

Breaking points

Giovanni Lombardo

Longino senza sublime.

Su *Sul sublime*, a cura di S. Halliwell, con un saggio di M. Fusillo, tr. it. L. Lulli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 2021, pp. CLXXXVI+543 (con tredici tavole a colori)

Il sublime, come si sa, è uno dei temi che meglio si prestano a stabilire un raccordo tra il pensiero estetico antico e il pensiero estetico moderno. Perciò non sorprende che questa nuova edizione del trattato *Περὶ ὕψους* (di un Autore anonimo convenzionalmente chiamato Pseudo Longino o semplicemente 'Longino', a causa di un'errata e a lungo invalsa attribuzione al retore Cassio Longino, III sec. d. C.) includa, accanto al commento di Stephen Halliwell e alla traduzione italiana di Laura Lulli, un saggio di Massimo Fusillo: *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna* (pp. XI-LXIII)¹. Tre capitoli (1. Un prologo contemporaneo; 2. Una panoramica storica del sublime: alcuni momenti chiave; 3. Per un lessico del sublime) dettati dalla consapevolezza che il sublime è "una pratica creativa diffusa in tutte le epoche [...], un effetto estetico che può essere autonomo e disgiunto dalle intenzioni degli autori e dalle codificazioni a loro contemporanee" (p. xiv).

Pubblicato per la prima volta nel 1554 da Francesco Robortello, a Basilea, il *Περὶ ὕψους* sembra ignoto all'antichità classica e medioevale (da cui non ce ne perviene alcuna menzione esplicita) e deve la sua fama europea alla traduzione francese procuratane da Boileau nel 1674. Fusillo

¹ Nell'edizione inglese, di fresco pubblicata (con qualche aggiornamento rispetto all'ed. italiana) presso Oxford University Press, il saggio di Massimo Fusillo è sostituito da un paragrafo supplementare dell'introduzione di Halliwell: *From On the sublime to the modern sublime. An overview*. Ved. Pseudo Longinus, *On the sublime*, edited with an introduction, translation and commentary by Stephen Halliwell, Oxford, Oxford UP, 2022, pp. LI-X. Diversamente da Fusillo, interessato soprattutto alla storia del concetto di sublime, Halliwell è attento piuttosto alla fortuna del trattato longiniano.

non si limita però a seguire le sorti post-cinquecentesche del trattato; evoca anche i momenti più decisivi e i personaggi più significativi della storia di una categoria rintracciabile già nella cultura letteraria e figurativa del Medioevo (basti pensare a Dante e all'arte gotica) ma cospicuamente impostasi nell'età moderna, quando il sublime retorico subisce la concorrenza di quel "sublime naturale" che dà avvio a una lunga rielaborazione filosofica ed estetica (fondata soprattutto sul contrasto con il bello). Dopo gli approfondimenti settecenteschi venuti da Vico, da Burke e da Kant, e dopo l'incontro con le poetiche romantiche del genio e dell'immaginazione creatrice, il sublime approda alle letture decadenti e postmoderne che preludono alle versioni problematiche e spesso contraddittorie del pensiero contemporaneo: qui emerge "la difficoltà di definire una categoria estetica che è per statuto legata all'esperienza soggettiva e al variare del gusto, e che è sempre precariamente esposta alla caduta nel suo opposto, al fallimento del *Kitsch*" (p. LXVIII). Assai utile risulta pertanto il lessico allestito da Fusillo per orientare il lettore nel labirinto delle varie pronunce teoriche del sublime: *astrazione / sottrazione; aura / carisma; chaosmos; errore / fallimento; furore / estasi; infinito / totalità; in traducibilità / ineffabilità; male / negativo; pathos; sacro / magia; silenzio; spaziotempo; tragedia*. L'elenco sarebbe forse riuscito più completo se avesse annoverato anche la coppia *terrore / orrore*, che evoca la definizione di Edmund Burke (il sublime come *delightful horror*) e che – secondo una nota tesi di Guido Morpurgo-Tagliabue – trova un interessante antecedente antico nel δέος (terrore, paura) inerente allo stile δεινός (potente, impressionante) teorizzato da Demetrio nel trattato *Περὶ ἐρμηνείας* (*Sullo stile*, II/I sec. a. C.)². In ogni caso, grazie a questa guida concettuale e grazie ad alcune nuove e importanti riflessioni sulla musica, sull'arte figurativa e soprattutto sulla cinematografia, le pagine di Massimo Fusillo (corredate da tredici immagini a colori) si distinguono, nell'insieme di questa nuova ed. del trattato, come la sezione meglio fruibile dai lettori non classicisti, interessati non tanto all'origine antica e alla funzione retorica del sublime quanto al suo valore estetico e alla sua evoluzione storico-filosofica.

² Per le affinità tra lo ὕψος di Longino e la δεινότης di Demetrio e per il loro influsso sull'estetica burkiana, oltre a Morpurgo-Tagliabue, G., *Demetrio: dello stile*, Roma, Ateneo, 1980, pp. 185-96, si possono vedere Lombardo, G., "Revue Philosophique", n. 4 (2003), pp. 403-20, Id., "Aevum Antiquum", n. 3 (2003, ma 2007), pp. 135-54; e, più recentemente, Porter, J.I., *The sublime in antiquity*, Cambridge, Cambridge UP, 2016, pp. 246-82.

L'ampia introduzione e il dotto commento di Stephen Halliwell (ma anche l'impervia traduzione grecizzante di Laura Lulli) si raccomandano invece a un lettore antichista, in grado di apprezzarne gli eventuali progressi rispetto alle precedenti edizioni critiche e, anzitutto, rispetto all'autorevole ed. di Donald A. Russell ('Longinus', *On the sublime*, edited with introduction and comment by D.A. Russell, Oxford, Clarendon Press, 1964) e alla più recente ed. curata da Carlo M. Mazzucchi (Dionisio Longino, *Del sublime*, introd., testo critico, trad. e comm. a cura di C.M. Mazzucchi, Milano, Vita & Pensiero, 1992; seconda ed. rivista e ampliata 2010) e programmaticamente concepita – quanto al commento – come un'integrazione all'ed. di Russell. Dal punto di vista strettamente ecdotico, Halliwell non propone alcuna novità. Il suo apparato critico "è in larga misura limitato ai punti in cui il testo adottato comprende emendamenti e a una ridotta selezione di congetture degli editori, ritenute plausibili o degne di nota; [...] il commento aggiunge alcune indicazioni, limitatamente a quanto è necessario per l'interpretazione del testo" (p. cxxi). Errori secondari nel ms. principale (il Parisinus gr. 2036 saec. x) non vengono quindi segnalati e per la storia del testo si rinvia alle notizie ricavabili da altre edizioni. Analoga scelta per la bibliografia (pp. CXXIII-CLXXV): che registra solo i titoli citati nell'introduzione e nel commento, rimandando agli elenchi già disponibili altrove. Nulla di nuovo anche per quel che riguarda la datazione del trattato e l'identità dell'Autore. Halliwell condivide l'opinione oggi più credibile secondo cui il *Περὶ ὑψους* fu probabilmente composto da un Autore non individuabile, intorno alla metà del I sec. d. C. (anche se non possono escludersi collocazioni agli inizi del I sec. o all'età augustea), ma d'altra parte egli sottolinea come l'impossibilità di stabilire una cronologia precisa dipenda anche dalla speciale fisionomia di un testo che "si distanzia volutamente dalla temperie intellettuale del mondo in cui fu prodotto" (p. lxxx) e tende a proiettare la grande tradizione letteraria greca sul piano atemporale della *zeitlose Gegenwart* vagheggiata da Ernst R. Curtius (un'idea, per la verità, già presente in Lombardo, G., *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 32 e p. 46). Nessuna delle ipotesi sulla paternità del testo riuscendo probante, il frontespizio di questa ed. presenta il trattato come adesposto, ma il commento ne indica l'Autore con il nome di 'Longino' (solo "per motivi di convenienza e brevità", p. 121).

