



Società Italiana d'Estetica

Andrea Battistini

RETORICA ED ESTETICA *

Le avvertenze e le precauzioni metodologiche che oggi si devono prendere quando si discute di retorica sono ormai diventate di segno opposto a quelle che era necessario assumere fino a poco tempo fa. Si vuol dire che fino a qualche decennio fa, per sottrarre la retorica al lungo processo di demonizzazione al quale periodicamente, e negli ultimi due secoli sistematicamente, essa era stata sottoposta, si era soliti mostrare i tanti campi di applicazione della disciplina. Ormai però, si diceva, dobbiamo preservare la retorica dal pericolo opposto, che porta a chiamarla in causa anche quando il suo statuto appare indifferente alla reale pertinenza di ciò di cui si parla, a testimonianza forse di una sua popolarità che ubbidisce a una moda e a un luogo comune uguale e contrario a quello che fino a una recente stagione esorcizzava la retorica perché colpevole di artificio e di mendacio. Una volta constatata la dimensione olistica della retorica, tanto duttile da valere perfino nei campi dove addirittura è del tutto assente l'obiettivo del convincere e del persuadere che in realtà è posto a fondamento del suo statuto e dei suoi intenti primari, è forse più conveniente ricondurla alle sue declinazioni di reale pertinenza e, soprattutto in un'occasione come questa, dedicata all'estetica, evitare di farne un inclusivo *passe-partout* e ritornare alla tradizione, indicata da Roland Barthes e consistente nella «fusione della Retorica e della Poesia», fusione che appunto per Barthes è «capitale, perché è all'origine stessa dell'idea di letteratura: la retorica aristotelica pone l'accento sul ragionamento; l'*elocutio* (o dipartimento delle figure) ne è solo una parte (minore anche in Aristotele); in séguito è il contrario: la retorica s'identifica coi problemi, non di "prova", ma di composizione e di stile: la letteratura (atto totale di scrittura) si definisce come il *bello scrivere*»¹. Si tratta insomma di combinare il significato originario di questa disciplina, intesa come *ars persuadendi*, con la sua conseguenza, secondo cui, per essere persuasivi, occorre soprattutto parlare bene, convertendo l'*ars persuadendi* in *ars bene dicendi*.

L'epoca romantica, com'è ben noto, ha respinto via la retorica dalla parola poetica, fattasi ispirazione, ma poi nella stagione della *rhétorique renaissance*, essa si è orientata con Perelman verso l'argomentazione. Di questa esperienza recata da Perelman, che non a caso viene dal mondo del diritto, anche l'estetica può fare tesoro, ma è da adeguare al suo specifico statuto. Per Perelman la retorica è una forma di razionalità che vale in un mondo molteplice, in cui non può esistere il possesso totale della verità. Ciò non significa la resa incondizionata al relativismo o allo scetticismo, ma costituisce il perseguimento di «un compromesso equanime alla costrizione imposta senza riguardo in nome di un valore unico, quale che ne sia l'importanza ed anche la preminenza»². L'esclusione di un unico criterio propria della retorica, la sua propensione a soluzioni accettabili anche se provvisorie, correggibili e perfettibili, nell'opporci alla pretesa di assoluto che ancora caratterizzava la filosofia neoidealista, il positivismo logico e lo strutturalismo di tipo formale e matematico, estese a tutte le loro applicazioni, può ancora di più rafforzare una prospettiva fenomenologica dell'estetica, per altro già vigente, dal momento che la retorica è il luogo della pluralità, delle differenze e del confronto, dedita più a porre problemi che a trovare soluzioni, in virtù di un atteggiamento costituzionalmente dialogico³. Se dunque la filosofia, e insieme l'estetica, hanno da tempo rinunciato alla pretesa di assoluto, la retorica di conseguenza diventa un loro elemento essenziale.

