

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Université Paris-Sorbonne**

**DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE, STORICHE**

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2 Letteratura italiana contemporanea

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11 Letteratura italiana contemporanea

**OSSERVARE IL MONDO.
CONOSCENZA E PERCEZIONE NELL'OPERA DI GOFFREDO PARISE**

Presentata da: Elisa Attanasio

Coordinatore Dottorato

Prof. Luciano Formisano

Relatore

Prof. Marco Antonio Bazzocchi

Relatore

Prof. Davide Luglio

Esame finale anno 2016

Indice

Introduzione	p. 3
 Parte Prima. La costruzione della pagina come indagine fenomenologica	
Capitolo I: La preminenza dell'atto visivo	
1.1 Una scrittura che supera le opposizioni	p. 15
1.2 Il «repertorio di cose viste»: una biografia obliqua	p. 38
Capitolo II: La <i>curiositas</i> di tutti i sensi	
2.1 «Io sono una persona sensuale»	p. 51
2.2 La visione-ossessione dell' <i>Odore del sangue</i>	p. 64
2.3 I sentimenti come «sensibili esemplari»	p. 81
Capitolo III: Il rapporto <i>in absentia</i> con Merleau-Ponty	
3.1 «Noi ci siamo dentro»: visione e percezione	p. 93
3.2 La «frequentazione ingenua del mondo»: dall'immaginario alla «superriflessione»	p. 108
3.3 Il chiasma: «nel visibile non ci sono mai se non delle rovine dello spirito»	p. 121
Capitolo IV: I <i>Sillabari</i> e <i>Le città invisibili</i>	
4.1 Partire dai minimi elementi o combinare i mondi possibili	p. 129
4.2 «Dare ordine ai singoli pezzi»	p. 146
 Parte seconda. L'esercizio di saper guardare l'esteriorità: l'arte e gli artisti	
Capitolo V: Prime sollecitazioni pittoriche e cinematografiche	
5.1 Una precoce attenzione all'immagine	p. 167
5.2 Una continua fascinazione per il cinema	p. 177
Capitolo VI: «Non sono un critico d'arte»	
6.1 L'«anatomia comparata» tra autore e opera	p. 187
6.2 La fede nell'oggetto e gli «umidori dell'inconscio»	p. 199
Capitolo VII: Il tocco vibrante di De Pisis	
7.1 Il sentimento dei sensi	p. 213
7.2 Giovanni Comisso: «un'attrazione insistita»	p. 220
7.3 La «sostanza sensuale del mondo»	p. 230

Parte terza. La stagione dei viaggi

Capitolo VIII: Il *reportage*

- 8.1 La vendetta del particolare sul generale p. 249
- 8.2 Il *New Journalism* e il modello Cecchi: il saggio tra disordine e classicità p. 256

Capitolo IX: L'Occidente

- 9.1 Prime influenze americane p. 269
- 9.2 Il viaggio del 1961: «New York è bastarda, strana, allucinata, violenta» p. 276
- 9.3 Il viaggio del 1975: l'*American way of life* p. 280

Capitolo X: L'Oriente

- 10.1 La forma breve p. 289
- 10.2 L'estetica della morte p. 297
- 10.3 La parola della disgiunzione contro il dominio del *logos* p. 311
- 10.4 Il sistema aperto della logica del processo p. 328
- 10.5 Il tempo: «tutto fu questione di pochi attimi» p. 337

Capitolo XI: «La politica è nelle cose»

- 11.1 La «mania delle ideologie» p. 345
- 11.2 La passione umana: i dati non contano p. 351

Conclusioni p. 367

Appendice: Intervista a Giosetta Fioroni p. 376

Bibliografia p. 379

Indice dei nomi p. 400

Introduzione

Il vedere viene prima delle parole.

Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare. Il vedere, tuttavia, viene prima delle parole anche in altro senso. È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati.¹

A trent'anni dalla morte di Goffredo Parise, e di fronte al crescente interesse mostrato per lo scrittore, testimoniato anche dalla recentissima pubblicazione del numero monografico di «Riga» (a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa), si profila la necessità di intraprendere una rilettura della sua opera. In questa direzione, si è deciso di partire dal primato della vista, quale dispositivo alla base di ogni suo testo. Come suggeriscono le parole di John Berger in apertura a *Questione di sguardi*, «Il vedere viene prima delle parole», prima di qualsiasi discorso, prima di ogni interpretazione. Rimane sempre uno scarto tra ciò che percepiamo con lo sguardo e ciò che sappiamo, o tentiamo di spiegare. Parise utilizza proprio, nel corso di un'intervista ad Altarocca, gli stessi termini:

[...] credere di spiegare le cose è solo crederlo perché le cose non si chiariscono mai. Il rapporto fra l'uomo e le cose non è solo razionale ma anche sentimentale, dicano quello che vogliono. Bisogna lasciare un margine di discrezione, una forte componente interrogativa fra il soggetto e l'oggetto [...]. E questo lo dico io che sarei un razionalista intellettualmente, ma per fortuna sono abbastanza tonto da non essere del tutto razionalista. Ringrazierò sempre Dio di questa tontaggine animale che mi permette di avere quelle bizzarrie, quegli scarti, quell'insofferenza per l'eccessiva razionalizzazione nelle cose. Se non avessi quello non sarei nulla.²

¹ J. BERGER, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [*Ways of seeing*, 1972], ilSaggiatore, Milano 2015, p. 9.

² G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 7-8.

Il rapporto dunque con la realtà si fonda sulla percezione visiva e «sentimentale», intendendo un coinvolgimento di tutti i sensi. Proprio su tale idea è stato impostato il presente lavoro, incentrato appunto sul ruolo della visività nell'opera di Parise. L'autore sembra seguire quella vocazione di «cacciatore d'immagini» descritta nel brano che apre le *Storie naturali* di Renard³:

Salta dal letto di buon mattino, e parte soltanto se il suo spirito è chiaro, il suo cuore puro, il suo corpo leggero come un vestito d'estate. Non porta con sé alcuna provvista. Berrà l'aria fresca per la via, e respirerà gli odori salubri. Lascia a casa le armi e s'accontenta di aprire gli occhi. Gli occhi servono da reti, dove le immagini s'imprigionano da sé.

La prima ch'egli fa prigioniera è quella della strada che mostra le ossa, i ciottoli levigati, e le rotaie, vene spaccate, tra due ricche siepi di prugne e di more.

Poi prende l'immagine del fiume. Il fiume s'imbianca ai gomiti, e dorme sotto la carezza dei salici. Manda bagliori, quando un pesce si volta a pancia in su, come se vi si gettasse una moneta d'argento; appena cade una pioggia leggera, il fiume ha la pelle d'oca.

Coglie l'immagine dei grani ondegianti, delle erbe mediche appetitose e dei prati orlati di ruscelli. Coglie al passaggio il volo d'un'allodola o d'un cardellino.

Poi entra nel bosco. Non sapeva di avere sensi tanto delicati. Impregnato rapidamente di profumi, non perde il più sordo rumore; perch'egli possa comunicare con gli alberi, i suoi nervi si legano alle nervature delle foglie. In breve, vibrando fino a starne male, sente troppo, fermenta, ha paura, lascia il bosco e segue di lontano i lavoratori che tornano al villaggio.

