

Recensioni

Fortune del Medioevo. Studi di Medievalismo, a cura di Roberta Capelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023 («Medievalismi. Collana di studi storico-letterari, filologici e culturali», 2), 463 pp.

Il volume segna la seconda uscita della collana «Medievalismi» fondata da Roberta Capelli per i tipi dell'Orso, e idealmente la inaugura in forza di un taglio volutamente programmatico, inteso ad inquadrare il Medievalismo come disciplina, anzitutto nei confronti della Medievistica. Per Capelli, che firma il saggio introduttivo della miscellanea, occorre per prima cosa rimarcare che allo stesso modo in cui non esiste una sola idea di Medioevo – ma un Medioevo illuminista, un Medioevo romantico, un Medioevo post-moderno –, si dovrà parlare, piuttosto che di un 'Medievalismo', di 'Medievalismi' al plurale, consapevoli di una varietà di forme e fortune dell'immaginario medievale che impone al critico uno sguardo versatile, slegato dalla «scansione intellettualistica delle discipline» (Brandalise, 2004). Inoltre, se in un senso il Medievalismo guarda ovviamente al Medioevo quale sua fonte, in un altro esso è compreso tra le diverse forme del revivalismo, ed è in questo quadro che la nuova disciplina deve affermare la propria singolarità e dignità epistemologica (p. 10). La sua vocazione interdisciplinare, la sua stessa «resistenza a farsi sistema», non deve quindi essere rifiutata, ma al contrario privilegiata nel ricostruire una «fenomenologia (...) che sfugge (...) alle classificazioni rigide e gerarchiche» (p. 19): proprio per questo il volume non segue un principio cronologico, né propriamente tematico, quanto piuttosto un'articolazione attraverso le possibili intersezioni tra passato e presente, tra Medioevo e Modernità.

L'articolo di Roversi Monaco, che apre la prima sezione della raccolta, affronta da subito le difficoltà connesse ad una definizione epistemologica di un dominio intrinsecamente complesso, ambivalente – che «identifica tanto l'ambito disciplinare quanto l'oggetto di ricerca» (p. 25) –, necessariamente aperto ad una dimensione interdisciplinare e, pur nella sua (finora) breve vita, da sempre esposto allo scetticismo delle discipline tradizionali. Opinione di Roversi Monaco è che, in quanto riflessione post-medievale sul Medioevo, il Medievalismo debba essere prerogativa della storiografia e dei *cultural studies*, ma non solo: dal momento che proprio il «senso comune» del Medioevo (Sergi 2005) «precede la conoscenza storica del Medioevo», in un «rimando circolare e dialettico fra medievalismo e storia me-

dievale» (p. 27), il Medievalismo si impone come sede di riflessione metacritica imprescindibile per lo stesso lavoro storico. La tesi è in parte ripresa, sul terreno della filologia, dai due successivi contributi della raccolta. Zironi individua le linee prevalenti delle operazioni medievaliste connesse al mondo germanico per quanto concerne i nuclei (o «grumi») ideologici che vi sono implicati e le modalità di riscrittura, all'insegna ora della rielaborazione di una fonte specifica in un altro linguaggio – romanzesco, fumettistico, filmico – secondo una «trasposizione intersemiotica»; ora di una «riscrittura intertestuale», in cui non è riconoscibile un unico ipotesto, quanto piuttosto la libera invenzione entro un Medioevo ideale, che esorbita volentieri nel fantastico. Il filologo non potrà pertanto limitarsi alla decostruzione dei fenomeni di ricezione e riscrittura con riguardo alla fonte, ma dovrà interrogarsi, dalla parte della Modernità, sulle ragioni di queste operazioni. In un *excursus* sullo stato degli studi medievalistici nella tradizione della romanistica italiana, contraddistinta da un atteggiamento antinomico, «fra adesione e diffidenza», Morlino riscatta il Medievalismo in prospettiva genealogica, dove esso appare una componente decisiva della temperie culturale in cui è sorta la stessa Filologia romanza, che a sua volta ha nutrito di sé nuovi medievalismi: in questa circolarità fra saperi e immaginari si avverte pertanto la necessità di una Filologia romanza che, una volta riconosciuto nel Medioevo il suo ambito specialistico, sappia andare oltre lo stesso Medioevo per riappropriarsi della dimensione del lettore.

Uno sguardo filologico sul Medievalismo implica naturalmente una riflessione sull'uso delle fonti medievali (II sezione), sulle stereotipie o piuttosto sui «flussi di credenze» che esse ingenerano (Fedriga – Moresi). I medioevi immaginati sono universi multipli, che giungono al Moderno attraverso depositi iconografici inerti (cfr. Bordone, 1993), cristallizzati e stratificati in modo talvolta insensibile, come avviene ad esempio nell'onomastica italiana (Caffarelli). L'impresa solesmense di recupero e codifica del canto gregoriano insegna che il riflesso medievalistico non è mai scevro di aberrazioni, ma se esse sono inutili e anzi spesso d'ostacolo alla ricostruzione filologica delle fonti, in compenso ci dicono molto sul tempo in cui questo revivalismo si è imposto (Zimei) – sia nelle ricostruzioni che si vogliono autentiche, sia nelle esegesi apertamente mistificatorie: particolarmente interessante, in questo senso, è il contributo di Ciardi sulla clipeologia, la pseudoscienza che pretende di ritrovare testimonianze di avvistamenti UFO nella

cronachistica e nell'iconografia antiche e medievali. Non per questo, tuttavia, la filologia deve abdicare al tentativo di sottoporre le fonti medievali a criteri esegetici moderni quando questi le consentono, ad esempio, di orientarsi in una messe sterminata di documenti, come le fonti della *Commedia* (Livraghi – Zaccarello); al contempo essa deve anzi riconoscere l'esistenza di un Medievalismo, più che inevitabile, «necessario», dove la dinamica immaginativa del «rabberciamento utilitaristico» di cui parlava Umberto Eco si dimostra ineludibile nel colmare lacune e *cruces* storiche altrimenti insanabili, come la *vexata quaestio* dell'origine del diritto feudale (Volante).

Ad uno sguardo prospettico, storicista, il Medioevo e il Moderno si mostrano infatti come due epoche legate fra loro dal doppio filo dell'ermeneutica. Dopo i revivalismi romantici o nazionalistici, il nuovo interesse per l'Età di Mezzo a partire dagli anni '70 si spiega con un'esigenza di riflessione sul Moderno, che pur al di fuori di ogni vagheggiamento nostalgico o tentazione regressiva, scaturisce dal bisogno di un «contrappeso permanente» al «realismo disincantato della modernità»: lo ha mostrato la viva commozione della Francia e dell'Occidente suscitata dall'incendio della cattedrale di Notre-Dame nel 2019 (Abruzzese). Se il *Medioevo* è *presente* (III sezione), allora, è perché esso rappresenta un formidabile dispositivo di costruzione identitaria, anche e ancor più nelle sue deformazioni e semplificazioni, come le rievocazioni storiche in costume (Gelichi) e il revivalismo architettonico 'comunale', spesso riferito ad un Medioevo più vagheggiato che reale (Zucconi): l'Età di Mezzo è così colta non tanto nella sua sostanza storica, ma come archivio dell'immaginario, la cui riviviscenza artistica si esprime – scrive Tolve, riprendendo Benjamin – in una costante di «interesse dominante e incondizionato per l'assoluto» (p. 270, Benjamin, 1916). Al critico spetta il compito di decifrare questa *Medievalità del moderno* (IV sezione), sull'esempio dei contributi di Bertazzoli, che rileva la continuità e le trasformazioni del tema medievale del *contemptus mundi* nella poesia di compianto Sette-Ottocentesca, e di Grilli, che scorge una sopravvivenza del Medioevo all'insegna della tradizione dei *remedia amoris* nel lavoro di riscrittura delle *Últimas tardes con Teresa* nell'*Amante bilingüe* di Joan Marsé, con *La Celestina* in filigrana. Ma allo stesso modo occorre trattenere quanto di moderno permette un'intelligenza più profonda di ciò che è medievale: così Raffaele Pinto, in una raffinata esegesi – quasi un esercizio di critica comparata – di Dante

attraverso le lenti della psicopatologia freudiana, del materialismo storico marxiano e della linguistica saussuriana, dimostra come alcuni aspetti dell'opera dantesca possano essere «adeguatamente riconosciuti e studiati solo nella prospettiva delle correnti di pensiero dominanti nella nostra società» (pp. 351-352).

Sotto il titolo *Medioevi futuribili*, l'ultima sezione raccoglie le analisi di *corpora* estremo-contemporanei e non letterari, come i film e le serie televisive, e insieme gli auspici per un una posizione di rilievo del Medievalismo, e di conseguenza del Medioevo, nella scena culturale contemporanea. Nelle rielaborazioni filmiche di genere *fantasy* o *sci-fi*, la scrittura attinge liberamente al «*duty-free*» di un Medioevo immaginato, atemporale, le cui rievocazioni appaiono intrise di modernità (Baudino). Per le finzioni postmoderne il Medioevo rappresenta, più che un'epoca, un «archivio di forme» (p. 410) e di parole convocate in quanto promettono una maggiore comprensione del presente: nell'*Armata Brancaleone* di Monicelli il Medioevo era rivissuto quale spazio di una libertà linguistica, per certi versi vicina al carnalesco bachtiniano, in reazione all'anodina retorica del potere; in anni più recenti il ritorno del tema delle Crociate in film come *Kingdom of Heaven* di Ridley Scott testimonia l'urgenza di rielaborare il trauma contemporaneo dello scontro fra Oriente e Occidente (Amadio). Si tratta quindi di un Medioevo le cui rappresentazioni, ancorché distorte, si fanno produttive nel presente; di un Medioevo *pop*: 'memabile', in grado di trasformare divulgatori culturali in figure virali della rete e persino di cospirare, col suo immaginario, per svolte politiche mondiali – in questo senso Facchini e Iacono analizzano il 'fenomeno Barbero' e la propaganda *alt-right* per Donald Trump durante le elezioni presidenziali del 2016 negli Stati Uniti –, e 'brandizzabile', come dimostrano alcune fortunate iniziative editoriali dedicate alla divulgazione della cultura medievale per il grande pubblico (Corona-Panzanelli).

