

TRE DOMANDE

Tre domande a Raimondo Vianello, attore e autore comico. Conduttore sportivo e grande intrattenitore. Nonché lettore appassionato.

C'è stato nella sua vita un testo fondamentale, un libro, o un autore che hanno segnato una svolta, cambiando qualcosa davvero?

Uno solo fondamentale magari no, ma ci sono stati tutti quelli che hanno segnato le diverse tappe della mia vita. Se vogliamo proprio citare un titolo, un punto di svolta potrebbe essere stato il Martin Eden, di Jack London. Sì, direi di sì. Perché quando si è adolescenti si ha quel senso di malinconia che si nutre anche di libri come questo. È una vicenda, quella di Martin Eden, che si conclude con la decisione di un suicidio, nella quale c'è l'avventura e c'è il risvolto finale amaro. C'è tutto quello che può coinvolgere un giovane. Adesso io leggo però solo libri di storia, che mi costringono poi a fare delle gran ricerche, da un testo all'altro e da un testo a un'enciclopedia. E vado scartabellando qui e là. Ma devo dire che un fatto basilare nella cultura di una persona dovrebbe essere la memoria, mentre io purtroppo non ritengo assolutamente nulla. Mi fanno una gran rabbia quelli che nei salotti possono permettersi di esibire un sacco di dotte citazioni! Rimango a bocca aperta. Pensare che a collezioni tutte le terze pagine dei giornali.



Raimondo Vianello

Come mai in un periodo come questo, in cui tutti i comici scrivono e pubblicano libri, e salgono in vetta alle classifiche, vendendo più dei classici, proprio lei che legge tanto non ha mai pensato di scrivere un libro, di raccontare una storia?

Infatti ho avuto diverse proposte per scriverne. E penso che sia un titolo di merito, da parte mia, non averle accettate. Si sfrutta in questo modo una popolarità, non una reale capacità. Io mi vanto di aver scritto nella mia vita una sola poesia, quando avevo 15 anni. Ricordo che fu pubblicata sul giornalino scolastico. E poi dimenticata per sempre.

Quale libro vorrebbe che tutti leggessero e consiglierebbe a tutti di studiare?

Io direi I Promessi sposi. Vanno bene senz'altro e, in generale, i classici non fanno male a nessuno. Da addegnare i romanzi leggeri libri come Le ultime lettere di Jacopo Ortis di Ugo Foscolo e poi i Canti di Giacomo Leopardi o altri testi del genere. Adesso invece ho sul comodino un libro sulla vita di Winston Churchill. Il mio è una specie di continuo ritorno indietro. Ho anche letto, in passato, alcuni grandi libri comici, ma non so se mi siano serviti nel mio lavoro. Forse sì, perché contenevano alcune indicazioni utili e spunti per monologhi. Parlo di autori come Jerome K. Jerome e P.G. Woodhouse. Altro non ricordo.

Piccoli narratori crescono a scuola

PIERO PAOLIANO

Mariamme lo guardò e lo trovò insicuro e risoluto, nel tempo stesso. Per tutta la vita Arouet era stato convinto di sé e della sua vita, ma inesperto completamente di dove essa portasse; ora sapeva dove andare, ma ignorava del tutto la strada. - Andiamo dove? - chiese Mariamme, più che altro a se stessa. - Andiamo, che c'è molto da imparare. È l'ultima scena, aperta a un possibile futuro, del settecentesco racconto di Andrea Malpassi. Arouet, in cui il protagonista filosofico riconosciuto dagli studenti come Voltaire si trova implicato in intriganti avventure che fanno pensare, per la scansione ironico-didattica secondo cui sono concepite, al Candide. Arouet è una delle dieci storie (selezionate tra le 688 inviate dalle più diverse scuole d'Italia) ritenute degne di stampa dalla giuria del Premio Ivrea di scrittura creativa (Marisa Rusconi, Dacia Maraini, Nico Orenigo, Giuseppe Pontiggia, Vittoria Calvani) e raccolte in un bel volumetto. «Gli adolescenti raccontano» (Sansoni, pagg. 123, lire 10 mila).

