

Rude ingenium.

Errore di gusto e gusto dell'errore nella poetica antica

di Giovanni Lombardo

glombardo@unime.it

Starting from rhetorical theories of abruptness and forcefulness in style (as described in Demetrius' treatise *On Style* and Longinus' treatise *On the Sublime*), this paper attempts to detect some ancient antecedents (especially the effects of *amouisia eumousos*) of the modern notions of *Kitsch* and *rubbish*.

1.

Nel cap. 39 del trattato *Sul sublime*, Longino paragona gli effetti della σύνθεσις ὀνομάτων (ovvero della disposizione armonica delle parole: *compositio verborum*) agli effetti della musica: ἡ ἀυλός, strumento dei riti orgiastici, rapisce l'ascoltatore e lo costringe «a seguire il ritmo e ad assimilarsi alla melodia, anche se egli è totalmente *ámousos*» (39.2). La concessiva κὰν ἄμουσος ἢ παντάπασι («anche se egli è del tutto estraneo alle Muse», nel senso che ignora completamente la musica o che, piú in generale, è del tutto incolto, indifferente a tutte le forme della μουσική: la poesia, il canto, la melodia strumentale, la danza¹) ricalca un detto di Euripide, citato spesso dagli autori antichi e diventato perciò proverbiale: ποιητὴν δ'ἄρα | Ἔρως διδάσκει κὰν ἄμουσος ἢ τὸ πρῖν, «l'amore induce l'uomo a diventare poeta, anche se, fino a quel momento, era stato estraneo alle Muse²». Nella prospettiva teorica di Longino, questa citazione non è solo un *cliché* ma è anche un modo di sottolineare la capacità, propria del sublime, di attivare tra lo scrittore e i suoi ascoltatori una μετουσία, una «compartecipazione» tale da soggiogare anche gli uomini per solito refrattari alle arti: gli ἄμουσοι.

¹ Come annotano due moderni commentatori, qui Longino «is punning on the root of the word, which refers both to music and the Muses» (Longinus, *On the Sublime*, transl. with a comm. by J.A. Arieti, J.M. Crosssett, Mellen Press, New York-Toronto 1985, p. 196 *ad* 39.2).

² Eur. *Stheneboea* fr. 663 Nauck². Cfr. Aristoph. *Vesp.* 1074, Plato *Symp.* 196e, Plut. *Mor.* 405f, 622c. Su cui leggasi, in rapporto alle antiche tecniche della citazione: E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Teubner, Leipzig und Berlin, 1912 [= Olms, Hildesheim 1990], p. 249.

Tralascia l'uso longiniano dell'aggettivo ἄμουσος uno studio recente inteso a dimostrare come – fuori dai contesti relativi all'incompetenza tecnica e all'incapacità di praticare e di comprendere la musica e la poesia – la nozione di ἀμουσία designasse frequentemente una carenza di gusto e di raffinatezza che era l'indizio di una condotta sociale grossolana e talvolta biasimevole³. Una vita caratterizzata dall'ἀμουσία, dall'assenza delle Muse, tradiva infatti uno spirito grezzo e privo di quella φιλοκαλία, di quell'«amore del bello», e di quella vocazione a vivere μετὰ χαρίτων, «insieme alle Grazie», che erano il vanto culturale di Atene all'epoca di Pericle, come attesta un celebre passo di Tucidide (2.38.1, 40.1, 41.1)⁴. Riferita all'esperienza dell'arte, l'ἀμουσία comportava tanto l'inettitudine a produrre un'opera quanto il disinteresse a fruirne. Longino sembra però smentire questo profilo semantico, giacché l'impatto dell'armonia stilistica del sublime è talmente intenso che l'uomo ἄμουσος perde, per così dire, la sua ἀμουσία e diviene improvvisamente sensibile all'arte. Come l'ἔρωσ del detto euripideo, anche lo ὕψος può conquistare gli ἄμουσοι alla poesia. La frontiera tra l'ἀμουσία e l'εὔμουσία non è infatti invalicabile: le due nozioni possono anzi incrociarsi per definire una sorta di ἀμουσία εὔμουσος che fa emergere tutta l'efficacia intellettuale di un gusto incomposito. Non è del resto casuale se, proprio nei capitoli dedicati alla σύνθεσις, Longino affronta il medesimo problema dal punto di vista dell'autore ed esplora la vocazione creativa di un genio irregolare. Capita infatti che alcuni scrittori per loro natura poco proclivi al sublime (οὐκ ὄντες ὑψηλοὶ φύσει) e per solito non muniti di grandezza (ἀμεγέθεις) possano tuttavia attingere l'eccellenza unicamente per la qualità della loro sintassi (40.2-4). Tale è il caso di Euripide: poco portato alla grandezza (15.3: ἦκιστα μεγαλοφυής), egli riesce sublime grazie a una σύνθεσις che, come già aveva mostrato Aristotele nella *Retorica* (3.2.5,

³ Alludo allo studio di St. Halliwell, "Amousia. Living without the Muses", in I. Sluiter, R.M. Rosen, (eds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Brill, Leiden-Boston 2012, pp.15-46). L'autore peraltro ricorda che ἀμουσία è un termine «hard to translate by any single term, but embracing various failures and/or refusals to cultivate the values of "music" (μουσική) and the Muses»: ivi, p. 17.