È quindi lo stesso oggetto di ricerca ad ispirare la prospettiva multidisciplinare del volume curato da Capelli, che non esclude ambiti normalmente relegati ai margini delle scienze umanistiche, come i *television studies* e il *marketing*, offrendo così una prospettiva sfaccettata e inedita, che testimonia peraltro, anche nella scelta di accogliere solo contributi di autrici e autori italiani, l'esistenza – e la vitalità – di una scuola italiana di Medievalistica in cui confluiscono, lungo linee di ricerca comuni, ambiti disciplinari eterogenei.

Nel suo intento metodologico, infatti, la raccolta intercetta i problemi principali nell'istituzione della Medievalistica a disciplina, delineando così un programma per i futuri studi in materia. Appare evidente, soprattutto dalla prima parte, come la Medievalistica non possa evitare il confronto con le finzioni e gli immaginari contemporanei sul Medioevo, non solo perché i loro linguaggi sono spesso più persuasivi di quelli accademici, ma anche perché giocano o hanno giocato un ruolo cruciale nella genealogia delle scienze, talché il Medievalismo si impone come una sorta di autocoscienza della Medievalistica, e diventa perciò «compito di tale disciplina occuparsi (...) di questa sopravvivenza, nell'interesse della propria» (Morlino). Se il ruolo più immediato delle scienze storiche e filologiche può sembrare quello di smascherare le falsificazioni moderne del Medioevo, esse non possono limitarsi al *debunking* (Facchini – Iacono) con atteggiamento di snobistico compiacimento, ma devono indagare le ragioni di tali falsificazioni gettando così luce sulla modernità che le ha prodotte (Zironi). In altre parole, la Medievalistica può fare del Medievalismo una propria prerogativa solo a patto di mantenere al centro il suo oggetto: non il Medioevo, non il Moderno, ma la loro intersezione, la «presenza del passato» e il «passato di una presenza» (Capelli). In questo senso, è significativo che ad una partizione disciplinare il volume preferisca una scansione per incastri temporali, in cui di volta in volta si instaura una nuova relazione prospettica tra Medioevo e Modernità.

Nella consapevolezza della propria nascita nel quadro di uno 'storicismo', come quello attuale, incline a fenomeni di condensazione e di spostamento, fra regressioni e accelerazionismi, sorge un altro problema fondamentale nella definizione dello statuto del Medievalismo; quello cioè della specificità della ripresa medievalistica, «espressione particolare della onnicomprensiva fenomenologia del revivalismo» (Capelli), fra altri fenomeni di slittamento, iperstizione e ucronia da una parte, e, dall'altra, tra le diverse forme d'investimento affettivo-identitario e di *hype* sugli oggetti culturali, caratteristica di una nuova «estetica della ricezione» che ovviamente non riguarda il Medioevo in modo esclusivo. In questo senso, pur nella varietà di prospettive e bibliografie dei contributi, un elemento ricorrente – e dunque unificante, perché conferisce un senso di coerenza degli interventi all'interno del volume –, è la progressiva definizione 'medievalistica' del Medioevo come inesauribile fonte di temi e stilemi disponibili agli immaginari e alle affabulazioni variamente connotate in senso anti-classico,

con tutto ciò che questa dicotomia ingenera, anche di fantastico. Il *revival* medievalistico, insomma, si comprende tanto più quando si contrappone alla ripresa 'classicistica', anche e forse soprattutto quando questa opposizione è inevitabilmente semplificata, sclerotizzata, fra un atteggiamento di restaurazione, di «ritorno all'ordine» e all'equilibrio, e uno, contrario, di rappezzo, di adesione all'irrazionale o all'assoluto, di amore dei contrasti. Appare quindi obbligato il ritorno alla dicotomia abbozzata da Eco nel celebre saggio in cui il semiologo illustrava *Dieci modi per sognare il Medioevo* – che si conferma il testo fondativo del Medievalismo italiano – tra un'Antichità filologica, museografica e un Medioevo magmatico, età del fantastico e del rabbercio, cui il Moderno si accosta, come ad uno specchio torbido e suadente, per meglio conoscersi.

MARCO FRANCESCON

Cristopher Nolan, *Oppenheimer*. Prodotto negli Stati Uniti nel 2023, il film annovera un vasto cast composto da Cillian Murphy, Robert Downey Jr., Emily Blunt, Matt Damon, Rami Malek, Tom Conti, Gary Oldman, Florence Plugh, Benny Safdie, Kenneth Branagh, Michael Angarano, Dane DeHaan, Matthew Modine, Dylan Arnold, Olli Haaskivi, Jason Clarke, James D'Arcy, Matthias Schweighöfer, Danny Deferrari e altri. Le musiche sono di Ludwig Göransson e la splendida fotografia di Hoythe van Hyythe e gli effetti speciali di Scott R. Fisher e Andrew Jackson.

Oppenheimer è il dodicesimo lungometraggio di Christopher Nolan, un film attesissimo. Nonostante la lunghezza (3 ore esatte) il film ha già ottenuto incassi da blockbuster ovunque, anche in Italia dove il film è uscito a fine agosto, con un ritardo di circa un mese rispetto al debutto americano. Lo stesso regista inglese ha elaborato la sceneggiatura ispirandosi al libro, *Oppenheimer. Trionfo e caduta dell'inventore della bomba atomica* scritto da Kai Bird e Martin J. Sherwin, e che aveva ottenuto il premio Pulitzer nel 2006, ma pubblicato solo ora in italiano da Garzanti.

Considerato uno dei più grandi scienziati di tutti i tempi e un autorevole prodigio della fisica, Julius Robert Oppenheimer (interpretato da Cillian Murphy) coordinò il leggendario "progetto Manhattan" che nel 1945 produsse la prima bomba atomica. Di fronte all'esito devastante dei

bombardamenti su Hiroshima e Nagasaki, dilaniato tra etica e ricerca scientifica, Oppenheimer, detto poi «distuttore di mondi», avanzò una proposta per il controllo internazionale dei materiali nucleari e si oppose con fermezza alla realizzazione della bomba all'idrogeno.

Il film è dunque la parabola di una icona dell'America degli anni Quaranta, che passò dall'oscurità alla fama che lo portò a partecipare alle grandi sfide e ai grandi trionfi del XX secolo, fino al declino imputabile all'umiliazione di trovarsi coinvolto, nel 1954, in un'inchiesta che compromise la sua reputazione. Il film è di stimolo a una riflessione profonda sul rapporto tra scienza e potere, e, attraverso la vita di un uomo, proietta nuove luci e ombre sulla nostra storia.

Dato lo spessore storico trattato, a mio avviso, sarebbe stato meglio vedere la pellicola divisa in due parti o come mini-serie in tre puntate su una piattaforma televisiva, anche se il grande schermo svolge un ruolo importante. In tal modo, però, si sarebbe potuto dare un maggiore risalto alla parte della formazione del giovane Oppenheimer che nel film risulta un po' affrettata e difficile da seguire.

Robert, che aveva un fratello minore anch'esso fisico (interpretato nel film da Dylan Arnold), era nato a New York nel 1904, figlio di immigrati tedeschi ebrei, dopo aver studiato ad Harvard – prima Chimica poi Fisica – continuò le sue ricerche in università europee a Cambridge in UK, a Gottinga in Germania, a Leda in Olanda e a Zurigo – imparando in poco tempo ogni diversa lingua. In questa fase ha avuto modo di conoscere molti grandi scienziati, oltre ad Albert Einstein (interpretato da Tom Conti), anche Werner Heisenberg (interpretato da Matthias Schweighöfer), Wolfgang Pauli e Niels Bohr (interpretato da Kenneth Branagh) – assieme al quale scrisse negli anni 1927-28 un trattato che divenne un punto di riferimento per gli scienziati impegnati nel settore molecolare.

Tornato negli Stati Uniti Oppenheimer insegnò fisica teorica in California sia alla Berkeley University che al Caltech Institute of Technology, e gettò le basi teoriche sulle ultime fasi dei processi stellari, ipotizzando l'esistenza di stelle di neutroni e buchi neri.

Nel 1942 il governo degli Stati Uniti, nella figura del tenente generale Leslie Groves Jr. (interpretato da Matt Damon), lo chiamò a dirigere il progetto Manhattan avendo notato le sue doti organizzative, la sua capacità di sintesi e di intuizione. Oppenheimer e un *team* di scienziati trascorsero anni a sviluppare e progettare la bomba atomica, creando *ex novo* la città di Los Alamos nel desertico New

Mexico dove si trasferirono tutti con mogli e figli.

Il lavoro si concretizzerà il 16 luglio 1945, quando assisteranno alla prima esplosione nucleare del mondo, che cambierà il corso della storia. Il test nucleare *Trinity*, supervisionato da J. Robert Oppenheimer, riempì di fuoco il cielo dell'alba, annunciando la fattibilità della prima vera arma nucleare e l'inizio dell'era atomica.

Oppenheimer, per questa avventura, si era circondato dei migliori fisici nucleari del mondo (compreso Enrico Fermi premio Nobel per la Fisica nel 1938), costituendo il gruppo di ricerca più importante che sia mai esistito nella storia della scienza. Aveva iniziato le sue ricerche per contrastare la Germania di Hitler, e terminò con un nuovo antagonista sulla scena europea la Russia e l'Unione Sovietica.

Voglio riportare una notazione interessante a proposito di donne-scienziate che ho trovato su alleyoop.ilsole24ore.com: «Lise Meitner rifiutò i ripetuti inviti a prendere parte al progetto Manhattan, preferendo la vita da esule in Svezia (era ebrea), con una frase lapidaria: "Non avrò nulla a che fare con una bomba"». Così continua l'articolo: «I laboratori sono posti da uomini. Le università e accademie sono posti da uomini. Le istituzioni e i luoghi del potere sono posti da uomini. Questa è l'immagine che, ancora, imperterrita e instancabile, rimanda il film di Nolan. Le donne compaiono come segretarie o mogli, a un certo punto a Los Alamos arriva una chimica, ma il suo nome non viene praticamente citato e nelle scene in cui è presente non è altro che una comparsa senza battute».

Da questo momento in poi inizia la parte più importante del film: vengono portate avanti le ricerche e le varie sperimentazioni scientifiche con grande entusiasmo da parte dei ricercatori. Per contro, da parte dei militari girano vari sospetti, e da parte di alcuni politici vige il terrore di fughe di notizie.