«Scrivete per il piacere di scrivere. Togliere al compito il suo carattere meramente pragmatico: ecco il segreto della scrittura creativa», dice nella prefazione Ugo Cardinale, meglio noto come studioso della lingua («consultare l'Albo con Manlio Cortelazzo, di un dizionario di parole nuove») che come preside dell'epore-

diese liceo classico «Carlo Porta», da cui è partita l'idea. «Coltivare per scritto - continua il prefatore - il gusto del racconto è un piacere che la scuola non può sottrarre ai giovani, se vuole fare di essi non dei perfetti automi in una società robotizzata, ma degli innovatori, creatori di storie e capaci di utopia». Sono parole che hanno trovato riscontro nell'iniziativa di alcuni giorni fa con la premiazione dei vincitori e con un breve convegno sul tema «Il piacere della scrittura nei giovani: un'utopia possibile?». Tra i molti interventi, gli scrittori Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia e Giorgio Calca Novati, pur notando in queste «prove letterarie un non sempre adeguato controllo stilistico, hanno rilevato i segni di una passione autentica dello scrivere, l'interesse per la struttura del racconto, ricchezza di fantasia e varietà di soluzioni narrative.

A fronte della diffusa crisi «nazionale» (di identità e di valori) che rende più incerto e difficile il futuro degli adolescenti, sembra opportuno segnalare l'importanza di una proposta che mira a scuotere gli menti apparati scolastici e a rilanciare tra le nuove generazioni il gusto dell'italiano letterario. E anche se è facile prevedere che questo piccolo libro scaturito non avrà il successo commerciale di quell'infelicitismo (per chi abbia a cuore la scuola) best-seller (lo speriamo che ne la cavo), rimane tuttavia come prova tangibile che la scuola italiana sa ancora esprimere la fantasia creativa e il piacere di scrivere.

Rovine e chiese sconsacrate, fiori disseccati e reliquie, tesori sepolti e souvenirs dozzinali: il rapporto tra gli oggetti materiali, il loro destino nel tempo e la letteratura nella ricerca di Francesco Orlando

In fondo al pozzo

GIULIO FERRONI

«Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti» è il più recente lavoro di Francesco Orlando, professore di Lingua e Letteratura francese all'Università di Pisa. Lo pubblica Einaudi (pagg. 561, lire 48.000).

Questo libro di Francesco Orlando affronta una materia vastissima e affascinante, muovendosi su rigorosissime coordinate teoriche, storiche e filologiche, associando la più circoscritta cura del particolare alla più ampia interrogazione sul destino della letteratura. È qualcosa di nuovo e di sorprendente nel panorama della critica e della storiografia letteraria italiana: un lavoro di grande respiro, una di quelle opere «totali» di cui sono ben pochi esempi nella nostra critica; un'opera che con tutta sicurezza sta al passo con alcuni classici della critica del Novecento (da Curtius a Praz, ad Auerbach), con cui non esita a confrontarsi. L'impegno nella classificazione teorica e nella distinzione storica, il fermo e paziente procedere dell'argomentazione si aprono verso una singolare ampiezza di prospettive, sotto la spinta di una autentica partecipazione, insieme fredda e appassionata, al significato vitale della letteratura, alla forza con cui essa testimonia il senso dell'esperienza dell'uomo. La materia trattata e la struttura stessa del lavoro comportano d'altra parte una scelta ben decisa e orientata nell'attuale orizzonte culturale: mirano ad un ri-sposta globale ai problemi posti dal presente, all'attuale confusione e disseminazione delle «teorie», dei metodi, dei discorsi.

L'oggetto del libro chiama in causa un dato basilare dell'esperienza umana, quello del rapporto con le cose, del rapporto stesso degli uomini con il mondo fisico da essi assoggettato, che nella letteratura assume un fortissimo rilievo, troppo spesso trascurato o minimizzato. Questo così diretto riferimento alle «cose» ci porta del tutto fuori dal privilegio assoluto che la recente tradizione strutturalista, poststrutturalista, decostruzionista, ha variamente attribuito al segno al loro rilievo formale o comunicativo. Nei testi letterari dei tempi più diversi, dall'antichità classica ad oggi, Orlando cerca in primo luogo la diretta presenza degli oggetti materiali, le più varie tracce che vi ha lasciato l'immagine della loro corporeità e più in particolare segue il modo in cui la letteratura ha accolto e presentato entro di sé gli oggetti non funzionali (o che abbiano perduto una loro originaria funzionalità), da rovine monumentali a chiese sconsacrate, a case demolite, a castelli spettrali, a interni degradati, a fiori disseccati, a reliquie macchinate, a tesori sepolti, ad arredi d'antiquariato, a souvenir dozzinali, e cose, cosette e cosacche di tutti i tipi. Tutto ciò suscita il problema più generale del rapporto del tempo con le cose, del suo effetto sullo sguardo dell'uomo alle cose.