⁴ Su questo tema, osservazioni interessanti in Chr. Meier, *Politica e grazia*, Il Mulino, Bologna 1989.

1404b), sa immettere linfa poetica anche in un vocabolario semplice e familiare.

2.

Muove da questa medesima tradizione teorica anche Orazio allorché, nell'*Ars poetica*, fa sua la suggestione aristotelica di una medietà stilistica ugualmente temprata di finezza aulica e di schiettezza plebea. È la medietà che egli stesso pratica nelle *Satire* e nelle *Epistole*, ancorché ora la additi come peculiare del dramma satiresco (*ad Pis.* 234-50, nostra trad.):

*Non ego inornata et dominantia nomina solum
verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo,
nec sic enitar tragico differre colori
ut nihil intersit Davusne loquatur et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
speret idem, sudet multum frustra que laboret
ausus idem; tantum series iunctura que pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris.
Silvis deducti caveant me iudice Fauni
ne, velut innati triviis ac paene forenses,
aut nimium teneris iuvenentur versibus unquam
aut inmundi crepent ignominiosa que dicta;
offenduntur enim quibus est equos et pater et res,
nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,
aequis accipiunt animis donantve corona.*

Io, o Pisoni, se scrivessi drammi satireschi, non sceglierei solo parole spoglie o d'uso prevalente, né farei di tutto per distaccarmi dal colore tragico: il modo di parlare di un Davo o di una Piziade (nell'atto sfrontato di estorcere un talento al quel taccagno di Simone) deve pur distinguersi dal modo di parlare di un Sileno, custode e attendente del dio che lo nutre. E saprei fingere un effetto nuovo anche da una cosa scontata. Così chiunque potrebbe credere di ottenere i miei stessi risultati: ma chi davvero ardisse imitarmi avrebbe molto da sudare e si affaticherebbe a vuoto. Tanta è la forza dell'armonia e della sequenza frastica, tanta nobiltà essa conferisce alle parole più usuali. Secondo me, i Fauni usciti dalle selve non dovrebbero mai pronunciare versi troppo civettuoli, quasi fossero bellimbusti cresciuti nei viali cittadini o vicino al Foro. Ma non dovrebbero neanche sbraitare con quelle parolacce oscene che disgustano il pubblico nobile e benestante dei cavalieri. Certo, alla gente che compra frittelle di ceci e noccioline tutto questo piace; ma le persone perbene si indispongono e negano l'applauso.

La scrittura satiresca esige una scaltrita capacità di celare l'arte con l'arte. Orazio si vanta di fingere il nuovo dal noto (*ex noto fictum carmen sequar*) solo per mezzo della *series* e della *iunctura*, cioè della sequenza e della concatenazione verbale: e in effetti l'intuito della *callida iunctura* – il procedimento sintattico per cui un *verbum notum* sembra rigenerarsi con la freschezza di un *verbum novum* (*ad Pis.* 46-48) – permette di conferire decoro poetico anche a vocaboli che sono a disposizione di tutti (*de medio sumptis*): ciò che implica un governo dello stile – e in ispecie della σύνθεσις – non meno callido di quello dell'Euripide lodato da Aristotele e da Longino. I lettori di Orazio s'illudono di potere rifare senza difficoltà una maniera apparentemente così spontanea. Senonché, al pari di quell'ingenuo innamorato che, in una fra le più deliziose odi oraziane, si lascia irretire dal malizioso candore della bella Pirra, *simplex munditiis*, «semplice per il modo tutto studiato di acconciarsi» (*Hor. carm.* 1.5.5), anche questi malcauti imitatori si fanno ingannare da un'arte nascosta con arte e, non riuscendo a cogliere il segreto d'un poeta altrettanto *simplex munditiis*, s'affannano a lungo senza alcun risultato. Semplicità non è tuttavia sinonimo di volgarità. Se il linguaggio satiresco dovrà mantenersi contiguo all'esperienza quotidiana, ogni leziosaggine sonerà certo grottesca e inaccetta alla gente comune (un Fauno nato nei boschi non può atteggiarsi come un *dandy*); ma ancora più ingiustificato esploderà l'assordante turpiloquio che fa ridere le plebi e offende i cavalieri. Ritorna qui la distinzione aristotelica tra la παιδιά, il «divertimento» necessario a distendere e a distrarre il corpo e la mente dopo le fatiche della ἀσχολία, cioè dopo gli impegni dei *negotia*, dopo le urgenze del «tempo lavorativo»; e la διαγωγή, il «passatempo culturale» privilegio di chi, al di là del «fisiologico» ristoro dalla stanchezza, può godere della σχολή ovvero dell'otium, può cioè dedicare il suo «tempo non lavorativo» alla cura dell'anima (*Aristot. Pol.* 8.7, 1341b-1342a). L'ἀσχολία angustia soprattutto l'esistenza della popolazione costretta a lavorare per mantenersi, mentre la σχολή sorride al destino delle classi superiori. Perciò la contrapposizione tra i facili divertimenti delle masse incolte e i più raffinati piaceri delle classi colte soccorre all'orgoglio del poeta incurante

delle acclamazioni popolari e ne riaccende il disdegno per i sollazzi grossolani del *vulgus profanum* (Hor. *carm.* 3.1.1).

3.