In Robert Oppenheimer, detto "padre della bomba atomica", sembrano convivere dubbi e certezze, preoccupazioni e sensi di colpa ora che iniziava a rendersi conto del potere distruttivo che stavano creando.

Quindi nel Dopoguerra, nonostante avesse contribuito a vincerla, di fronte all'esito devastante dei bombardamenti a Hiroshima e Nagasaki, Robert Oppenheimer si oppose alla costruzione delle bombe a idrogeno a favore di armi nucleari tattiche. Le sue posizioni erano in antitesi a quelle della *United State Air Force* la cui componente prevalente era l'aviazione strategica, e si scontrarono con le ambizioni di alcuni scienziati come l'ungherese natura-

lizzato statunitense Edward Teller (interpretato da Bennie Safdie) e politici come l'infido presidente della Commissione per l'energia atomica Lewis Strauss (interpretato da Robert Downey Jr.) e il famigerato senatore repubblicano Joseph Mc Carthy. Infatti, Oppenheimer nel 1954 fu colpito da un'inchiesta al termine della quale gli fu vietato l'accesso ai segreti atomici poiché in passato aveva manifestato simpatie comuniste.

Significativa è la scena di qualche anno dopo in cui Kitty (la moglie di Oppenheimer interpretata da Emily Blunt), si rifiuta di dare la mano, seppur guantata, al perfido Teller alla serata d'onore quando Oppenheimer ricevette il Premio Enrico Fermi nel 1963.

Superato il periodo maccartista il gruppo di scienziati con Einstein in testa riaccolse Oppenheimer a braccia aperte nella loro comunità e, nel giro di pochi mesi fu confermato nel ruolo di direttore e professore dell'Institute for Advanced Studies di Princeton, carica che mantenne fino alla morte.

Il film presenta un *cast* stellare – compresi alcuni camei come Gary Oldman nella parte di S. R. Truman e Casey Affleck in quella dell'ufficiale dell'intelligence militare Boris Pash – e parte già in *pole position* per gli Oscar 2024. Come migliori attori saranno nominati sicuramente i due principali contendenti: Cillian Murphy (miglior attore protagonista), che regge benissimo le tre ore di primo piano, e anche Robert Downey Jr (miglior attore non protagonista), nella parte del *villain*.

L'obiettivo del regista non era certo quello di fare un tradizionale biopic. Infatti anche in questo film si riscontrano le ossessioni di Christopher Nolan dove il fattore tempo dà origine a narrazioni che non sono lineari e, attraverso il montaggio, inserisce brani di vita di epoche diverse, incubi, visioni in bianco e nero, inframezzate a realtà angosciose, a colori. Nolan ha assommato un ritratto intimo e intimista al senso spaziale del *blockbuster* per proporre un film impegnato e impegnativo. Inoltre, il formato da lui usato, IMAX 70 mm, è un sistema di proiezione che ha la capacità di mostrare immagini e video con una grandezza e una risoluzione molto superiore rispetto ai sistemi di proiezione convenzionali – peccato che non siano molte le sale già attrezzate. La novità tecnica sperimentata in questo film è l'uso del bianco e nero in questo formato e la ripresa dei primi piani e per questa ragione la Kodak ha messo a punto appositamente una pellicola.

Ho letto una cosa curiosa che riguarda il nipote di Robert Oppenheimer cui il film è piaciuto, ma avrebbe voluto evi-

tare almeno una delle scene romanzate. In particolare non ha apprezzato quella dove il giovane Oppenheimer, nel laboratorio di Cambridge, maltrattato dal professore Patrick Blackett (interpretato da James D'Arcy), viene visto posare sulla scrivania una mela avvelenata (probabilmente) con cianuro, ma poi rimedia all'errore intervenendo tempestivamente. Questa è una scena che era stata pensata dagli autori del libro da cui Nolan ha tratto il film, quindi l'impulso omicida non è imputabile al regista.

Alcuni critici considerano il film di Nolan come tre ore di *suspense*, riprendendo una famosa frase di Alfred Hitchcock detta a François Truffaut in un'intervista del 1962 dove aveva dato la spiegazione esatta della differenza tra sorpresa e *suspense*: «La sorpresa per il pubblico è quando scoppia un bomba all'improvviso sotto il tavolo della loro conversazione. La *suspense* invece è quando il pubblico sa che c'è una bomba sotto quel tavolo e magari sa anche che esploderà. Nel primo caso il regista ha regalato al pubblico qualche minuto di sorpresa. Nel secondo caso minuti e minuti di *suspense*».

GHISI GUTTER

Enric Bou, *Cartografies de la desaparició. Vestigis de la vida quotidiana en la literatura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2023. 274 pp. ISBN: 978-84-9168-836-5

L'autor d'aquest llibre forma part d'un reduït grup d'estudiosos en àmbit català (i espanyol) que han fet del comparatisme una eina de lectura i han ajudat a difondre'n els principis fonamentals. Format a la Universitat Autònoma de Barcelona en una època daurada, amb Joaquim Molas, Sergi Beser, Alberto Blecuca, Francisco Rico i altres, en acabar la llicenciatura féu una estada a França i després d'acabar el doctorat amb una beca Fulbright inicià un llarg periple pels EUA: Yale University, Wellesley Colleg i Brown University. Els estudis de Bou basculen entre aproximacions filològiques tradicionals en els inicis, (Guerau de Liost, Salvat Papasseit, Joan Maragall) o més incisives en la recuperació de l'epistolari de Pedro Salinas (en col·laboració amb Andrés Soria Olmedo). A partir de 1993, amb el llibre *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques* (Premi Josep Vallverdú) inicia un gir que dura fins avui, oferint nous plantejaments sistèmics i comparatistes (en la línia de Claudio Guillén) per proposar noves lectu-

res i noves aproximacions. La literatura autobiogràfica, les relacions intermedials, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad hispánica* (2001, *Dalicionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí* (2004), *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge/Invention of Space. City, Travel and Literature* (2013), *Irradiaciones. Estudios de literatura y cine* (2017) i enguany aquestes *Cartografies de desaparició. Vestigis de la vida quotidiana en la literatura*.

En els últims anys, des de la perspectiva de les ciències socials (la sociologia i la història) s'han publicat diversos estudis sobre la naturalesa de la vida quotidiana. Aquest llibre tracta la representació de la vida quotidiana des d'una perspectiva molt diferent. L'atenció se centra en els textos literaris. A la Introducció, "Desafiar i definir el quotidià. Poètica de la vida quotidiana", llegim una visió general sobre la cerca de la felicitat i la seva centralitat en la vida quotidiana. Després segueix un examen exhaustiu de diferents punts de vista sobre l'estudi de la vida quotidiana. Basant-se en l'obra de teòrics com Ben Highmore i Michael Sheringham, que al seu torn van explorar l'obra de Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Marc Augé i Siegfried Krauer, entre d'altres, discuteix els estudis i conceptes que han estat útils per construir la estudi del quotidià sobretot des d'una perspectiva sociològica. També introdueix la noció de cartografia alternativa. Els mapes tenen un important valor polític, social i històric. El mapatge digital permet la interacció i la reescriptura, i va més enllà de les mancances de *Google Maps* i altres iniciatives d'aquest tipus i ajuda –usuaris, lectors– a mirar el món des d'una perspectiva diferent. El quotidià és una qüestió d'estudi i observació, particularment des de la perspectiva de les ciències socials, però molt menys des de les humanitats. La novetat de l'enfocament de Bou és explorar quatre grans casos de representació del quotidià en la literatura i les arts: rutines i desaparicions, observacions de realitats properes, usos del transport públic, el tanaturisme i el menjar.

El capítol 2, "Cantar el dia a dia, senyalar el món. Sobre els poemes-catàleg", comença amb un examen de la presència de llistes en el nostre dia a dia, inspirat en la distinció d'Umberto Eco entre la "poètica de tot allò inclòs" i la "poètica de l'etcètera". Semblant a l'ús que fa Proust de l'enumeració per establir relacions i divisions, que també tenen una funció terapèutica, aquest capítol se centra, entre altres exemples, en tres poemes: "Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris France" (1931) de Jacques Pré-

vert, “Desolation Row” (1965) de Bob Dylan, i “Qualsevol nit pot sortir el sol” (1975) de Jaume Sisa. Els tres textos aquí analitzats estan escrits a contracorrent, oposant-se al pensament dominant de l’època, basat en l’enumeració, la catalogació caòtica, i amb una atenció perceptiva al quotidià: les diferències de classe i la monotonia i la bellesa del treball (Prévert); reivindicant un lloc on viure (Dylan); gaudir de l’amistat, la celebració i la felicitat com a valors post-hippies basats en un món infantil màgic (Sisa). Prévert i Dylan escriuen poemes extremadament provocadors i denuncien un statu quo polític i moral en un moment de dures realitats polítiques: l’ascens del comunisme i el feixisme, la guerra del Vietnam. Tots tres destaquen amb jocs de paraules i girs irònics. No són una taxonomia tediosa del quotidià sinó una mena de toc d’atenció, una invitació a veure el quotidià des d’una perspectiva diferent. Són llargs poemes catàlegs que canten el quotidià, senyalant alternatives al món, que ens ajuden a revalorar “*le quotidien: ce qu’il y a de plus difficile à découvrir*”.

El capítol 3, “Autòpsies de la vida quotidiana” es basa en una definició de Paul Virilio a *Esthétique de la disparition* on el filòsof francès definí la picnolèpsia com la condició de breus lapses en el temps, absències momentànies de la consciència o, segons diu, casos escadussers de fugida de la vida. Aquest és un concepte clau relacionat amb la desaparició que fa servir Enric Bou per analitzar casos d’exploració del quotidià per part de Josep Carner, Gaziel, Marta Rojals i Joan Todó, prestant especial atenció a les qüestions de desaparició, particularment del que podem anomenar tradicions invisibles tal com es registra a textos literaris de principis del segle XX i XXI. Carner i Gaziel eren uns etnògrafs del passat proper i Rojals i Todó del present proper, però tots quatre fan autòpsies del quotidià i els quatre es poden entendre millor considerant-los en termes de picnolèpsia. Aquests escriptors miren la realitat des d’una perspectiva molt diferent, com una mena especial d’autòpsia.