Fuori, fissa un momento, fin che l'occhio è abbacinato, il sole che tramonta e si spoglia all'orizzonte delle vesti luminose, le sue nuvole sparse alla rinfusa.

Finalmente, rincasato, con la testa piena, spegne il lume, e a lungo, prima di addormentarsi, si compiace di contare le sue immagini.

Docili, esse rinascono, come vuole il ricordo. Ciascuna ne sveglia un'altra, e senza tregua la schiera fosforescente si accresce di nuove venute, come pernici inseguite e sbandate tutt'il giorno, la sera, al sicuro dal pericolo, cantano e si chiamano dalle fenditure dei solchi.⁴

Gli occhi quali reti dove le immagini si (auto)imprigionano, lo stupore di fronte alla consapevolezza della forza dei propri sensi, la comunicazione profonda con la natura circostante, la volontà di fissare un momento fino a far bruciare gli occhi, il continuo richiamo di un'immagine con l'altra: questi elementi sembrano in effetti costituire il fondale su cui si forma la scrittura di Parise, sia che si voglia

³ Si veda un'osservazione di Perrella: «i *Sillabari* sono prima di tutto delle storie naturali, un po' alla Jules Renard» (S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Rizzoli, Milano 2003, p. 135).

⁴ J. RENARD, *Storie naturali* [*Histoires naturelles*, 1896], Istituto editoriale italiano, Milano 1917, pp. 9-13.

partire dall'analisi dell'esordio letterario, sia che si intenda affrontare gli ultimi scritti, sia infine che si preferisca indagare i testi più "sparsi" quali articoli di giornale, *reportage*, testi teatrali, critica d'arte. Se si dovesse trovare un luogo dove inserire la sua scrittura, credo si potrebbe utilizzare, a giusto titolo, la categoria di sguardo-evento introdotta da Donati. Nello studio sulla visione in arte e in letteratura, il critico differenzia infatti le modalità dello sguardo articolandole in quattro tipi: oltre al già citato sguardo-evento, si hanno lo sguardo-avvento, lo sguardo-esperimento e infine lo sguardo-accecamento. È all'interno di tale sistema che Donati individua fecondi rapporti tra letteratura e arte visiva, senza cadere nella tentazione di uniformare le arti e di conseguenza guardarle con la stessa lente: non a caso nella prefazione è ricordata un'avvertenza di Jean Rousset: «le analogie non devono far dimenticare le differenze che separano arti eterogenee; le tecniche e i materiali, dunque le condizioni della creazione, sono diversi, e così pure le intenzioni e le tradizioni»⁵. Da qui si dipanano tutte le conseguenti riflessioni, partendo dalla constatazione che nel secolo scorso sia avvenuto un cambiamento rivoluzionario nel rapporto percettivo con il mondo, ovvero la scoperta che «la realtà, quella che si era sempre chiamata realtà, è un dato relativo come relativa è ogni percezione, cosicché l'artista novecentesco si trova costretto, col pungolo della fisica nelle costole, ad accettare che il suo operare sia segnato da un certo coefficiente di indeterminazione»⁶. Come si diceva, Parise potrebbe rientrare nel gruppo di autori che Donati raccoglie secondo il principio dello sguardo-evento, se si segue la pista delle influenze reciproche che sguardo e realtà apportano l'un l'altra (per rispettare più fedelmente i termini parigiani, sui quali si ritornerà, si tratta di scambi armoniosi tra contesto interno e contesto esterno). Come mostra la fisica contemporanea, lo sguardo modifica l'oggetto: afferma a questo proposito Scialoja che «il nostro sguardo proietta e applica il nostro corpo su tutto, su ogni punto dell'universo sensibile», aggiungendo poco oltre: «ciò che ci circonda, ciò che resiste e sopravvive a noi non è che il processo, o meglio l'immediato risultato, assillante, del nostro

⁵ R. DONATI, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 11.

⁶ Ivi, p. 18.

identificare noi stessi»⁷. Più avanti, è poi affrontata una questione centrale nel discorso sulla visività in Parise, ovvero il rapporto tra sensazione, vista e rappresentazione: «un rapporto continuamente oscillante tra i due estremi del *visibile* – la realtà fenomenica, le “apparenze” – e dell’*invisibile* – l’ignoto, non tanto o, comunque, non solo in senso trascendentale, quanto nel senso più vasto di verità ultima di ciò che esiste»⁸. Proprio da questo nucleo si è partiti per indagare la preminenza dell’atto visivo nei testi parisiani, articolandola in tre direzioni: si è innanzitutto esplorata l’opera mettendola in dialogo con il pensiero filosofico (in particolare con la fenomenologia); si è indagato poi il primato dello sguardo quale conseguenza dell’intenso contatto dell’autore con le immagini cinematografiche e pittoriche; si è infine approfondita l’importanza dei viaggi nella scrittura non solo di *reportage* ma anche e soprattutto di racconti (*Sillabari*).

Sebbene la visività sia stata individuata e messa in rilievo dalla critica⁹, si è cercato, con il presente lavoro, di indagare più a fondo sia le ragioni che hanno spinto l’autore a fondare una tale poetica, sia le implicazioni che ne derivano, tentando di forzare i confini prettamente letterari per sondare terreni attigui alla filosofia (Maurice Merleau-Ponty¹⁰ per quanto riguarda i rapporti con la fenomenologia e François Jullien¹¹ in relazione all’Oriente), all’antropologia del visivo e alla critica d’arte (Georges Didi-Huberman¹²).

⁷ Ivi, p. 55.

⁸ Ivi, p. 116.

⁹ Mi riferisco in particolare a F. MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 113-120; P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 392-409; A. GIALLORETO, *Il «sorriso pazzoide e lunare» e lo sguardo della volpe. Forme della conoscenza, della memoria e del racconto nei Sillabari di Parise*, «Studi Novecenteschi», n. 65, gennaio/giugno 2003, pp. 75-98; G. MESSINA, «Fenomenologia del vedere» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, «Studi Novecenteschi», 2007, n. 2, pp. 459-498; G. SIMONETTI, *Gli uomini che guardano, Moravia e Parise*, «Nuovi Argomenti», 55, luglio-settembre 2011, pp. 38-64.

¹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento* [*La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942], Mimesis Edizioni, Milano 2010; ID., *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945], Bompiani, Milano 2003; ID., *Elogio della filosofia* [*Éloge de la philosophie*, Éditions Gallimard, Paris 1953], SE, Milano 2008; ID., *L’occhio e lo spirito* [*L’Œil et l’Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964], SE, Milano 1989; ID., *Il visibile e l’invisibile* [*Le visible et l’invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964], Bompiani, Milano 2009, p. 54; ID., *Senso e non senso* [*Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris 1996], il Saggiatore, Milano 2009.