La distanza aristocratica di Orazio dai piaceri del volgo non significa però che gli antichi biasimassero sempre e comunque i prodotti artistici inautentici e di dubbia qualità. Al contrario, essi tentavano di comprenderne il successo e talvolta ne ammettevano anche l'utilità, come appunto faceva Aristotele quando distingueva il divertimento disimpegnato delle masse dai passatempi intellettuali dei ceti più istruiti. Non a caso, Gert Ueding ha spiegato il bisogno di *Kitsch*, tipico della società moderna e borghese, in termini affini a quelli di Aristotele: le costrizioni della realtà – e in ispecie la separazione tra la sfera del lavoro e la sfera della famiglia – producono un'insoddisfazione e un malcontento che trovano nei prodotti dell'arte di massa un solacio piuttosto corrivo e un facile oblio⁵.

Che la funzione ricreativa della μουσική possa anche risolversi in un sollievo analogo a quello oggi riconoscibile nei fenomeni del *Kitsch* o del *rubbish* – mirati a suscitare emozioni immediate e prevedibili con una serie di stereotipi e di contraffazioni formali – attesta il tentativo di legittimare sul piano teorico le risposte estetiche più popolari e più rozze. Nella *Poetica*, Aristotele osserva che l'attitudine a conoscere mediante la μίμησις non è prerogativa dei filosofi, ma appartiene a tutti gli uomini e si esplica coniugando – secondo una propensione teorica più o meno acuta – il gusto dell'apprendere (μανθάνειν) a quello del ragionare, del discutere (συλλογίζεσθαι). Meno durevoli nel grosso pubblico (che ne partecipa solo per soddisfare un bisogno primario di apprendimento), il desiderio e il piacere della conoscenza mimetica avvincono più tenacemente le minoranze educate, di modo che le possibilità di acquisire un sapere per mezzo dell'imitazione vengano a variare lungo una scala procedente dai gradi più elementari dell'uomo comune ai livelli più raffinati dell'uomo istruito e, in ispecie, del filosofo (*Poet.* 4.1-3, 1448b). Dipende appunto da questa scala il

⁵ Cfr. G. Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 23.

coefficiente intellettualistico della catarsi: piú basso in una ricezione di massa, piú alto in una ricezione seletta. Anche quando siano vissuti con l'adesione immediata e quasi irriflessa delle folle, le passioni tragiche – ἔλεος e il φόβος – presuppongono comunque un minimo atto di comprensione: chi freme e sussulta si rende certo conto di quanto accade sulla scena, ancorché poi il suo compiacimento catartico si esprima soltanto con le reazioni fisiche dell'urlo sbigottito o della cute anserina.

Sullo sfondo di questa problematica teorica, non ci sorprende che Longino presti attenzione anche alla sensibilità estetica degli ascoltatori ineruditi. Egli però non se ne occupa soltanto in rapporto ai quei tre κακίας εἶδη, a quelle tre «forme difettose» (la falsa magniloquenza, la falsa erudizione e la falsa ispirazione) del sublime che, secondo la dottrina dei *vitia elocutionis*, individuano gli errori dello stile elevato – assolvendo a una funzione contrastiva non molto diversa da quella oggi ravvisabile nei prodotti di basso valore e nella loro feconda marginalità. Scrive al riguardo Helmut Bonheim:

Rubbish has the function of what has been called *parergonality* in deconstructivist theory: without the marginal, there is no centre, just as without war we would have no concept of peace. Right requires left, up makes no sense without down. Our literary terms also tend to come in complementary pairs and lean on one another, like verse and prose, short story and novel, comedy and tragedy, pot-boiler and masterpiece. Thus written rubbish has an essential poetic function: without it, *literature* loses its function as a standard by which to measure the swelling flood of written production.⁶

Opposita iuxta se posita magis elucescunt: i *vitia* servono a lasciare emergere piú nettamente le *virtutes* espressive di un testo. E Longino, quasi a precisare la *parergonality* delle forme aberranti del sublime, chiama significativamente παρένθουρσον, “parentirso”, la falsa ispirazione che (come dichiara appunto il prefisso *para-*) s'accampa al margine dell'autentico πάθος⁷. Stabilire un perfetto equilibrio tra arte e natura è impresa

⁶ H. Bonheim, “The Poiesis of Rubbish”, *Poetica*, 31.3-4 (1999), pp. 313-323; qui, p. 315.

⁷ Il tirso era il bastone, ravvolto dall'edera e dalla vite, che simboleggiava la *trance* entusiastica delle baccanti e, in genere, dei seguaci di Dioniso: di qui, a designare, per traslato, un *pathos* falso e intempestivo, il neologismo παρένθουρσον, «parentirso» (3.5), il cui conio Longino attribuisce a Teodoro di Gàdara (I sec. a.C.). In questo stesso contesto egli definisce παρατράγηδα, «paratragiche» (3.1), certe espressioni di Eschilo che si risolvono in una con-

