous avons la conviction qu'on le connaît et qu'on l'utilise plus qu'on ne le cite. Pourquoi donc cette sorte de conspiration du silence à son égard?» (Mollard 1935, 9). Si è anche parlato di un certo «strain of anti-Quintilianism» fra il primo Quattrocento e la fine del Cinquecento in Italia, per il quale, secondo John Monfasani, «the history of Quintilian in the Renaissance waits to be written»,

si può probabilmente citare proprio la retorica degli affetti relativa alla narrazione e allo stile del poema eroico. Su questo aspetto infatti, attraverso la teorizzazione dell'*evidentia*, la riflessione quintiliana, che pure scaturisce dal magistero retorico di Cicerone, giunge a conclusioni accostabili a quelle dello Pseudo-Longino teorico dell'*ἐνάργεια*. Ma la teoria quintiliana sul potere icastico ed emotivo della parola condensa ed espande elementi di una tradizione più antica.

Ma si faccia un ulteriore passo indietro. Come è noto, nella manualistica della tradizione greco-latina, i procedimenti delle narrazioni descrittive sono definiti da una serie di termini (*enargeia*, *energeia*, *akribologia*, *hypotyposis*, *ekphrasis*, etc.), con i più o meno corrispettivi latini (*evidentia*, *demonstratio*, *descriptio*, *subiectio sub oculos*, *illustratio*, *repraesentatio*, etc.),<sup>4</sup> che in modi diversi definiscono i procedimenti con i quali possa realizzarsi attraverso le parole l'illusione visiva delle cose descritte. Ma al di là degli ormai consueti rimandi a Simonide, Orazio o Plutarco, sarà utile in questo contesto ripartire da Aristotele e da quel fecondo errore prodotto dalla confusione dei termini *enargeia* ed *energeia*. Nel capitolo 17 della *Poetica*, dove Aristotele invita un autore ad immaginare lo svolgimento del racconto al fine di riscontrarne la credibilità realistica, si incorre nell'aggettivo *ἐναργές*: «Bisogna scrivere i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi [πρὸ ὀμμάτων]. Potendo si vedere nel modo più chiaro [ἐναργέστατα] come se si fosse in mezzo agli stessi fatti, si potrà trovare quel che è conveniente e sfuggiranno meno le incongruità».<sup>5</sup> Aristotele aveva anche scritto nel terzo capitolo della *Poetica* che «tutti i personaggi devono essere rappresentati come operanti e attivi [πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας]».<sup>6</sup> In questo modo, commenta Guido Morpurgo-Tagliabue, «le cose rappresentate non hanno vigore (*ἐνάργεια*) perché sono rappresentate come presenti, nitide, compiute; ma perché appaiono in attività, in azione, operanti, come tali appaiono evidenti».<sup>7</sup>

Negli scritti di Aristotele, che ha influito profondamente sul destino di questo termine, non si riscontra mai il termine *ἐνάργεια*. La lezione errata di *enargeia* che si trova in alcuni manoscritti della *Retorica* è derivata molto probabilmente dalla similitudine omografica del termine *energeia*. L'espressione *πρὸ ὀμμάτων* la ritroviamo anche nella *Retorica* quando Aristotele tratta delle «espressioni brillanti» [ἀστεῖα]. Tali espressioni «mettono le cose davanti agli occhi» [τῷ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν] perché occorre vedere le cose mentre avvengono e non nel futuro. Aristotele aggiunge che per ottenere tali effetti bisogna mirare a metafora, antitesi ed *ἐνέργεια* [*Rh.* 1410b], spiegando poi che cosa si intenda per *πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν*:

e non soltanto perché durante il Rinascimento furono pubblicate molte più edizioni di manuali che insegnavano la retorica di Quintiliano che non quella di Cicerone (cf. Monfasani 1992, 119, 138).

<sup>4</sup> Si vedano in proposito gli utilissimi studi di Francesco Berardi e soprattutto Berardi 2012.

<sup>5</sup> Aristot. *Poet.* 1455a 22-26.

<sup>6</sup> Aristot. *Poet.* 1448a 23.

<sup>7</sup> Morpurgo-Tagliabue 1967, 259.

«per “porre davanti agli occhi” intendo parole che rappresentano un oggetto in azione» [λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει] (1411b). Si crea così, nel nesso fra «porre le cose sotto gli occhi» e «vigore», ovvero, la fortunata, quanto problematica, metafora-immagine dell'ἐνέργεια.<sup>8</sup>

Se una rigorosa classificazione delle tecniche di descrizione risulta davvero ardua a causa della selva terminologica stratificatasi nei secoli e delle differenti interpretazioni accordate dai singoli autori al punto che già per i retori greci e latini la dottrina dell'evidenza appariva molto complessa, si può ricordare con Graham Zanker che l'impiego del termine *enargeia* diventa, attraverso la mediazione delle teorie ellenistiche di Epicurei e Stoici, un «technical term in the criticism of poetry in the second century B.C.». <sup>9</sup> E, come scrive Francesco Berardi, «all'epoca di Cicerone e Dionigi di Alicarnasso, la sovrapposizione tra i termini *enargeia* ed *energeia*, è un dato oramai acquisito». <sup>10</sup> Tra i passaggi più determinanti nella trattatistica retorica latina, si assiste alla traduzione ciceroniana di *enargeia* in *evidentia*. Negli *Academicorum libri*, proprio in sostegno delle posizioni del dogmatismo stoico a proposito dell'«evidenza» e dell'ineffabilità di alcuni fenomeni sensoriali, Cicerone scrive che *nihil esset clarius ἐνάργεια – ut Graeci, perspicuitatem aut evidentiam nos, si placet, nominemus*.<sup>11</sup> Sarà tuttavia l'ampia, benché segmentata, trattazione di Quintiliano che, partendo dall'orizzonte teorico di Cicerone, conferirà una complessità feconda ai termini ἐνάργεια ed *evidentia*.<sup>12</sup>

Ora, prima di giungere alla teoria di Quintiliano e alle definizioni di *enargeia* ed *evidentia* nel Cinquecento, sarà opportuno tratteggiare rapidamente il caso del *Peri hermeneias* dello Pseudo-Demetrio di Falereo, la cui definizione di *enargeia* (intesa come sinonimo di acribologia) ebbe una grande fortuna nel Cinquecento, soprattutto nella prosa, e divenne una sorta di modello alternativo alla linea interpretativa di Cicerone, Quintiliano e dello Pseudo-Longino.<sup>13</sup> Nel

<sup>8</sup> Si vedano Calboli Montefusco 2005; il capitolo «ENAPTEIA ed ENEPTEIA: una confusione terminologica», in Manieri 1998, 97-104; e, ancora per gli esiti più moderni, Ginzburg 2005.

<sup>9</sup> Zanker 1981, 307.

<sup>10</sup> Berardi 2012, 27.

<sup>11</sup> Cic. *Acad.* II,6,17.

<sup>12</sup> Per il rapporto fra Cicerone e Quintiliano rimando qui solo a Ward 1999.