¹¹ F. JULLIEN, *Trattato sull’efficacia* [*Traité de l’efficacité*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1996], Einaudi, Torino, 1998; ID., *Du «temps». Éléments d’une philosophie du vivre*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 2001; ID., *Parlare senza parole. Logos e Tao* [*Si parler va sans dire. Du logos et d’autres ressources*, Éditions du Seuil, Paris 2006], Editori Laterza, Bari 2008; ID., *Les transformations silencieuses*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris

Nella prima parte della tesi, come si accennava, si è utilizzata l'analogia tra la pratica di scrittura di Parise e la fenomenologia sviluppata da Merleau-Ponty per tentare di comprendere come, in letteratura come in filosofia, il primato percettivo permetta di superare le opposizioni che tradizionalmente vedono da una parte naturalismo/realismo e dall'altra idealismo/intellettualismo. L'ipotesi è che Parise riesca a vincere tale dicotomia (in particolare nei *Sillabari*), mettendo in campo una scrittura fondata sul piano visivo e percettivo, tutta tesa a riportare al lettore un'esperienza non filtrata, non elaborata concettualmente o psicologicamente. Per supportare tale discorso, si sono utilizzati alcuni concetti chiave del pensiero di Merleau-Ponty, *in primis* quello di «corpo proprio», quale mezzo privilegiato di conoscenza (Parise non smette di ripetere che i sensi sono «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza») attraverso cui instaurare un contatto pre-logico con la realtà, un rapporto innocente con il mondo (si veda l'attrazione di Parise per la frase scritta da un bambino, «l'erba è verde», che mette in moto la stesura dei *Sillabari*). All'interno di questa indagine si è affrontato il ruolo non solo della visività, ma di tutti i sensi (tra i quali emerge l'olfatto) negli scritti parisiani, analizzando certi brani dei *Sillabari* e il romanzo postumo *L'odore del sangue*. Inoltre, si è inquadrata tale pratica nel contesto degli anni Settanta/Ottanta, in particolare mettendo in rapporto la scrittura di Parise con quella coeva di Calvino (*Le città invisibili*, *Palomar*). Proprio il confronto con Calvino, che mette in luce inizialmente i principali punti di contatto, tematici e formali, tra gli autori, per poi rivelare una sostanziale distanza tra i due, ha permesso di individuare e chiarire certi meccanismi di scrittura parisiani, quali la restituzione di una realtà colta dalle momentanee impressioni sensoriali, attraverso legami percettivi liberi e senza la pretesa di un sistema normativo (al contrario, Calvino propone una forte struttura logico-combinatoria). Il parallelo è anche servito per riflettere sul ruolo dei due intellettuali e più in generale della scrittura in un momento storico di grande dibattito sulla politica e sulla mutazione

2009; ID., *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Éditions Galilée, Paris 2012; ID., *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Éditions Gallimard, Paris 2015.

¹² G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992], Fazi Editore, Roma 2008; ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006.

antropologica della società italiana. La semplicità dei *Sillabari* (sebbene costruita: come afferma Garboli, si tratta di una «perfezione seriale, volutamente meccanica»¹³), teorizzata nello «scrivere chiaro», si fa portatrice, secondo l'idea di Parise, della stessa libertà democratica, attraverso il rifiuto delle ideologie dominanti (nelle quali rientrano certamente anche certe convenzioni o “correnti” letterarie).

È risultato così indispensabile, nella seconda sezione, affrontare il primato della visività ricercandone da una parte le prime avvisaglie (mi riferisco alla sperimentazione di Parise della pratica pittorica, abbandonata alla vista del «vero Chagall», e all'attrazione mostrata fin da bambino per il cinema), ed esplorandone dall'altra i vari ambiti di interesse. Mentre il rapporto con il cinema si rivela piuttosto contraddittorio (a una prima fase di entusiasmo e curiosità segue un periodo di disillusione verso le potenzialità del mezzo), il legame con l'arte rivela notevoli punti di interesse. Attraverso l'analisi di *Artisti*, la raccolta di brani sui pittori da Parise amati (molti dei quali conosciuti e frequentati a Roma, tra cui Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Giosetta Fioroni), si sono inquadrate alcune costanti valide non solo per gli scritti di critica d'arte, ma anche per la pagina narrativa e di *reportage*. Si tratta innanzitutto della corrispondenza tra autore e opera, definita da Parise una sorta di «anatomia comparata» che, partendo dai dati esteriori dell'artista (i suoi tratti fisiognomici, il suo modo di camminare o di vestire), ne prevede poi un preciso riscontro nell'opera, come se davvero ci fosse assoluta simmetria tra i due. L'ipotesi che si verifichi, nell'arte ma più in generale nella vita, tale equivalenza tra «microbiologia espressiva dell'autore» e «macrobiologia del mondo storico-sociale e non»¹⁴, risulta una delle principali direzioni secondo cui la visività si modula (si tratta, ancora, dell'esercizio di saper guardare l'esteriorità, il quale deve vincere il tentativo di cadere in inutili categorie artistiche e dannosi giudizi critici). All'interno poi dello studio inerente al rapporto con l'arte, ho ritenuto opportuno soffermarmi sulla figura di Filippo De Pisis, sia perché è con insistenza ricordata e scrutata da Parise, sia per le affinità individuate con la scrittura parisiense. Di là infatti dai testi in

¹³ C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 187.

¹⁴ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCHA, cit., pp. 17-18.

cui l'autore descrive l'artista e il suo modo di dipingere (passando naturalmente dal suo aspetto esteriore e dal suo comportamento), il rapporto con De Pisis permette di collocare anche Parise, mi pare, nella linea di una pittura di sensazione, dominata da una fortissima modalità sinestetica. Passando infatti attraverso la scrittura di Giovanni Comisso, *trait d'union* tra Parise e De Pisis, emerge, alla base dei dipinti come delle narrazioni, un predominante «sentimento dei sensi» (con questi termini Parise stesso definisce il tratto principale dei due maestri, l'uno letterario, l'altro artistico). In De Pisis come in Parise, la pittura e la scrittura tendono alla restituzione di quegli aspetti percettivi (segnati dal tempo, dalla luce, dai sensi) che permettono una piena fruizione dell'esperienza.

Infine, la terza parte del lavoro è dedicata all'esame dei testi di *reportage*, e in particolare all'importanza che i numerosissimi viaggi hanno avuto nella scrittura parisiense. Dopo aver ricercato i principali tratti della scrittura giornalistica di Parise, dominata dalla *brevitas* e dall'attenzione per il dettaglio, vicina, da una parte, alla stampa americana degli anni Settanta (il *New Journalism*), e dall'altra al saggio cecchiano (da cui l'autore deriva l'esperienza del viaggio come messa in pratica di un approccio visivo), si è operato un distinguo tra le esperienze in Occidente e quelle in Oriente. È Parise stesso, in più occasioni, a confrontare le due società di massa: semplificando al massimo, mentre in America si riscontra uno smisurato consumo di oggetti e di denaro, in Cina il consumo interessa soltanto le idee. Sebbene il primo viaggio negli Stati Uniti sia compiuto nel 1961 (e il secondo nel 1975), l'ammirazione e la forte curiosità nei confronti di tale paese sono mostrate da Parise fin da giovanissimo. Se ne ha una traccia nel racconto lungo *Gli americani a Vicenza* (uscito nel 1966 ma composto nel 1956), dove sono descritti, con tratti spettacolari e grotteschi, i soldati americani della SETAF. Ma si pensi anche all'influenza del cinema e della letteratura americani (Capote, Fitzgerald, Hemingway). Quando poi Parise vede e conosce l'America, il fascino scompare: sia *Odore d'America* che *New York* sono segnati infatti da una profonda disillusione. L'occhio di Parise, sempre insaziabile, si mostra molto lucido e critico, e fin dal primo *reportage* individua chiaramente i tratti malati della società consumista per eccellenza: la presenza