Movendosi nell'ottica freudiana definita nei suoi libri precedenti (che costituiscono rigoroso e originale modello di una critica letteraria che parte dalle prospettive di base del pensiero di Freud, senza peraltro chiudersi in una chiave riduttivamente «psicanalitica»), Orlando mette subito in evidenza il carattere «ambivalente» che assume il rapporto tra le diverse categorie sono possibili incroci di vario tipo (l'autore insiste su «comulazione funzionalità degli oggetti e il loro stesso iscriversi nel movimento del tempo. Si verifica così che la presenza di oggetti non funzionali in letteratura assume un'ampiezza eccezionale solo dopo la «svolta storica» verificata tra fine Settecento e primo Ottocento (con l'affermazione della razionalità borghese e con il trionfo della funzionalità della merce), quando gli oggetti non funzionali vengono a rappresentare una trasgressione dell'imperativo funzionale dominante nella vita sociale. Particolarmente significativo per l'orizzonte del libro, è il fatto che i testi, gli oggetti, i molteplici esempi che lo affollano, si siano andati accumulando in modo quasi casuale, attraverso la registrazione di tutte le occorrenze di oggetti desueti incontrati dal critico nelle più varie ed anche eterogenee letture. Su questo materiale (che, pur concentrandosi in gran parte sulla letteratura degli ultimi due secoli, attraversa ogni tratto della tradizione occidentale, a partire da Omero e dalla Bibbia) l'autore costruisce una articolatissima classificazione, che sorge dallo stesso della presentazione e descrizione dei diversi tipi di testi e di oggetti, dalla definizione dei loro diversi caratteri, dall'impegno a trovare per essi termini precisi e ben riconoscibili. Non si tratta né di una classificazione storico-tematica, né di un tentativo di ridurre alla luce coperta delle più varie e funzionali: quello di Orlando è un procedimento che parte dall'individuazione di tratti comuni di tipo generale e scende progressivamente verso la distinzione di tratti pertinenti sempre più particolari, articolati su gradi diversi.

Ciò conduce alla costruzione di un «albero semantico», che si svolge in un lungo capitolo (dal titolo autoironico Un albero né genealogico né vegetale). L'insieme dei filigrati di quest'albero approda a dodici categorie di rappresentazione letteraria degli oggetti desueti, disposte in coppie termini positivi (o meglio, data la natura ambientale di questi oggetti «espositivi») e negativi: monitorio-solenne e frustro-grottesco; venerando-regressivo e logoro-realistico; memore-affettivo e desolato-sconnesso; magico-superstizioso e sinistro-terribile; prezioso-potenziale e sterile-nocivo; prestigioso-ornamentale e pretentivo-irritato. Lo stringente esercizio con il quale questo albero si costruisce sembra come trascinato dall'ossessione della sistematicità: ma si svolge tutto davanti al lettore, non nasconde nessuno degli artifici della sua costruzione; mostra esplicitamente la propria arbitrarietà, la propria destinazione «strategica», rivolta alla comprensione delle più varie situazioni testuali e all'individuazione di trasformazioni storiche, di modi diversi di sentire la presenza delle cose nel mondo.