impegnativa ed espone gli scrittori agli eccessi tecnici di un algido calligrafismo o agli eccessi psichici di un mal contenuto patetismo. Le modalità strumentali della grandezza espressiva (il gusto dell'*ornatus*, l'abile applicazione degli espedienti retorici) non bastano, da sole, ad assicurare il successo (ἐπιτυχία) di un testo: esse devono muovere da un impulso morale che le conduca al giusto esito. Falliscono in genere il traguardo del sublime quegli scrittori che, nell'ambizione di riuscire originali, si lasciano prendere da un'ossessiva frenesia di pensieri nuovi. Ma anche gli scrittori di prim'ordine talvolta non sanno corrispondere alla tensione creativa del sublime e ci appaiono inferiori al loro genio. Anche i grandissimi sono censurabili: perché, di fatto, dai rischi del falso sublime è difficilissimo guardarsi (δυσφυλακτότατον). Perciò Longino indaga la "poetica dell'inerudito" anche in rapporto ai testi in cui l'ingegno si traveste sotto modalità rozze, sí, e incondite e tuttavia non classificabili tra i *vitia* propriamente detti. Come abbiamo visto, Euripide – uno scrittore senza grandezza (ἀμεγέθης) e, per sua natura, ignaro del sublime (οὐκ ὑψηλὸς φύσει) – riesce nondimeno eccellente perché il suo talento della dissimulazione gli permette di piegare gli artifici compositivi alle esigenze della naturalezza espressiva.

4.

Certo, essere ἀμεγέθης, «privo di grandezza», non è la stessa cosa che essere ἄμουσος, «privo di cultura»: ma è interessante osservare come Longino si sforzi di conoscere i processi emotivi e intellettuali per i quali un difetto si trasforma in una qualità e ottiene risultati artistici. Questo sforzo risponde bene all'idea secondo cui una grandezza con qualche imperfezione è preferibile a una perfezione senza grandezza. L'aspirazione alle vette implica il rischio della caduta: così che il precipizio e il vuoto diventino paradossalmente le condizioni dello slancio e della pienezza del sublime. Gli antichi scrittori sapevano bene che la perfezione assoluta è un traguardo molto arduo. Per esempio, secondo Dionigi d'Alicarnasso (*Pomp.* 2.5 Aujac)

traffazione del tragico, proprio come il «parentirso» è una contraffazione del discorso appassionato e ispirato.

«è necessario che chi si applica alle cose grandi ogni tanto faccia un passo falso» (ἀναγκαῖον εἶναι τὸν ἐπιβαλλόμενον τοῖς μεγάλοις καὶ σφάλῃσθαι ποτε). Ma, stando a una testimonianza di Plutarco (*Cic.* 24; si veda anche Quintil. 12.1.22), già Cicerone aveva osservato che Demostene, di tanto in tanto, non poteva evitare di «sonnecchiare» (ὕπνουστιάξειν). E Orazio ammetteva che anche Omero, il poeta sovrano, ogni tanto *dormitat*, «sonnecchia» (*ad Pis.* 359)⁸. A quanti gli obiettano di avere scritto cose non già sublimi (*sublimia*) ma enfiate (*tumida*), Plinio il Giovane (*ep.* 9.26.1-2) ricorda che gl'impeti dell'*ingenium* producono arditezze formali rischiose e tuttavia preferibili alla fredda impeccabilità di chi *nihil peccat, nisi quod nihil peccat* («non ha alcun difetto, fuorché il difetto di non avere difetti») e aggiunge che il grande oratore deve spesso *accedere ad praeceps*, «avvicinarsi al precipizio», giacché «di solito alle cose elevate e scoscese sono prossime cose altrettanto scoscese» (*nam plerumque altis et abruptis adiacent abrupta*).

Se ai capolavori possiamo perdonare qualche piccola menda, lo stesso non può dirsi delle opere mediocri. Longino condanna perciò coloro che, senza averne la capacità, tentano tuttavia le vette del sublime nella convinzione che «scivolare giù dalle cose grandi sia tuttavia un nobile peccato» (3.3); ma, nel complesso, egli condivide l'opinione di Plinio. In polemica contro la pedanteria delle cosiddette μάστιγες (cioè dei censori che non esitano a «fustigare» i grandi scrittori a ogni minima manchevolezza⁹), egli antepone, come s'è detto, la cadute e le piccole imperfezioni dei grandi (come Omero, Platone o Demostene) alla fredda perfezione di scrittori irreprensibili ma incapaci di slanci sublimi (come Bacchilide, Ione di Chio, Apollonio). E, mettendo a confronto il lindo Iperide e l'aspro Demostene, campione del «sublime abrupto» (39.4: ὕψος ἀπότομον), procede a una vera e propria riabilitazione estetica dell'ἄμουσία. Caratterizzata dalla grazia e dall'eleganza, la lista delle qualità di Iperide prevede anche una garbata

⁸ Cfr. Fr. De Martino, «Orazio e il sonno di Omero», in G. Bruno *et al.*, *Orazio Flacco: da Omero a Sedulio Scoto*, Ed. Osanna, Venosa 1984, pp. 37-54.