Al *Περὶ ὑψους* Stephen Halliwell aveva dedicato un capitolo (pp. 327-67) del suo libro *Between ecstasy and truth. Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford UP, 2011, una raccolta di

saggi sull'estetica greca che traeva il suo binomio eponimo – *estasi e verità* – proprio dalla concezione longiniana del sublime come speciale convergenza di impulso irrazionale e di energia cognitiva ovvero come intuizione di una verità metafisica attingibile attraverso un forte slancio emotivo. Questa interpretazione – che, in fondo, conferisce una più raffinata dimensione teoretica al rapporto tra *ingenium* e *ars*, tipico della poetica antica – ispira ora l'introduzione (pp. LXV-CXXII) e il commento (pp. 119-533) di questa nuova ed. organizzata in sei parti (1. Il problema della paternità e della datazione; 2. Struttura e organizzazione del trattato; 3. L'autore come critico e la sua rivalità con Cecilio; 4. Il sublime e le sue fonti; 5. La psicologia dell'ispirazione creativa; 6. Il testo del trattato *Sul sublime*), l'introduzione riconosce subito la posizione ambigua di un trattato che "può essere considerato [...] o estremamente originale nelle modalità con cui affronta il concetto di sublime o, in alternativa, un documento i cui punti di riferimento sono nuovi solo in superficie e non nascondono un attaccamento radicale a un insieme di valori greci ben più antichi e tradizionali" (p. LXVII). Conseguentemente, il discorso di Halliwell oscilla fra la tendenza a segnalare gli aspetti innovativi della teoria longiniana e l'impegno (più strenuamente profuso nel commento) a rintracciarne il tributo verso un'eredità retorica ora ripensata in una prospettiva decisamente estetico-letteraria. Longino è una figura complessa e non si lascia facilmente classificare. Nonostante il suo interesse per la filosofia e in ispecie per Platone (lo stoicismo, secondo Halliwell, lo coinvolge meno di quanto si è fin qui creduto), egli non è un filosofo, né il rapporto con il suo colto discepolo Postumio Terenziano ne fa un retore dedito soltanto all'insegnamento dell'eloquenza. Il suo è il mestiere del κριτικός che (come si apprende dal cap. 6.1) una lunga esperienza (πολλή πεῖρα) di letture ha abituato all'esercizio della κρίσις λόγων: un'attitudine al "giudizio sui discorsi" non molto diversa da quella di Cecilio di Calatte, l'atticista siciliano d'età augustea, autore di un trattato sul sublime sensibile alla perfezione stilistica ma talmente sordo all'intensità emotiva da provocare la reazione polemica e fortemente antagonistica di Longino. Promotore di un'eccellenza letteraria ancora calibrata tra la φύσις e la τέχνη e tuttavia mal catturabile dalle precettistiche correnti, egli intende emettere giudizi di valore sulla base di una prerogativa – quella dello ὕψος – che investe tanto le qualità quanto gli effetti della scrittura e che si configura come un "concetto a grappolo" identificabile "mediante il ricorso a un numero di caratteristiche strettamente associate e in parte sovrapposte [...] piuttosto che con un insieme determinato di condizioni necessarie e sufficienti" (pp. CXI-CXII). La famosa definizione del sublime

come l'“eco di una grande mente” (9.2: ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα) non esaurisce infatti tutti gli aspetti di un'esperienza che, senza coincidere con uno stile ben descrivibile (né, tanto meno, riducibile al registro elevato dei *tria genera dicendi*), può volta per volta indicare la folgore espressiva che trascende la semplice persuasione, il silenzio eloquente, il detto lapidario e memorabile, l'ispirazione come “risonanza intersoggettiva tra la mente dello scrittore [...] e la mente dell'ascoltatore” (p. cxv), l'urto emotivo (ἐκπληξίς) inteso a colpire l'uditore e a trascinarlo fuori da sé in una condizione di ἔκστασις. E ancora: la speciale *dilatatio cordis* inerente all'apprensione dei destini cosmici e metafisici dell'uomo; il sentimento di una superiorità che partecipa del divino e che, nutrendosi alla lezione dei grandi scrittori del passato, riscatta i grandi scrittori del presente dalla decadenza morale e letteraria del tempo loro e li elegge a modelli della posterità. Tanta ricchezza di funzioni spiega le incoerenze strutturali del trattato (soprattutto per ciò che è del πάθος, investito di un'importanza non altrimenti riscontrabile nella manualistica antica e tuttavia affrontato discontinuamente anziché in una sezione autonoma) e rende, secondo Halliwell, impossibile avvertire un respiro teorico unitario in un'opera “che consiste soltanto in un insieme di condizioni qualitative a cui presta attenzione mediante i suoi giudizi su esempi selezionati” (p. ciii).

La mancata individuazione di un impianto sistematico influenza, in qualche modo, anche il poderoso commento che, non senza un certo affanno, si studia di separare quanto è frutto della personalità di Longino da quanto invece deriva da un repertorio più prevedibile. Le indubbie “coincidenze tra il vocabolario critico del trattato e i modelli di stile utilizzati da parte della critica letteraria greca precedente” inducono Halliwell ad affermare che “larga parte della terminologia impiegata nell'opera [...] è ereditata dal passato e non è originale” (pp. ci-cii). Egli pertanto s'indugia, per oltre quattrocento pagine, nella meticolosa ricerca dei debiti (espliciti e soprattutto impliciti o addirittura subliminali³) di Longino, procedendo a una lettura talmente capillare da uncinare a una chiosa quasi ogni singola riga del testo greco. Ne risulta una dovizia esplicativa impareggiabile che se, da una parte, fornisce sussidi raramente reperibili nei

³ Nella *Preface* all'ed. inglese (cit. alla nota 1), Halliwell dichiara (p. v): “I have attempted to engage with the (unknown) author's thought processes and sensibility, not only at the level of his strikingly self-conscious presentation but also in terms of what might be called his associative subconscious, by taking virtually nothing for granted but reconsidering almost every word of treatise”.