ossessiva della morte associata all'erotismo, la mercificazione e l'usura passano per tutti i sensi (odori, suoni e sapori arricchiscono di continuo le impressioni visive). Se una possibile influenza dell'America può cogliersi nella scrittura parisiense soprattutto a livello di suggestioni provenienti da letture e visioni cinematografiche, in Oriente avviene l'operazione opposta. I viaggi in Cina e Giappone (1966 e 1980), come la critica ha in piccola parte accennato¹⁵, si rivelano infatti portatori di grandi cambiamenti: l'esercizio del vedere sembra affinarsi proprio in seguito al contatto con questi luoghi. Si consolida innanzitutto la tendenza alla sintesi contrapposta a una pratica narrativa che proceda per analisi: in *Cara Cina* e nell'*Eleganza è frigida* lo sguardo pare infatti dominato dall'intuito, da una sensibilità molto forte per tutti quei piccoli eventi che costituiscono il viaggio di Parise (l'autore afferma in una lettera a Giosetta Fioroni spedita da Saigon nel marzo 1967, a proposito di un reportage «eccessivamente giornalistico» fatto di dati e enunciazioni, al quale tenta di opporsi: «l'importante è dare sempre l'odore, il sapore delle cose; e questo è dato magari da poche righe e da pochi particolari»¹⁶). Se anche in Oriente la morte sembra avere un ruolo centrale, si tratta di una presenza del tutto opposta a quella osservata in America, accompagnata da una grazia, da uno stile e al tempo stesso da una paura del tutto estranei al mondo occidentale. La sezione dedicata all'Oriente è stata approfondita dall'apporto di considerazioni e riflessioni di François Jullien, attraverso le quali si sono chiariti e in un certo senso decodificati certi dispositivi della scrittura dei *Sillabari*. L'ipotesi è che alcune categorie individuate da Jullien a proposito del mondo orientale, da intendersi comunque in tutta la loro complessità e fluidità, servano per sciogliere certe operazioni parisiense. Più in particolare, i punti trattati sono la messa in discussione del potere normalizzante del *logos* (si impone un principio di ambiguità che include le contraddizioni senza scioglierle); l'opposizione tra indicazione e significazione; l'aspetto processuale del tempo vissuto secondo i caratteri di una trasformazione continua; infine il contrasto tra l'efficacia di

¹⁵ Mi riferisco in particolare a R. LA CAPRIA, *Il sillabario «zen» di Parise*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, Mondadori, Milano 1990, pp. 167-175. Si veda anche I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Mursia, Milano 1994, pp. 151-194.

¹⁶ Lettera del 12 marzo 1967, contenuta in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 216.

un'azione e l'indebolimento della categoria del soggetto. Tali idee sono messe in pratica nella prosa dei *Sillabari*, dove, in effetti, spesso i tradizionali nessi logici non sono rispettati e dove su tutto grava il peso del tempo, protagonista silenzioso di molti brani.

Infine, si è scelto di chiudere la tesi con un capitolo dedicato alle idee di politica e ideologia che emergono dall'opera parisiense sia negli interventi di "costume" apparsi sul «Corriere della Sera», sia soprattutto in seguito ai viaggi in zone di guerre, fame e catastrofi, i cui resoconti confluiscono nel volume *Guerre politiche*. L'autore non fa che affermare il carattere nocivo di qualsiasi ideologia, e del concetto stesso di ideologia; ma ciò che pare più rilevante è il percorso attraverso cui tale nozione è sconfitta. Parise giunge infatti a superare l'idea di ideologia ancora una volta servendosi della percezione: più nello specifico, si tratta di un sentimento (è pur sempre un'impressione attivata dai sensi) provato nei confronti degli uomini e dei luoghi incontrati. La sola forza politica (se proprio si vuole far uso di questo termine) individuata e accettata da Parise consiste infatti nella grandezza di provare un sentimento, di abbozzare un giudizio contingente e relativo su quello che ci circonda.¹⁷ Tale «passione umana» è la sola spinta riconosciuta dall'autore per viaggiare e per scrivere:

Io son qui, che nel complesso mi annoio e mi innervosisco, perché non lavoro come mi intendo io, con l'intensità e l'emozione di cui ho bisogno, come di respirare. In questa società, in questa gioventù senza emozioni e senza sentimenti ci si trova talvolta sperduti e con un desiderio di rivolta o di annullamento pericolosi. Che fare? Aspettare che l'emozione arrivi, come, alle volte, arriva l'amore.¹⁸

¹⁷ Come affermano Belpoliti e Cortellessa in apertura al volume *Goffredo Parise* da loro curato, «leggendo anzi – come ora è possibile fare per la prima volta in forma integrale, ancorché incompiuta – il principale inedito rimasto ancora fra le sue carte, che proprio *Politica* s'intitola (col sottotitolo irridente *Trotto leggero*), si conferma come sia questo il testo-chiave, la favola d'identità del Parise "politico" non dell'anti-politica [...] bensì di una concezione, della politica, più che *sentimentale* umorale, e insomma corporale (*biologica* dunque, certo): che si traduce in un rifiuto viscerale, di contro, nei confronti di quanto di astratto, irreali, appunto ideologico Parise poteva percepire nell'Italia in cui scrisse queste pagine: quella degli anni Settanta» (*Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., p. 10).

¹⁸ Lettera scritta a Milano il 12 gennaio 1955, in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, Edizioni del Bradipo, Lugo 1995, p. 24.

Parte Prima

La costruzione della pagina come indagine fenomenologica

Ogni scienza d'osservazione, e soprattutto quella che ha per oggetto
i movimenti e le creazioni dello spirito umano,
è essenzialmente una fenomenologia, nel senso stretto della parola.
(H. FOCILLON)¹⁹

¹⁹ H. FOCILLON, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano* [*Vie des Formes* suivi de *Éloge de la main*, 1943], Einaudi, Torino 2002, pp. 51-52.

Capitolo I

La preminenza dell’atto visivo

Il nostro occhio insaziabile e smanioso
(P. GAUGUIN)

La vista è il più materiale di tutti i sensi, e il meno atto a tutto ciò che sa di astratto
(G. LEOPARDI, *Zibaldone*)

1.1 Una scrittura che supera le opposizioni

La littérature, d’ailleurs, consisterait toujours,
et d’une manière systématique, à parler d’*autre chose*.
Il y aurait un monde présent et un monde réel ;
le premier serait seul visible, le second seul important.
Le rôle du romancier serait celui d’intercesseur :
par une description truquée des choses visibles
– elle-même tout à fait vaines –
il évoquerait le « réel » qui se cache derrière.
(A. ROBBE-GRILLET)²⁰

L’opera di Goffredo Parise (Vicenza, 1929 – Treviso, 1986) si propone come l’indagine di un intellettuale (che non ama definirsi tale) compiuta su diversi tipi di scrittura: romanzo, racconto, *reportage*, scritto teatrale, sceneggiatura cinematografica, critica d’arte, poesia. Il carattere “spurio” di un tale lavoro pare essere l’unica costante rintracciabile nell’insieme dei suoi scritti. Tuttavia, di là dalla forte diversità dei generi narrativi affrontati, emerge un *modus operandi* che si rivela, specialmente

²⁰ A. ROBBE-GRILLET, *Du réalisme à la réalité*, in ID., *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961, p. 141.

negli intenti, piuttosto omogeneo. Passando infatti da un'opera all'altra, ci si accorge di un progetto di scrittura che, nonostante le inevitabili differenze stilistiche e contenutistiche, rivela una specifica linea di indagine, al centro della quale, come si vedrà, si situa il primato della visività.