⁹ La più celebre fra le antiche μάστιγες era Zoilo di Anfipoli (IV sec. a.C.), soprannominato appunto Ὀμηρομάστιξ, la «frusta di Omero». Longino ne evoca alcune critiche (9.15): «talvolta anche le grandi nature, nel loro sfiorire, si volgono facilmente alle storielle futili, come quella dell'otre dei venti o quella di Circe che trasforma in porci i compagni di Odisseo – i «porcellini afflitti», come li chiamava Zoilo».

ironia e la capacità di concepire «battute di spirito né grossolane, né screanzate» (34.2: σκώμματα οὐκ ἄμουσα οὐδ'ἀνάγωγα). Demostene invece è per lo più sprovvisto di tutti i pregi di Iperide e la lista delle sue qualità è l'esatto opposto della lista delle qualità di Iperide: a tal punto che, quando si sforza di apparire ἐπίχαρις, «grazioso», proprio allora si allontana da ogni grazia (34.3). Questo significa che egli riesce tanto ἄμουσος quanto l'inorpellato Iperide riesce εὔμουσος¹⁰. Del pari, nell'ambito delle arti figurative, il «Colosso difettoso» (ὁ Κολοσσὸς ὁ ἡμαρτημένος) s'impone sull'impeccabile *Doriforo* di Policlete (36.3-4). Come si spiega che l'ἀμουσία possa attingere il sublime e possa meritare il plauso dei lettori? E attraverso quali mezzi stilistici essa può realizzare l'equilibrio della φύσις e della τέχνη?

5.

Le due questioni non investono solo la letteratura antica. Vale la pena di aprire una breve parentesi sull'età moderna per ricordare le reazioni di due scrittori francesi dell'Ottocento, Gustave Flaubert e Paul Verlaine, di fronte agli errori del genio. Nel cap. 5 di *Bouvard et Pécuchet* (pubblicato nel 1881), Flaubert fa la parodia dei dibattiti estetici sul bello e il sublime e ci descrive Bouvard alle prese con l'apologia longiniana del genio imperfetto:

Des doutes l'agitaient, car si les esprits médiocres (comme observe Longin) sont incapables de fautes, les fautes appartiennent aux maîtres, et on devra les admirer? C'est trop fort! Cependant les maîtres sont les maîtres! Il aurait voulu faire s'accorder les doctrines avec les œuvres, les critiques et les poètes, saisir l'essence du Beau; et ces questions le travaillèrent tellement que sa bile en fut remuée. Il y gagna une jaunisse.¹¹

Qualche anno più tardi, all'inizio dei suoi *Poètes Maudits* (1884, 1888²), Paul Verlaine tesse un elogio entusiastico degli errori di Tristan Corbière:

¹⁰ Analoghe considerazioni propone Dionys. Hal. *Dem.* 5.22.1 Aujac, mettendo a confronto lo stile di Isocrate e lo stile di Demostene. Per il «sublime abrupto» cfr. C.W. Wooten, "Abruptness in Demetrius, Longinus, and Demosthenes", *The American Journal of Philology*, 112.4 (1991), pp. 493-505.

¹¹ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880), éd. par Jacques Suffel, Flammarion, Paris 1966, ch. 5, pp. 170-171; cfr., in rapporto a Longino, G. Costa, *Il sublime e la magia. Da Dante a Tasso*, ESI, Napoli 1994, pp. 7-9.

Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant. Nul d'entre les Grands comme lui n'est impeccable, à commencer par Homère qui somnole quelquefois, pour aboutir à Goethe le très humain, quoi qu'on dise, en passant par le plus qu'irrégulier Shakespeare. Les impeccables, ce sont... tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair et en os tout bêtement. Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan, nullement berceur ainsi qu'il arrive parfois à ce turbulent ami, mais roulant comme lui des rayons de soleil, de lune et d'étoiles dans la phosphorescence d'une houle et de vagues enragées!¹²

Leggendo questo passo, si ha l'impressione di risentire Longino infiammato dallo stile di Omero o di Demostene. E tuttavia: se è vero che, di fronte al genio incurante delle regole, i critici antichi non temevano di prendersi l'itterizia, è anche certo che la loro ammirazione e la loro indulgenza non erano incondizionate. Orazio giudica veniale il sonno di Omero ma contesta le pretese artistiche del *rude ingenium*, del «genio senza cultura», ovvero dell'ἄμουσία in dizione latina (l'aggettivo *rudis* è una delle possibili traduzioni del greco ἄμοσος¹³); e anche se paragona agli astemî (cioè agli *aquae potores* ovvero ai *sicci*: Hor. ep. 1.19.1-11) i poeti mediocri i cui versi insipidi sono destinati a evaporare presto, sa che il vino dell'ispirazione potrebbe montare alla testa e raccomanda di tagliarlo con l'acqua della tecnica. Non si comprende infatti «cosa potrebbe fare lo studio | senza una ricca inventiva (*studium sine divite vena*), né cosa potrebbe fare il genio senza la cultura (*rude ingenium*). Sono due patrimoni | che vogliono sostenersi a vicenda e che cospirano insieme amichevolmente (*alterius sic | altera poscit opem res et coniurat amice*)» (*ad Pis.* 408-11).

Longino va nella stessa direzione di questa amichevole *coniuratio* fra la natura e l'arte e, per meglio sottolineare come lo stile di Demostene sia il contromodello dello stile di Iperide, ricorre anch'egli alla metafora dell'ebbrezza; ma il suo atteggiamento nei confronti del potenziale artistico dell'ἄμουσία è meno rigido di quello di Orazio. Le bellezze formali di Iperide sembrano «cose inerti nel cuore di un uomo sobrio» (34.4: καρδίῃ νήφοντος ἀργά) e perciò non ritengono alcuna grandezza e non trasportano mai

¹² P. Verlaine, *Les poètes maudits*, Vanier, Paris 1888², pp. 3-4.