<sup>13</sup> La concezione demetria di ἐνάργεια è spiegata dalla esemplare sintesi di Morpurgo-Tagliabue: «Il discorso piano richiede evidenza (ἐνάργεια) e persuasività (πειθώ). La prima, il “metter le cose sotto gli occhi” (ἐνάργεια, πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν) era stata un concetto vivacemente trattato da Aristotele; ma con la tendenza, da parte sua a interpretarlo in una sua accezione specifica: di vivezza, vigore, animazione; non più ἐνάργεια ma ἐνέργεια. Egli mescolava le due nozioni, sovrapponendo l'una all'altra e usando promiscuamente i due termini [...]. Demetrio invece tiene distinte sia le cose che i nomi. La metafora detta attiva, κατὰ ἐνέργειαν, “perché rende le cose inanimate operati come cose animate” (§.81), la assegna allo stile elevato; della metafora evidente, visiva, la ἐνάργεια, fa una prerogativa dello stile piano. E mentre aveva citato Aristotele a proposito della prima, non ne fa parola in questo caso. La precisa distinzione delle due nozioni e la qualificazione specifica di quest'ultima infatti può dirsi cosa sua» (Morpurgo-Tagliabue 1980, 100).



quarto libro, trattando dello stile piano (il più basso nella teoria quadripartita degli stili), Demetrio sostiene che γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν,<sup>14</sup> con la similitudine omerica dell'uomo che scava i fossi e τὸ γὰρ ἐναργὲς ἔχει ἐκ τοῦ πάντα εἰρῆσθαι τὰ συμβαίνοντα, καὶ μὴ παραλελειφθαι μηδέν,<sup>15</sup> attraverso l'esempio omerico della gara per Patroclo. E così πάντα ταῦτα ἐναργῆ ἐστὶν ἐκ τοῦ μηδὲν παραλελειφθαι τῶν τε συμβαινόντων καὶ συμβάντων.<sup>16</sup> Aggiunge che le parole ripetute pertengono all'*enargeia* e producono enfasi [ἔμφασιν] e *pathos* [πάθος] (4,212-214). L'*enargeia* si produce inoltre se i tempi dell'azione descritta vengono coniugati al passato τὸ γὰρ δὴ γεγονὸς δεινότερον τοῦ μέλλοντος ἢ γινομένου ἔτι.<sup>17</sup> Ancora, γίνεται δὲ καὶ ἐκ τοῦ τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασι λέγειν ἐνάργεια,<sup>18</sup> con l'esempio del rimbombo dei passi di un contadino che si avvicina (§ 217). Infine, è prodotta dall'uso accurato delle parole, dalla cacofonia [κακοφωνία] e dai termini di nuovo conio (4,219-220).

Ma si veda invece come, nell'*Institutio*, le argomentazioni di marca aristotelica su ἐνάργεια ed *evidentia* si discostino da quelle dello Pseudo-Demetrio. La massima intensità degli *adfectus*, da suscitare nel giudice e nell'uditorio, viene collegata da Quintiliano a una teatralità spettacolare dei sentimenti. Nel IV libro, riguardo alle proprietà della narrazione, si descrive così il ricorso dell'oratore all'*evidentia*:

Sunt qui adiciant his evidentiam, quae ἐνάργεια Graece vocatur. Neque ego quemquam deceperim ut dissimulem Ciceroni quoque plures partes placere. Nam praeterquam planam et brevem et credibilem vult esse evidentem, moratam, cum dignitate. Sed in oratione morata debent esse omnia, cum dignitate quae poterunt: evidentia in narratione, quantum ego intellego, est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum sed quodammodo etiam ostendendum est, sed subici perspicuitati potest. (Quint. *Inst.* 4,2,63-64)

Si può innanzitutto osservare che Quintiliano, in continuità con Cicerone, traduce *enargeia* con *evidentia*. Inoltre, inserendo questa virtù dell'elocuzione all'interno della *perspicuitas*, si sottolinea che non basta nominare le cose (*non dicendum*) ma occorre esibirle (*ostendendum est*). Più avanti, nel VI libro, considerando gli effetti emotivi di un'orazione attraverso la prosopopea, Quintiliano scrive che

nudae tantum res movent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed

<sup>14</sup> Dem. *Herm.* 4,209.

<sup>15</sup> Dem. *Herm.* 4,209.

<sup>16</sup> Dem. *Herm.* 4,210.

<sup>17</sup> Dem. *Herm.* 4,214.

<sup>18</sup> Dem. *Herm.* 4,217.

sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet. Quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet. (Quint. *Inst.* 6,1,25-26)

Ne deriva che, come avviene con attori di teatro (o ai personaggi di un poema), riprodurre una scena mentale (*fingimus*) in cui sono i protagonisti a parlare, produce un'emozione più profonda. L'effetto di tale discorso sarà dunque quello di proiettare l'uditore nella realtà viva dei fatti inscenati:

Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus, unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum, et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e vulneribus ossa et vestes sanguine perfusa videmus, et vulnera resolvi, verberata corpora nudari. Quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium. (Quint. *Inst.* 6,1,30-31)

Lo strumento non può essere una composta e diligente esposizione dei fatti ma deve risultare una 'potente' rappresentazione che catturi e coinvolga i sentimenti del giudice:

Quamvis autem pars haec iudicialium causarum [la perorazione] praecipueque constet adfectibus [...] opus superest cum ad optinenda quae volumus potentissimum, tum supra dictis multo difficilium, movendi iudicum animos atque in eum quem volumus habitum formandi et velut transfigurandi. (Quint. *Inst.* 6,2,1)

In questo modo le disposizioni del sentimento sovrappongono, attraverso un moto impetuoso, il piano del desiderio a quello della realtà:

ubi vero animis iudicum vis adferenda est et ab ipsa veri contemplatione abducenda mens, ibi proprium oratoris opus est. [...] Probationes enim efficiant sane ut causam nostram meliorem esse iudices putent, adfectus praestant ut etiam velint; sed id quod volunt credunt quoque. Nam cum irasci favere odisse misereri coeperunt, agi iam rem suam existimant, et, sicut amantes de forma iudicare non possunt quia sensum oculorum praecipit animus, ita omnem veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus adfectibus: aestu fertur et velut rapido flumini obsequitur. (Quint. *Inst.* 6,2,5-6)

Quintiliano sottolinea poi che la potenza dell'oratoria si misura nella capacità di trattare e provocare gli *adfectus*:

in hoc eloquentiae vis est, ut iudicem non in id tantum compellat in quod ipsa rei natura ducetur, sed aut qui non est aut maiorem quam est faciat adfectum. Haec est illa quae dinosis vocatur, rebus indignis asperis invidiosis addens vim oratio. (Quint. *Inst.* 6,2,24)

E passanodo alle indicazioni operative egli spiega poi come i sentimenti che si vogliono stimolare nel giudice devono in prima istanza essere provati dall'oratore in modo che questi raggiunga un effetto di verisimiglianza. La verisimiglianza si raggiunge non con l'imitazione – che potrebbe condurre, se fosse male eseguita, al ridicolo – ma attraverso l'immedesimazione. Occorre dunque che l'oratore riproduca mentalmente le visioni di cui deve trattare – come similmente suggerisce lo pseudo-Longino – creando così al proprio interno delle *phantasiai*, come se stesse realmente assistendo alla scena che intende rappresentare. E proprio da qui scaturisce l'*enargeia*:

Quod si tradita mihi sequi praecepta sufficeret, satisfeceram huic parti nihil eorum quae legi vel didici, quod modo probabile fuit, omittendo: sed promere in animo est quae latent et penitus ipsa huius loci aperire penetralia, quae quidem non aliquo tradente sed experimento meo ac natura ipsa duce accepi. Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquandam etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus. [...] Quare, in iis quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudici volet. [...] Primum est igitur ut apud nos valeant ea quae valere apud iudicem volumus, adficiamurque antequam adficere conemur. At quo modo fiet ut adficiamur? Neque enim sunt motus in nostra potestate. Temptabo etiam de hoc dicere. Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eascernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. [has] Quidam dicunt εὐφραντασίωτον qui sibi res voces actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget, nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosequuntur ut peregrinari navigare proeliari, populos adloqui, divitiarum quas non habemus usum videamur disponere, nec cogitare sed facere. Hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus. [ad] Hominem occisum queror. Non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habebō? Non percussor ille subitus erumpet? Non expavescet circumventus, exclamabit vel rogabit vel fugiet? Non ferientem, non concidentem videbo? Non animo sanguis et pallor et gemitus, extremus denique expirantis hiatus insidet? Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur. (Quint. *Inst.* 6,2,25-34)

Riguardo all'immedesimazione, nel *De oratore* di Cicerone tutti i sentimenti che l'oratore intende provocare nel giudice devono mostrarsi «impressi» e «inusti»<sup>19</sup> nel proprio animo. Va anche segnalato a questo proposito che

<sup>19</sup> *In ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur* (Cic. *De orat.* 2,189).

le definizioni ciceroniane, secondo Quintiliano, di *inlustratio et evidentia* in realtà andrebbero corrette in “*perspicuitatem*” aut “*evidentiam*” (come si è visto nel passo degli *Academicorum libri* II, 17) per quanto qui non sia chiaro se Quintiliano commetta un errore o, su questo punto, prenda le distanze da Cicerone. E, ancora una volta, al *dicere* viene contrapposto l’*ostendere*.