Poiché la fitta tassonomia della retorica aspira, in modo ossimorico e, si potrebbe aggiungere, in modo asintotico, a codificare le deviazioni da una norma per altro sempre ipotetica, il suo compito euristico viene a consistere nello studio del linguaggio connotativo e delle sue argomentazioni, positivamente

* Relazione tenuta il 30 aprile 2016 in Modena al Convegno "Estetica: figure, retoriche" promosso dalla Società Italiana d'Estetica.

ambiguo, pluralistico, in linea con una logica dei possibili. Niente dunque di più idoneo all'auscultazione retorica dell'opera d'arte, che consiste per sua natura in messaggi polisemici. Non è un caso che Nietzsche in un suo corso di retorica del 1872-73 concepisse la parola in termini di forza, di energia, di sua capacità di trasfigurazione della realtà, al punto da concludere che tutto il linguaggio è sempre una metafora. A questo proposito non si deve dimenticare che la teoria dei *topoi* di Curtius, nel momento stesso in cui sostiene che la retorica è l'elemento di continuità che forma la tradizione, non intende solo cogliere le permanenze del passato ma nello stesso tempo lo vuole mettere continuamente in discussione. Paradossalmente anche la topica di Curtius, che ha ben altro significato rispetto alla topica aristotelica, può essere definita come la «custode delle metamorfosi», la formula che Canetti ha riferito alla deontologia dello scrittore. Il sistema di immagini eretto da Curtius per un verso abbattava i muri delle storie letterarie nazionali ma per un altro verso la loro natura sempre riplasmabile e mutevole nel tempo chiamava in causa anche la scienza filologica come tramite di un'estetica del concreto, desunta dall'esperienza diretta dei materiali verbali e dei loro costruirsi particolari.

Dalle anatomie ravvicinate della retorica il testo letterario non corre tuttavia il pericolo di vedere compromesso l'effetto voluto dallo scrittore, a differenza di quanto avviene per i messaggi mistificanti e sofisticati, sul tipo di quelli della pubblicità. Un processo di conoscenza retorico, per esprimersi con Lausberg, «raffredda» intellettualmente il rapporto tra un testo e il suo fruitore, ma l'opera d'arte può solo giovarsene, risultando il suo effetto «più completo e più profondo»⁴. Le figure retoriche, pur essendo frutto di un calcolo ponderato, non limitano la loro efficacia al piano razionale, ma producono anche connotazioni emotive correlate agli stati d'animo e all'interiorità dell'uomo, divenendo sulla pagina scritta il corrispettivo verbale di un gesto, di uno sguardo, di un comportamento, e quindi indizio di una passione o un mezzo per innescarla. Per questo tra Sei e Settecento un retore francese, Bernard Lamy, si preoccupò di classificare le figure retoriche in funzione delle emozioni di cui erano lo specchio o in funzione delle emozioni che erano in grado di suscitare, in modo che, per esempio, la ripetizione era propria di un animo infervorato, mentre per la loro irruenza l'iperbole e l'apostrofe svelavano i sentimenti meglio dell'impianto logico posseduto da un'antitesi o da un arguto gioco di parole. In questo senso si dovranno forse temperare le pronunzie antiromantiche di Galvano Della Volpe che, sostenendo la portata razionalistica e intellettualistica con cui le poetiche e le retoriche aristoteliche di Cinque e Seicento affrontavano il tema della metafora e delle altre figure, negava il nesso tra retorica e psicologia e il ruolo delle passioni nel connotare il linguaggio poetico, sottovalutando la componente patetica che viceversa sorregge, per citare solo due casi esemplari, il dettato epico di un Tasso o quello melodrammatico di un Metastasio. A questo dovette pensare Giacomo Debenedetti quando osservò che «i sommi poeti del passato [...] possedevano «anche» la corda romantica tra le innumeri della loro lira»⁵. Tutto ciò dimostra quanto sia riduttiva, per non dire sbagliata, la tesi storiografica di Todorov, secondo cui «l'estetica comincia nel momento in cui termina la retorica»⁶, tesi che sembra derivare da un anacronistico pregiudizio dell'estetica romantica, che concedeva alla retorica il solo campo dell'imitazione, proprio del classicismo, riservando per sé la prerogativa dell'espressione, prevista invece anche dalla retorica, nel momento in cui porta l'attenzione sul *movere*.