commenti già noti (tale è per es. il caso delle preziose spiegazioni di alcuni indistricabili viluppi sintattici e, più in generale, del chiarimento delle ardite scelte stilistiche di un Autore avvezzo ad applicare una regola nell'atto stesso di enunciarla, secondo il virtuosismo della *leçon par l'exemple*), dall'altra parte sembra tradire l'intento di ridimensionare la statura intellettuale di Longino, collegandone l'opera (più fondatamente di quanto fino a oggi non fosse accaduto) alla tradizione critica antica. Nell'assolvere a quest'uopo, Halliwell tuttavia s'invesca spesso in un fitto intrico di *loci similes* e di parallelismi che travagliano la sagacia del lettore, costringendolo mal suo grado a diradare il nembo di tanta erudizione, nella speranza di vederne corruscare le accensioni del genio longiniano (meglio tralucanti, comunque, dagli ariosi preamboli che illustrano preliminarmente la materia dei singoli capitoli in una forma chiara e rimandata dagli ispidi dumi esegetici delle note *ad loc.*). Ma la tendenza all'esubero ermeneutico nulla toglie al valore di un commento esemplare che – se pure sembra restituirci l'immagine di un 'Longino senza sublime' o comunque meno sublime del solito – porta un contributo notevolissimo alla conoscenza del *Περὶ ὕψους* e promette di diventare un punto di riferimento irrinunciabile degli studi sulla critica letteraria antica.

La traduzione italiana di Laura Lulli (cui si devono anche la versione dei testi inglesi di Halliwell e la compilazione degli indici), essendo al servizio di un'edizione critica, è obbligata: 1. ad acquisire le equivalenze stabilite dal commento; 2. a mantenere un certo ancoraggio alla lettera.

Quanto al primo punto: le scelte di Lulli riescono talvolta immotivate (per es. 1.2: ἀληθέστατα non significa "sulla base di un criterio di verità assoluta" ma semplicemente "con grande franchezza"); talvolta sbagliate (per es. 8.1: αὐθιγενεῖς συστάσεις non vale "atteggiamenti naturali", ma "elementi costitutivi naturali (o innati)", perché qui σύστασις è sinonimo di πηγή, "fonte", e implica, come spiega Halliwell nel commento, p. 194, un riferimento alle "strutture costitutive della mente di chi compone"); talaltra volta disuguali, quando sarebbe richiesta una certa omogeneità lessicale (per es., il termine ἔκστασις tradotto in 1.3 "turbamento" e in 38.5 "estasi"; o l'agg. γενναῖος tradotto in 8.1 "eccellente" ma poco dopo, 8.1 e 9.1, "nobile"); talvolta incomprensibili (per es. 34.2: ἐν ὑγρῷ πνεύματι diventa "con un vigore fluttuante"⁴); talaltra ancora inette a cogliere alcuni preziosismi formali (per es. il parallelo, segnalato in nota da

⁴ La traduttrice non ha evidentemente capito il commento di Halliwell là dove (p. 362 dell'ed. inglese = p. 435 dell'ed. italiana) propone di risolvere la difficile espressione ἐν ὑγρῷ πνεύματι (lett. "in un umido soffio", detto dello stile di Iperide) in modo da intendere

Halliwell, p. 173 e p. 192, tra la formula di 5.1: τὸ περὶ τὰς νοήσεις καινόςπουδον: lett.: “la ricerca del nuovo nei pensieri”, e la formula di 8.1: τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον, “lo slancio ferace nei pensieri”, vanisce del tutto nella trad. di Lulli: 5.1: “la passione di nuove trovate”; 8.1: “l’attitudine ai grandi pensieri”). Ma si danno anche casi in cui le correzioni accolte dal commento vengono bellamente ignorate. Per es., in 40.2 Halliwell, p. 102 e p. 487, condivide un suggerimento di Wilamowitz (δεινῶς in luogo del corrotto δ’ ὁμως) e legge: διὰ μόνου τοῦ συνθεῖναι καὶ ἀρμόσαι ταῦτα δεινῶς, “con il solo comporre e armonizzare efficacemente (o abilmente) queste cose”; ma nella trad. it. di L. Lulli, p. 103, “con la loro sola disposizione e combinazione”, non si vede l’equivalente di δεινῶς. In 44.8: ἥνικα τὰ θνητὰ ἑαυτῶν μέρη καὶ ἀνόητα ἐκθαυμάζοιεν, Halliwell, p. 114, accoglie la correzione di Toup καὶ ἀνόητα, così da intendere: “quando essi ammirano le loro parti mortali e irrazionali”, ma Lulli, p. 115, non ne tiene conto: “ogni volta che ammirino le proprie parti mortali”.

Quanto al secondo punto: la lettera del *Περὶ ὕψους* è molto ardua. Come scrisse una volta Leopardi (che interruppe alle prime righe una sua versione del trattato), “Longino, sebbene fioritissimo delle possibili eleganze e gentilezze della lingua greca, le ricerca tanto e le accumula (senza però affettazione), che si trovano più frasi e modi figurati in lui che in dieci antichi greci tutti insieme” (Zib. 847-8). Lulli non teme di cimentarsi in una moderna mimèsi di questo stile “fioritissimo” e anzi, illustrando il proprio metodo sul sito *web* della Fondazione Lorenzo Valla (*Tradurre Sul sublime. Note al margine di un’avventura intellettuale*), dichiara: “ho scelto di provare a tenere insieme i diversi piani tematici e stilistici del trattato, valorizzandone, sì, le componenti ‘sublimi’, ma al tempo stesso mettendo in rilievo le pause, le riflessioni improvvise [...] i salti stilistici, i molti sottintesi, persino le battute implicite di un erudito alle prese con il proprio giovane interlocutore”. Un intento siffatto comporta ovviamente il rischio di un troppo servile ricalco dell’originale ove non si ricorra a una serie di aggiustamenti e soprattutto di semplificazioni tali da dare al lettore la sensazione di confrontarsi con un classico spesso non semplice e tuttavia sempre abile a parlargli in un linguaggio accessibile e non assiepatato da costrutti arcaizzanti; un linguaggio che sia non già l’italiano avvilito sotto il giogo della fedeltà, non già un italiano grecizzato e dispaesante, ma

lo ὑγρὸν πνεῦμα come *flowing spirit* (“spirito fluente”) oppure come *smooth manner*, (“maniera piana”); che, nell’imprecisa italianizzazione di Lulli, diventano lo “spirito fluttuante” e la “maniera regolare” (la trad. inglese di Halliwell, p. 55, offre “fluent narration”).

semmai l'italiano con un'anima greca – e anzi, si vorrebbe dire, un italiano informato alla nobiltà espressiva (γενναία φράσις) propria del sublime. Per conseguire questo risultato (tanto più desiderabile in un testo pensato dall'antichità ma letto soprattutto nella modernità), il traduttore dovrebbe coltivare una certa vocazione di scrittore, dovrebbe cioè essere sorriso da quella δύναμις ἐν τῷ λέγειν, da quel talento linguistico che per Longino è la condizione preliminare di una prosa di qualità. Non è questo il caso di Laura Lulli: il suo sforzo di secondare la cangiante superficie espressiva del testo greco genera uno sciatto esercizio interlineare che schiaccia la lingua d'arrivo sulle movenze della lingua di partenza, conferendole una durezza tutt'affatto scolastica e rendendone disgradevole la lettura. Il giudizio di Wilamowitz su Longino ("der Geschmack ist sein Eigentum. [...] Schön schreiben will er, daher er in seiner Behandlung oft eine Probe von dem ὑψηλόν gibt, das er gerade behandelt"⁵) viene completamente capovolto dall'operato di Lulli: priva di qualunque gusto della lingua italiana, la sua rugginosa traduzione è una prova di ταπεινόν, lontanissima da ogni ideale di bello scrivere (e tale da rafforzare in noi l'impressione di trovarci veramente davanti a un "Longino senza sublime")⁶.