El capítol 4, “El trencadís de Vicent Andrés Estellés, o l’atenció a l’infraordinari”, analitza un aspecte crucial en la poesia de Vicent Andrés Estellés: el fet que està habitada per una materialitat elemental feta d’objectes i sexe, menjar i olors, mort i dolor. Malgrat el compromís social del poeta, la perspectiva lectora adoptada per la majoria de crítics té un abast limitat. En aquest capítol es rellegeix la poesia d’Estellés no des dels ulls limitants d’una perspectiva ex-

tremadament ideològica, sinó que emfasitza l'atenció del poeta a la realitat quotidiana. La seva atenció a la petitesa produeix una presència molt característica de la vida quotidiana. La poesia d'Estellés s'ha relacionat amb una mena de realisme social, com es deia als anys seixanta, i això va establir una limitació en la manera de llegir la seva poesia. Vicent Andrés Estellés a través de la poesia va dibuixar un delicat autoretrat amb implicacions col·lectives i va expressar un sentit del lloc, d'una zona propera al Mediterrani i on es parla una llengua comuna, amb hàbits, sentit dels llocs, o una petitesa que és la banda sonora de les seves vides, els ulls i les orelles de la vida quotidiana. De la mateixa manera que Antoni Gaudí, ajudat pel seu fidel Jujol, va crear un trencadís original incorporant als espais públics fragments de ceràmica que eren testimonis de la vida privada, així els poemes d'Estellés estan fets de fragments de coses, de vides, de passions: de l'essència infraordinària de la vida quotidiana.

En el capítols 5 i 6, es proposa una revisió de dos mitjans de transport urbans diferents, tramvies i metro que són obsessivament presents en el dia a dia urbà. Al capítol 5, "Esglésies i tramvies", es parla de com artistes i escriptors han intentat expressar l'experiència de la ciutat moderna, els seus espais, el xoc de simultaneïtat, l'anonimat proporcionat pels espais públics. En aquest capítol s'explica amb gran detall les qüestions representades en una sèrie de textos: l'ús dels tramvies com a formes de viatjar i objectes amb un significat simbòlic, basat en la juxtaposició de l'antic i el nou (les figures mitològiques clàssiques). L'arquitectura i l'urbanisme van crear nous espais. I l'art i la literatura, seguint els habitants de la ciutat, van il·lustrar un ampli ventall de problemes: convivència del passat en el present, aparició de nous personatges i situacions, passejants, flirteig en els tramvies, por als tramvies, convertits en éssers mitològics, atàvics, monstres. El títol del poema de Salvat Papasseit, "54045", expressa la importància de l'atzar i la fortuna en les trobades al tramvia que Carner va elevar a categoria moral.

El capítol 6, "Llindars al metro de Barcelona", proposa una anàlisi del sistema de metro de Barcelona seguint el concepte de llindar de David Pike, clau per entendre la topografia de la "ciutat vertical". Això es fa mitjançant la lectura de mapes i textos literaris que il·lustren tres qüestions estretament relacionades: una interpretació de la xarxa de metro de Barcelona i els seus significats; la desaparició d'algunes estacions de metro i espais subterranis, com ara pas-

sadissos de connexió ocults, que creen una presència superficial del passat en el present, exemples d'espais urbans que estan enterrats i oblidats; i la vida del metro tal com es retrata en alguns textos literaris amb especial èmfasi en l'ús de la mitologia. Els temes tractats són llindars fragmentaris que reflecteixen la ciutat subterrània real, construïda amb incerteses i errors., i que representen un mapa ocult sota la ciutat visible. Com que la cartografia és més que una llista seleccionada de noms i les línies de color de connexió, el mapa del metro de Barcelona es pot llegir de diferents maneres, proporcionant així un retrat diferent de la ciutat. El metro, a més, és un escenari especial per a la vida quotidiana on les comunicacions i la interacció humana adquireixen un estatus diferent. La llegibilitat del mapa del metro desmenteix una manera problemàtica de llegir: és només atenant els significats ocults del metro que podem entendre-ho plenament, donant una ullada alternativa al nostre passat i al nostre present de cada dia.

Els tres últims capítols giren entorn d'una activitat cabdal de la quotidianitat: el menjar. Som el que mengem. Es plantegen qüestions relacionades amb l'alimentació i la mort, en coincidència amb el que es coneix com a humanitats ambientals (*Environmental Humanities*), que és un dels nous interessos de l'autor. El capítol 7, "Formes de tanatoturisme: José Pla i Josep M. Espinàs", utilitza una reflexió sobre una versió especial de *Fernweh*, que ens porta a realitats properes que s'observen com si fossin llunyanes, en una versió dels viatges a la proximitat que havien practicat els romàntics. Pla se submergeix en la vida d'un pagès, amb boina i des del punt de vista d'un autobús, aquest escriptor de 43 anys, força jove, explora el país amb la mirada posada en el passat; aprofundint cada cop més en el passat. Un dels conceptes proposats per Enric Bou – el tanatoturisme – és de gran interès perquè ens remet a una obsessió contemporània tan present a la televisió i als anomenats "mitjans socials" (sic!) d'interès morbós per la realitat quotidiana.

El capítol 8, "L'alimentació i quotidianitat: immigració i renovació culinària", ofereix una reflexió sobre dos temes interrelacionats: la modificació dels hàbits alimentaris a Espanya, un aspecte clau de la vida quotidiana, a través de la presència d'un enorme moviment migratori que va començar als anys noranta, i la intervenció de treballadors migrants a la cadena alimentària, particularment a les zones rurals amb un fort desenvolupament agrícola

com Lleida i les ciutats circumdants. En textos com *La pell de la frontera* de Francesc Serés l'alimentació és un poderós dispositiu de control social i físic i recull alguns dels molts ajustos que s'han produït a la societat espanyola. La cuina, a casa o al restaurant, com a espai privat o públic, es converteix en un escenari per mostrar la línia fina entre el familiar i l'estrany, entre un entorn domèstic i, per tant, segur i hostil. L'autor presenta dos problemes complementaris: el xoc cultural provocat per les diferències en els hàbits alimentaris per motius culturals i religiosos; i la implicació dels immigrants en la transformació del procés productiu agrícola i del que menja la gent. En termes culturals el que es menja defineix el que és i no és. Un element important en aquest tipus d'investigació és com l'alimentació i els hàbits alimentaris contribueixen al desenvolupament i la transmissió de la cultura. La cultura es defineix com les creences, valors, actituds i pràctiques acceptades pels membres d'un grup o comunitat. La cultura no s'hereta; s'aprèn. Les opcions de menjar de diferents grups culturals sovint estan relacionades amb el comportament ètnic i les creences religioses.

L'últim capítol, "Fam i pa ranci. Des dels anys de l'autarquia a la gastronomia globalitzada a Espanya", aborda quatre maneres diferents en què ens parla el menjar: un enfocament surrealista al cinema de Buñuel, maneres de taula com va denunciar Larra, l'escassetat de menjar i la fam que era una realitat obsessiva i persistent durant la guerra civil espanyola i la postguerra del segle XX, o la sofisticació i cosmopolitisme recent de la cuina espanyola a causa de la transformació del país per la presència d'immigrants. M'interessa destacar el pas d'una cultura de supervivència durant la guerra civil i el franquisme a una de més abundància i sofisticació amb l'arribada de la democràcia. El reconeixement actual d'Espanya com una de les destinacions gastronòmiques del món modifica part d'un passat històric i cultural, que inclou la transformació ètnica experimentada per la societat espanyola. Des de la perspectiva dels estudis alimentaris (*Food Studies*), es poden examinar les relacions de l'individu amb els aliments i analitzar com aquesta connexió produeix una gran quantitat d'informació sobre una societat.

El volum és una proposta engrescadora, innovadora, que a partir d'un aspecte evident de la realitat, però no vist, hi posa esment. Com deia Maurice Blanchot: "Siguin quins siguin els seus altres aspectes, el quotidià té aquest tret essencial: no se'l pot captar. S'escapa". Pot ser el punt de partida

per nous enfocaments de lectura d'alguns dels grans autors del segle XX, de Josep Pla a Gabriel Ferrater. L'enfocament de Bou proporciona una cartografia alternativa d'un món ocult, un món que desapareix a mesura que es crea i li donem un cop d'ull, i que salva la literatura.

GIUSEPPE GRILLI

Mario Panizza, *ARCHITETTURA SOCIALE: Scritti da la terza pagina de L'OSSERVATORE ROMANO*, Prefazione di Andrea Mondada, Roma, Eurilink University Press, 2023, 346 pagg., ill.

Il 4 ottobre 2023, presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani a Piazza dei Cavalieri di Malta, si è svolta l'inaugurazione della mostra dei dipinti di Mario Panizza dedicata a *Roma: Ombre, riflessi e figure*. L'autore raccoglie in questa selezione delle sue tele (in genere 100 x 100 cm, o 90 x 120 cm, dipinte ad acrilico con infinite sfumature di bianco, nero e grigio) l'esperienza maturata negli anni precedenti, concentrandosi su Roma, nelle sue architetture e nei suoi arredi urbani. Dopo l'accurata e originalissima rassegna sui tombini stradali, frutto in gran parte dei ricordi visivi nei suoi instancabili itinerari in bicicletta e concretizzatasi nella mostra e il libro *Il giro del mondo in 80 tombini* (2015), l'attenzione dell'architetto è poi sfumata sulla rappresentazione delle ombre sul terreno, esposte in una prima mostra alla Link Campus University di Roma e poi al PAN, Palazzo delle Arti Napoli, con l'evocativo titolo di *Linea d'ombra* (catalogo, Editoriale Scientifica, Napoli 2020). La ricerca visiva di Mario Panizza era stata poi esposta nel 2022 entro il suggestivo spazio della biblioteca della LUMSA Università, accanto alle mura leonine di Borgo vecchio, nella mostra *Chiarissime figure* che, nel titolo e sottotitolo (*mostra d'arte accademica*), richiamava la precedente carriera di quattro artisti partecipanti, accomunati dall'essere stati docenti universitari di alto livello: Mario Panizza, Luigi Ramazzotti, Nicola Sartor e Ortensio Zecchino. Mario Panizza in quel contesto proponeva uno sguardo sulla città e sull'architettura (storica e contemporanea) attraverso il gioco di riflessi e trasparenze che, partendo dal realismo dell'immagine fotografica, composte con l'occhio dell'architetto e del poeta sfumano spesso in un elegante astrattismo. La mostra appena inaugurata, nel suggestivo spazio sopra il chiostro rinascimentale di S. Alessio sull'Aventino

e nella splendida sala della ex biblioteca, affrescata con una *Allegoria del progresso delle Scienze e delle Arti* (1754), riassume sinteticamente le precedenti ricerche visuali dell'architetto pittore, insieme a nuovi dipinti su Roma elaborati per l'occasione nei mesi precedenti.