¹³ Cfr. ex. gr. E.Fr. Leopold, *Lexicon Graeco-Latinum Manuale*, Tauchnitz, Leipzig 1852, p. 48, s. v

l'uditorio¹⁴. Invece Demostene, proprio per la sua ἀμουσία, «sovrasta sempre tutti, non solo con le belle doti che ha ma anche con quelle che non ha e quasi stordisce e abbaglia gli oratori di ogni tempo» (34.4: διὰ τοῦτο οἷς ἔχει καλοῖς ἅπαντας ἀεὶ νικᾷ καὶ ὑπὲρ ὧν οὐκ ἔχει, καὶ ὡσπερὶ καταβροντᾷ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπὶ αἰῶνος ῥήτορας). Qui l'errore di gusto sembra capovolgersi nel gusto¹⁵ dell'errore: quasi un presagio di quel «plaisir aristocratique de déplaire» in cui poi Baudelaire vedrà l'attrattiva del cattivo gusto. Ebro e temperante nello stesso tempo, Demostene sa ben calibrare entusiasmo e disciplina. E se, da una parte, nasconde abilmente i suoi σχήματα sotto l'ardore della passione, dall'altra parte «ci insegna che, anche quando si baccheggia, è necessario mantenersi sobriῶν» (16.4: διδάσκων ὅτι κὰν βακχεύμασι νήφειν ἀναγκαῖον). Trascinati dal suo πάθος, gli uditori non percepiscono gli artifici del discorso – ivi compreso l'artificio per cui l'εὐμουσία può camuffarsi con i tratti scomposti dell'ἀμουσία. Perciò l'esortazione all'ebbrezza moderata viene a rafforzare il principio della *dissimulatio artis*: «l'arte è compiuta quando sembra essere natura; e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé, nascosta, l'arte» (22.1: τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἠνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἢ ὁ αὖ φύσις ἐπιτυχῆς, ὅταν λανθάνουσαν περιέχη τὴν τέχνην)¹⁶. Per spiegare meglio il meccanismo di uno stile sospeso tra un'arte naturale e una natura artistica, Longino mobilita tutta una serie di formule ossimoriche che sembrano altrettante variazioni sul tema dell'ἀμουσία εὐμουσοῦ: tale è appunto la formula del νήφειν ἐν βακχεύμασι, «restare sobriῶν anche quando si baccheggia», e tali sono le formule della τάξις ἄτακτος, «ordine disordinato», e dell'ἀταξία ἔντακτος, «disordine ordinato» (20.3),

¹⁴ Come ha dimostrato H. Lewy, *Sobria ebrietas. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik*, Töpelmann, Gießen 1929, la metafora della νηφάλιος μῆθη (*sobria ebrietas*) risale a Filone d'Alessandria (per es.: *Quod omn.* pr. 13). Per la sua diffusione nella cultura antica cfr. G. Lombardo, "Il vino e le metafore dell'ispirazione nella poetica antica", in P. D'Angelo et al. (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla Neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Guerini, Milano 2013, pp. 232-242 (di cui riprendo qui alcune osservazioni).

¹⁵ Cfr. Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois*, vol. I, Gallimard, Paris 1975, p. 660: «Ce qu'il y a d'énivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire».

¹⁶ Per la *dissimulatio artis* nella storia dell'estetica: P. D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2005. Per una prospettiva più specificamente retorica cfr. G. Lombardo, "Il sublime e la retorica della dissimulazione", in R. Messori (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Mucchi, Modena 2012, pp. 85-100.

applicate, ancora una volta, a Demostene, capace di fare interagire diversi σχήματα, senza che il suo pubblico se ne renda conto. Boileau farà poi sua quest'idea quando, nell'*Art poétique*, descriverà in termini di *beau désordre* la scrittura tumultuosa dell'ode: (2.71-72: *Son style impétueux souvent marche au hasard. | Chez elle un beau désordre est un effet de l'art*)¹⁷. Grazie alla mastria con cui Demostene dissimula la sua arte, l'ἀμουσία può diventare un tratto d'autore talmente efficace da riscattare, in certi casi, l'incultura degli ascoltatori ἄμουσοι, catturandoli al sublime appunto con un linguaggio studiatamente "inartistico" e dunque apparentemente congeniale alla loro piú grezza sensibilità.

6.

La critica letteraria antica riconduce per solito l'oratoria di Demostene ai modi della δεινότης (ovvero della δεινώσις), la categoria che definisce la dimensione brusca e "impressionante" dello stile alto. Etimologicamente collegato al verbo δειδῶ, «temo», l'aggettivo δεινός vale, in origine, «spaventoso», «terribile»; da cui «straordinario», «possente». A partire dal v sec. a. C., si sviluppa anche il significato di «abile», «capace». Questi due significati fondamentali si ritrovano anche nell'accezione retorica di δεινός come (1) «abile nel parlare» oppure come (2) «dotato di una eloquenza impressionante». Nella teoria classica dei tre stili corrispondono al secondo significato i tratti piú intensi e aggressivi della grandiloquenza. L'acquisizione di δεινός alle possibilità dello stile ὑψηλός viene sancita da Longino che, dopo aver collegato esplicitamente il δεινόν al δέος e al φοβερόν, ovvero alla fenomenologia della paura e del terrore (*de sublim.* 10.4, 6), descrive la forza e la passione dell'oratoria di Demostene appunto in termini di δεινότης e di δεινώσις (12.4-5, 34.4)¹⁸.