Sul fondamentale concetto di immedesimazione (che sarà usato anche dell’anonimo del *Sublime*) Quintiliano ritorna ancora scrivendo: *orbum agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus?*<sup>20</sup> Ma si veda ora quali esempi viene illustrata l’origine dei sentimenti attraverso le *phantasiai* o *visiones*:

An non ex his visionibus illa sunt:

“excussi manibus radii revolutaque pensa”,<sup>21</sup>

“levique patens in pectore vulnus”,<sup>22</sup>

equus ille in funere Pallantis “positis insignibus”? Quid? non idem poeta penitus ultimi fati cepit imaginem, ut diceret.<sup>23</sup>

“Et dulcis moriens reminiscitur Argos?”<sup>24</sup>

Ubi vero miseratione opus erit, nobis ea de quibus queremur accidisse credamus, atque id animo nostro persuadeamus. Nos illi simus quos gravia indigna tristia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper illum dolorem: ita dicemus quae in nostro simili casu dicturi essemus. (Quint. *Inst.* 6,2,32-34)

È molto significativo, come si vedrà meglio più avanti, che i quattro esempi presi a modello siano tutti tratti dal poema di Virgilio e non da Omero. A questo proposito sono molto utili le considerazioni che Jean-Pierre Aygon riserva proprio a questi esempi virgiliani quando scrive: «dans chacune de ces quatre *descriptions*, le rhéteur choisit un seul élément, comme si un véritable ‘gros plan’ permettait à l’œil de distinguer d’infimes détails: la finesse de la touche descriptive révèle la capacité du poète à voir mentalement une scène». <sup>25</sup> E dunque «c’est la minutie de l’observation [e non della descrizione] qui est pertinente: grâce à elle l’auditeur devient – en imagination – un témoin, ou bien il s’identifie à un personnage [...]. Ce mécanisme d’*identification* permettrait alors à la fois la transmission d’une image et d’une émotion». <sup>26</sup>

Che a Virgilio venga accordato un ruolo privilegiato come poeta dell’*evidentia* quintilianea lo si può constatare anche nel libro VIII, dove l’*enargeia* viene definita in merito allo stile. Ma si veda prima come il retore latino affronta l’argomento:

<sup>20</sup> Quint. *Inst.* 6,2,36.

<sup>21</sup> Verg. *Aen.* 9,476.

<sup>22</sup> Verg. *Aen.* 11,40.

<sup>23</sup> Verg. *Aen.* 11,89.

<sup>24</sup> Verg. *Aen.* 10,782.

<sup>25</sup> Aygon 2004, 119.

<sup>26</sup> Aygon 2004, 120.

Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod velis exprimendo, tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus res <de> quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominator oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi. Sed quoniam pluribus modis accipi solet, non equidem in omnis eam particulas secabo, quarum ambitiose a quibusdam numerus augetur, sed maxime necessarias attingam. Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur. (Quint. *Inst.* 8,3,61-63)

In questo passo Quintiliano, se da un lato conferma la sinonimia del gruppo semantico *enargeia-evidentia-repraesentatio*, dall'altro lo distingue dalla *perspicuitas* (*plus est evidentia [...] quam perspicuitas*). Se la *perspicuitas patet*, l'*enargeia ostendit*, in modo tale che tutta la scena da rappresentare (*tota rerum imago*) *verbis depingitur*. E si legga, attraverso l'ennesima *laudatio* dell'*exemplum* ciceroniano, un passaggio fondamentale riguardo a questa dinamica compositiva delle immagini:

Plurimum in hoc genere sicut ceteris eminet 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", non solum ipsos intueri videantur 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 deformes utriusque blanditias et eorum qui aderant tacitam aversionem ac timidam verecundiam. Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi virtutum exemplum vel unus sufficit) in descriptione convivii luxuriosi: "Videbar videre alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex vino vacillantibus, quosdam hesternis ex potatione oscitantibus. Humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium". Quid plus videret qui intrasset? (Quint. *Inst.* 8,3,64-67)

Il lettore delle *Verrine* qui è dunque come sospinto a partecipare al testo. La sua immaginazione, per quanto fiacca possa essere (*tam procul a concipiendis imaginibus rerum*), grazie all'*enargeia* ciceroniana sarà in grado non solo di vedere ma di integrare la scena (appena scorciata) dall'autore con l'aggiunta (*sibi ipse adstruat*) di dettagli ulteriori proprio a partire da quei particolari (*ex pluribus*) disseminati dall'autore. Con il Libro IX, dove Quintiliano tratta delle figure, si assiste a un'ulteriore specificazione riguardo all'*enargeia* in cui l'attenzione viene posta sul modo in cui i fatti vengono non rivelati (*indicatur*) ma esibiti (*ostenditur*) attraverso i particolari (*nec universa sed per partes*).

E qui l'elemento certo più interessante è l'accostamento dell'*evidentia* alla ὑποτύπωσις:

Illa vero, tu ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec universa sed per partis: quem locum proximo libro subieccimus evidentiae. Et Celsus hoc nomen isti figurae dedit: ab aliis ὑποτύπωσις dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videantur quam audiri: "ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat". Nec solum quae facta sint aut fiant sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur. [...] Sed haec quidem tralatio temporum, quae proprie μετάστασις dicitur, in diatyposi verecundior apud priores fuit (praeponebant enim talia: "credite voi intueri", ut Cicero: "haec, quae non vidistis oculis, animis cernere potestis". (Quint. *Inst.* 9,2,40-43)

Attraverso la figura dell'ὑποτύπωσις Quintiliano si sofferma dunque sul modo di raccontare (*ut sit gesta ostenditur*) e ricorre nuovamente a un esempio delle *Verrine* (*ipse inflammatus scelere et furore in forum venit. Ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat*).<sup>27</sup> Il testo ciceroniano prosegue rimarcando la drammatizzazione della tortura di Gavio in mezzo al foro di Messina e la reazione dei romani presenti in silenzio, quasi come un pubblico che attende la battuta dell'attore:

Exspectabant omnes quo tandem progressurus aut quidnam acturus esset, cum repente hominem proripi atque in foro medio nudari ac deligari et virgas expediri iubet. [...] Caedebatur virgis in medio foro Messanae civis Romanus, iudices, cum interea nullus gemitus, nulla vox alia illius miseri inter dolorem crepitumque plagarum audiebatur nisi haec: "Civis Romanus sum". [...] deligatus in foro virgis caederetur? Quid? Cum ignes ardentisque laminae ceterique cruciatus admovebantur, si te illius acerba imploratio et vox miserabilis non inhiibat, ne civium quidem Romanorum qui tum aderant fletu et gemitu maximo commovebare? (Cic. *Verr.* 6,162-163)

Quintiliano, a proposito della ὑποτύπωσις, sostiene che *habet haec figura manifestius aliquid: non enim narrari res sed agi videtur*.<sup>28</sup> L'*hypotyposis* induce comunque a ulteriori riflessioni sulle considerazioni relative all'*evidentia*. Come ha ben avvertito Francis Goyet, il termine *hypotyposis* rappresenta solo «la pointe d'un iceberg»<sup>29</sup> che cela il concetto di immaginazione o *phantasia*. In particolare Goyet, nel tentativo di chiarire l'equivoco sull'idea che una descrizione letteraria possa equivalere a una pittura o a un quadro, sostiene che la *hypotyposis* vada iscritta alla sfera del *pathos* dato che «la vraie vue est absente».

<sup>27</sup> Cic. *Verr.* 6,161. Si vedano Vasaly 1993 e Innocenti 1994.

<sup>28</sup> Quint. *Inst.* 9,2,43.

<sup>29</sup> Goyet 1998, 47.

L'*hypotyposis*, secondo Goyet, va ricollegata alla definizione che Aristotele dà della rappresentazione vivida e quindi non *enargeia* ma *energeia*. La metafora, spingendo i lettori o uditori verso una scena virtuale, li trasforma in «spectateurs d'un théâtre, sans visuel mais pas sans spectaculaire» e «les mots arrivent à dresser une scène virtuelle, un pur théâtre des émotions». <sup>30</sup> Spetta all'*ekphrasis* descrivere e informare attraverso il senso della vista mentre l'*hypotyposis* «è affettiva, essa fa piuttosto risuonare i sentimenti». Mentre l'una «décrit», l'altra «bouleverse» e «la phantasia elle-même est clairement du second côté, celui du pathos». Le cose visibili sono quindi rappresentate da alcuni dettagli scelti ma ciò che «on vit» e che fa «vibrer», «c'est le sentiment qui nous les fait voir». I dettagli visuali restano «un "écho" du sentiment, [...] l'expression d'une impression». <sup>31</sup> In questo senso i fatti sembrano vissuti e non raccontati.