L'inaugurazione della mostra è stata accompagnata dalla presentazione del volume, animata da più voci: Gaetano Platania, Leopoldo Gamberale e da Andrea Monda, direttore de *L'Osservatore Romano*, oltre che dalle domande del vivace pubblico. L'aspetto più discusso nella presentazione è stato il termine di Architettura sociale che l'A. aveva scelto sia per il contenuto di fondo dei suoi articoli nel giornale vaticano, sia a richiamo della disciplina da lui insegnata mezzo secolo fa, all'inizio della sua carriera accademica insieme al prof. Ciro Cicconcelli, dal 1977 al 1988 preside della facoltà di Architettura di Valle Giulia, allora ancora pervasa dei fermenti culturali del '68. Forse proprio questa connotazione culturale e politica ha fatto sì che questa disciplina, in parte legata al *social housing* (ovvero l'intervento pubblico nell'edilizi residenziale), sia stata poi rimossa dai programmi di laurea in Architettura nelle Università di Roma, nonostante sia ancora insegnata in gran parte delle università europee e perfino in Australia.

Come ricordato anche nel risvolto della copertina, l'emergenza del Covid è stata determinante nel dare maggior tempo di riflessione a tutti, ai comuni cittadini come agli studiosi e – purtroppo – a tanti nuovi 'falsi profeti'. La situazione aveva evidenziato a tutti il valore prezioso di una buona architettura residenziale (come evidenziato in uno dei primi articoli: *La città "razionale" che protegge l'uomo*, 4.4.2020) e, in generale, aveva reso ancora più attuale l'analisi dei fenomeni urbani e ambientali, mettendo in evidenza sia le esperienze positive che le potenziali condizioni di pericolo e di insicurezza sociale. L'attenzione per la buona architettura, consapevole delle realizzazioni dei maestri del '900 ma lontana dai superflui eccessi creativi di tante 'archistar', si pone anche all'insegna della sostenibilità dal punto di vista economico, ambientale, strutturale e della durata nel tempo. La coscienza civica dell'architetto, attento alla *Polis* indipendentemente dalla militanza politica, sembra trovare piena sintonia con la crescente attenzione di papa Francesco per l'ambiente, riflessa nell'esortazione di francescana memoria *Laudate Deum* e dai tanti contributi quotidiani "per la cura della casa comune". Proprio l'Istituzione del Dicastero della Comunicazione

ne nel 2015, aveva manifestato la maggiore apertura del pontefice verso temi sociali, del territorio, dell'ambiente e dell'architettura, come ricordato da A. Monda nella prefazione. Nel corso del dibattito l'A., che nella sua carriera professionale e accademica aveva firmato diversi progetti e pubblicazioni, ha voluto richiamarsi alla figura ideale di un "architetto condotto" che, come quella del medico di base ridimensionata negli ultimi decenni dai provvedimenti finanziari governativi, intende offrire alla società in maniera onestamente efficace le proprie competenze professionali.

I sessantacinque articoli raccolti nel volume, pubblicati su L'Osservatore Romano dal maggio 2019 al maggio 2023, spaziano su vari aspetti della città e dell'architettura suggeriti dalla cronaca o, puntualmente, presentano forme di insediamenti e architetture tipiche dei diversi paesi toccati dalle visite pontificie. Non mancano gli occasionali ricordi dei propri viaggi, anche con l'immane bicicletta (1.10.2020; 24.8.2021), o le passeggiate tra i monumenti di Roma, come nei chiostri e cortili (*Respirare tra gli edifici di Roma*, 22.2.2020), le Corsie di Sisto IV nell'Ospedale S. Spirito (*Sempre nel segno dell'ospitalità*, 29.8.2022), o la basilica di S. Cecilia a Trastevere (31.3.2023). In queste pagine la Storia, o piuttosto la Memoria storica dell'architettura, viene aggiornata con piacevoli, a volte anche ironiche, descrizioni di temi carichi di storia ma anche dai risvolti contemporanei, a cominciare dal fascino delle biblioteche del Medioevo e del Rinascimento, la cui frequentazione non potrà essere mai soppiantata dall'uso smartphone (10.7.2019), o la rassegna delle cupole e guglie di Roma, dal Pantheon al tempio Mormone (31.12.2019), o le considerazioni sulla cattedrale di Notre Dame dopo l'incendio (5.10.2021), o quelle sul ruolo della popolazione nella realizzazione di questa e delle altre cattedrali gotiche nell'Ile de France (7.3.2023). La narrazione storica si coniuga spesso con l'attualità dei temi trattati, come (*Se l'Architettura facilita le relazioni*, 7.3.2020), ovvero l'edilizia popolare del secolo scorso, che aveva raggiunto livelli altissimi di qualità urbana, come per il quartiere romano della Garbatella, messo a confronto con le realizzazioni di Bruno Taut nel quartiere di Berlino Britz e di Hendrik Petrus Berlage a Amsterdam. Il rapporto tra architettura e società civile tocca temi delicati, affrontati spesso con l'incipit di una piacevole rievocazione storica, come per l'edilizia carceraria, iniziando dagli Stati pre-unitari, con l'Istituto Romano San Michele (10.6.2020) o il carcere di Santo Stefano vicino

a Ventotene (*Luoghi di evasione*, 18.7.2020), o i temi delle discariche (9.1.2021) e dei termovalorizzatori (27.4.2021). Di grande attualità sono anche le considerazioni sui muri, che da molti politici vengono invocati per difendere i confini nazionali, che l'A. sintetizza in *Una storia millenaria di sospetti e paure* (14.10.2021), partendo dalle antiche mura in Britannia e in Cina. L'architettura è poi coinvolta nei programmi di ricostruzione, dopo i disastri delle guerre civili in Siria, Libia e Yemen (11.5.2021), e poi in Ucraina (24.6.2022), dove l'impegno di preservare il Patrimonio monumentale e artistico è legato al mantenimento dell'identità di un popolo (*Per essere, bisogna essere stati*, 24.6.2022). Oltre ai temi dell'architettura storica o storicizzata del XX e XXI secolo, come sulle strutture di Pier Luigi Nervi (22.6.2021), Oscar Niemeyer (11.11.2021) o Zaha Hadid (26.9.2022), l'A. tocca ovviamente anche temi di cronaca culturale, come per i progetti di ospitare un'Esposizione universale a Roma nel 2030 (*Ma sarà vera gloria?*, 13.12.2022), la necessità di interventi sui siti archeologici segnalati da Italia Nostra (16.2.2023), o la presentazione della mostra *Patrimonium Appiae* e del relativo catalogo, finalizzata anche alla candidatura della *Regina Viarum* a patrimonio dell'Unesco (10.12.2022).

L'ultimo articolo raccolto nel volume (*Ristrutturare le esigenze*, 30.5.2023) sintetizza efficacemente il tema del patrimonio pubblico dismesso, in particolare le numerose caserme, che sono potenziale oggetto di speculazione ma che potrebbe andare incontro alla soluzione del problema degli alloggi universitari. L'Italia presenta drammatici squilibri al confronto con gli altri paesi, fenomeno aggravato anche dalla crescente diffusione di case vacanza (25.5.2023, che contribuiscono ad un mercato degli affitti insostenibile per la maggior parte degli studenti. Questo problema era stato affrontato dall'A. anche come rettore dell'Università di Roma Tre, trovandosi però in disaccordo con gli apparati amministrativi dell'Ateneo.

Il volume è arricchito per ogni articolo da illustrazioni minuscole ma ben definite che, quasi come capilettera d'altri tempi, animano elegantemente le pagine iniziali e anticipano efficacemente al lettore parte del contenuto nei testi.

GIORGIO ORTOLANI

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Mercè Rodoreda, Venezia, Ca' Foscari. 2022*

[Le vaghe donne] ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre siano allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa...

Così Boccaccio, nel *Proemio* del *Decameron*, spiegava la sua selezione di pubblico, cioè le “donne che amano”, che egli distingueva innanzitutto dagli uomini, ai quali i “nuovi ragionamenti” non sono necessari, perché, non essendo relegati nelle loro camere, e potendo liberamente muoversi nello spazio pubblico, hanno molti modi di rimuovere la malinconia con le loro occupazioni e i loro svaghi; e che distingueva poi anche dalle donne che non amano, le quali, contente, “dell’ago, del fuso e dell’arcolaio”, non sono vittime della malinconia, per cui i “nuovi ragionamenti” con loro sarebbero sprecati. È quindi la reclusione nello spazio domestico, ed anzi, in particolare nella “loro camera” (quelle che ovviamente ne hanno una) che rende le “donne innamorate” il pubblico privilegiato dei racconti che il libro contiene, il cui sottotitolo, inoltre, ribadisce la sua destinazione alla *camera* in cui la lettrice trasforma l’umor nero della malinconia nella radiosa fantasmagoria dei “nuovi ragionamenti” che lo scrittore dona loro:

Comincia il libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto...

L’allusione, fin troppo chiara, è a quell’altro spazio, di lettura e desiderio, in cui Dante aveva localizzato il mito forse più produttivo della letteratura moderna, cioè la suprema trasgressione di Francesca da Rimini: “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”.