Paradossalmente l'estrema cura e rigore della classificazione, l'impegno in essa profuso, vengono qui a mostrare la parzialità di ogni classificazione: non è tanto la classificazione a contare, quanto il fatto che essa mira a mettere in piena luce i suoi oggetti, sa interrogare in profondità i significativi, pone le domande più «maliziose» sulla loro presenza nei testi e nel mondo. Non siamo insomma di fronte ad un'individuazione di presunte strutture oggettive (per quanto l'autore parli scherzosamente di «attardato esercizio strutturalista»: siamo in realtà alla contestazione di ogni prospettiva strutturalistica. Ed è l'arbitrarietà stessa del percorso a rendere possibile la verifica di convergenze e divergenze, di ambiguità e proiezioni diverse, di compromessi e ribaltamenti: tra le diverse categorie sono possibili incroci di vario tipo (l'autore insiste su «comulazione



Francesco Orlando

di Céline, Lolita di Nabokov, La vita dissoluta per l'uso di Perce) infine un ultimo capitolo rivolge uno sguardo più sintetico a ciò che è opposto all'oggetto del volume, e cioè alla rappresentazione del funzionale (di solito esaltato nella tradizione fino alla svolta storica settecentesca, e poi per lo più biasimato e contestato).

In questo imponente edificio critico l'assoluto rigore storico-filologico coincide perfettamente con una prospettiva «saggistica»: e infatti, come è peculiare della vera saggistica, l'«esemplificazione» e l'analisi chiamano spesso in causa il senso del lavoro stesso, la posizione del suo autore, la condizione reale degli oggetti nel mondo presente. Oltre a suggestivi e discreti interventi ironici ed autoironici (come quando, per il proprio gusto classificatorio e nomenclatorio, l'autore rinvia alla «patafisica» del Padre Ubu di Jarry), si rinvengono svariati segnali linguistici e sottili procedure di disposizione degli esempi testuali: qui il libro esibisce l'immagine interna della propria costruzione, viene a porsi come un vero e proprio atto letterario. Si può constatare così che il suo inizio e la sua fine si raccontano perfettamente: la prima parola è Loggetto, l'ultima parola è desueti; il primo esempio è costituito dalla poesia che apre una raccolta di versi del 1879 del francese Charles Cros, l'ultimo è dato ancora da un testo dello stesso Cros (stavolta in prosa), che per giunta parla della fine e dell'impossibilità di finire. Si può scoprire che, tra tante opere della «grande» lette-

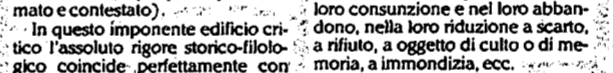
immagini multiformi degli oggetti desueti nella letteratura rivela tutta l'ambivalenza dello stesso rapporto tra funzionalità e non funzionalità, tutte le faticose contraddizioni che si danno nella modificazione della realtà fisica, nella costruzione e nell'accumulo di oggetti materiali, nel loro uso e manipolazione, nella loro consumazione e nel loro abbandono, nella loro riduzione a scarto, a rifiuto, a oggetto di culto o di memoria, a immondizia, ecc.

Il farsi stesso della realtà materiale, l'intero ambito del lavoro e del consumo, rinviano, in ultima analisi, all'ambivalenza originaria, definita da Freud, degli escrementi nella vita del bambino (secondo cui quelle «cose» primordiali che sono le feci si danno nello stesso tempo come piacere e schifo, come dono e scarto, mentre nell'inconscio esse finiscono per equivalere all'oro). Il bello è che il darsi di quest'ambivalenza originaria si segue nel tempo concreto e nella realtà storica, nella stessa costruzione della civiltà, che trova una rottura radicale e risolutiva nella «svolta storica» tra Sette e Ottocento, con il trionfo del modo di produzione capitalistico, con l'avvio del cambiamento su vasta scala dello stesso ambiente naturale e con il dominio del fetico della merce (e qui per Orlando mantiene giustamente tutto il suo valore determinante l'insegnamento di Marx).

Il percorso storico compiuto nel libro mostra che la vita degli oggetti desueti nella letteratura degli ultimi due secoli non si risolve soltanto nell'opposizione (di cui abbiamo

me la più grande letteratura a noi vicina abbia individuato con incognigliato rigore critico la minaccia ossessiva dell'invasione dello spazio umano, naturale e culturale, da parte di «cose» sempre più inquietanti, estranee ed insensate, volgari e pedestri: è un'«impossibile» battaglia «ecologica», che trova tra i suoi maggiori riferimenti grandi autori qui ampiamente citati e spiegati come Flaubert e Gadda. Per altro verso, lo sguardo di Orlando a quella letteratura che, dopo la «svolta storica» ha cercato l'esaltazione della funzionalità, mostra la rapida consumazione di quelle tendenze d'«avanguardia» affascinate dalla vitalità delle macchine e dal cammino vittorioso della modernità: mette in evidenza come le illusioni di questa avanguardia vitalistica e macchinistica abbiano avuto il loro esito estremo, il loro finale invernamento, nella pubblicità.