Dopo questo *excursus*, se ci si volge alla trattatistica retorica del Cinquecento, si potrà ravvisare come tali autori si pongano su differenti fronti interpretativi rispetto all'*enargeia* e all'*evidentia* venendo a creare così una sorta di contrapposizione fra la linea grave e magnifica di Virgilio, come descritta da Quintiliano, tesa a intendere l'*evidentia* in un'accezione più dinamica e fantastica da un lato e, dall'altro, quella umile o mediocre di Omero e Demetrio orientata a interpretarne il carattere più acribologico, efrastico, dettagliato. Ciò a scapito talvolta delle stesse fonti. Non è raro infatti che i retori della tradizione greca e latina vengano 'piegati' in un senso o nell'altro. Sono le singole sensibilità dei trattatisti moderni a interpretare i medesimi antichi maestri verso un'idea di *enargeia* «universaleggiante» o di *enargeia* «particolareggiante». Morpurgo-Tagliabue, riferendosi al significato assunto dall'*enargeia* dal tardo Cinquecento in avanti, ha infatti osservato che «questa nozione è venuta significando qualche cosa non di permanente e identico, ma di sempre evoluto col variare del gusto letterario: ha indicato ogni volta però una tendenza allo stile piano, scorrevole (Omero contro Virgilio, o le *Georgiche* contro l'*Eneide*, o l'*Arcadia* contro il Barocco ...), anziché allo stile eloquente, al grande stile. Come appunto già in Demetrio; e, in quella maniera, per quel che ci è dato sapere, soltanto in Demetrio». <sup>32</sup> Gian Giorgio Trissino, ad esempio, rappresenta un significativo caso di coerenza nel seguire il modello acribologico di Demetrio e Omero sia nella teoria che nella prassi poetica. Si legga a questo proposito quanto scriveva nella dedicatoria a Carlo V dell'*Italia liberata*:

E se ben non mi sono potuto approssimare a la excellenza di così divino poeta [Omero], pur ho tentato di seguirlo da la lunga, imitando et adorando le sue pedate, e cercando, a mio potere, esser come lui coppioso e largo, et introducendo quasi in ogni loco persone che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, di armature, di palazi, di

<sup>30</sup> Goyet 1998, 60-61.

<sup>31</sup> Goyet 1998, 64.

<sup>32</sup> Morpurgo-Tagliabue 1967, 279-280.

castramentazioni e di altre cose, perciò che, come dice Demetrio Phalereo, la *enargia*, che è la efficace rappresentazione, si fa col dire diligentemente ogni particolarità de le azioni e non vi lasciar nulla e non troncare né diminuire i periodi che si dicono.

[...] Anchora, per far questa *enargia*, ho usato e comparazioni e similitudini et imagini. Le quali cose tutte Homero seppe così divinamente fare, che ad ogniuno che lo legge par essere quasi presente a quelle azioni ch'elji describe, cosa che leggendo la maggior parte de' i poeti latini non avviene. Perciò che alcuni di essi per voler fare alteza ne i versi loro, hanno schifato il dire diligentemente tutte le circostanze e le particolarità de le azioni, come cose che nel vero fanno bassezza. (Trissino 1547, ff. 3v-4r)

Uno studioso del Trissino, Enrico Musacchio, ha mostrato che il poeta dell'*Italia liberata dai Goti*, alla tradizione latina preferisce opporre «una nuovamente affermata ispirazione greca classica». <sup>33</sup> Tuttavia egli ha anche precisato opportunamente che nella definizione del Trissino si è inserito un elemento della *Institutio oratoria*. Si può concordare che il Trissino quando scrive «ad ogniuno che lo legge par essere quasi presente a quelle azioni» abbia in qualche modo tradotto quanto Quintiliano scriveva riguardo all'*evidentia*: *non aliter quam si rebus ipsis intersimus*. <sup>34</sup> Secondo Musacchio le «spiegazioni di Quintiliano sono servite, ma il suo nome è stato taciuto; una volontà di obliterazione della tradizione latina che appare anche altrove». Quindi la nozione di *enargeia* dello pseudo-Demetrio, «è trasformata e adattata ai bisogni dell'estetica epica trissiniana» <sup>35</sup> e, tenuto conto degli altri trattatisti greci e latini, si può concludere che «Demetrio e Quintiliano sono gli autori a cui il Trissino poteva maggiormente attingere per chiarire la sua idea dello stile “vivido” di cui il nuovo poema epico italiano classicheggiante intendeva dotarsi». <sup>36</sup> Ma poiché per Demetrio la ‘vividezza’ è soprattutto «propria dello stile piano», per il Trissino,

che nel suo poema intendeva appunto congiungere la “vividezza” con uno stile che non solo non fosse esclusivamente “grandioso”, ma che addirittura potesse accettare “bassezza”, [...] Demetrio (rispetto a Quintiliano) faceva al caso suo, per il fatto di associare, anche se non in modo esclusivo, lo stile “piano” con la qualità della “vividezza”. (Musacchio 2005, 377)

Significativo a questo proposito è che Trissino segnali l'assenza di «particolareggiamento» nella maggior parte dei poeti latini «[...] perciò che alcuni di essi per voler fare alteza ne i versi loro, hanno schifato il dire diligentemente tutte le circostanze e le particolarità de le azioni, come cose che nel vero fanno

<sup>33</sup> Musacchio 2005, 375.

<sup>34</sup> Quint. *Inst.* 6,2,32.

<sup>35</sup> Musacchio 2005, 375.

<sup>36</sup> Musacchio 2005, 376-377.



bassezza».<sup>37</sup> Musacchio sottolinea che «Trissino [...] apertamente e senza ambiguità dichiara la sua opposizione al modello virgiliano».<sup>38</sup>

Che comunque il Trissino fosse «intento all'umile et al basso» nel comporre il suo poema, lo segnala in maniera netta anche Giovan Battista Giraldi Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* del 1554 quando, assunto Virgilio quale modello del poema epico, affronta il tema delle descrizioni:

Sarà [...] allo scrittore di cose gravi et illustri, questa ferma regola: che tralasci queste descrizioni che o possono recare fastidio o sono senza grazia o sono indegne della grandezza eroica et traggono il poeta fuori de' suoi termini. Perché la *energia* nel poeta (per parlare alla greca), appresso i Latini et appresso noi, non sta (come si ha creduto il Trissino) nel minutamente scrivere ogni cosuccia, qualunque volta il poeta scrive eroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia c'ha il poeta per le mani. Et la virtù dell'*energia*, la quale noi possiamo dimandare *efficacia*, si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole né cose oziose. Et sebene Omero [...] è molte volte in ciò trascorso, non vi è però mai trascorso Vergilio [...], come quegli che sempre ha atteso al grande et al magnifico et ha fuggito quello che portava con essolui bassezza indegna dello stile eroico; ancoraché il Trissino [...] gli dia biasimo per questa cagione. Né fu maraviglia che egli, intento all'umile et al basso non convenevole a materia grave, biasimasse chi a lui non era simile. Dee adunque considerar l'uomo ch'a' nostri tempi scrive che, come Vergilio stimò non convenire simili cose a' tempi suoi et allo scrittore di cose gravi, così non convengono a noi. (Giraldi 1999, 97-99)

Secondo il Giraldi, infatti, «Vergilio si poté veramente chiamare la “regola del giudizio” delle cose gravi et magnifiche. [...] veracissimo esempio del compimento della grandezza eroica».<sup>39</sup> E più avanti, sempre in polemica col Trissino e in linea con l'*evidentia* virgiliano-quintiliana, Giraldi specifica che l'«energia» si realizza proprio quando i concetti si imprimono negli animi dei lettori

con tanta efficacia et con tanta veemenzia, che si sentano fare manifesta forza e commovere in guisa che partecipino di quelle passione che sotto il vello delle parole si contengono nei versi del poeta. Et questa è l'*energia*, la quale non sta nelle cose minute (come di sopra dicemmo aver creduto il Trissino), ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge et nell'orecchie di chi ascolta. (Giraldi 1999, 184)

Nel trattato sui *Romanzi*, anch'esso del 1554, Giovan Battista Pigna, forse proprio in polemica col Giraldi, recupera, come aveva fatto il Trissino, la terminologia di *enargia* specificando la distinzione con il quasi omografo *energia*. L'*energia* viene qui definita «efficacia» ed è «tutta negli affetti», mentre

<sup>37</sup> Trissino 1547, ff. 3v-4r.