Alcuni secoli dopo Dante e Boccaccio, Monica Farnetti scrive:

[grazie a molte valorose scrittrici] “uno spazio di reclusione femminile per eccellenza, quello domestico, si è trasformato in spazio dell’utopia, della libertà e del divenire, del-

la magia che sopperisce a una mancanza, dell'arcano che indica un varco nel confine» (Monica Farnetti 2003, 20¹)

Essendo lo spazio lo stesso (la camera in cui la donna pensosa è reclusa, con le sue malinconie e i suoi “nuovi ragionamenti”), fra il quattordicesimo e il ventunesimo secolo il suo significato si è capovolto, e la camera, che era lo spazio privato di una prigionia, è diventata lo spazio privato della liberazione femminile: vissuto prima come condanna, quello spazio, divenuto un diritto, è vissuto oggi come condizione di libertà. In entrambi i casi è la letteratura (in particolare quella romanzesca) che fa da sfondo alla condizione femminile e determina l'affioramento degli opposti vissuti, indizio inequivocabile del fatto che è nell'ambito letterario che questa rivoluzione della mentalità si è prodotta, una rivoluzione di cui è fattore concomitante e sostanziale la trasformazione della donna da lettrice e consumatrice di romanzi al ruolo attivo di autrice e scrittrice, per cui, si direbbe, non ha più bisogno che i “nuovi ragionamenti” le vengano offerti in dono da un uomo, ma è lei stessa che li produce, per sé o per altre donne.

L'aspetto di questa rivoluzione su cui si sofferma Emanuela Forgetta nel suo magnifico studio, analizzandolo nella sfaccettatura dei suoi movimenti psicologici e letterari, è quello che abbiamo visto ora indicato da Monica Farnetti, ossia lo spazio in cui le donne agiscono, e che quindi è riempito ed animato della loro personalità, che Forgetta descrive non come rapporto di dominio nei confronti del modo esterno, oggi così evidente nella forte e decisiva presenza femminile nel sociale e nel politico (la città), ma bensì nelle forme di una intimità pensosa che trasforma magicamente l'antico circolo di reclusione (camera o casa), facendone un caleidoscopio di immagini ed esperienze vitalmente produttive. La città e la casa sono, rispettivamente, il fuori e il dentro del soggetto femminile, come la sistole e la diastole di un cuore la cui energia vitale si espande e distende, nel fuori, e poi si concentra e condensa, nel dentro. È un movimento pendolare che la studiosa ricostruisce attraverso i romanzi di quattro scrittrici, due catalane e due italiane, i cui percorsi sono acutamente ricostruiti nel parallelismo delle loro peripezie, ben rappresentative di una condizione femminile romanzescamente radiografata.

1 Monica Farnetti “Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante” in Chiti, E., Farnetti, M., Treder, U. (a cura di) (2003). *La perturbante. 'Das Unheimliche' nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi.

Pur nel rigore di una analisi che mette sistematicamente a confronto, come specchi l'uno dell'altro, il sapere filosofico (soprattutto ma non esclusivamente maschile) ed il sapere romanzesco (questo sì esclusivamente femminile), la ricostruzione è inconfondibilmente personale, poiché Forgetta empatizza fino in fondo con le quattro scrittrici, per cui il quadro d'assieme che ne risulta è, da un lato, una panoramica sul romanzo e sull'immaginario femminile della seconda metà del secolo scorso, e dall'altra il delicatissimo sbizzo della propria personalità, appena adombrata attraverso le parole di altre donne, ma nitidamente suggerita attraverso il sapiente montaggio di brani e testimonianze: si tratta di un femminismo pensoso che nell'attuale panorama critico, caratterizzato da assordanti megafonie e ideologismi privi di sfumature, ha connotati di grazia ed originalità.

La metodologia che fornisce alla studiosa la scorciatoia critica per passare dalla oggettività della descrizione sociologica alla soggettività della introspezione affettiva consiste nel legame fra biografia e scrittura, un legame inteso non convenzionalmente come proiezione del testo sulla aneddotica esistenziale della scrittrice, alla ricerca di arzigogolati simbolismi letterari che avrebbero la loro origine e il loro ultimo significato in esperienze di vita più o meno traumatiche (la famigerata critica psicologico-biografica), ma in una puntigliosa inchiesta del significato che la scrittura letteraria ha svolto nella esistenza di queste donne, nel loro quotidiano. Il confronto fra la letteratura e la vita si situa così a monte della scrittura, rischiarando di questa non gli astratti simbolismi, ma le concretissime ragioni vitali, ossia ciò che rende la letteratura, e nella fattispecie il romanzo, quella terapia ai mali del mondo che Boccaccio aveva utopicamente intuito, e che Forgetta dimostra nella sua concretissima prassi critica, che è già una scelta di vita. In tale ricerca, infatti, agevolmente leggiamo una inchiesta realizzata sul proprio quotidiano, ossia sul significato che la letteratura ha svolto nel proprio vissuto, filtrando l'esperienza e nobilitandola attraverso il culto della parola che educa e sublima. La voce delle scrittrici lette ed amorosamente analizzate diventa così l'eco della propria voce, in una geniale e miracolosa confusione di lettura e scrittura.

Ecco allora che la città diventa lo spazio di una vitale dispersione attraverso la quale il soggetto femminile, scrittrice o lettrice, può identificarsi con tutte le donne, che hanno finalmente occupato un luogo non più riservato ai soli uomini, e riempiono oggi, con i colori della loro smagliante vitalità, strade e piazze:

Virginia Woolf invita le giovani scrittrici a perdersi per le strade della città e a sperimentare una sorta di identificazione con la folla. Da questo tipo di contatto nasce la possibilità di dar voce a tutte le donne anonime non celebrate dalla letteratura, a quelle «vite infinitamente oscure» ancora «tutte da documentare» (Woolf 1998, 399): venditrici ambulanti, vecchie signore sull'uscio di casa, «ragazze vagabonde le cui facce, come onde sotto il sole o sotto le nuvole, riflettono il passaggio di uomini e di donne e le luci tremule delle vetrine dei negozi» (p. 102)

Dall'altra parte, ossia di fronte alla città, si erge la casa, e al suo interno la camera, luoghi in cui il soggetto femminile si ricostruisce, poiché sono il magico spazio in cui prende forma una nuova e più vera intimità, nella quale la donna non è più sola con i suoi pensieri. Il punto di fuga ulteriore è infatti il letto, lo spazio estremo della intimità, nel quale culmina lo scambio affettivo con una alterità reale e non puramente immaginaria, che per una donna può solo essere un'altra donna:

È il 1948 e la Morante è per qualche tempo ospite in casa della Ginzburg. Sedute sul letto, le due scrittrici leggono attente le pagine di *Menzogna e sortilegio* (Pflug 1997, 85). Sono ancora soltanto bozze e perché diventino un romanzo a tutti gli effetti si dovrà attendere ancora qualche mese. L'ospitalità in casa della Ginzburg si traduce per la Morante in tempo necessario legato a un bisogno, la correzione del testo, ma soprattutto si converte in tempo utile per tracciare l'asse dell'empatia che, sovente, si stabilisce tra donna e donna. La condivisione di quel letto, di quella stanza, ha il potere di rievocare tutte le altre stanze abitate da donne – dalla camera della Dickinson a quella della Woolf – i cui confini sono stati spostati o addirittura annullati. (p. 192).

RAFFAELE PINTO

Riferimenti

Maria Aurèlia Capmany: *L'altra ciutat* (1955); *Feliçment, jo soc una dona* (1969); *Tana o la felicitat* (1956).

Natalia Ginzburg: *La strada che va in città* (1942); *La città e la casa* (1984); *Caro Michele* (1973); *È stato così* (1947); *Lessico familiare* (1963).

Elsa Morante: *La Storia* (1974); *Menzogna e Sortilegio* (1948); *L'isola di Arturo* (1957).

Mercè Rodoreda: *La plaça del Diamant* (1962); *Aloma* (1938); *El carrer de les Camèlies* (1966); *Jardí vora el mar* (1967); *Mirall trencat* (1974).

Micaela Latini, *Lo sguardo ritratto: Thomas Bernhard tra parola e immagine*, Meltemi, Milano 2021

Con uno stile sapientemente levigato, capace di conquistare non solo il germanista e il filosofo, ma anche il lettore colto non specialista, Micaela Latini fa una ricognizione attentissima e ben documentata di tutti i testi in dialogo con *Alte Meister. Komödie (Antichi Maestri. Commedia)* di Thomas Bernhard, pubblicato dall'editore Suhrkamp nel 1985 a Francoforte sul Meno. Il saggio di Latini segue con flusso quasi narrativo lo svolgimento di *Antichi Maestri*, mostrando le contiguità tra questo e gli altri testi di Thomas Bernhard, non senza menzionare puntualmente i rimandi testuali afferenti alla più alta letteratura filosofica. In un meditato intreccio di motivi, si avanza una risposta ben argomentata alla domanda centrale dello scritto bernhardiano. Perché il protagonista trentaseienne di *Antichi Maestri*, di nome Reger, si reca tutti i giorni al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna per guardare lo stesso quadro, *l'Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, cercando di trovare, in un'opera così perfetta, l'errore fatale? Il perimetro in cui dobbiamo collocare la risposta ha rilievo filosofico. Come spiega la stessa autrice nell'*Introduzione*, l'interrogativo investe «il rapporto controverso con la patria», «la dimensione della *ékphrasis ex negativo*», «la problematica dell'auraticità dell'arte nel mondo della riproducibilità tecnica», «il confronto spietato con l'arte accreditata, e con l'istituzione museo», «la polarità tra totalità e frammento» e infine «la dialettica tra perfezione e fallimento» (p. 12). Ecco l'elenco programmatico che conduce la penna di Micaela Latini nel corso di tutto il saggio. I capitoli, raggruppati in due parti intitolate

Davanti allo sguardo e *Dietro lo sguardo*, mettono in luce una possibile risposta alla domanda cruciale, di cui gli argomenti tratteggiati nell'*Introduzione* sono corollario.

Il protagonista Reger cerca, nell'opera d'arte, la testimonianza di un fallimento, di beckettiana memoria, che non è impedimento, ma possibilità di sopravvivenza. In polemica con Adalbert Stifter e con l'arte istituzionalizzata, Reger non approva la mimesi. Detesta l'arte che riproduce; detesta la fotografia. L'arte rende la vita sopportabile, lo spiega bene Micaela Latini facendo interagire il testo bernhardiano con la filosofia nietzscheana: «il fare artistico deve essere portato avanti come se l'arte avesse un senso e uno scopo, pur nella consapevolezza che le cose non stanno affatto in questi termini» (p. 82). Quello che si deve ricercare nell'opera d'arte è

il fallimento e l'errore. «L'imperfezione, la frammentarietà dell'opera è indice dello iato che sussiste tra l'eternità e la caducità umana, della discrepanza tra arte e vita» (p. 84). Così, Reger scruta il quadro per scoprire il luogo in cui l'assillante perfezione viene violata. La vita è sopportabile come frammento: in questo, il Bernhard di *Antichi Maestri* dialoga con Schleiermacher e Novalis, in una cornice filosofica che Micaela Latini, citando il lavoro della studiosa Sylvia Kaufmann, individua nelle tesi di Blanchot e Derrida.