L'attività di scrittore inizia con la stesura dei *Movimenti remoti* [1948], il cui manoscritto fu ritrovato solo nel 1972 e infine pubblicato postumo nel 2007; l'esordio "ufficiale" è infatti rappresentato dal romanzo *Il ragazzino morto e le comete* [1951], a cui segue poco dopo *La grande vacanza* [1953]. Dell'anno successivo è *Il prete bello* [1954], che, insieme a *Il fidanzamento* [1956] e *Atti impuri* [1959], costituisce la cosiddetta «trilogia veneta». Poi, nel 1965 esce *Il padrone*; da questo momento Parise si dedica completamente ad altri tipi di scrittura, tra i quali prevale il *reportage*: l'autore viaggia infatti in moltissimi Paesi, raccontando, attraverso le proprie impressioni, di guerre, carestie, rivoluzioni. La collaborazione più intensa e duratura è quella con il «Corriere della Sera»: qui escono, oltre i resoconti dei viaggi e le periodiche rubriche tenute con i lettori, tutti i racconti dei *Sillabari*, avviati il 10 gennaio 1971 dall'apparizione di *Amore*. Parise giunge alla «semplificazione fulminante» dei *Sillabari* dopo il realismo magico dei primi romanzi (come afferma Zanzotto, nel *Ragazzino morto e le comete* si ritrovano «tutti i diritti della fantasia, della fantasia più scatenata, che veicolava, però, tutti i diritti della realtà, anche della realtà più orrenda»²¹), dopo l'oscillazione tra «racconto picaresco»²² (secondo l'indagine di Giovanni Raboni) e analisi realistica tipica del *Prete bello*, dopo ancora la sovrapposizione, suggestionata dall'attenta lettura di Darwin, tra scienze naturali e scienze umane; infine dopo *Il padrone*, dove queste discipline convergono nella definizione di un consumismo dai volti animali e dai nomi fumettistici. Sembra, seguendo ancora le considerazioni di Zanzotto, imporsi ora «il vero grado zero della scrittura; cioè la necessità di fare piazza pulita e di smuovere lo sguardo, verso altre direzioni e altre ipotesi, anche se nessuna sembra più possibile»²³, dopo l'autoconsumo, la cremazione generale e il viaggio negli orrori della civiltà contemporanea, così nella società occidentale – *Il*

²¹ A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, «Nuovi argomenti» n. 10, aprile-giugno 1984, p. 119.

²² G. RABONI, *Parise 1954: l'eresia picaresca*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 205-210.

²³ A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, cit., p. 124.

padrone, Il crematorio di Vienna [1969], - come nel resto del mondo – *Guerre politiche* [1976] -. L’intento dei *Sillabari* è illustrato dall’autore stesso in occasione della pubblicazione del primo volume²⁴, che vede le stampe, per Einaudi, nel 1972:

il libro nasce così: negli anni tra il ’68 e il ’70, in piena contestazione ideologica, in tempi così politicizzati, udivo una gran quantità di parole che si definiscono comunemente difficili. Difficili anche a pronunciare. Per esempio: *rivoluzionarizzare*. Ecco, non esprime nulla. Sentivo una grande necessità di parole semplici. Un giorno, nella piazza sotto casa, su una panchina, vedo un bambino con un sillabario. Sbircio e leggo: l’erba è verde. Mi parve una frase molto bella e poetica nella sua semplicità ma anche nella sua logica. C’era la vita in quel *l’erba è verde*, l’essenzialità della vita e anche della poesia. Pensai a Tolstoj che aveva scritto un libro di lettura non soltanto per bambini e poiché vedevo intorno a me molti adulti ridotti a bambini, pensai che essi avevano scordato che *l’erba è verde*, che i sentimenti dell’uomo sono eterni e che le ideologie passano. Gli uomini d’oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologie. Ecco la ragione intima del sillabario.²⁵

L’origine di questi testi va di certo inserita in un contesto nel quale dichiarare la propria estraneità a una qualsiasi ideologia risuona, nel migliore dei casi, un chiaro sintomo di presunzione e snobismo letterario²⁶. In effetti, si accende subito un polemico dibattito sul “caso Parise”: i presunti elementi ideologici (o anti-ideologici) superano spesso la valutazione letteraria, e l’autore viene definito “un reazionario”. A nulla valgono le sue risposte, volte essenzialmente a chiarire il programma

²⁴ I racconti che compongono il *Sillabario n. 1*, molti dei quali composti nella casetta di Salgareda e tutti apparsi sul «Corriere della Sera», sono: *Amore* (10 gennaio 1971), *Affetto* (1 maggio 1971), *Altri* (31 gennaio 1971), *Amicizia* (20 marzo 1971), *Anima* (7 marzo 1971), *Allegria* (14 febbraio 1971), *Antipatia* (8 giugno 1971), *Bacio* (27 giugno 1971), *Bambino* (27 luglio 1971), *Bellezza* (29 agosto 1971), *Bontà* (17 ottobre 1971), *Caccia* (7 novembre 1971), *Carezza* (28 novembre 1971), *Casa* (20 dicembre 1971), *Cinema* (16 gennaio 1972), *Cuore* (6 febbraio 1972), *Dolcezza* (6 marzo 1972), *Donna* (31 marzo 1972), *Estate* (7 maggio 1972), *Età* (2 giugno 1972), *Eleganza* (26 agosto 1972), *Famiglia* (26 agosto 1972).

²⁵ «Il Gazzettino», 31 ottobre 1972. Si veda anche una riflessione di Parise contenuta in una lettera a Omaira Rorato in data 11 maggio 1976, in cui si afferma: «se io dico “l’erba è verde”, sono al massimo della elementarietà ma se dico “l’erba verde di quel prato era già primaverile” faccio un passo avanti. E se dico “l’odore di quell’erba era simile all’odore di lei” faccio un altro passo avanti. E se dico “l’odore di quell’erba era l’odore della giovinezza” faccio un passo ancora più in là e così via, fino a concetti evidentemente sempre più difficili da “capire” per un linguaggio da scuola elementare. Così, come il linguaggio, è la vita, con vari e multiformi “gradi” di lettura e di interpretazione: e questi gradi hanno difficoltà minori o maggiori a seconda della applicazione, del lavoro e dello scrittore e del lettore» (G. PARISE, *Cara Omaira, non aspetto la tua lettera perché voglio rispondere subito*, Archivio Parise, Ponte di Piave, catalogato al n. 85.I in M. BRUNETTA, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Canova, Treviso 1998).