<sup>38</sup> Musacchio 2003, 340.

<sup>39</sup> Giraldi 1999, 64-65.

l'*enargia* si mostra negli «effetti», «e specialmente ne i minuzzati a parte a parte. [...] è una dimostrazione atta a porne le cose talmente dianzi a gli occhi, che o le veggiamo o ci paia di vederle, perciocché due sono l'*enargie*: l'una de i fatti, e l'altra de i contrasegni». Posto che l'*enargia* dei «fatti» è quella della messa in scena teatrale, i «contrasegni» dell'epica «inducono il vedere in imaginazione. [...] questi, col darci da intendere qual fosse l'abito, il volto e il parlare, nel cospetto nostro traggono coloro che da noi essere scorti non possono»,<sup>40</sup> e con questa modalità «lucidezza daremo alle cose grandissima [...]».<sup>41</sup> Quindi anche per il Pigna l'*enargia* acrobologica del particolareggiare non si addice allo stile grave del poema eroico e, benché con una prospettiva differente, si avvicina alla teoria demetrio-trissiniana di un'*enargia* conforme allo stile piano.

Si veda invece l'opposta prospettiva offerta dal commento alla *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata*, pubblicata nel 1570, dell'acuto Lodovico Castelvetro che predilige l'arte di particolareggiare di Omero rispetto all'universaleggiare di Virgilio:

Passionata è quella maniera narrativa che fa quello di che diciamo doverci guardare l'istorico, la quale conviene a quelle persone che hanno interesse nelle cose che narrano e sono parte; e questa parte è commune alla rappresentativa e alla similitudinaria, e è principalmente sua, sì come la 'ndifferente è principalmente narrativa. La qual narrativa può ancora ricevere un'altra distinzione, perciocché può essere o universaleggiata o particolareggiata. E domando universaleggiata quella narrazione che narra per capi o per ispezie o per tutte le cose, e non per membra o per cose particolari o per parti; e particolareggiata domando quella che narra per membra o per cose particolari o per parti. E l'esempio dell'universaleggiata si può vedere nell'*Eneida* di Virgilio, sì come della particolareggiata nell'*Iliada* e nell'*Odisea* d'Omero. Ora l'universaleggiata ha per sé della grandezza della magnificenza, né in lei appaiono i vizii, quantunque vi sieno, così di leggiere; ma la particolareggiata ha per sé dell'umiltà e della bassezza, e leggiermente vi si discernono i vizii, benché picciolissimi, quando vi sono. E si può assomigliare l'universaleggiata alle pitture picciole e confuse, nelle quali non si comprendono agevolmente i vizii e peccati dell'arte della pittura; e la particolareggiata si può assomigliare alle pitture grandi e maggiori del naturale e distinte, nelle quali si scopre ogni minimo difetto dell'arte. (Castelvetro 1978, I, 78)

Secondo Morpurgo-Tagliabue:

«Quando il Castelvetro esalta Omero (contro Virgilio) per la sua facilità di “particolarizzare”, a chi poteva rifarsi se non al precedente di Demetrio, il quale aveva portato programmaticamente passi della *Iliade*

<sup>40</sup> Pigna 1997, 53.

<sup>41</sup> Pigna 1997, 53-54.

ad illustrazione della sua nozione stilistica di ἐνάργεια-ἀκριβολογία? Il Castelvetro non avrebbe potuto attingerla da nessun altro. Non certo da Aristotele [...]. Non avrebbe potuto attingerla dallo pseudo-Longino [...]. Difficilmente avrebbe potuto poi ricavare questo concetto da Cicerone [...]. Nemmeno sembra ricavato da Quintiliano [...].<sup>42</sup>

Ma diversamente dal Castelvetro, che assegna il primato al poeta greco, per Torquato Tasso, come si legge proprio fra i suoi commenti all'opera del Castelvetro, «Omero, particolareggiando, ebbe riguardo a quel che è proprio della poesia in generale, cioè l'imitare. Virgilio, universaleggiando, mirò al proprio dell'epopeia, cioè al magnifico».<sup>43</sup> E nei tardi *Discorsi del poema eroico*, Tasso tornerà nuovamente su questa opposizione: mentre Omero «mette più le cose innanzi a gli occhi e le particolareggia, come disse il Castelvetro; l'altro, cioè Virgilio, sta più su l'universale e, come pare al Castelvetro, per difetto d'arte, ma, come io stimo, per dir le cose più magnificamente o più gravemente: perché il descriverle minutissimamente non porta seco l'una né l'altra virtù».<sup>44</sup> Questo passaggio costituisce un'aggiunta problematica rispetto al testo dei *Discorsi dell'arte poetica* del 1587:

Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'*energia*, la quale si con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e de gli istrioni e della scena. Nasce questa virtù da un'accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente, alla quale però è quasi inetta la nostra lingua. Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii, come: "mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso". È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, peroché è principalissimo instrumento di mover l'affetto; e di questo sia essemplio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'*Inferno*. [...] Nasce questa virtù ancora se, descrivendosi alcuno effetto, si descrive ancora quelle circostanze che l'accompagnano, come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno. Quelle translazioni che mettono la cosa in atto portano seco questa espressione, massime quando è dalle animate alle inanimate [...]. Deriva molte volte l'*energia* da quelle parole che alla cosa che l'uom vuole esprimere sono naturali. (Tasso 1964, 47-48)

Secondo Raimondi «tutte queste categorie, come si è accertato, risalgono al *De elocutione* di Demetrio, al colloquio che il Tasso intrattiene con Demetrio e con Pier Vettori, il suo traduttore, in latino, e commentatore moderno. E ad

<sup>42</sup> Morpurgo-Tagliabue, pp. 278-279.

<sup>43</sup> Tasso 1988, 122.

<sup>44</sup> Tasso 1964b, 248.

essi egli deve anche la sua definizione dell'*energia* o dell'*evidenza epica*».<sup>45</sup> Nella composita definizione di *energia* appena letta – prossima alla *Poetica* di Aristotele e al *Peri hermeneias* – confluiscono le caratteristiche dell'*ἐνάργεια* (evidenza) e dell'*ἐνέργεια* (efficacia). Ma solo molto parzialmente la definizione che Tasso dà dell'*energia* corrisponde alla mimesi emotiva e ai procedimenti della rappresentazione che verranno invece impiegati nella *Gerusalemme liberata*. Un'*energia* intesa come acrobologia, o narrazione particolareggiata (proprio come viene definita nei *Discorsi*) – e qui si badi allo scarto fra il trattato e il poema tassiani – non connota le pratiche descrittive della *Liberata*, proprio perché «un'accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente»<sup>46</sup> non è in grado di perturbare gli animi, con l'eccezione, come si è visto, della breve, molto generica e non ben spiegata espressione: «peroché è principalissimo instrumento di mover l'affetto; e di questo sia esempio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'*Inferno*». Anche nel capitolo sullo stile piano del *De elocutione* tradotto dal Vettori, l'*enargeia* equivale all'acrobologia: *Primum autem de evidentia. Oritur autem evidentia primum quidem ex accurata narratione, et cum relicto est nihil, nequem amputatum*<sup>47</sup> e nel commento Vettori ribadisce che *nascitur inquit evidentia primum ex accurata, minutaque rerum omnium, quae in ea re fiunt, expositione: ἀκριβολογία enim hoc valet: exquisita inquam narratio, et ut ipse ostendit [...] cum omittitur nihil, neque amputatur*.<sup>48</sup> Si aggiunga che il Tasso leggeva proprio in Demetrio quando, trattando dello stile grandioso, con riferimento alle corrispondenze fra le congiunzioni, scrive che la precisione minuziosa è un segno di grettezza.<sup>49</sup> Anche se tra il II e il I secolo a.C. il termine *enargeia* aveva definitivamente annesso la connotazione 'attualizzante' dell'*energeia* aristotelica,<sup>50</sup> quello di Demetrio restava un caso a sé. Il *De elocutione* suggerisce sì al Tasso l'impianto teorico, ma la definizione demetrianica (nonostante le integrazioni in chiave quintiliana nel commento del Vettori) non può da sola attivare tutte le potenzialità patetiche dell'*enargeia* che si dispiegano soprattutto nel poema epico e di cui il poeta della *Liberata* aveva particolarmente bisogno. In Demetrio il *pathos* insito nell'*enargeia* non viene considerato in tutte le sue possibili estensioni stilistiche ed emotive. Occorreva dunque integrare Demetrio con una teoria che giustificasse l'uso dell'*enargeia* nello stile magnifico. Questa teoria poteva offrirla soprattutto Quintiliano. In effetti è l'ampia trattazione dell'*Institutio*, sulla scorta di Cicerone, che, in aggiunta allo pseudo-Longino, poteva suggerire al Tasso l'idea di un'*enargeia*