L'arte mimetica e somigliante tradisce la vita, così come l'arte rassicurante, consonante. «In questa prospettiva l'arte non può mai dirsi come perfettamente realizzata ... » (p. 97). La pacificazione e l'armonia non sono l'obiettivo estetico che lo spettatore dovrebbe cercare nell'opera, poiché l'arte è, kleistianamente, un oggetto frantumato e imperfetto: «la *Brocca rotta* si fa valere nel suo darsi come elogio del frammento» (p. 101).

Sullo sfondo delle idee di Foucault, di Lacan e di Merleau-Ponty, lo sguardo si fa caleidoscopio, liberando una molteplicità di piani. Il compito consiste dunque in un 'imparare a morire' che ricorda da vicino Montaigne. La vitalità imperfetta dell'arte e l'imprevedibilità sempre incompiuta della vita si avvicinano: «Ecco che la questione del *gravierender Fehler* si profila in tutto il suo spessore teoretico, come sigla dello *humanum absconditum*. In altri termini: ricercare l'errore significa mostrare il naufragio cui va incontro la tensione alla totalità attraverso l'opera» (p. 122).

Nel gioco di sguardi tra il protagonista e l'opera d'arte, nel tessuto creato dagli sguardi di tutti i personaggi, l'arte si libera di quella sua riduzione consumistica tanto odiata da Theodor W. Adorno e da Walter Benjamin, imponendosi come momento esistenziale, teso a tramutare il frammento e l'imperfezione in una genuina apertura alla vita. Così, una nuova *alétheia* si muove al limite del vedere e del guardare, coinvolgendo, nello stesso movimento veritativo, l'arte e la vita. «Uno sguardo incontra l'altro innescando una catena sottilissima di processi di identificazione, in cui vengono meno confini e soglie. Di qui si allude all'impossibilità di distinguere in modo assoluto l'identità delle cose, e con esso il confine che separa-unisce lo spazio dell'arte da quello della vita, così come il senso dal non-senso» (p. 157).

SAMIR THABET

Giorgio Agamben, *La voce umana*, Quodlibet, Macerata, 2023.

Il recente libro di Giorgio Agamben, *La voce umana* raccoglie riflessioni ed analisi, esposte nell'ultimo triennio in una serie di conferenze e seminari tenuti all'*École pratique des hautes études*, nella facoltà di Filosofia della Freie Universität Berlin e presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Ma in effetti il contenuto del volume rappresenta, per così dire, la mappatura genealogica di un lungo e complesso itinerario di ricerca - il cui nucleo generatore è costituito dal rapporto tra natura umana e linguaggio - che ha caratterizzato l'esperienza di pensiero del filosofo romano fin dai suoi esordi².

Seguendo il filo della ricerca archeologica di Agamben, la questione essenziale investe direttamente il rapporto tra la voce dell'uomo e il linguaggio che già gli stoici riconobbero come problema filosofico fondamentale. Proprio per questo, infatti, la voce non designa qui semplicemente il suono naturale di una qualsiasi interiezione vocale o il valore acustico di una intonazione verbale, bensì figura come il terminus technicus della grammatica, cioè della struttura fondamentale dell'analisi linguistica, che Agamben, sulla scia degli antichi grammatici greci e latini, equipara alla prima parte della filosofia. Il termine voce, nella locuzione voce umana che dà il titolo al libro, designa propriamente una variabile linguistica dell'atto di parola: tale è appunto la voce del verbo o la voce del nome, o voce gergale, ecc. in quanto forme grammaticali delle diverse parti del discorso.

In questo senso, l'intero ambito di riferimento della terminologia grammaticale costituisce una ripresa della logica di Aristotele. Così, ad esempio, il nome viene chiamato "sostantivo", in quanto marca la connessione tra il nome e la substantia aristotelica (in particolare la seconda ousia). Questo nesso con la logica filosofica vale per tutte le categorie grammaticali. Per questo i teorici antichi (Apollonio Discolo, Prisciano) facevano risalire l'invenzione della grammatica a Platone e Aristotele. È solo attraverso la riflessione grammaticale, infatti, che si è costituito qualcosa come la lingua. L'idea che quando parliamo stiamo usando qualcosa che chiamiamo lingua non è un'ovvietà. Se ci limitassimo a considerare il factum loquendi nel suo accadere reale,

2 Ad alcune questioni nodali della filosofia del linguaggio post-saussuriana sono dedicati i saggi de *L'uomo senza contenuto* [Rizzoli, Milano, 1970] poi ripresi e approfonditi in *Infanzia e storia* [Einaudi, Torino, 1978] e in *Il linguaggio e la morte* [Einaudi, Torino, 1982]

esso coinciderebbe semplicemente con il flusso continuo di suoni indistinti. Se, al contrario, possiamo interpretare il fatto di parola come l'uso di una lingua, ciò è dovuto a secoli di riflessione sul linguaggio, che hanno reso possibile e hanno realizzato la sua grammaticalizzazione, in un processo storico tutt'ora in corso.

Si comprende perciò come la questione critica, imminente all'analisi del fatto di parola, si incentri per Agamben sulla scissione irriducibile, messa in luce da Émile Benveniste³, che attraversa il linguaggio umano in quanto opposizione tra il piano semiotico e il piano semantico della lingua.

«Con il semantico, noi entriamo nel modo specifico di significanza che è generato dal discorso. I problemi che si pongono qui sono funzione della lingua come produttrice di messaggi. Ora il messaggio [...] non è un'addizione di segni che produce senso, ma è al contrario il senso (l'intento) concepito globalmente, che si realizza e si divide in segni particolari, che sono le parole.»⁴

In secondo luogo, il semantico si prende necessariamente carico dell'insieme dei referenti, mentre il semiotico è per principio sganciato e autonomo da ogni referenza.

Differente è pertanto il criterio di validità che viene richiesto dai due modi di significanza:

«Il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso. La differenza tra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte dello spirito: quella di percepire l'identità tra l'anteriore e

3 Cfr. Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985 (Editions Gallimard, Paris 1974) pp.79-80: «[La lingua] è investita di una doppia significanza [...] che noi chiamiamo *modo semiotico* e *modo semantico*. Quello semiotico designa il modo di significanza che è proprio del segno linguistico e che lo costituisce come unità [...] La sola questione che un segno suscita per essere riconosciuto come tale è quella della sua esistenza, ed essa si decide con un sì o con un no: *arbre - chanson - laver* – [...] e non **arbre *vanson, *laner, *derf* [...] Lo si compara quindi, al fine di delimitarlo, sia a significanti parzialmente simili *:sabre: sobre o sabre :sable*, sia a significati prossimi: *sabre:fusil*, o *sabre: épée*. Tutto lo studio semiotico, in senso stretto, consisterà nell'identificare le unità, descrivere i caratteri distintivi e scoprire criteri sempre più raffinati di distintività. [...] Preso in se stesso il segno è pura identità a sé e pura alterità rispetto a tutto il resto, base significativa della lingua, materiale necessario per l'enunciazione [...]» Sulla divaricazione interna del linguaggio umano che legittima la differenza teorica tra una linguistica dell'enunciato e una linguistica dell'enunciazione, si era già ampiamente soffermato Giorgio Agamben in *Infanzia e storia*, cit., in part. pp. 41-88.

4 Ib. p.80

l'attuale da una parte, e quella di percepire una significazione di una nuova enunciazione dall'altra.»⁵. Di qui discende il limite delle analisi di Saussure, i cui principi di semiologia non rendono conto del funzionamento discorsivo della lingua. È perciò rimasta aperta la questione decisiva, che chiede di sapere se e come dal piano semiotico del segno si possa passare alla parole, ovvero al piano semantico che contraddistingue la frase e il discorso:

«In realtà – osserva Benveniste – il mondo del segno è chiuso. Dal segno alla frase non vi è transizione, né con l'uso del sintagma né in altro modo, Uno iato li separa. Bisogna quindi ammettere che la lingua comporta due domini distinti, ciascuno dei quali richiede un suo proprio apparato concettuale»⁶.

La grammatica, infatti, non contiene e non prescrive le condizioni che rendano possibile l'atto di parola. Agamben riprende il discorso di Benveniste da questa insuperabile aporia, delineando un diverso tracciato metodico a partire dalla singolare struttura linguistico-grammaticale del caso vocativo, che sembra eccedere l'opposizione tra semiotico e semantico:

«Esso [il vocativo] si presenta come un elemento semantico che, in quanto tale, è messo in atto da un locutore in una istanza di discorso – e, tuttavia, resta sintatticamente isolato dalla frase in cui sembra situarsi. D'altra parte, se il vocativo coincide integralmente con un elemento semiotico – un certo vocabolo del lessico di una lingua – esso lo usa, però, solo in quanto chiama e nomina qualcuno o qualcosa in un discorso in atto. Si può dire, in questo senso, che il vocativo non è riconosciuto come segno, né compreso come discorso – o, piuttosto, che in esso i due atti coincidono, cioè cadono insieme»⁷.

Agamben si sofferma sulla metaforica della caduta sottesa alla terminologia dell'ars grammatica: i casi in cui si articola la declinazione dei nomi rimandano al moto del cadere, al volgere dall'alto verso il basso. Nel nominativo, la caduta è diretta, dal pensiero nel nome; nei casi obliqui si registra la caduta dal nome nel discorso. Per i grammatici antichi lo statuto del vocativo è molto speciale: esso non fa parte della struttura sintattica della frase, bensì la interrompe. In questo senso non è un caso (non reca con sé le marche che lo pongano in relazione alle altre parti del discorso).

5 E. Benveniste, cit., p.81.

6 Ivi, pp.81-82.

7 G. Agamben, *La voce umana*, cit., p.23

Per questo Gustave Guillaume ha potuto affermare che il vocativo è *hors langue*⁸, poiché in esso la lingua cerca di afferrare qualcosa che la eccede.