Analoga sciatteria investe la cura dei testi di Halliwell. L'originale inglese, ora disponibile presso la Oxford UP (cit. *supra* alla nota 1), permette di verificare appieno l'imperizia della traduttrice. Ne allego un solo esempio. Nelle chiose al cap. 10, si legge (p. 244): "[...] un paradosso nel caso del poema di Saffo"; e poco dopo (p. 248): "enfaticizzando la complessità della fenomenologia tratteggiata da Saffo, Longino considera implicitamente il poema come un misto di desiderio, ansia e gelosia"; e infine (p. 256): "[...] il poema di Saffo è sufficientemente breve [...]". Il riscontro sul testo inglese mostra che Lulli traduce "poema" dove Halliwell scrive

⁵ von Wilamowitz-Moellendorf, U., *Erinnerungen 1848-1914*, Leipzig, Koehler, 1928, p. 171, nota 1 (= Id., *Filologia e memoria*, tr. it. di A. Pansa, intr. di M. Gigante, Napoli, Guida, 1986, p. 220, nota 2).

⁶ Il tentativo di suggerire in una lingua moderna almeno l'aroma della personalissima maniera longiniana approda a migliori risultati nella traduzione che Stephen Halliwell ha affiancato al testo greco nell'ed. inglese del trattato (cit. alla nota 1), giustificando il proprio metodo come segue (p. v): "I have also produced my own facing translation of the Greek text: a version which tries, *per impossibile*, to convey certain features of the author's often idiosyncratic writing (e. g. by not breaking up his occasionally baroque sentences) but without being mechanically literal (the same Greek vocabulary may be rendered by more than one English equivalent in different contexts) or fussily pedantic (a γὰρ, for instance, may sometimes be best converted into a semicolon)". Appunto *mechanically literal* e *fussily pedantic* sono i due tratti distintivi della versione di Laura Lulli.

poem (p. 186: “a paradox in the case of Sappho’s poem”; p. 190: “in stressing the complexity of the phenomenology depicted by Sappho, Longinus perhaps implies that he takes the poem to express a mixture of desire, anxiety, and jealousy”; p. 197: “[...] Sappho’s poem is short enough [...]”). Riferito all’ode di Saffo, l’inglese *poem* non può certo significare “poema” ma semplicemente “poesia” o “testo poetico”⁷.

Nell’elenco bibliografico, Lulli ripete *sic et simpliciter* i titoli inglesi di Halliwell, evadendo la buona norma di segnalare, ove esistano, le traduzioni italiane e di produrne il riscontro nelle citazioni addotte dal commento. Solo di due titoli si danno i corrispettivi italiani: Denniston, J.D., *Greek prose style*, Oxford, Oxford UP, 1952 (*Lo stile della prosa greca*, trad. it. di E. Renna, premessa di M. Gigante, Bari, Levante ed., 1993); Ed. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, I-II, Leipzig, Teubner, 1915³ (*La prosa d’arte antica*, trad. it. a cura di B. Heinemann Campana, I-II, Roma, Salerno ed., 1986). Per un terzo titolo, si fornisce un’informazione erronea, perché la trad. it. Bologna 1997 (ma: 1969) accoppiata al famoso manuale di Lausberg, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990³, riguarda in realtà (come fanno tutti i principianti negli studi di retorica) gli *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Hueber, 1949 dello stesso H. Lausberg (*Elementi di retorica*, trad. it. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969). Non sono invece menzionate le traduzioni italiane dei libri di E. Auerbach, H. Bloom, W. Burkert, E.R. Curtius, E.R. Dodds, Th.S. Eliot, S. Freud, N. Frye, E.H. Gombrich, St. Halliwell, I. Kant, A. Momigliano, S.H. Monk, Ed. Norden (*Agnostos Theós*), R.B. Onians, L. Pernot, R. Pfeiffer, J. S. Romm, B. Saint Girons. Ne fa le spese anche il libro di Halliwell, S., *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, Princeton UP, 2002, la cui trad. it. (*L’estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo, Aesthetica ed., 2009) fece

⁷ Registro qui qualche altra prova dell’impaccio della traduttrice. Errore non veniale è (a p. 255: “avvertiamo un [sic] eco di un celebre passo”; e a p. 286 “un [sic] eco moderno [sic] di questo sentimento”) il genere maschile del termine *eco*. Del pari errati sono: a p. 317 “perteneva” in luogo di “perteneva”; a p. 340 “altre [sic] *aperçus*” in luogo di “altri *aperçus*”; a p. 488 “un [sic] *façon de parler*” in luogo di “una *façon de parler*”. Indizio di un malcerto controllo sintattico è, a p. 278, la frase: “Maurizio ha mostrato bene che la Pizia fornisse i propri pronunciamenti” (dove sarebbe corretto dire: “come la Pizia fornisse” oppure “che la Pizia forniva”). A p. 261 stride la ripetizione ravvicinata del medesimo verbo: “il nocciolo della spiegazione emerge in 12.2, da cui emerge che ...” (dove l’inglese ha, p. 202: “the nub of the explanation will emerge at 12.2, where it becomes clear that ...”). A p. 341 “la natura fastidiosa dell’iperbato” altera il senso di “the disruptive nature of hyperbaton” (p. 275 dell’ed. ingl.), che vale propriamente “la natura dirompente dell’iperbato”.

conoscere l'Autore al nostro pubblico e gli valse il Premio Europeo di Estetica. Che poi dei testi di Auerbach, di Curtius e addirittura di Kant figurino solo le edizioni inglesi è ridicolo⁸.