<sup>45</sup> Raimondi 1996, 45-46.

<sup>46</sup> Tasso 1964, 47. La descrizione diventa addirittura «diligentissima» nei tardi *Discorsi del poema eroico* (Tasso 1964b, 243).

<sup>47</sup> Vettori 1562, 185.

<sup>48</sup> Vettori 1562, 185.

<sup>49</sup> Dem. *Herm.* 53: μικροπρεπὲς γὰρ ἢ ἀκρίβεια.

<sup>50</sup> È, come si diceva sopra, con Aristotele che nasce la fusione tra la figura retorica di *enargeia* e il concetto filosofico di *energeia*.

intesa come movente creativo di un dramma patetico di azioni che si svolgono davanti agli occhi della mente. In tale direzione si muovono il *Sublime* e l'*Institutio*: ma, rispetto allo pseudo-Longino, è comprovato che Quintiliano fosse un autore ben familiare al Tasso. Inoltre, che Quintiliano abbia letto o meno il trattato di Longino, l'*Institutio oratoria* definisce in maniera molto simile le istanze patetiche e soggettive dell'*enargeia* corredandole insistentemente con esempi tratti dall'epica virgiliana (oltre che dalla prosa di Cicerone).

Da qui l'importanza di Virgilio, il cui interesse preminente per la sfera psicologica aveva delle conseguenze profonde nella struttura del racconto drammatico del suo *epos*. Richard Heinze ha scritto che Virgilio

dà molta più importanza a ciò che i suoi personaggi sentono e vogliono che a ciò che in concreto fanno, e preferisce produrre nell'ascoltatore l'illusione di una comunanza di sentimento piuttosto che l'illusione di un vedere fisico. Laddove si infittiscono i dettagli, nella maggior parte dei casi ciò non tanto in funzione in funzione della chiarezza dell'immagine in sé quanto piuttosto in funzione dei sentimenti che intende destare. Virgilio sa bene che un livello estremo di chiarezza è il mezzo più sicuro per suscitare il *pathos* della compassione o dell'orrore.<sup>51</sup> (Heinze 1996, 399)

Heinze aggiunge anche che, a differenza di Omero, Virgilio «si è calato nell'animo dei personaggi e da lì conduce la narrazione; egli proietta il sentimento perfino nella natura inanimata; egli vuole che l'ascoltatore provi quello che lui prova, sia che sti tratti di una passione bruciante oppure di uno stato d'animo dal calore più misurato».<sup>52</sup> Perché in sostanza per Virgilio la funzione primaria della descrizione non è «visualizzare la situazione»<sup>53</sup> bensì trasferirci nello stato d'animo dei personaggi. Nel commentare il volume di Heinze, Gian Biagio Conte aggiungeva che «la rappresentazione epica virgiliana, che si lascia permeare dalle emozioni dei personaggi e si modella sul loro modo di vedere e di sentire, è inscindibilmente rappresentazione di vicende e rappresentazione di affetti. L'immagine delle cose non è più quella omerica, distaccata e per così dire oggettiva: è invece un'immagine 'di parte', esposta a distorsioni, come fosse rifratta attraverso il prisma dei sentimenti».<sup>54</sup> Per cui il modo epico virgiliano consiste nella drammatizzazione e nella soggettivizzazione patetica del racconto.<sup>55</sup>

A ciò deve aggiungersi che, come per l'*Institutio oratoria*, anche nel *Sublime*<sup>56</sup> il nesso di *phantasia* ed *enargeia* muove sempre verso la sfera del patetico grazie

<sup>51</sup> È, fra le altre cose, molto interessante che Heinze a questo punto inserisca una nota al testo che rimanda (Heinze 1996, 460) proprio alla definizione di *enargeia* di Quintiliano (*Inst.* 6,2,32).

<sup>52</sup> Heinze 1996, 399.

<sup>53</sup> Heinze 1996, 429.

<sup>54</sup> Conte 2002, 135.

<sup>55</sup> Conte 2002, 136.

<sup>56</sup> Cf. *Subl.* 15,1.

ad alcune significative consonanze linguistiche e interpretative tra i due trattati.<sup>57</sup> Juliette Dross ha evidenziato molto bene la stretta correlazione tra *phantasia* e *enargeia* nei due testi.<sup>58</sup> Nel cap. XV del *Sublime* si legge che la *phantasia*, sotto l'effetto dell'*entusiasmo* e del *pathos* procura l'illusione di vedere ciò che si ascolta poiché le cose dette vengono poste sotto gli occhi degli uditori. La *phantasia* dei poeti deve provocare ἔκπλεξις (sbigottimento, sbalordimento, stordimento, stupore) e differisce da quella dei retori che produce invece ἐνάργεια (l'evidenza). Ma se si considerano gli esempi forniti dal trattato si può constatare che l'*enargeia* caratterizza sia lo stile dei poeti che quello dei retori. I due esiti pertengono alla sfera del *movere*, oggetto sia della poesia che della retorica. L'*enargeia* quindi non è più la rappresentazione mimetica di un oggetto reale, ma una *phantasia* che agendo sull'immaginazione degli uditori costruisce una scena sentimentale davanti ai loro occhi.

Nel VI libro dell'*Institutio*, con un'originale interpretazione, Quintiliano associa la *phantasia* (o *visio*) e l'*enargeia* (o *evidentia*), con l'aggiunta dell'«essere presenti» (*non aliter quam si rebus ipsis intersimus*).<sup>59</sup> La Dross ha giustamente rilevato le implicazioni dei termini latini:

*visio* souligne par sa forme active l'implication du sujet dans la représentation, la transformation que la perception fait nécessairement subir à l'objet. [...] *visio* privilégie le lien de la *phantasia* à la vue et le processus mental de la représentation. [...] *visio* est employé dans une perspective de défense de l'imagination créatrice pour insister sur le caractère essentiellement subjectif de la représentation.<sup>60</sup>

Quindi per Quintiliano sarebbe il soggetto a produrre l'oggetto della *phantasia*. Nella stessa direzione va la preferenza per *evidentia*. Se *enargeia* esprime il senso di chiarezza brillante, anche il termine *evidentia* (come quello di «visio») punta sulla visione e sul processo di rappresentazione da parte di un soggetto creatore. È dunque in questo senso che si può parlare, per Quintiliano, di un impulso di «subjectivité de la représentation». <sup>61</sup> Soggettività che, si diceva, è legata alla sensazione dell'essere presenti sulla scena in modo che φαντασίας / *visiones cernere oculis ac praesentes habere videamur*.<sup>62</sup> E così alle definizioni tassiane di *energia* legate alla verisimiglianza e all'immedesimazione viste nei *Discorsi* bisognerebbe aggiungere quella di marca quintiliana in apertura del trattato: «dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori,

<sup>57</sup> Italo Lana scriveva che «i punti di contatto tra Quintiliano e l'Anonimo sono tanti e di tale importanza che bisogna ammettere che Quintiliano conoscesse il *Sublime*», in Lana 1951, 108.