¹⁷ Per una trad. it. commentata dell'*Art poétique* di Boileau cfr. N. Boileau, *Arte poetica*, "Introduzione" di F. Garavini, tr. it. di P. Oppici, Marsilio, Venezia 1995 (per il *beau désordre* leggansi le pp. 60-61).

¹⁸ Cfr. Quintil. 6.2.24: *haec est illa, quae δεινώσις vocatur, rebus indignis, asperis, invidiosis addens vim oratio; qua virtute praeter alias plurimum Demosthenes valuit*. Ma, al riguardo, è ancora profittevole la lettura di L. Voit, *Δεινότης. Ein antiker Stilbegriff*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1934, pp. 68-74. Piú in generale, per l'uso retorico della δεινότης, cfr. Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1999, *passim*.

Ma, già prima di Longino, nel trattato *Sullo stile* (*Περὶ ἐρμηνείας*) di Demetrio la δεινότης viene ad allearsi con le varietà lepide e grottesche dello stile elegante, secondo una tradizione risalente fino a Omero, il primo “teorizzatore” dell’efficacia espressiva dell’ἀμουσία. Benché il termine ἄμουσος sia attestato solo a partire da Empedocle (B74 DK: nel senso di «muto», «senza voce»), forme di ἀμουσία εὔμουσος sono di fatto riconoscibili già nell’epos arcaico. Nel secondo libro dell’*Iliade*, la condotta dell’odioso Tersite è quella di un ἀκριτόμυθος, di un «parlatore scriteriato» che, se si esprime οὐ κατὰ κόσμον (cioè in una maniera inornata e inappropriata alle circostanze), sa pure trovare le parole suadenti proprie del λιγύς ἀγορέτης, dell’«oratore arguto» (*Il.* 2.211-64) – lo stesso appellativo del vecchio Nestore, il savio consigliere, onorato da tutti per la dolcezza del suo eloquio (ἡδυέπεια, *suaviloquentia*)¹⁹. Ignaro di misura e di garbo e tuttavia λιγύς, «arguto», il linguaggio di Tersite può generare la piacevolezza piuttosto grossolana del γελοῖον ovvero di una ridicolaggine che punge talvolta l’ascoltatore con gl’irritanti aculei dell’ὄνειδος (dell’«ingiuria») e che perciò sembra vagamente anticipare la definizione aristotelica del ridicolo (γελοῖον, per l’appunto) come una manifestazione indolore della bruttezza (αἰσχρόν: cfr. *Poet.* 5.1449a); oppure quella dello «scherno» (σκῶμμα) come la manifestazione di un «oltraggio» (λοιδόρημα) contenuto e comunque attento a non ledere l’altrui dignità (*Eth. Nic.* 4.14, 1128a). Fin dalle origini, sembrano pertanto darsi due opzioni all’eloquenza piacevole: da un lato, sono i modi amabilmente persuasivi della χάρις propria dei grandi conciliatori; dall’altro lato, sono i modi volgarmente aggressivi del γελοῖον proprio dei provocatori impudenti²⁰.

¹⁹ Cfr. R. van Bennekom, s. v. ἡδυεπής, in *Lexicon des frühgriechischen Epos*, (= *Lfgre*), begründet von Br. Snell, Bd. 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1991, col. 892, e H.W. Nordheider, s. v. λιγύς, in *Lfgre*, coll. 1692-1693, dove appunto si precisa che l’aggettivo λιγύς è assunto «als Kriterium für den ‘guten’, ‘kräftigen’, ‘wirksamen’ Redner». Sulla retorica di Tersite e sul valore antifrastrico che, riferita a questo tristo personaggio, la qualifica di λιγύς ἀγορέτης sembra assumere cfr. St. Dentice d’Accadia, *Omero e i suoi oratori. Tecniche di persuasione nell’Iliade*, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 121-139.

²⁰ Qui e nella successiva illustrazione della teoria della χάρις in Demetrio ripropongo quanto ho annotato nel mio commento al *Περὶ ἐρμηνείας*: cfr. Demetrio, *Lo Stile*, cit., pp. 142-144, nota 309 e *passim*.