Ma infinite sono le suggestioni che questo libro offre, innumerevoli i suoi contributi ad una riflessione sul destino degli oggetti e sul destino della letteratura. Non possiamo toccare nessuno degli argomenti particolari su cui esso dà spunti decisivi: possiamo solo ribadire che, come ogni grande libro (e come pochissimi libri di critica letteraria) esso offre un contributo alla comprensione del presente, è un punto a favore per la resistenza della letteratura e del suo linguaggio «desueti» alla rumorosa funzionalità dei nostri oggetti illusoriamente «con-



William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

William Faulkner in un ritratto di Mario De Biasi dal libro «Ignoto a me stesso» edito da Bompiani

Gustave e la scoperta dell'infelicità

COSIMO ORTESTA

Felicità e il suo pappagallo sono venamente esitanti, e madame Aubin, la padrona di Felicità era una zia di Flaubert. Descrivendo la città e la casa dove era nata sua madre, lo scrittore ne ha fissato la dolcezza del ricordo nella limpidiissima prosa delle sue pagine forse più belle: Un coeur simple.

Queste notizie e altri episodi (non moltissimi) ritroviamo nelle poche pagine dei Souvenirs intimes, in italiano, Anche mio zio Gustave Flaubert era un letterato, di cui è autrice madame Camille Hamard Commanville, nipote prediletta di Flaubert. Rimasta orfana della madre, la fanciulla fu accolta nella casa dello zio materno, che amevolmente si occupò della sua istruzione ed educazione.

Il Flaubert «intimo» che ci offrono queste pagine destinate a introdurre l'edizione dell'epistolario dello scrittore di Rouen, non dispiacque nemmeno al pur diffidente Edmond de Goncourt, che giudicò la biografia «davvero incante-

vole». Altre pagine (dello stesso Goncourt, di Daudet, Turgenè...) e altre testimonianze si possono illuminare sugli aspetti «ufficiali» del celebre autore di Madame Bovary; qui, in questo libriccino, invece, Camille Commanville ci parla di un Gustave - dalla prima infanzia fino ai suoi ultimi giorni - innocente sino a sfiorare l'ebullizione, leale, generoso, fragile e disarmato sia nella socializzazione che nella solitudine da lui difesa con un ordine maniacale, nell'emozione di Croisse contro ogni intrusione che potesse distrarlo dall'infelicità e dalla scrittura.

Gustave Flaubert nasce nell'ospedale di Rouen, dove il padre è primario chirurgo, e lì crescerà fino all'età di nove anni, quando appunto, entrando in collegio, sarà allontanato dall'affetto materno e dalle premure della domestica-governante Julie, che tornerà, tanti anni dopo, a confortarlo con le sue visite in tempi di desolazione e solitudine tremenda.

Nella bella dimora di Croisse, la giovinezza e la maturità dello scrittore trascorsero allietate dalla compagnia di Camille e dalle visite non molto frequenti di amici fedeli quali Daudet, Goncourt, Turgenè, Maupassant, Zola. Al travolgente artistico del narratore, all'elaborazione dei suoi testi poco si accenna nelle pagine di madame Commanville; come già è detto, l'autrice preferisce soffermarsi sugli aspetti più segreti di una complessa personalità che, per vivere, ha scelto la scrittura. Non mancano notazioni, per esempio, su quella che abbiamo chiamata l'«innocenza di Flaubert»: «Secondo lui un vero artista non poteva essere malvagio; un vero artista per vedere e possedere buoni occhi. Se questi sono intorbidati dalla passione, vale a dire da un interesse personale, le cose sfuggono; un buon cuore affina l'intelligenza».