⁸ Ecco l'elenco completo dei titoli di cui Lulli riporta solo le edizioni inglesi (tra parentesi indico le edizioni originali e le relative versioni italiane): Auerbach, E. *Literary language and its public in late Latin antiquity and in the Middle Ages*, engl. transl. by R. Manheim, Princeton, Princeton UP, 1965 (ed. or.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern 1958 = *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. di F. Codino, Milano, Feltrinelli, 1960). Bloom, H., *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford & New York, Oxford UP, 1973, 1997² (= *L'angoscia dell'influenza*, trad. it. di M. Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983); Bloom, H., *Ruin the Sacred Truths. Poetry and belief from the Bible to the present*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1987 (= *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, trad. it. di Cl. Béguin, Milano, Garzanti, 1992); Bloom, H., *The Western Canon. The books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace & C., 1994 (= *Il Canone occidentale. I libri e la scuola delle età*, Introd. di A. Cortellessa, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Garzanti, 1996, 2008²); Bloom, H., *The anatomy of influence. Literature as a way of life*, New Haven, Yale UP, 2011 (= *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, trad. it. di R. Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011). Burkert, W., *Greek religion*, engl. transl. by J. Raffan, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1985 (ed. or.: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart, W. Kohlhammer, 2007, 1977¹ = *Storia delle religioni. I Greci*, trad. it. di P. Pavanini, 2 voll., Milano, Jaca Book, 1984). Curtius, Er.R., *European literature and the Latin Middle Age*, engl. transl. by W.R. Trask, London, Bollingen Found., 1953 (ed. or.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München, Francke, 1948 = *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. it. di A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna, Firenze, La Nuova Italia, 1992). Dodds, E.R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley, University of California Press, 1951 (= *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di V. Vacca De Bosis, Pres. di A. Momigliano, Firenze, La Nuova Italia, 1959; poi Firenze, Sansoni, 2003 e Milano, Rizzoli, 2009). Eliot, Th.St., *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1950 (= *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, trad. it. di L. Anceschi, Milano, Mursia, 1971); Eliot, Th.St., *To criticize, the critics and other writings*, London, Faber & Faber, 1965 (= *L'uso della poesia e l'uso della critica*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1974). S. Freud, *The Moses of Michelangelo*, in Id., *Totem and taboo and other works*, engl. transl. by J. Strachey et al., London, Hogarth, 1955, pp. 211-38 (ed. or.: S. Freud, *Der Moses des Michelangelo* in Id., *Studienausgabe*, Bd. x. *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt am M., Fischer, 1969, pp. 195-222 = *Il Mosè di Michelangelo*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1976). Frye, N., *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton UP, 1957 (= *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1957). Gombrich, E.H., *The heritage of Apelles. Studies in the art of Renaissance*, London, Phaidon, 1976 (= *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. it. di M.L. Bassi, Tonino, Einaudi, 1986). Halliwell, St., *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, Princeton UP, 2002 (= *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Palermo, Aesthetica ed., 2009). Kant, I.,

La precaria *institutio* scientifica e filologica di Lulli è confermata anche dal maldestro allestimento dei due indici che suggellano il volume: quello delle parole notevoli (pp. 537-41) e quello dei “passi citati, parafrasati o semplicemente allusi” (pp. 542-43). L’assenza di un indice dei nomi è irremissibile. Per i *verba potiora*, il lettore dovrà fare ancora ricorso alle edizioni precedenti (in ispecie le dianzi citate edd. di D.A. Russell, Oxford 1964, pp. 204-8, e Oxford 1968, pp. 62-94: e di C.M. Mazzucchi, Milano 2010², pp. 331-82), perché la lista di Lulli serve a ben poco: tante e tali sono le omissioni. Ne segnalo alcune tra le più gravi. Mancano i termini διαίρω, διαίρμα, διαίρσις, ἐξοχή, μεγεθύνω, ὑψηλοφάνης, che completano la gamma sinonimica dello ὕψος. Mancano αἰτία, μοῖρα e πηγή, che (insieme a ἰδέα e a σύστασις) indicano le sorgive del sublime. Manca αὐθιγενής, che specifica l’origine innata delle fonti della φύσις. Mancano θαυμάσιος e πιθανός, che già sulla soglia del trattato chiariscono come il meraviglioso inerente al sublime s’imponga sul persuasivo (1.4). Manca ἀπήχημα, importante per la definizione del silenzio di Aiace (9.2). Manca φοιβάζω, che metaforizza l’ispirazione dell’oratore appassionato (8.4).

Critique of the power of judgement, ed. by P. Guyer, engl. transl. by P. Guyer - E. Matthews, Cambridge, Cambridge UP, 2000 (ed. or.: *Kritik der Urteilskraft* [1799] hrsg. von K. Vorländer, Hamburg, Meiner, 1990⁷ = *Critica del Giudizio*, introd. di P. D’Angelo, trad. it. di A. Gargiulo, riv. da V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1997). Momigliano, A., *Alien wisdom. The limits of hellenization*, Cambridge, Cambridge UP, 1975 (= *Saggezza straniera. L’ellenismo e le altre culture*, trad. it. di M.L. Bassi, Torino, Einaudi, 1980). Monk, S.H. *The sublime. A study of critical theories in xviii-century England*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960², 1935¹ (= *Il sublime*, ed. it a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991). Norden, Ed., *Agnostos Theós. Untersuchungen zur Formengeschichte der religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1913 (*Agnostos Theós. Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del linguaggio religioso*, trad. it. di Ch.O. Tommasi Moreschini, Brescia, Morcelliana, 2002). Onians, R.B., *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, Cambridge UP, 1951 (= *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l’anima, il mondo, il tempo e il destino*, trad. it. di P. Zaninoni, a cura di L. Perilli, Milano, Adelphi, 1998). Pernot, L., *Rhetoric in antiquity*, engl. transl. by W.E. Higgins, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2003 (ed. or.: *La rhétorique dans l’Antiquité*, Paris, Livre de poche, 2000 = *La retorica dei Greci e dei Romani*, trad. it. di Fr. Caparrotta, a cura di L. Spina, Palermo, Palumbo, 2006). Pfeiffer, R., *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic Age*, Oxford, Oxford UP, 1968 (= *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell’età ellenistica*, trad. it. di M. Gigante e S. Cerasuolo, introd. di M. Gigante, Napoli, Macchiaroli, 1973). Romm, J.S., *The edges of the earth in ancient thought*, Princeton, Princeton UP, 1992 (= *Dove finisce il mondo*, trad. it. di D. Guastini, Roma, Jouvence, 1999). Saint Girons, B., *Le Sublime de l’Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005 (= *Il Sublime*, trad. ital. parziale di G. Colosi, Bologna, Il Mulino, 2006).

Ma sono tralasciati anche altri vocaboli d'una certa rilevanza teorica quali, per es., αἰών, ἀκροατής, ἀλεξιφάρμακον, ἀμάρτημα, γόνιμος, εἰκονογραφέω, ἐμπαθής, θαυμαστός, ἰσόθεος, καινόσπουδος, λόγος, πρόσωπον, πρωτεῖον, ῥήτωρ, σιωπή, σύστημα, συγγραμμάτιον, φλοιώδης, φορά, φρονηματίας, φρόνιμος, ψυχή etc. Le occorrenze del termine πνεῦμα vengono riportate due volte; il termine κλίμαξ reca erroneamente l'accento acuto: spie di una disattenta correzione delle prove di stampa. Nell'indice dei passi, si cercano invano i riferimenti a Simonide (fr. 557 PMG, 15.7) e a Zoilo (*FGrHist*, 71 F 3, 9.14)⁹.