<sup>58</sup> Dross 2004, ma si vedano anche Dross 2004-2005, Dross 2010 e Dross 2013. Per una bibliografia più estesa relativa a questo argomento si rimanda a Giunta 2016.

<sup>59</sup> Quint. *Inst.* 6,2,32.

<sup>60</sup> Dross 2004, 82.

<sup>61</sup> Dross 2004, 85.

<sup>62</sup> Quint. *Inst.* 6,2,29.

e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vedere e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità». <sup>63</sup>

Si veda anche il caso di Francesco Panigarola, uno dei più famosi predicatori del XVI secolo, che nel 1579 comincia a scrivere *Il Predicatore* (poi pubblicato postumo nel 1609), un trattato di retorica ecclesiastica, destinato alla trattazione dell'*elocutio* e «cavato dal *De elocutione* di Demetrio Falereo». Alle particelle 118-124, sulla scia appunto del testo di Demetrio, Panigarola si occupa della teoria dell'*ἐνάργεια* e dell'evidenza. E sin dalle prime battute del suo commento al passo greco, l'*evidentia* viene interpretata proprio come l'intendevano Demetrio e il commento di Pier Vettori, ovvero un equivalente dell'*'acribologia'*:

Oltre l'haver mostrato Demetrio come nelle altre note, così nella tenue, quali cose le convengano, quali parole, e quale composizione, tre qualità di più insegna, che essa dovrebbe havere: chiarezza, evidenza e probabilità. Et in che maniera ciascuna di loro deve potersi acquistare. [...] Hora egli passa alla evidenza, la quale se bene non è così facile ad intendere che cosa sia, speriamo [...] di farla chiara in modo che l'evidenza istessa sia evidente. In greco si domanda essa ἐνάργεια. E Quintiliano dice che in latino Cicerone la domanda *evidentiam*. [...]

Per hora Demetrio vuole insegnare come oltre la chiarezza, noi possiamo nel nostro ragionare acquistare evidenza, cioè quasi mettere le cose che diciamo sotto gli occhi di chi ci sente. Et in sei particelle per ordine ce ne dà sei amaestramenti. Ma prima di tutti in questa particella 118 dice che questo faremo facilmente col mezo della acrivologia, la quale acrivologia così detta in greco da M. Pier Vettori viene tradotta *accurata narratio*. E Demetrio medesimo la diffinisce dicendo che è *cum relictum est neque amputatum et cuncta dicta sunt quae eveniunt et mihi commissum est*. Cioè quando potendo noi con poche parole dichiarare noi stessi, et in una certa generalità fare intendere una attione o cosa, non ce ne contentiamo ma per farla evidente ad una ad una narriamo tutte le minutie che allhora occorsero. (Panigarola 1609, 692)

È dunque, anche in questo caso, l'evidenza intesa come «particolareggiamento»: e, ancor più chiaro è il modo in cui viene liquidato Quintiliano.

Ma forse il passo più singolare è la lettera di Marino all'Achillini che, in forma di trattato di poetica, introduce le liriche della *Sampogna*. Anche in questo caso vengono riprese le categorie di 'universale' e 'particolare' ma le conclusioni, se si pensa ai modelli del *Furioso* e della *Liberata* vengono sorprendentemente rovesciate. Nella lettera, venendo a trattare dell'*'imitare'*, Marino sottolinea che non farà riferimento a «quella imitazione la qual dice Aristotele

<sup>63</sup> Tasso 1964, 5.

esser propria del poeta, quella che si confà con la natura et da cui nasce il verisimile e per conseguenza il dilettevole», ma a «quella che ci 'nsegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto». <sup>64</sup> E ancora: «l'imaginative feconde et gl'intelletti inventivi, ricevendo in sé a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto». <sup>65</sup> Marino tocca quindi un nodo fondamentale delle poetiche cinque-secentesche: «Questa imitazione può essere o negli universali o ne' particolari. L'universale consiste nella invenzione et nelle cose, la particolare nella sentenza et nelle parole; l'una è propria dell'eroico, l'altra s'appartiene più al lirico; quella ha più del poetico e si può meglio dell'altra nascondere, questa è più sfacciata et manco lodevole». <sup>66</sup> E quando specifica che non farà riferimento all'imitazione propria del poeta intende escludere quanto Aristotele scrive nel capitolo 9 della *Poetica* (1451b), ovvero, che il compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità. <sup>67</sup> Di conseguenza il poeta si distingue dallo storico perché racconta gli universali (*katholou*) mentre il secondo i particolari (*kath'ekaston*) <sup>68</sup>. Marino intende invece riferirsi a quanto Aristotele scrive nel capitolo 17 (1455b) quando sostiene che le storie, che siano già costruite o in fase di composizione, devono essere sbazzate dal poeta in universale, devono poi essere arricchite di episodi e, ancora, sviluppate. <sup>69</sup> Seguono poi gli esempi di Ifigenia, Oreste e Ulisse (un uomo che resta lontano da casa per molti anni, torna e distrugge i suoi nemici: questo è l'*idios* (1455b), il 'proprio', il *quid*, la peculiarità di Ulisse).

Solo se si tiene dunque conto di questa interpretazione di «universale» (come concetto, abbozzo, tipo), possono intendersi pienamente, a mio parere, le singolari definizioni che seguono nella lettera: «Tralascio infiniti essempli antichi, et tocco solamente i due epici eminenti dell'età più vicina a noi. L'Ariosto ha (secondo il mio giudizio) assai meglio che il Tasso non ha fatto, imitati i poeti greci e latini e dissimulata l'imitazione». <sup>70</sup> Seguono gli esempi: Astolfo con l'ippogrifo è un'imitazione del Perseo; Orco e Norandino di Polifemo e Ulisse; etc. Marino poi aggiunge che «Tasso all'incontro è stato maggiore et più manifesto imitatore delle particolarità, perciocché senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire et elocuzioni latine, delle quali

<sup>64</sup> Marino 1993, 47.

<sup>65</sup> Marino 1993, 47.

<sup>66</sup> Marino 1993, 48.

<sup>67</sup> *quod non ea, quae facta sunt dicere, hoc poeta opus est, sed qualia utique fieri debuerunt, et ea quae effici possunt, secundum versimile vel necessarium* (Vettori 1560, 92).

<sup>68</sup> *poesis enim potius quae in universum: historia vero, quae singillatim fiunt, dicit* (Vettori 1560, 93).

<sup>69</sup> *sermones et factos oportet, et ipsum facientem, exponere universe: deinde sic episodica inserere et producere* (Vettori 1560, 168).

<sup>70</sup> «nel mare dove io pesco et dove io trafico essi [cotesti ladroncelli] non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo» (Marino 1993, 52).



tropo evidentemente si serve, sì come poco più destro parmi che dimostrato si sia nelle universalità». <sup>71</sup> Aggiunge infine: «Per quel che tocca agli universali, s'io abbia bene o male imitato, ancora non si può giudicare dal mondo, poiché ancora alcuni miei poemi narrativi non sono esposti al giudizio suo» <sup>72</sup>.

Ma circa 15 anni dopo, Agostino Mascardi, – e si noti come certi problemi teorici siano giunti al Seicento – benché assimili l'*enargeia* di Demetrio all'*evidentia* di Cicerone, risarcisce il Tasso restituendogli la sua straordinaria capacità di 'universaleggiare' e comprendendo che «schivò a bello studio» la virtù del 'particolareggiare':

Fra le virtù dell'elocutione una ne leggo grandemente lodata da Demetrio, e dopo lui da tutti i nobili insegnatori dell'arte, e si noma *ἐνάργεια* da' Greci, *evidentia et illustris explanatio* da Cicerone. Questa nascere dall'accurato, e minuto racconto, in cui niuna cosa si tralasci afferma Demetrio; onde necessariamente ne segue, che sotto gli occhi de' lettori pone tanto evidentemente le cose narrate, che non di leggerle, ma di vederle a noi pare [...]

Osserva in due esempi d'Omero Demetrio cotale *enargia*, ma come di passaggio accennandogli [...] ma poteva generalmente dire, che per tutte l'opere di quel glorioso poeta, più sorse l'*enargia*, che qualunque altra virtù dell'elocutione risplende; perché veramente in questa tanto fu singolare, che forse in molti luoghi fece degenerare dalla grandezza eroica la sua favella: essendo cotal virtù, come propria del carattere minore, pericolosa d'avvilir i componimenti [...].