²⁶ Come afferma Rodler, «lo scrittore deve liberarsi delle parole, spesso difficili, delle ideologie per rappresentare la realtà delle cose con semplicità» (L. RODLER, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Carocci, Roma 2016, p. 33).

dell'opera, lontano dall'essere politicizzato, e fondato sullo «scrivere dei racconti e dei libri possibilmente buoni, fare con estrema coscienza e sincerità e amore il mio lavoro. Tendere sempre con tutte le mie forze alla tanto disprezzata “poesia”, cioè a quella parte “alta” dell'uomo in cui credo e su cui ho fondato la mia vita, perché essa è servita a lenire tanti dolori nella passata e presente storia dell'uomo». A proposito della questione strettamente politica, l'autore si limita ad affermare che, in quanto alla presunta svolta a destra, «se non c'è mai stato “spostamento” a sinistra, come ci può essere “controspostamento” a destra?»²⁷. Intervengono Alberto Moravia (il quale sottolinea la fondamentale distinzione tra «artista» e «intellettuale»²⁸), Leone Piccioni («Il Giorno», 29 novembre 1972), Giacinto Spagnoletti («Il Messaggero», 13 dicembre 1972), Enzo Siciliano («Il Mondo», 15 dicembre 1972). Carlo Bo, nel corso della recensione dell'opera, tenta di porre fine alla controversia negando la polemica stessa:

non esiste nessun “caso Parise” inteso di proposito come un tentativo di restaurazione o una prova di cedimento. C'è soltanto uno scrittore che ha il coraggio di manifestare il bisogno di sentimenti e questo nell'ambito di una naturale evoluzione: tutto qui, il resto sono chiacchiere per passare il tempo inventando casi inesistenti o ripetendo esercitazioni retoriche.²⁹

Da segnalare, inoltre, per l'acutezza di sguardo, gli interventi di Natalia Ginzburg e Pier Paolo Pasolini. La recensione di Ginzburg, che sarà poi riproposta, arricchita dal confronto con il *Sillabario n. 2*, come *Postfazione* alla riedizione mondadoriana del 1982, si sofferma su un aspetto formale distintivo che diventa spia del motore più intimo dell'opera: la scrittrice individua infatti nei tempi dei verbi il perno e al tempo stesso la strategia del testo. Scrive Ginzburg:

²⁷ «Corriere della Sera», 28 novembre 1972 (Poche righe sopra, Parise spiega: «vivo per la più parte dell'anno, solo, in una casa posta in una zona alluvionale del fiume Piave; quando non lavoro vado a caccia e a sciare sulle montagne vicine. Qualche volta, quando viaggio, in Italia e all'estero, mi piace dormire in un albergo bello o bellissimo. Non sempre, perché certe volte mi piace di più dormire in un sacco a pelo nei boschi. Questo è bastato agli addetti ai lavori “politicizzati” per farmi “spostare a destra”»).

²⁸ «Corriere della Sera», 5 novembre 1972.

²⁹ «Corriere della Sera», 30 novembre 1972.

penso che a Parise sia a un tratto accaduto di trovarsi in armonia con il proprio imperfetto, cioè con quella segreta cadenza che accompagna le nostre azioni, promesse, delusioni e memorie e congiunge dentro di noi i tempi della nostra vita. L’essersi sentito in piena armonia con i suoi ritmi segreti, e l’averlo scorto e confrontato senza odio la sua immagine infantile adulta, deve averlo così folgorato di meraviglia da risvegliare in lui un’accesa curiosità per i suoi simili e per se stesso in mezzo a loro.³⁰

Pasolini riprende la polemica di stampo politico affermando che non si tratta di un libro di buoni sentimenti, e che allo stesso modo «non ha proprio niente a che fare con la Destra e col cuore. Si tratta di un libro solo apparentemente semplice. E la semplificazione è ottenuta in modo molto complicato, passionalmente selettivo»³¹. Tale selezione consiste in una «depauperazione» dei dati della realtà, a tre livelli. Innanzitutto la condizione economica dei personaggi, poi quella esistenziale o psicofisica (i protagonisti sono spesso astratti dalla vita materiale comprendente anche malattie, ostacoli, resistenze), e infine linguistica, la quale ha un avvio cronologico nella scrittura del *Padrone*. Se alcuni critici hanno messo in evidenza il tentativo di non-psicologismo nell’ideazione dei *Sillabari*, Pasolini insiste invece sul carattere strettamente psicologico dell’opera: «i rapporti dei personaggi con se stessi e fra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo [...]. Inoltre, egli istituisce un misterioso legame tra la psicologia dei personaggi e il tempo». Ma si trova, credo, in una lettera di Italo Calvino scritta a Parise dopo la lettura del *Sillabario n. 1*, la migliore sintesi degli intenti e delle modalità di costruzione dell’opera, così come del dibattito attorno ad essa formatosi:

tenevo lì il tuo sillabario e ogni tanto ne leggevo un pezzo, e ora che l’ho letto tutto tengo a scriverti che questa tua poetica, questa tua precisione nel rendere facce, cibi, giornate, funziona molto bene. Finché leggevo le tue dichiarazioni nei colonnini del “Corriere” potevo dire: ma sì, le solite cose che ogni tanto si dicono per cercare di scrollarci di dosso l’intellettualismo di cui non possiamo liberarci, rimpiangendo un modo di raccontare che tanto ormai non riesce più a nessuno perché è finito con i russi dell’ottocento³². Invece in pratica sei riuscito a fare qualcosa di

³⁰ «La Stampa», 14 gennaio 1973.

³¹ «Tempo», 17 dicembre 1972.

³² Il riferimento ai russi dell’ottocento non sembra casuale, se si pensa a certe dichiarazioni di Parise riferite in particolare a Tolstoj, contenute in una lettera a Omaira Rorato del giugno 1976: «rileggo, per la

diverso da come si faceva ieri e da come si fa oggi, proprio nel modo di costruire il racconto, di mettere a fuoco il vissuto attraverso alcuni particolari e non altri, e di dare un taglio alla frase che è molto tuo e serve molto a bene a quello che vuoi dire, insomma uno stile... e anche quel tanto di partito preso che ci metti nell'applicare questa tua poetica è proprio il segno del fatto che scrivi oggi, che "esegui un'operazione letteraria" (protesta pure) e il senso di quello che fai è proprio lì.³³

Mi pare in effetti che Calvino sia riuscito a individuare le principali spinte che confluiscono nell'opera, quali la precisione, la messa a fuoco del vissuto attraverso la scelta di alcuni dettagli, la particolare costruzione sintattica (lo stile), e anche la consapevolezza di tale poetica.

A formare il *Sillabario n. 2* saranno poi i racconti usciti sul «Corriere della Sera» dal luglio 1973 al gennaio 1980, composti spesso a fatica e a significativi intervalli di tempo (l'interruzione è totale nel '76 e nel '77)³⁴. Negli anni Settanta, benché l'attività come reporter e come polemista sia molto attiva, Parise sente il bisogno di portare avanti il discorso letterario. La necessità di lavorare, di scrivere, emerge dal diario che inizia a tenere il 9 gennaio 1976, in cui si legge:

riprovo per la terza o quarta volta un diario. Per due ragioni: la prima: per imparare a scrivere con la penna, uso dimenticato. La seconda: fare un poco di esercizio obbligatorio visto che non scrivo quasi mai, né a penna né a macchina. [...] Bisogna *assolutamente* lavorare, per forza, per forza, con insistenza, con inutilità, con svogliatezza, ma bisogna lavorare. Me lo devo mettere nella testa. [...] Andare avanti lo stesso. Lavorare. Scrivere. Buttare via. Ancora lavorare e buttare via ma scrivere. [...]

millesima volta da molti anni, sempre i soliti due libri, "Guerra e Pace" e "Anna Karenina". Li leggo da scienziato ormai, analizzando prima con la lente grande ogni aggettivo, ogni struttura di frase, ogni pausa, nel particolare. Poi con la lente piccola, il generale. E, secondo me, il più grande scrittore mai esistito, dopo Omero. Nessun altro libro riesco a leggere, dopo il grande conte, tale e così profondo è l'abisso. Tutto mi sembra acquetta e mi annoia. E poi lo leggo come il garzone di un calzolaio guarda il vecchio calzolaio fare scarpe: con la stessa reverenza e umiltà e massima concentrazione nel desiderio di imparare».