Dall'esame delle figure si può insomma scoprire quella che Heidegger, traendo spunto dal II libro della *Retorica* aristotelica, chiamava la «tonalità affettiva», a riprova che l'arte del discorso, senza affatto cadere al di fuori del campo della razionalità, comprende anche le emozioni, trattate non già, precisa sempre Heidegger, «nell'ambito della «psicologia»», ma appunto internamente alla retorica, che in *Essere e tempo* non è intesa come «una sorta di «disciplina»», ma «come la prima ermeneutica sistematica dell'essere-assieme (*Mitsein*) quotidiano»⁷. La retorica, in quanto ermeneutica, si può intendere come una tecnica di lettura, che l'ha portata, ponendosi dalla prospettiva del destinatario, a congiungersi con l'estetica della ricezione. A questo punto però occorre un'inversione di tendenza rispetto a ciò che si sosteneva, e *pour cause*, nella stagione strutturalista, ossia che l'antica arte sermocinale era diventata, per dirla con un saggio molto noto di Genette del 1972, una *Retorica ristretta*, concentrata cioè su una sola sua porzione, l'*elocutio*, tradizionalmente la più legata, per il suo studio delle figure, alla stilistica e alla letteratura. Di questa restrizione di campo, nonostante che il titolo facesse pensare in contrario, è esemplare la *Retorica generale* del cosiddetto Gruppo μ ⁸, che come sappiamo bene ha preso il nome dall'iniziale greca della parola «metafora», un trattato nel quale si commette l'errore di identificare l'intera arte retorica, considerata appunto nella sua generalità, con la sola tassonomia delle figure retoriche.

La deformazione deriva dal perpetuarsi di una trasmissione storica solo parziale, quella per cui anche Lausberg, nell'offrire un panorama della retorica classica, tralasciò del tutto l'*inventio*, la *memoria* e l'*actio* e dedicò soltanto una ventina di pagine alla *dispositio* a fronte delle duecento spese per l'*elocutio*. La sproporzione non è dovuta a un pregiudizio dell'autore, ma alle fonti storiche da lui privilegiate che, da Quintiliano al retaggio medievale delle arti poetiche, ha trasmesso una teoria molto sofisticata delle figure, settoriale rispetto all'intero codice della retorica, lasciando in ombra una tradizione che, a partire da Aristotele, privilegiava piuttosto la costruzione del testo e la dinamica delle sue parti, secondo il filo argomentativo del ragionamento che possa apparire più persuasivo⁹.

Per questa via si può accedere a un'applicazione «forte» della retorica, considerata in tutte le sue parti anziché ristretta alla concezione minimalista delle figure. E insieme con *inventio* e *dispositio*, che

oggi risente del montaggio cinematografico e televisivo e di cui si occupa già in qualche modo la narratologia, è da rivalutare, delle parti canoniche, la *memoria*, che nell'ambito di una scrittura letteraria non è più da intendere quale insieme di espedienti utili a memorizzare un discorso affidato all'oralità, ma quale presupposto dell'intertestualità, secondo il significato attribuitole da Gian Biagio Conte nel suo libro fortunato sulla *Memoria dei poeti e sistema letterario*¹⁰. Infine, molto trascurati dai manuali di retorica, ecco poi l'*actio*, che concerne il modo di atteggiarsi e di gestire, e la *pronuntiatio*, che verte sull'inflessione della voce più opportuna per essere convincenti. A prima vista, il modo di porgere, gestuale e tonale, è una componente che rimane esclusa da un testo scritto, a meno che non ci si volga al genere drammatico rappresentato sulla scena. Invece, facendo attenzione alle didascalie e alle parti descrittive di un'opera, la valutazione estetica può arricchirsi anche di questa componente, sensibile alla semiotica del corpo, alla prossemica e ai risvolti retorici dei ritratti fisici (*ekphrasis*, *synkrisis*, e perfino ipotiposi) che, più o meno compiutamente, si incontrano non solo nei generi narrativi (romanzi, novelle, poemi epici), ma anche nella lirica, dove semmai prevale l'intento celebrativo di una bellezza fisica che rinvia a una bellezza morale. Si può così studiare come *actio* e *pronuntiatio* si declinano nei diversi generi letterari, mettendo a fuoco da prospettiva estetica il tentativo fatto a suo tempo da Kibedi Varga di correlare i generi letterari con i generi oratorii¹¹.