Nel vocativo emergerebbe, infatti, un elemento categoriale situato al di qua o al di là della scissione rilevata da Émile Benveniste tra il semiotico e il semantico, tra onoma e logos tra il lessico di una lingua e il piano del discorso in atto: un elemento soprannumerario che non si sa esattamente dove collocare nella lingua, ma che svolgerebbe l'essenziale funzione di una "chiamata" (klesis) che è apostrofe, invocazione e, insieme, denominazione, assegnazione di un nome. Tra semiotico e semantico, il vocativo insinua un "terzo" (la vocazione o chiamata) che non è possibile confinare in uno dei due piani, e che, collocato esattamente nella frattura e nello scarto tra nome e discorso, prende il nome di Voce: un elemento che mette in questione la biplanarità costitutiva della differenza del linguaggio umano dalla monoplanarità del linguaggio animale. In questo senso, Agamben può mettere in evidenza il carattere originario del vocativo, quasi che lo stesso nominativo si costituisca come una "caduta" dal vocativo. Nel battesimo, ovvero nell'imposizione del nome a qualcosa o a qualcuno, il momento onomastico della nominazione e il momento vocativo della chiamata sono perfettamente indiscernibili. In quanto l'impositio nominis segna l'ingresso della cosa nel linguaggio - la sua citazione nella frase, la sua "chiamata" che si riconnette al "chiamarsi" della cosa -, ciò che nel vocativo viene chiamato è propriamente l'aver-nome della cosa, il puro aver luogo di un'istanza di parola. Il linguaggio può nominare solo in quanto la voce apostrofa ciò che esso nomina.

Com'è noto, Aristotele nel *De Interpretatione* [Perì hermeneias] analizza l'atto di parola come un processo che implica 4 elementi: "ciò che è nella voce" [ta en te phoné], le "affezioni dell'anima" [ta en te psyché pathémata], le lettere [ta gràmata] e le cose [ta pràgmata]. Mentre le voci e le lettere non sono uguali in tutte le lingue, le affezioni dell'anima (pathemata) e le cose (pràgmata) sono uguali per tutti. Questo elenco contiene un'apparente ripetizione. Ciò che è nella voce, il primo elemento, coincide con l'essenziale funzione del gramma, della lettera, che costituisce il 4° interprete dell'atto di parola: il gramma sta nella voce come un suo elemento strutturale (stoicheion), come sua

8 Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique générale*, Les Presses de l'Université de Laval, Presses Universitaires de Lille, Québec-Lille, 1982, p.100

particella atomica, attraverso la cui composizione la voce diviene intellegibile. La lettera, infatti, rende possibile l'articolazione della voce come conseguenza della sua iscrizione nella phoné. Di qui la definizione dei grammatici antichi, per i quali il linguaggio umano è voce articolata (phoné enarthron) costituita da una struttura discontinua di elementi distintivi, a differenza della voce inarticolata degli animali che si presenta come sequenza sonora continua e confusa. Proprio la centralità che Aristotele e Platone assegnano alla lettera come tratto distintivo della voce umana, mostrano, per Agamben, l'inadeguatezza della critica che Jacques Derrida, a partire dalla *Grammatologia*⁹, rivolge alla metafisica, assimilandola alla teoria che coglie nella Voce l'elemento fondamentale del linguaggio e ponendo in posizione secondaria e accessoria la scrittura, il gramma. Derrida, infatti, inverte quest'ordine gerarchico credendo per ciò stesso di aver oltrepassato la metafisica e il suo presupposto che identifica la struttura originaria nella pienezza della presenza a sé dell'autocoscienza.

In verità, obietta Agamben, la metafisica coincide fin dall'inizio con l'istanza del gramma, ovvero con l'iscrizione delle lettere nella voce umana. Questa traiettoria critica, incentrata sulla struttura differenziale della voce attraverso l'iscrizione originaria della lettera, permette ad Agamben di riprendere la problematica che costituiva l'argomento dell'ultimo corso di lezioni tenuto da Émile Benveniste al Collège de France e interamente dedicato alla scrittura. Qui infatti Benveniste rovescia l'idea corrente della secondarietà della scrittura come segno della parola. La sua tesi è piuttosto che soltanto con la scrittura la lingua ha potuto costituirsi in sistema di segni. La relazione tra graphia e phoné non è quella di un segno al suo significato, ma implica una trasformazione molto più radicale, in quanto disloca il punto di osservazione da un sistema sensoriale ad un altro: dall'orecchio allo sguardo, dal sistema voce-orecchio al sistema mano-occhio. Questa trasposizione che, secondo Benveniste, ha rappresentato un "atto fondatore", è stata altresì l'inizio della rivoluzione più profonda che l'umanità abbia conosciuto dopo quella del fuoco. Questo spostamento, infatti, ha fatto sì che si possa leggere la voce (legein significa in origine raccogliere).

Forse, se un'ulteriore questione meriterebbe di essere sviluppata lungo la traccia indicata da Agamben, ci si dovrebbe

9 Cfr. *Della grammatologia*, trad.it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, Milano, Jaca Book, [1969] 2012.

rivolgere anche alla relazione della Voce con il sistema dei segni di interpunzione (punti, virgole, ecc.) e alle variazioni di intonazione (assertiva, interrogativa, esclamativa) che ritagliano differenze semantiche nel flusso dei tratti soprasegmentali della phoné animale. In questo ambito, infatti, sembra che la priorità del gramma sulla phoné enarthron debba essere ridiscussa e approfondita. Agamben rievoca la nascita della fonetica scientifica nel sec.XIX, che ricerca il punto di articolazione della voce nel sistema anatomo-fisiologico di produzione dei suoni (distinti in labiali, palatali, dentali, laringali ecc.). L'edificio mirabile della fonetica crollò di colpo allorché gli studi di neurolinguistica e di psichiatria mostrarono sperimentalmente che un certo suono poteva essere prodotto da diversi sistemi anatomo-fisiologici. La fonetica fu costretta entro i limiti di una pura analisi acustica. Ma, come aveva già notato Ferdinand de Saussure, se si volesse realmente identificare l'inizio e la fine della sonorità di un fonema, ci si imbatterebbe in una insuperabile difficoltà: i suoni appaiono allo spettrografo acustico senza soluzione di continuità, non separabili atomicamente. Il flusso della voce si presenta in realtà come una corrente sonora inanalizzabile.

Bisognerà attendere la prima metà del sec. XX, per assistere all'inaugurazione di un nuovo metodo di analisi negli studi di fonologia di Nikolaj Trubeckoj (1939). La fonologia sposta il campo di indagine dai suoni della parola ai suoni della lingua. Si tratta, in verità, di un paradosso perché nella lingua non ci sono suoni. L'analisi, pertanto, si basa solo sulla funzione distintiva degli elementi atomici della lingua che, rendendo articolata la voce, la rendono altresì intellegibile. Ma i fonemi, ovvero gli atomi di lingua, hanno una struttura puramente differenziale e negativa la cui natura non si lascia situare in nessun senso. Dal punto di vista dei fonemi, la lingua è, infatti, un puro sistema di differenze che, per se stesse, non hanno alcuna autonoma consistenza positiva.

Su questa impossibilità di principio, Roman Jakobson fa dell'ironia, sostenendo che il fonema è un elemento metafisico la cui natura va lasciata all'indagine filosofica.

Ma già Aristotele aveva perfettamente compreso sia la necessità dei grammata, sia l'impossibilità di afferrarne il luogo. Con l'espressione *ta en te phoné*, individuando la funzione del gramma nella voce come punto di articolazione che la rende intellegibile, Aristotele ha altresì compiuto una decisiva operazione antropogenetica: situando il linguaggio umano in una phoné enarthromene, Aristotele ha individuato nella voce il luogo dell'articolazione del viven-

te al parlante. Il gramma si situa nel passaggio (sempre in divenire) dall'animale all'umano, tra natura e cultura, tra infanzia e storia. Nella Voce, pertanto, è in gioco nulla di meno che la possibilità di afferrare la natura umana: solo in essa, e in nessun luogo del corpo umano, può esser colta la soglia che divide l'umano dal vivente. La Voce è il luogo di un duplice passaggio fondamentale: dal suono inarticolato al fonema come atomo significante, e dalla natura animale al vivente che ha parola (ton zoon logon echon). Ogni indagine sulla natura umana non può perciò prescindere da un'indagine sulla Voce, proprio in quanto nella voce animale dell'uomo si imprime l'articolazione prodotta dall'iscrizione delle lettere. In questo senso, la voce e il linguaggio sono altrettanto eterogenee che la natura e la cultura: il linguaggio è una costruzione storica, grammaticalizzante, in quanto non potrebbe esistere senza un atto che lo incarna attraverso la parola. L'uomo nel definirsi come il luogo di questa doppia articolazione, si pone come il vivente che ha scisso la sua natura in due frammenti tra loro articolati e tuttavia irriducibilmente eterogenei: da un lato, la lingua come costruzione oggettiva che gli uomini hanno separato fuori di sé, affidandola ad una trasmissione esosomatica che li vota ad una persistente in-fanzia, sicché la lingua risulta un mezzo che può essere afferrato soltanto storicamente; dall'altro, questa stessa lingua, per essere afferrata, ha bisogno di una Voce che la incarni. Ciò significa che il diventare uomo del primate umano, l'antropogenesi, non si è compiuta illo tempore, una volta per sempre, ma è un evento sempre in atto, costantemente incompiuto e sempre sul punto di realizzarsi: l'uomo non cessa mai di diventare umano e non cessa mai di restare inumano. Questa continua trasformazione tocca innanzitutto il linguaggio (e le discipline che vi si riferiscono) come il luogo eminente e inafferrabile dello storicizzarsi dell'umano. Anche il linguaggio umano non è mai veramente e compiutamente linguaggio.

Ciò significa che l'uomo può accedere alla sua natura solo attraverso un'operazione storica, poiché il soggetto della lingua ha in sé, nella sua costituzione ontologica, la divisione che attraversa la sua lingua e la sua storia. Perciò, conclude Agamben, il problema del linguaggio è essenzialmente politico, in quanto determina storicamente, di volta in volta, ciò che è umano e ciò che non lo è.

FAUSTO PELLECCIA