Innocenza, scrittura, solitudine. In diverse occasioni Flaubert irride all'aspirazione alla felicità e all'idea stessa che gli uomini se ne fanno; da questo disincantato atteggiamento nasce la

sva vocazione all'arte intesa come disciplina: «C'era, nella natura di Gustave Flaubert, una sorta di impossibilità a godere della felicità, e questo per un bisogno continuo di ritornare senza posa indietro, di confrontare, di analizzare. Perfino nell'età delle gioie assolute, egli le dissempiava a tal punto che ne vedeva solo il cadavere. Davanti a questo cadavere iniziava il lavoro della scrittura che vede Flaubert dibattersi «nello sforzo del lavoro; a volte, chine in avanti, scrive febbrilmente, poi si lascia cadere all'indietro, stringe il braccio della sua poltrona ed emette un gemito, che in certi momenti è quasi un rantolo. Ma all'improvviso la sua voce modula dolcemente, si gonfia, scoppia: ha trovato l'espressione che cercava».

Flaubert non diede mai alcuna importanza al denaro; fin dal 1875 decide di aiutare la nipote evitando il fallimento al genero Ernest Commanville, che era un «vero farabutto» (secondo l'espressione di Maupassant fatta propria da Ed-

mond de Goncourt). Così lo scrittore vide andare in fumo tutto il suo patrimonio - più di un milione di franchi - restandogli, almeno, negli ultimi cinque anni di vita la casa di Croisset. Qui, nel maggio 1880, Flaubert moriva per un «attacco di epilessia congestiva» (come si fa a non pensare alla morte di Felicità in Un coeur simple?). E già ai funerali, la nipote e il genero brigavano per accaparrarsi i diritti d'autore, volendogli sottrarre una parte ad altri parenti.

Vedova e poi di nuovo sposata, madame Commanville Grout, custode dei manoscritti di Flaubert, visse agiatamente ad Antibes fino al 1931, dedicandosi ai suoi acquedotti. Un anno prima della morte, parlando di Turgenè alla scrittrice Willa Cather, disse: «Anche mio zio, Gustave Flaubert, era un letterato, forse lo conoscete».

Caroline Commanville. Anche mio zio Gustave Flaubert era un letterato, trad. di R. Tinti, con una nota di G. Scaraffia, Sellerio, pagg. 78, lire 22.000

INCROCI

FRANCO RELLA

Stupori del mondo

Giampiero Comolli è un grande viaggiatore e un grande fabulatore. È anche un grande saggista. Ha pubblicato i suoi studi critici prevalentemente su «Aut Aut» dove, per la verità, si sono forse resi poco visibili nella rivista da qualche anno. Ora abbiamo la possibilità di leggerli raccolti in un libro sull'immutabilità della narrazione e dell'attualità del suo sapere, in quanto, secondo Comolli, tale sapere si fonda sulla «indispensabile presenza del narrare per comprendere il senso del mondo e della nostra epoca».

Devo dire che da tempo ho l'impressione di imparare di più non solo dalla narrazione, ma anche dalle riflessioni dei narratori, chedalle mie letture filosofiche e scientifiche. Penso ai Colori del giorno di Handke (Garzanti); penso all'Arte del romanzo di Kundera, o alle parti saggiistiche della sua opera narrativa (Adelphi); penso a Steiner di Vene presenza (Garzanti); o a Cabino di Palomar (Einaudi) o delle «zioni americane» (Garzanti). In tutti questi libri imparo cosa significhi la cura dell'Altro, cosa significhi non tanto proporre la propria ragione del mondo, ma dare forma al nostro rapporto contraddittorio con ciò che non siamo noi: il mistero della terra e del mondo; il mistero di un altro pensiero e di un'altra esperienza che si affaccia in un volto; il mistero di ciò che è dentro di noi oscuramente come altro da noi.

Il libro di Comolli è di questo tipo. E ha come questi libri, la grazia di presentarsi esso stesso come una narrazione. Attraverso i paesaggi del pensiero e della cultura, come eventi che appunto non possono essere semplicemente esposti, ma colti nel loro presentarsi fuggevole e «leggero», per divenire i luoghi in cui poniamo le tappe della nostra esistenza.