A volte, per intendere la dimensione persuasiva dei comportamenti, non sono necessarie lunghe descrizioni, potendo essere sufficiente anche un solo aggettivo, come quello segnalato da Dante là dove descrive come Paolo e Francesca «uscir de la schiera ov'è Dido, / a noi venendo per l'aere maligno, / sì forte fu l'affettüoso grido» (*Inf.*, V 85-87). Evidentemente per indurre i due amanti a staccarsi dalla schiera turbinante degli altri lussuriosi e a venire a parlare con Dante si rivela decisiva, per anime tanto appassionate, l'intonazione incrinata dal *pathos* e resa ancora più commovente dall'allungamento della dieresi che fa diventare il «grido» per l'appunto «affettüoso», ancora più risolutivo delle stesse parole di preghiera, in modo che la *pronuntiatio* acquista una forza conativa perfino superiore alla *peroratio* del messaggio argomentativo. E, in un contesto in cui alla trepidazione deve subentrare la franca baldanza, decisivo deve essere stato nell'inganno teso al boccacciano Andreuccio da Perugia il porgere della bella «ciciliana», «alla quale in niuno atto moriva la parola tra' denti né balbettava la lingua», sicura nel raccontare «ordinatamente» la sua storia ingannevole (*Dec.*, II 5 25). Sempre in Boccaccio, l'*actio* si presta a condensare echi intertestuali, perché il contegno fermo e risoluto di Ghismonda, «non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto e da niuna parte turbato» (IV 1 31) non è molto diverso dal portamento del Farinata dantesco, «quasi sdegnoso» e pronto a difendere Firenze «a viso aperto» (*Inf.*, X 41, 93)¹². In questa prospettiva, può anche darsi che, per passare con gli esempi rapsodici ai *Promessi sposi*, sulla conversione dell'Innominato abbia inciso non solo la massima di Lucia per cui «Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!», ma anche, quasi a rendere più meritorio l'atto caritatevole, lo starsene «rannicchiata in terra» e addirittura «più che mai raggomitolata nel cantuccio», ubbidiente a un'*actio* di rassegnazione in linea con una retorica cristiana del martirio che fa muovere Lucia solo perché «tremava tutta» o per rizzarsi «ingnocchioni», facendo sì che il viso, dapprima «nascosto fra le mani», si mostri «turbato dall'accoramento e dal terrore» al suo carnefice che, non avvezzo all'arrendevolezza, nota indispettito che la sua vittima giace «come un sacco di cenci» (*Promessi sposi*, XXI § 15-24, ed. Badini Confalonieri). Perfino la descrizione, lungi dall'essere neutra, appare un atto argomentativo e da un registro vocale, da un rilievo soprasegmentale, da un intervento metanarrativo si può cogliere la tattica di un'azione persuasiva.

Se ho insistito forse più del dovuto con esempi per altro noti a tutti non è solo per suggerire, sia pure con uno sguardo epidermico, le potenzialità di una lettura di tipo retorico dei testi letterari, ma anche per far vedere come attraverso la retorica il testo diventa una specie di organismo vivente, perché rimanda sempre ad altro, fino a comprendere, attraverso l'*actio* e la *pronuntiatio*, la teatralità dell'agire e la teoria del comportamento. Attraverso questi due aspetti sale alla ribalta non solo ciò che Jakobson chiama il messaggio, ma anche l'emittente, aprendo un'altra componente di solito poco considerata dalla critica letteraria ma centrale in retorica, ossia la cosiddetta prova etica, che fa leva sull'affidabilità, sul carattere, sulla personalità di chi fa un enunciato e che gli conferisce una particolare connotazione. Per fare intendere quanto sia rilevante la prova etica e quali fraintendimenti nascano da un'analisi che non ne tenga conto basti pensare al significato che hanno i famosi versi danteschi «fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza» qualora, come si fa il più delle volte, li si estrapola ignorando la prova etica di chi nella *Commedia* la pronuncia, ossia di Ulisse, che è un fraudolento che con questo discorso, benché in sé nobilissimo, inganna i compagni e li porta alla morte, tenuto anche conto che per la cultura medievale, come pure per quella antica, la *curiositas* non era ancora una virtù del ricercatore, come lo sarà con la nuova scienza, ma un peccato di *hybris*, condannata in tutti i miti classici. Per Dante Ulisse è un ammiraglio fraudolento che, non pago dei limiti ontologici assegnati all'uomo, trascina i compagni in un viaggio spericolato, senza i mezzi necessari.