Et in questo luogo non debbo dissimulare, che gran meraviglia mi prende di quegli acuti ingegni, i quali in censurare la *Gerusalemme liberata* del Tasso s'affaticarono; imperciocché fra l'altre accuse, con che quel generoso poema argomentano di biasimare, una si è, che 'l Tasso non si vale dell'*enargia*, o sia dell'evidenza bisognevole al caso; o come essi favellano, non particolareggia secondo l'esempio d'Omero, come fa l'Ariosto. E non s'avveggono, che quell'huomo dottissimo, e di perfetto giudizio schivò a bello studio una virtù al carattere sublime, in cui scriveva, non proporzionata e dicevole, se non dentro a certe misure di limitata grandezza [...]. L'*enargia* dunque, o vogliam dire l'*evidenza*, è dunque una virtù dell'elocutione, rappresentante tanto per minuto le cose narrate, che sotto a gli occhi de' leggenti in un certo modo le pone. Di questa [...] dico [...] esser virtù tanto propria e tanto necessaria all'historico, che senza lei egli formerà le sue scritture imperfette e manchevoli. (Mascardi 1636, 419-421)

Ecco che, anche da una parziale e provvisoria ricognizione intorno agli studi sull'influenza di alcuni aspetti fondamentali dell'*Istitutio oratoria* nella trattatistica retorica italiana del XVI e XVII secolo, si può ritenere che questa sia

<sup>71</sup> Marino 1993, 49.

<sup>72</sup> Marino 1993, 50.

stata sottostimata. E risulta emblematico che i due convegni su Quintiliano tenuti in questo ventennio – in Spagna nel 1998 (Albaladejo 1998) e in Francia 2010 (Galand 2010) – come del resto *The Oxford Handbook of Quintilian* del 2021, non abbiano trattato del rapporto tra il retore latino e poeti italiani di Cinque e Seicento, privilegiando invece le tradizioni francesi, spagnole o inglesi. A provocare questo vuoto avrà senz'altro contribuito la reticenza degli stessi protagonisti, i quali, sebbene conoscano o si avvalgano delle teorie di Quintiliano, non ne dichiarano l'apporto concreto e originale, spesso depotenziandolo e riconducendolo al ruolo di autorevole e funzionale *summa* della tradizione retorica latina. Lacune e silenzi di questo genere risultano forse ancora più singolari in secoli come appunto il Cinque e il Seicento, in cui la riscoperta e il reimpiego della retorica greco-latina divengono centrali nella riflessione erudita – sempre più consapevole – sulle arti, sulla letteratura e sulla retorica degli stili.

### Bibliografia

- Albaladejo T. – Del Río E. – Caballero J.A. (edd.) (1998) *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica*, Actas del Congreso Internacional (Madrid y Calahorra 14-18 noviembre 1995), Logroño, 3 voll.
- Aygon J.-P. (2004) “‘Imagination’ et description chez les rhéteurs du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.”, *Latomus* 63, 108-123.
- Berardi F. (2012) *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- Calboli Montefusco L. (2005) “‘Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4,68)”, *Pallas* 69, 43-58.
- Cox V. (2021) “Quintilian in the Italian Renaissance”, in: van der Poel – Edwards – Murphy (edd.) (2021), 359-379.
- Castelvetro L. (1978) *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], 2 voll., Roma-Bari.
- Conte G.B. (2002) *Virgilio*, Torino.
- Curtius E.R. (1996) *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Scandicci, 1992.
- Dross J. (2004) “De la philosophie à la rhétorique: La relation entre ‘phantasia’ et ‘enargeia’ dans le traité *Du sublime* et l'*Institution oratoire*”, *Philosophie antique* 4, 61-93.
- Dross J. (2004-2005) “De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale”, *Incontri triestini di filologia classica* 4, 273-290.
- Dross J. (2010) “Qu'est-ce qu'un discours évident? Les rapports entre l'évidence et la clarté dans l'*Institution Oratoire*”, in: P. Chiron – C. Lévy (edd.) *Les noms du style. Dans l'antiquité Gréco-Latine*, Louvain-Paris-Walpole (Ma.), 233-252.
- Dross J. (2013) “Texte, image et imagination: le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome”, *Pallas* 93, 269-279.
- Galand P. con F. Hallyn – C. Lévy – W. Verbaal (edd.) (2010) *Quintilien ancien et moderne*, Turnhout.
- Ginzburg C. (2005) “Descrizione e citazione”, in: Id. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, 15-38.

- Giraldi G.B. (1999) *Discorso dei romanzi* [1554], Bologna.
- Giunta F. (2016) “L’evidentia delle passioni. Quintiliano nella poetica del Tasso”, *Lettere italiane* 6, 445-475.
- Goyet F. (1998) “De la rhétorique à la création: hypotypose, type, pathos”, in: J. Gayon, J.-C. Gens, J. Poirier (edd.) *La rhétorique: enjeux de ses résurgences*, Bruxelles, 46-67.
- Heinze R. (1996) *La tecnica epica di Virgilio* [1989], Bologna.
- Innocenti B. (1994) “Towards a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero’s *Verrine Orations*”, *Rhetorica* 12, 4, 355-381.
- Lana I. (1951) *Quintiliano, il Sublime e gli Esercizi preparatori di Elio Teone. Ricerca sulle fonti greche di Quintiliano e sull’autore Del Sublime*, Torino.
- Mack P. (2021) “Quintilian in Northern Europe during the Renaissance, 1479-1620”, in: van der Poel – Edwards – Murphy (edd.) (2021), 380-397.
- Manieri A. (1998) *L’immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, 1998.
- Marino G.B. (1993) *La Sampogna*, Parma.
- Mascardi A. (1636) *Dell’arte historica*, Roma.
- Mollard A. (1935) “La diffusion de l’Institution Oratoire au XII<sup>e</sup> siècle”, *Le Moyen Age* 1, 1-9.
- Monfasani J. (1992) “Episodes of Anti-Quintilianism in the Italian Renaissance: Quarrels on the Orator as a *Vir Bonus* and Rhetoric as the *Scientia Bene Dicendi*”, *Rhetorica* 10/2, 119-138.
- Morpurgo-Tagliabue G. (1967) *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma.
- Morpurgo-Tagliabue G. (1980) *Demetrio: dello stile*, Urbino.
- Musacchio E. (2003) “Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano”, *Italica* 80/3, 334-352.
- Musacchio E. (2005) “Lo stile del nuovo poema epico rinascimentale”, *Letteratura italiana antica* 6, 375.
- Panigarola F. (1690) *Il predicatore ossia parafrasi e commento intorno al libro dell’eloquenza di Demetrio Falereo*, Venezia.
- Pigna G.B. (1997) *I romanzi* [1554], Bologna.
- Raimondi E. (1996) *Poesia come retorica*, Firenze.
- Soriano Sancha G. (2018) *Quintiliano en el Renacimiento italiano. Antes y después de un desubrimiento decisivo*, Logroño.
- Tasso T. (1875) “Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate Le tre sorelle”, in C. Guasti (ed.) *Le prose diverse di Torquato Tasso*, Firenze, II vol., 1875, 71-110.
- Tasso T. (1964) “Discorsi dell’arte poetica”, in: Id., *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, Bari, 3-55.
- Tasso T. (1964b) “Discorsi del poema eroico”, in: Id., *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, Bari, 57-259.
- Tasso T. (1988) “Estratti dalla *Poetica* del Castelvetro”, *Studi tassiani* 36, 73-128.
- Trissino G.G. (1547) *L’Italia liberata dai Goti*, Roma.
- van der Poel M. with Edwards M. – Murphy J.J (edd.) (2021) *The Oxford Handbook of Quintilian*, Oxford.
- Vasaly A. (1993) *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London.

- Vettori P. (1560) *Commentarii, in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*, Firenze.
- Vettori P. (1562) *Commentarii in librum Demetrii Phalerei de elocutione*, Firenze.
- Zanker G. (1981) “*Enargeia* in the ancient criticism of poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie* 124, 297-311.