Nicola Perullo

Note

a partire da G. Marrone, *Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 372

Come è noto, gli ultimi due decenni hanno visto una fioritura del campo di indagine che si occupa del senso materiale del gusto e, più in generale, dei temi del cibo e della gastronomia. Questa fioritura è esplosa nei media, ma ha avuto anche un notevole sviluppo nella ricerca e nell'Accademia, un po' in tutte le discipline. In particolare nell'Estetica questo ambito è stato solitamente indicato con l'espressione "estetica del gusto" (in lingua inglese, l'area si è spesso specificata con l'espressione *gustatory aesthetics* per distinguerla dalla nozione più tradizionalmente filosofica di "gusto", *taste*, invalsa a partire dalla teorizzazione kantiana della *Urteilsskraft* da cui resta escluso il gusto del palato). Per tutto ciò, si può anche indicare una data inaugurale piuttosto precisa: nel 1999 esce negli Stati

⁹ In un articolo apparso sul "Sole 24 ore" di domenica 28 agosto 2022, Piero Boitani celebra la cinquantennale attività della Fondazione Lorenzo Valla e ricorda le caratteristiche della prestigiosa collana dei Classici greci e latini, che egli oggi dirige: "ogni testo deve essere filologicamente impeccabile, la traduzione nuova precisa e scorrevole, introduzione informativa e originale, commento esteso ma non fluviale; i curatori sono scelti tra i maggiori esperti al mondo di quel particolare argomento". Non sembra però che, quanto al lavoro di Laura Lulli, la nuova edizione del trattato *Sul Sublime* onori convenientemente questi severi requisiti. (Per un più antico insuccesso della collana, leggasi Mazzarino, A., "Helikon", 33-4 (1993-94), pp. 461-512).

Uniti il libro di Carolyn Korsmeyer *Making sense of taste. Food and philosophy*, uno studio che avrà nel tempo molta fortuna, diventando il classico punto di riferimento per gli studiosi (il volume è uscito nel 2014 anche in italiano per Aesthetica Edizioni a cura del qui scrivente, col titolo *Il senso del gusto. Cibo e filosofia*). Questo libro ha avuto soprattutto il grande merito di dare inizio a una trattatistica sistematica e specifica sull'argomento, non certamente quello di proporre per la prima volta una discussione: la domanda sul valore del senso gusto ma anche quella sullo statuto estetico della cucina, sono infatti antiche quasi quanto la filosofia stessa. Da Platone ad Aristotele, da Tommaso a Montaigne, fino alla nascita dell'estetica moderna, molti sono i filosofi che hanno affrontato, in misura più o meno sporadica, questi temi. In particolare, nella fase inaugurale dell'estetica: non a caso, il XVIII secolo è stato definito "il secolo del gusto". Da Du Bos a Hume, da Montesquieu a Burke, solo per citare alcuni classici prima delle grandi sistematizzazioni kantiane e hegeliane che chiudono alle possibilità inclusive di quell'estetica che oggi va sotto il nome di "Everyday Aesthetics" e nella quale rientrano, appunto, i temi della cucina come creazione di artefatti edibili e del gusto, cioè della loro fruizione. Nel Novecento, sarà in particolare John Dewey che, in *Arte come esperienza*, riprenderà tali questioni, decostruendo le posizioni gerarchizzanti di Kant e Hegel e includendo cucina e gusto nel dinamico dominio esperienziale delle possibilità estetiche.

E tuttavia, cibo, cucina e gusto sono stati, fin dagli anni '60 del secolo scorso, uno specifico campo tematico di trattazione ben prima che della filosofia (oltre alla già citata Korsmeyer, occorre ricordare almeno i lavori pionieristici di Lisa Heldke) da parte dell'antropologia (Lévi-Strauss, Goody, Douglas), della sociologia (Elias, Bourdieu), della storia (Flandrin, Montanari), della psicologia (Gibson), della critica della cultura e della semiotica (Barthes, Floch). Data questa genealogia, ci si trova dunque di fronte a un paesaggio piuttosto variegato e diversificato, ricco di stimoli e indicazioni eppure ancora sfuggente e residuale; un paesaggio dove si mescolano senza soluzione di continuità impressionismi e trattatistica, basso e alto, moda e cultura. Questo anche perché il cibo inerisce biologicamente a tutti e, perciò, risulta difficile ingabbiarlo nelle maglie di un discorso puramente teoretico, facendone un oggetto di speculazione pienamente preservata.

In questo territorio confuso e affastellato degli studiosi contemporanei del cibo, il nome di Gianfranco Marrone spicca per serietà, continuità e ampiezza di visione. Tutti i campi che ho sopra richiamato sono infatti presenti nel suo discorso, che innanzitutto colpisce per solidità culturale

e conoscenze: Marrone è semiologo – e rivendica assai spesso questa appartenenza, se non con senso di superiorità certo con orgoglio convinto – però ha interessi e competenze estetiche, storiche e antropologiche puntuali. Inoltre – altra rarità – nutre anche un'autentica passione per l'esperienza vissuta del gastronomico, cosa che gli impedisce di commettere quei grossolani errori in cui incorre lo studioso estemporaneo e ingenuo della questione. Marrone ha fatto del campo gastronomico, da oltre un decennio, uno dei suoi principali ambiti di ricerca; vi ha dedicato numerosi saggi e diverse monografie. Sono da ricordare: *Gastromania* (2014), *Semiotica del gusto* (2016), *Dopo la cena, allo stesso modo* (2019). E, come curatore: *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*, insieme ad Alice Giannitrapani (2012) e *Buono da pensare* (2014). Non da ultimo, egli ha costituito a Palermo un'importante scuola di semiotica del cibo e del gusto che, dopo avere progettato un Master di primo livello sulla comunicazione del gusto, ma anche manuali di cultura e comunicazione, collaborazioni e progetti di ricerca, oggi annovera tra i suoi membri studiosi di valore come Ilaria Ventura Bordenca, Dario Mangano, Francesco Mangiapane, Alice Giannitrapani.

Ora, chi ha seguito questo lungo percorso fin dai suoi esordi non potrà che osservare come *Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico* (Bompiani 2022) possa essere considerato come una sintesi teorica di tutto il lavoro precedente, una summa che da un lato elabora analisi precedentemente proposte, arricchendole, dall'altro sistematizza una proposta teorica complessiva che è riassunta bene dal titolo e in particolare da queste due nozioni, "gustoso" e "saporito", proposte da Marrone quale filo rosso di tutto il volume. In particolare, vorrei soffermarmi proprio sui numerosi argomenti che, attraverso i due concetti, aprono – talvolta esplicitamente, talaltra surrettiziamente – a un dialogo con l'estetica che mi pare fecondo e molto interessante. L'autore, del resto, ha una formazione estetica e a questo orizzonte di ricerca ha anche dedicato diversi lavori: *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica* (1995); *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica* (1995); *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi* (1998).