Erede di questa antica problematica, Demetrio considera lo stile elegante sotto l'aspetto della χάρις, della «grazia». Come già nelle due varietà omeriche della *suaviloquentia*, il piacere inerente alla grazia verbale può darsi come diletto oppure come riso (*de eloc.* 168). A suscitare il diletto sono i modi della χάρις propriamente detta: quella che si realizza attraverso gli accenti più elevati e più nobili della poesia. A provocare il riso sono i modi di una χάρις che, non senza un certo abuso semantico, viene assimilata alle movenze più triviali e più comiche dello scherno (§ 128). Appunto in questa seconda accezione, la grazia può coniugarsi alla concentrazione espressiva della δεινότης, per dare vita alla spietata ironia di quelle che, con un tagliente ossimoro, Demetrio chiama le φοβεραὶ χάριτες, le «grazie spaventose» (§§ 130-131). La poesia arcaica prevede la possibilità di travestire la frode con la grazia. Basti pensare, in Omero, al canto seducente e fatale delle Sirene (Hom. *Od.* 12.37-54 e 154-200); e, in Esiodo (*Th.* 585), alla definizione di Pandora, prototipo di tutte le donne, come un καλὸν κακόν, un «bel male» (o anche una «cattiva beltà»²¹) oppure all'assunzione della χάρις come uno strumento di menzogna (*Op.* 709 μηδὲ ψεύδεσθαι γλώσσης χάριν, «non mentire per il piacere di parlare»²²). Appunto dalla convergenza di grazia e di menzogna procedono le φοβεραὶ χάριτες: che emergono quando accenti cortesi vengono impiegati per dissimulare intenti minacciosi. Scopritore e maestro delle grazie spaventose è Omero, il quale «perfino scherzando riesce a farci paura» (*de eloc.* 130: καὶ παίζων φοβερώτερός ἐστι). Esempio è, al riguardo, la perfida arguzia con cui il Ciclope rivela a Ulisse-Nessuno quale sarà il suo dono ospitale (Hom. *Od.* 9.369-70): «Nessuno per ultimo io mangerò, gli altri per primi». Tutte le descrizioni della macabra ferocia di Polifemo (ivi compresa la scena raccapricciante del suo pasto umano) non riescono a renderlo tanto δεινός – commenta Demetrio – come riesce questa beffarda e raggelante promessa. Il medesimo esempio di «grazia spaventosa» serve anche a illustrare, nell'ambito dello stile elegante (γλαφυρός), la *pointe* finale dell'ἀπροσδόκητον, cioè dell'«effetto di

²¹ Sulla fortuna di quest'ossimoro cfr. D. Korzeniewski, "Dulce malum. Ein unbeachtetes Sprichwort und das Lucilius-Fragment 1097 M", *Gymnasium*, 83.4 (1976), pp. 289-293.

²² Ma per il senso del termine χάρις in questo luogo degli *Erga* cfr. B. MacLachlan, *The Age of Grace: χάρις in Early Greek Poetry*, UP, Princeton 1993, pp. 161-164.

sorpresa» (§ 152) e, nell'ambito dello stile δεινός, il Κυνικός τρόπος, la «maniera cinica» (§ 262), una forma espressiva in cui, ancora una volta, toni serî s'accoppiano a toni sarcastici.

Al pari di Tersite, difforme d'aspetto e tuttavia oratore non sprovveduto, il crudo Polifemo esibisce un certo talento del parlare in iscorcio e sa travestire di grazia l'orrore. Generata dalla sua indole selvaggia e, insieme, dalla sua predisposizione alla battuta di spirito e all'umor nero, la sua δεινότης sembra già profilare le maschere del dramma satiresco: la τραγωδία παίζουσα, la «tragedia che scherza», secondo la definizione di Demetrio (§ 169). Non ci sorprende dunque che, nel *Ciclope* di Euripide, il *rude ingenium* di Polifemo – «maldestro» (σκαίος), «selvaggio» (ἄγροικος) e «inerudito» (ἀπαίδευτος) quale egli è – si produca in alcuni ἄμουσα, in alcune «melodie stonate», e lasci echeggiare un κέλαδος ἄχαρις, un «canto senza grazia» (Eur. *Cycl.* 489)²³. Il termine ἄχαρις è il medesimo che Demetrio attribuisce al Ciclope di Omero: ἡχαριστόταν πρόσωπον, «il personaggio piú invenusto» (§ 130), quello le cui maniere grossolane e il cui carattere ἄγριος, «selvaggio», ci ricordano il ritratto dell'uomo ἄμουσος. E tuttavia, pur essendo estraneo alle Muse, Polifemo non è sempre dipinto come un personaggio affatto indifferente alla musica. In Euripide, egli non si perita di prodursi in un canto – come farà piú tardi, entro una cornice piú amena, il Ciclope di Teocrito (*Idyll.* 6 e 11) quando, vanamente invaghitosi della bella Galatea, si consolerà con il μουσίζειν (11.81), consapevole che la sua bruttezza rende la Ninfa sorda a tanto grottesca galanteria.

7.

Si esplichino nella torva retorica delle φοβεραὶ χάριτες o nella sgangherata melodia del κέλαδος ἄχαρις, i modi espressivi del Ciclope ci confermano che già l'antichità aveva saputo avviare quella riflessione sul cattivo gusto, sulla falsificazione e sui loro espedienti stilistici che oggi, come s'è detto, ci è familiare attraverso le forme del *Kitsch* o del *rubbish*.

²³ Al riguardo vedasi ancora St. Halliwell, "Amousia. Living without the Muses", cit., pp. 20-21.

D'altra parte, la possibilità di estrarre l'aggradevole dal disaggradevole presuppone il paradosso estetico per cui – come dice ancora Aristotele (*Poet.*, 4.2, 1448b; cfr. anche *Rhet.* 1.11.9, 1371b) – certe cose spregevoli (bestie deformi, cadaveri ripugnanti) ci fanno inorridire quando le osserviamo nella loro concreta realtà, ma quando diventano l'oggetto di accurate riproduzioni artistiche ci arrecano invece un piacere che tramuta lo sgomento in uno stupore liberatorio. Demetrio e Longino ci dimostrano che questo paradosso investiva non soltanto gli effetti ma anche i procedimenti dell'invenzione artistica propria di quel *rude ingenium* che si esplicava attraverso forme di ἀμουσία εὔμουσος tali da tarre profitto dalle manchevolezze estetiche e da acquisire la mancanza di gusto o l'imperfezione stilistica tra le risorse della poetica.