³³ Lettera del 9 maggio 1973, ora in Goffredo Parise, *Opere*, vol. II, a cura di B. Callegher e M. Portello, Mondadori, Milano 1989, p. 1635 (d'ora in poi indicato come *Op. II*).

³⁴ Si vedano infatti le date di apparizione dei brani sul «Corriere della Sera»: *Felicità* (17 luglio 1973), *Fascino* (1 luglio 1973), *Fame* (5 agosto 1973), *Gioventù* (29 settembre 1974), *Grazia* (23 giugno 1974), *Guerra* (27 ottobre 1974), *Hotel* (6 gennaio 1975), *Ingenuità* (20 agosto 1975), *Italia* (30 marzo 1975), *Lavoro* (15 gennaio 1978), *Libertà* (5 febbraio 1978), *Madre* (23 aprile 1978), *Malinconia* (23 luglio 1978), *Mare* (9 aprile 1978), *Matrimonio* (25 giugno 1978), *Mistero* (6 agosto 1978), *Noia* (29 agosto 1978), *Nostalgia* (11 agosto 1978), *Odio* (8 settembre 1978), *Ozjo* (24 settembre 1978), *Paternità* (29 ottobre 1978), *Patria* (11 febbraio 1979), *Paura* (18 dicembre 1978), *Pazienza*, *Primavera* (27 febbraio 1979), *Poesia* (15 aprile 1979), *Povertà* (19 novembre 1978), *Ricordo* (7 ottobre 1979), *Roma* (22 maggio 1979), *Sesso* (22 giugno 1980), *Simpatia* (23 dicembre 1979), *Sogno* (20 novembre 1979), *Solitudine* (20 gennaio 1980).

Vorrei riprendere il Sillabario, ma forse ci vuole il Piave. [...] In 46 anni ho scritto, ho lavorato, ma ho realizzato ben poco di me stesso: e posso dire di essere ancora in via di realizzazione. Salvo il Sillabario, niente di tutto quello che ho scritto è veramente realizzato. Così come cambio di persona, di modo di vestire e di comportamento (cioè di stile) così cambio di stile letterario.³⁵

La “riuscita” dei brani del *Sillabario n. 2* è giustificata, da parte dell’autore, dalla presenza o assenza di un particolare stato d’animo, necessario all’atto di scrittura, spiegato nel corso di una lettera indirizzata a Omaira Rorato nel giugno del 1976. Qui si legge appunto che «per scrivere, per esprimersi, per trovare lo stile come si trovano senza alcuna difficoltà le note in un pianoforte è necessario trovarsi in quel particolare stato d’animo non facile da descrivere che non è necessariamente felice, ma non può e non deve essere assolutamente infelice. Deve essere una specie di limbo, di lieve e soffusa esaltazione, in cui, nel suo complesso ti piace la vita e ne hai al tempo stesso nostalgia»³⁶. Si tratta, come sarà brevemente spiegato nell’*Avvertenza* all’edizione del 1982, di un’armonia, o energia, in assenza della quale la poesia non è possibile. Per questo motivo, Parise si dovrà fermare alla “s” di solitudine: qui si interrompe il flusso dei racconti, perché «la poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi dispiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l’amore».

Il clima di polemica che aveva caratterizzato l’uscita del *Sillabario n. 1* non si ripresenta per il secondo volume: sono passati dieci anni e l’interesse della critica si sofferma piuttosto sul confronto tra le due opere, captato subito da Ginzburg, che descrive una trasformazione quasi impercettibile. È lo scenario a essere mutato, e con esso la temperatura di tutti i racconti: «nel primo *Sillabario* regnava una luce rosea, i paesaggi erano folti di boschi, i cieli rosseggianti e i colori nitidi. Qui il paesaggio è più sovente arido, polveroso e spoglio, e si è insinuata nell’aria una luce gialla. Cade spesso una pioggia calda e torrenziale. Il disordine del mondo appare con più tenace insistenza»³⁷. Il mutamento è invece, per Enzo Golino, più nel tono che nel paesaggio: «più crudezza, più impassibilità, più cattiveria». Sebbene in

³⁵ *Op. II.*, pp. 1636-1637.

³⁶ *Ivi*, p. 1637.

³⁷ N. GINZBURG, *Postfazione a Sillabario n. 2*, Mondadori, Milano 1982, pp. 282-283.

entrambi i *Sillabari*, continua Golino, la letteratura si trasformi in vita, si avverte il passaggio da «una grazia attonita e desolata» a «una disperazione arresa»³⁸. Giovanni Giudici, infine, non esita a marcare il carattere duraturo dell'opera, «testo non labile in un'era dominata dalla labilità». La sua intensa recensione sulle pagine dell'«Espresso» anticipa di poco la vittoria del «Premio Strega»:

niente [...] è più “bello” di una scrittura (e quella di Parise mi sembra tale) che nel mare della lingua umiliata dalla chiacchiera, mortificata dalla retorica, ridicolizzata dalla muscolarità dei mattatori, riesca a carpire, a “tradurre”, a incidere nel cuore del lettore il segno delle sue pur lievissime unghiate. Quanto meno pretende di “dire”, anzi “stradire”, tanto più essa “è”; e ciò si verifica, in Parise, anche attraverso quel rapporto di felice coerenza tra scrittura e occasioni della scrittura (gli argomenti, i temi) che è uno dei caratteri rilevanti del *Sillabario*.³⁹

La scrittura dei *Sillabari* è stata indubbiamente portatrice di novità nel panorama letterario dell'epoca: numerosi i tentativi di definire in cosa consistesse tale carattere di originalità, ma purtroppo esigue le indagini di scavo attorno a un'operazione che, secondo le parole di Zanzotto, «risulta tra le più nervosamente originali che siano state compiute su questo terreno»⁴⁰.

Sarà quindi proficuo, credo, indagare quei “movimenti remoti”, strutturali, stilistici e tematici, che hanno portato allo specifico andamento della prosa dei *Sillabari* – vicina, secondo Perrella, a quella pluriritmica e pluritonale della musica contemporanea, «tanto da far venire in mente lo Stravinskij barbaro»⁴¹ -, che diventa cifra stilistica dell'opera. Parise ricerca, si è detto, una parola “vera” in opposizione ai modelli ideologici dominanti⁴²: anche di fronte alle varie sperimentazioni e

³⁸ «la Repubblica», 6 aprile 1982.

³⁹ «L'Espresso», 27 giugno 1982.

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, cit., p. 125.

⁴¹ S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Rizzoli, Milano 2003, p. 135.