In linea generale, *Gustoso e saporito* si presenta come introduzione al discorso gastronomico – ma un'introduzione nel pieno significato del termine: non un discorso preliminare, divulgativo e annacquato, ma un'immersione totale dentro la sfera semiotica che guarda al cibo e al gusto, la *gastrosfera*, come discorso pienamente legittimato, al pari di ogni altro e senza alcuna gerarchia né ontologizzazione (qui vi è tuttora una chiara

superiorità della semiotica rispetto a un certo modo di intendere la filosofia e l'estetica), a far comprendere il mondo nel suo complesso. Il cibo va oltre se stesso, il suo significato non è riducibile alla sua espressione materiale e gustosa, e scrive: "Il cibo significa perché se ne parla; e se ne parla perché significa" (p. 35). Il discorso gastronomico nel quale veniamo immersi è dunque un discorso plurale, e per questo non è un linguaggio; in altri termini, è una configurazione semiotica, appunto una gastrosfera entro cui si danno generi diversi tra loro, diversi linguaggi. Marrone propone di suddividere questa pluralità di discorsi in quattro tipologie: la gastronomia referenziale (senza fronzoli, che bada al sodo); la gastronomia mitica (immaginario, affetti, sentimenti, la cucina mitica delle nonne...); la gastronomia sostanziale (sensoriale, basata sulla corporeità e su una relazionalità pre-personale); la gastronomia obliqua (intellettuale, mentale, ingegneristica). Il libro analizza e al contempo decostruisce queste quattro tipologie di discorso che naturalmente, avverte l'autore, nell'esperienza concreta si mescolano e non sono mai fisse e stabili. Ecco un punto che forse vale la pena sottolineare, e che marca una distanza tra il modello semiotico e un possibile approccio estetico. Potremmo infatti domandare: se la marcia strutturalista e classificatoria, rigorosamente perseguita, necessariamente si opacizza o si mescola, una volta che viene "applicata" al reale, non sarebbe forse più aderente allo stesso discorso (gastronomico, in questo caso) rinunciarvi? Potrei circostanziare questa domanda riferendomi a punti precisi (per esempio, la catalogazione dello stile di cucina di Redzepi come "referenziale" e opposto a quello di Adrià come "obliquo" – vedi p. 224 – potrebbe tranquillamente ribaltarsi).

Al di là di questo scarto in merito all'opportunità e all'efficacia di un modello sistematizzante (imitazione del metodo scientifico) per descrivere la realtà, tuttavia, anche per il filosofo non sistematico sono di grande interesse e di notevolissima utilità le continue sollecitazioni che emergono da ricostruzioni precise, poi ricomprese in generali proposte teoriche. Il volume si compone di tre parti per complessivi otto capitoli. La prima, "Mangiare segni, pensare altrimenti", costituisce la trave portante di tutto il discorso ed è soprattutto dedicata a delineare la questione del senso semiotico dell'alimentazione, il che avviene in particolare attraverso l'analisi della nozione di gusto. La seconda, "Dal banchetto ai fornelli", si occupa principalmente delle traduzioni figurative del gusto e delle conseguenti immagini che si creano attraverso la cucina, intesa sia come ambito del fare da mangiare sia come "setting" complessivo che parte prima del cucinare e finisce dopo (commensalità, socializzazione,

costituzioni della tavola, ecc.). La terza, “Inganni e belle figure”, approfondisce il discorso gastronomico sotto la luce del rapporto tra apparenza e realtà, tra “finzione” e “verità”, analizzando ricette e altre strutture narrative. Il libro è ricchissimo di esempi tratti da cinema, arti, alta cucina, estetica del quotidiano; ci sono moltissime notazioni di costume, alla Roland Barthes (uno dei maestri riconosciuti di Marrone), alternate a raffinate e rigorose analisi semiotiche. Si tratta di comunicazione, di immagini, di commensalità, di posate, di impiattamento e servizio; si fanno lunghe e dettagliate analisi su ricette di chef contemporanei famosi (da Bottura a Romito, da Adrià a Redzepi) ma anche di piatti tradizioni (alle sarde a beccafico è dedicato un intero capitolo); si studiano i rapporti tra gli spazi fisici (sala e cucina) dei ristoranti, ma anche le guide e il packaging. Allo stesso tempo, questo testo riprende una serie di argomenti filosofici di notevole interesse: il cibo come relazione tra incorporazione ed espulsione, la cucina come agire politico, Natura e Cultura o, se si vuole, tradizione e innovazione intese quali differenti effetti di senso.

Entriamo ora più direttamente nelle questioni estetologiche che agiscono in modo esplicito e profondo nel testo. Seguendo lo stesso suggerimento di Marrone, gustoso e saporito sono da considerarsi due categorie estetiche, grossomodo corrispondenti all’ambito del cognitivo da un lato e del non cognitivo dall’altro. Più precisamente: il gustoso corrisponde al polo figurativo (dominio del cognitivo, del culturale e del consapevole); il saporito corrisponde al polo plastico (dominio del sensibile più “nudo”, di una percezione meno mediata). Non si tratta però di un’opposizione netta tra figurativo e non figurativo, ma tra due significazioni figurali diverse: il gustoso risponde a un effetto di senso più esplicito e tematizzato, più modellato su un grado consapevole di competenza; il saporito, invece, a un effetto di senso più scabro e operativo, privo di competenza tematica o con la sua messa tra parentesi a favore di una focalizzazione *con* l’esperienza sensibile. In effetti, anche in estetica si è suggerito di recente (Matteucci 2019) di ripensare l’estetico come il continuo scarto tra un livello tematico e un livello operativo, nel senso della differenza, rispettivamente, tra esperienza *di* ed esperienza *con*. Molti anni fa, io stesso avevo proposto a proposito dell’esperienza gustativa una caratterizzazione su due livelli, che avevo chiamato “piacere nudo e “gusto vestito”, che intendeva rendere conto di come il percettore (*non* dunque l’analista o l’etnografo) vive l’incontro con il cibo (Perullo 2012). Ora, cosa è esattamente in gioco in queste proposte? Preso atto di come il piano teorico/cognitivo sia insufficiente a comprendere, da solo, il piano dell’esperienza percettiva – in questo caso, la percezione gustativa –, si

tratta di delineare un'opzione di fondo: c'è un piano che precede l'altro – se sì, quale? Oppure si danno insieme? In che modo affrontare il classico dualismo tra “l'incomunicabile” pre-linguistico della sensazione e il “comunicabile” percettivo della figura? Marrone imposta la questione con grande raffinatezza e competenza, riprende l'approccio fenomenologico e sistemico di Merleau-Ponty, integrandolo con le teorie semiotiche della percezione situata (Boutaud) e relazionale (Landowski) (pp. 88-92) e traducendo il tutto, appunto, nelle categorie di gustoso e saporito, ma invertendole rispetto all'impostazione convenzionale secondo la quale, come è noto, il passaggio è dalla sensazione “pura” alla cognizione (pp. 98-9). In altri termini: pur chiarendo che queste due categorie non sono da intendersi ipostaticamente ma quali differenze che si costituiscono nel processo della loro formazione – vi è un divenire-saporito del gustoso e un divenire-gustoso del saporito – e pur ribadendo che tali polarità si danno sempre relate, tuttavia, secondo Marrone, preliminarmente si manifesterebbe il gustoso (p. 112). Il saporito/plastico consisterebbe dunque in uno “straniamento” dello sguardo gustoso, una sorta di *epoché* che non precede dunque il figurativo ma ne è conseguenza. Qui il saporito è una riemersione del sensibile (e del “Naturale”) nel figurato (nel “Culturale”), uno specifico effetto di senso che rimonta sul gustoso, temporaneamente esautorandolo per lasciar esprimere quelle significazioni irriducibili alla sfera linguistico-cognitiva. Non è vero, come sosteneva Leroi-Gourhan, che la gastronomia è un'estetica senza linguaggio; il gusto si può rappresentare, come ha mostrato, tra gli altri Jean-Marie Floch (p. 179). E tuttavia, questa rappresentazione avviene secondo un movimento peculiare, il divenir-saporito del gustoso e il divenir-gustoso del saporito.