Il libro si propone di avvicinarsi «a una agione silenziosa e misteriosa che accomunerebbe il reale e la lingua». Siamo dunque oltre la metafisica che garantisce un rapporto tra lingua e mondo; siamo piuttosto in una sorta di complicata tra lingua e mondo, in cui entrambi s'istituiscono insieme. Comolli pensa che oggettività per dare ragione dell'altro sia scartaggio della sua capacità di ostensione. Nell'ostensione infatti «lingua e realtà si mostrano nel loro essere quello che sono, si donano a noi se stesse. In tale ostensione il mondo ci si dà, vedere, viene ad essere quel che è, e così facendo, pur senza dire qualcosa di articolato, tuttavia si parla e ci parla».

Il libro vuole cogliere la risonanza di questa voce. La massa viaggia verso questa risonanza ci porta alle lettere dell'infanzia e dell'adolescenza: al viaggio verso altre cose che queste lettere designavano, al nostro ritorno «carnici» di storie e di avventure e di emozioni con la mente ancora tutta ingombra della immagine che abbiamo avuto, la chiave di una possibile salvezza di noi, dell'Altro che sempre ci cammina accanto.

Uno dei saggi che più amo di questo libro è il volto delle cose che prende le mosse dalla teoria estetica di Lévinas. Lévinas è un grande filosofo, con una grande attenzione per l'Altro. L'io, dice Lévinas, si costituisce nell'appello del volto dell'altro che invidia. Ma come Platone, Lévinas si scaglia contro l'arte, contro il simulacro del volto dell'altro che ci guarda sempre uguale, sempre immobile, sempre se stesso, inalterabile, indifferente, freddo dal silenzio di quind. Comolli inizia uno straordinario viaggio in un quadro, per esempio in una natura morta. Guarda le cose dipinte, il bordo del tavolo, e la luce che le sorregge, la luce a cui esse si abbandonano come in una culla. Poi è la solitudine di quelle cose abbandonate che lo colpisce: di quella melia, di quel limone che qualcuno ha sbuccato e poi abbandonato. Poi pensa al pittore che l'ha dipinto, e che ora non c'è più, mentre quind possiamo ancora ci parla e ci chiama: e la nostra risposta è la pietà, la gratitudine per questo o no. È a questo punto che in noi emerge ciò che lui, il pittore, pensava, cioè che lui sentiva. «Cioè io sono questo, sono questo pensiero», dice il quadro. Il quadro, nella sua presenza, ci invita a pensare anche al quadro che il pittore non ha potuto dipingere; le cose che sono in esso risultano «invisibili». Il quadro mi fa pensare alla morte, alla morte che qui è rappresentata, che è a fine di ogni metafora, e ancora una volta metafora della fine.

L'indifferenza del quadro, di cui parlava Lévinas, diventa il sorriso leggero in cui, esuli, alberghiamo. Culla del cosmo che sostiene l'altre nana della vita e della morte, del visibile e dell'invisibile, di ciò che è svelato e del segreto «Sorriso del cosmo che ci solleva fino a sé».

Attraverso Primo Levi Comolli poi entra «nella compostità muta del fatto mostruoso» nella violenza che non ha bisogno di metafora, nella sua nuda evidenza, e che diventa per ciò stesso la metafora infinita dell'orrore. Entra nella genesi della poesia occidentale, in cui l'appello alla Musa («Cantami o Diva...») è la prossimità costitutiva con la voce dell'altro che sta all'origine della nostra fabulazione. E nella genesi del fatto poetico originale, fatta di silenzio, in cui l'altro si dà come vuoto e come nulla. Analizza lo statuto del simbolo che è «momento di trapasso dall'ordine dell'enunciazione all'ordine del reale: il sé del soggetto e l'alterità del mondo; l'incontro tra soggetto e mondo, fra il Medesimo e l'Altro. Alla fine Comolli ritorna all'inizio, all'ostensione, alla risonanza di quella «protolingua», nella sua nuda evidenza, e che diventa per ciò stesso la metafora di quella lingua, di questa ostensione. «Una religiosità della presenza: presenza di questo mondo che è qui, di questo cosmo che è fatto così».

Giampiero Comolli. «Risonanze», Theoria, pagg. 186, lire 32.000