Non è un caso che la crisi dello strutturalismo ha dato rilievo allo *speech act*, all'atto linguistico, alla *performance*, ossia all'attuazione concreta degli enunciati, che sembra favorire una teatralizzazione della parola anche al di fuori e oltre il teatro propriamente detto. Sembra quasi che ai poeti e agli scrittori non basti più affidare le loro opere alla pagina scritta, ma sentano piuttosto l'esigenza di leggerle davanti a

un pubblico, come se un testo per realizzare la sua pienezza avesse bisogno di un attore e il messaggio non potesse esistere senza un emittente dotato di una pienezza fisica e non più soltanto nominato sulla copertina di un libro. Oggi anche la poesia gode di una sua teatralità, e sembra realizzare ciò che auspicava Nietzsche, secondo il quale per cogliere a pieno il significato di un testo bisognava leggerlo ad alta voce. Il verbo che usava era «vorlesen». Oggi si dà cioè particolare importanza all'esecuzione della parola poetica, con cui si pone l'accento sulla situazione, un termine, questo, che ora è da intendere in un significato ben diverso da come lo intendevano Hegel e De Sanctis, ma che comunque impone, attraverso una antropologia drammatica delle parole, una particolare sensibilità per le circostanze in cui avviene lo *happening*. Dunque non vale più solo per il teatro la formula di Pirandello, che si esprimeva in termini di «azione parlata». In questo senso anche l'*actio* e la *pronuntiatio* non sono più una semplice tecnica con cui riuscire più persuasivi, ma strumenti interpretativi. Evidentemente l'opera d'arte realizza la propria unicità quanto più se ne porta alla luce la densità dei rapporti, individuandone il ruolo attivo entro una trama in divenire. Delle tante definizioni di arte, quella che più valorizza oggi il suo rapporto con la retorica non è tanto quella di arte come imitazione o di arte come di bellezza o ancora di arte come tecnica operativa, ma di arte come evento (*happening*), o di arte come ambiente (*environment*), o ancora di arte come prodotto percettivo.

¹ R. Barthes, *La retorica antica*, trad. it., Milano, Bompiani, 1980, pp. 19-20.

² Ch. Perelman, *Il campo dell'argomentazione*, trad. it., Parma, Pratiche, 1979, p. 136.

³ Insiste molto sulla dimensione dialogica della retorica, comune del resto all'estetica, E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002, che si è tenuto particolarmente presente in questo intervento.

⁴ Cit. da L. Ritter Santini nell'Introduzione a H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969.

⁵ G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, a cura di M. Lavagetto, Venezia, Marsilio, 1994, p. 54.

⁶ T. Todorov, *Teorie del simbolo*, trad. it., Milano, Garzanti, 1984, p. 161.

⁷ M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it., Milano, Longanesi, 1976, p. 177. Anche Raimondi ha ripreso questo asserto per sottolineare la funzione ermeneutica della retorica.

⁸ Milano, Mursia, 1980².

⁹ Il problema della sedimentazione temporale con cui si è formato lo statuto della retorica, con la conseguente emarginazione delle teorie alternative sconfitte dal «modello classicista monolitico-conservatore», viene posto, anche per segnalare la parzialità del disegno di Lausberg tutto sbilanciato a favore dell'*elocutio*, da A. García-Berrio, *Il ruolo della retorica nell'analisi/interpretazione dei testi letterari*, trad. it. in "VS", 35/36, 1983, pp. 99-154: 120.

¹⁰ Torino, Einaudi, 1974.

¹¹ A. Kibedi Varga, *L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres*, in "Rhetorica", III, 1985, n. 3, pp. 201-21.

¹² Tanto è diventato familiare dopo l'attenzione che gli ha dedicato Calvino, non mette quasi conto di fare riflettere sull'agile balzo compiuto da Guido Cavalcanti nel *Decameron* tra le arche, icona della prontezza della sua intelligenza, che si traduce in battute repentine quanto il suo salto (*Dec.*, VI 9 12).