Tra i molti esempi convocati, Marrone analizza anche il celebre film *Ratatouille*, considerato un vero e proprio capolavoro di estetica filosofica (p. 160). In effetti, nell'epifania che vive il critico Anton Ego con l'assaggio della ratatouille, preparatagli dal cuoco-topolino Remy e dal suo alter-ego umano Linguini, si manifesterebbe l'estetico non quale emersione del prelogico, esperienziale mondo della vita, ma piuttosto in quanto sospensione, messa tra parentesi delle forme del gustoso/figurativo (il tematico, l'analitico) a favore del saporito/plastico (il multisensoriale sintetico). Marrone conclude dunque che l'esperienza estetica è più inerente al saporito che non al gustoso; nei nostri termini, è esperienza-con e non esperienza-di, è operativa e non tematica. Dunque, il “gusto vestito” (il sapore come sapere) precede, nell'ordine della significazione, il “piacere nudo” (che egli identifica come l'ambito dell'“analisi sensoriale”, cioè di un riconoscimento/apprezzamento di sapori e gusti indipendentemente dal loro

inquadramento, dalla loro contestualizzazione culturale, storica, ecc.). Questa struttura interviene in molti punti del testo. Essa è all'opera nella famosa distinzione di Lévi-Strauss tra ingegnere e *bricoleur* (espressione di un progetto intellettuale che va dalla teoria alla pratica basato su competenza cognitiva, dunque gustoso, il primo; espressione dell'amatore che muove dalla pratica alla teoria, basandosi anzitutto su sensi e passione, dunque saporito, il secondo). Ma anche nella classica dicotomia gastronomica tra le creazioni dovute all'autorialità individuale dello chef, "firma" consapevole basata su cultura e conoscenza, dunque gustosa, e i piatti che si trasmettono lungo una tradizione collettiva, anonima e senza firma, tutta basata sulla risposta percettiva sensuale, e dunque saporita (pp. 219-20). Oppure ancora nella differenza che gli storici dell'alimentazione hanno individuato tra una "cucina sintetica", più sensoriale e dunque saporita, tipica di un "effetto massa" e di una confusione che corrisponde all'estetica barocca, dove le sfumature sono nascoste, sotto la coltre apparente della continuità, e una "cucina analitica", più intellettuale e dunque gustosa, tipica della concezione chiara e distinta e per questo paragonabile all'estetica classica, in cui ogni sfumatura si esibisce con evidenza (pp. 185-7).

Ora, a nostro avviso questo dispositivo è il punto teorico più rilevante di *Gustoso e saporito*; si tratta effettivamente di un dispositivo che aiuta a inquadrare il discorso gastronomico dentro una prospettiva originale, facendone cogliere nuove dimensioni. Proprio per questo, però, è anche una prospettiva problematica, almeno per un'estetica che muove dal superamento delle ontologie dualistiche per un approccio integralmente relazionale. Ripetiamolo: Marrone avverte di continuo che le due categorie, all'atto pratico e operativo, sfumano di continuo l'una nell'altra. Ma allora perché lasciar intravedere una gerarchia, corrispondente con la primogenitura strutturalista del cognitivo e del culturale? Se il saporito è effetto del gustoso ma il contrario non vale simmetricamente, come sembra talvolta suggerire l'autore, non significherà allora rimandare, ancora una volta, allo sfondo ontologico che si intende altresì decostruire? Giustamente, Marrone insiste nel sottolineare l'ingenuità filosofica di ogni discorso naturalistico; lo ha già fatto tematicamente in passato (*Addio alla natura*, 2011) e lo ribadisce a più riprese anche in questo lavoro, giacché il cibo rappresenta oggi un caso paradigmatico di tale pigrizia del pensiero. In *Gustoso e saporito* si decostruiscono le mitologie della cucina delle nonne, dell'originario, dell'autentico e, appunto, del naturale. Non siamo però sicuri che ciò significhi tagliar corto *tout court* con queste ca-

tegorie che, in una prospettiva relazionale, appaiono altrettanto necessarie dei loro opposti. Se è vero che non ci sono mai state “pura” innocenza, “pura” infanzia, principio di piacere assoluto, neppure nel gusto gastronomico e nella cucina, lo stesso deve valere per la pura cognizione, l’età adulta, il principio di realtà assoluti. In altre parole: siamo sicuri che non vi sia altrettanta ingenuità nel primato del culturale, del contestuale e del sociale? E tuttavia, perché non considerare i due momenti – saporito e gustoso – come paritarie espressioni di un medesimo *piano percettivo* nel quale esse si producono (come effettivamente l’autore nota in più punti) quali effetti di senso che si rimandano l’uno con l’altro, senza alcuna genealogia? In molti passaggi, Marrone ci conduce proprio a pensarla in questo modo: il gusto viene dal passato come riconoscimento del futuro, è qualcosa che si fa sempre in avanti, un compito (p. 160). Cioè: il gusto dell’esperienza presente è il saporito; il passato e il futuro (la memoria e le aspettative) sono il gustoso. La struttura temporale dell’esperienza estetica, e in particolare della percezione gustativa, mostra dunque di essere irriducibile a ogni linearità, perché il saporito è ciò che crea la (futura) memoria e le (future) aspettative ma, simultaneamente, la memoria (passato) e le aspettative che su di essa si basano, cioè i codici, creano il saporito.

Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico è un’opera importante, che contiene molte analisi e molte intuizioni preziose anche per l’estetica del cibo e che consolida l’autore come un punto di riferimento imprescindibile per tutti gli studiosi che intendono la cucina e il gusto e le loro configurazioni di senso quali ambiti di ricerca interessanti e degni della massima attenzione teorica e, al tempo stesso, importanti e peculiari, essendo il sistema alimentare, checché se ne voglia pensare o dire, del tutto centrale alla vita umana, tanto sul piano individuale che collettivo.

Bibliografia

Marrone, G., *Gastromania*, Milano, Bompiani, 2014.

Marrone, G. (a cura di), *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci, 2014.

Marrone, G., *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cibo, della tavola*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

Marrone, G., *Dopo la cena, allo stesso modo. Dieci anni di immaginario gastronomico*, Palermo, Torri del Vento Edizioni, 2019.

Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019.

Perullo, N., *Il gusto come esperienza. Saggio di filosofia e estetica del cibo*, Bra, Slow Food, 2012.

© 2022 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.