⁴² Si veda, a questo proposito, una riflessione di Parise in dialogo con Gadda sul «Corriere della Sera», datata 8 ottobre 1967: «la parola, sublime convenzione e razionale ed espressiva e comunicativa dell'uomo, ha subito, nella sua forma scritta, una violenta usura; usura che sorge e si sviluppa dalla universale usura di uomini e cose, sentimenti e valori, credenze e filosofie, a cui tutti assistiamo dai primi anni di questo secolo; essa va accelerando il suo prevedibile corso (industriale) secondo leggi di un contesto-consumo quotidiano, strettamente “fisico” e utilitaristico che non risparmia non dico l'uomo, ma nemmeno la sua essenza» (C. E. GADDA, G. PARISE, *Fine della letteratura?*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1967, ora in IDD., *Se mi vede Cecchi, sono fritto. Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di D. Scarpa, Adelphi, Milano 2015, pp. 263-265). Si veda anche il romanzo interrotto dal titolo *La politica (trotto leggero)*, scritto nel 1977 ma pubblicato per la prima volta nel volume *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti

avanguardie, l’autore si pone un obiettivo teso piuttosto alla decostruzione di certi meccanismi che, da una parte o dall’altra, impediscono un’adesione alle cose, alla realtà. In questo, come si vedrà, la Fenomenologia, nella sua declinazione merleau-pontiana, fornisce una chiave interessante, che permette, attraverso una sorta di analogia culturale, di confrontare due modi (quello filosofico e quello letterario) di superare certe modalità codificate dell’espressione.

Innanzitutto, si tratta di un tentativo di superamento di una tradizionale dicotomia: è infatti con la percezione che si possono vincere sia l’idealismo e l’intellettualismo da una parte, che il naturalismo e il realismo dall’altra. In campo prettamente letterario, la scrittura di Parise cerca di superare le tendenze descrittive e quelle narrative mettendole in dialogo e in tensione. Si fa qui riferimento ai modelli proposti da Gérard Genette e Philippe Hamon, i quali forniscono utili strumenti per comprendere meglio il tentativo parisiense. Lo studio intitolato *Discours du récit* contenuto in *Figures III* propone come campo d’analisi il testo proustiano *A la recherche du temps perdu*; tuttavia, specialmente all’interno della prefazione e dell’introduzione, si trovano indicazioni di carattere più generale riguardanti lo statuto del *récit*. Innanzitutto, Genette si sofferma su alcune riflessioni riguardanti il termine stesso, proponendone tre letture:

récit désigne l’énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d’un événement ou d’une série d’événements [...]. Dans un second sens [...] *récit* désigne la succession d’événements, réels ou fictifs, qui font l’objet de ce discours, et leurs diverses relations d’enchaînement, d’opposition, de répétition, etc. « Analyse du récit » signifie alors étude d’un ensemble d’actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne la connaissance [...]. En un troisième sens [...] *récit* désigne encore en événement : non plus toutefois celui que l’on raconte, mais celui qui

e A. Cortellessa, cit., pp. 65- 112, che si apre così: «Era quasi appena nato quando cominciarono a rompergli le scatole con la politica. Lui non lo sapeva, non sapeva nemmeno cosa volesse dire politica ma politica era». Come afferma Belpoliti, «*La politica* non è un’opera anti-politica, come magari a Parise sarebbe piaciuto pensare. Appare carica di un afflato politico, invece, nella forma di un desiderio di coerenza e chiarezza che non corrisponde ad alcune delle ideologie che hanno avuto corso in Italia: fascista, comunista, socialista, liberale, democristiana o estremista di sinistra. L’essere in controtendenza, o controcorrente, dipende da un desiderio sincero di capire cosa davvero fosse, la “politica” di cui tutti, a quel tempo, si riempivano la bocca. Cosa resta della politica, una volta che le sia tolto il fideismo, l’ideologismo (e persino il cinismo, altra faccia del romanticismo)?» (M. BELPOLITI, *La politica interrotta*, in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., p. 115).

consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même.⁴³

Il termine *récit* può dunque designare l'enunciato narrativo, inteso anche come discorso poi riportato sulla pagina; può poi riferirsi alla successione di eventi che costituiscono l'oggetto di tale discorso (e, di conseguenza, tutti i loro rapporti); può infine indicare l'atto in sé di narrare, cioè il fatto che ci sia qualcuno che racconta qualcosa. Genette afferma infatti di occuparsi del discorso narrativo, ovvero del testo narrativo: all'interno di questa analisi si mescolano naturalmente le idee di *récit* appena delineate: «l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement [...] ou fictivement [...]: récit au sens 3»⁴⁴. Per semplificare l'analisi, Genette decide di chiamare *histoire* il significato o il contenuto narrativo; *récit* l'enunciato, il discorso o il testo narrativo stesso; *narration* l'atto narrativo produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia nella quale prende posto. Il suo obiettivo è il *récit* nel senso stretto ora definito: «L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration»⁴⁵. Genette intraprende poi un'articolata analisi degli elementi del *récit*, il primo dei quali riferito all'ordine: qui è preso in considerazione il tempo del *récit* secondo tre determinazioni essenziali: i rapporti tra l'ordine temporale di successione degli eventi nella diegesi e l'ordine pseudo-temporale della loro disposizione nel *récit*; i rapporti tra la durata variabile di questi eventi, o segmenti diegetici, e la pseudo-durata della loro relazione nel *récit*; infine i rapporti di frequenza, ovvero le relazioni tra le capacità di ripetizione della storia e quelle del *récit*. Di là dalla dettagliata indagine, sarà utile tenere certe idee qui riportate, all'interno di un più ampio discorso sul rapporto tra narrazione e descrizione, che si integra con le riflessioni di Hamon. Nell'introduzione alla

⁴³ G. GENETTE, *Discours du récit*, in ID., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 71.

⁴⁴ Ivi, p. 72.

⁴⁵ Ivi, p. 74.

Description littéraire, antologia di testi che ruotano intorno al tema della descrizione in tutte le possibili declinazioni (la nozione del dettaglio, il problema di un genere descrittivo, l’opposizione racconto-descrizione o descrizione-poesia...), l’autore tenta subito di delimitare il campo dell’attività descrittiva:

L’activité descriptive, qui n’est pas uniquement et exclusivement littéraire, bien entendu, peut être abordée et étudiée selon différents points de vue. Elle peut être étudiée comme *œuvre*, à travers sa manifestation en tel ou tel texte précis [...]. Elle peut être étudiée comme *genre* (voire les débats sur le « genre descriptif » en poésie à la fin du XVIII siècle), comme *période* privilégiée [...], ou comme « dominante » [...]. Selon ce dernier point de vue, la description serait donc l’un des modes privilégiés d’organisation et de cohérence des énoncés, parmi d’autres.⁴⁶

L’attività descrittiva può dunque essere intesa come opera, come genere, ancora come periodo. Poco più avanti Hamon precisa che «la description est donc, avec la *dénomination* (le nom, propre o commun, qui met une étiquette sur les choses) et la *désignation* (le geste de l’index, les déictiques), l’un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l’homme pour dire le réel et le maîtriser (ou pour l’enseigner)»⁴⁷. La descrizione si qualifica così come uno dei mezzi più importanti per dire, insegnare e controllare il reale. Storicamente, il suo percorso è sempre stato segnato da difficoltà: a partire da Boileau, la descrizione ha dovuto infatti mettersi al servizio del racconto, della narrazione e dei personaggi da una parte, e dall’altra non essere mai “gratuita” (il dovere di insegnare e dilettere allo stesso tempo attraverso un testo sempre leggibile). Tuttavia, appare anche il luogo dove possono compromettersi la leggibilità e la famosa “chiarezza” classica: rischia allora, effettivamente, sia di non essere più compresa, sia molto semplicemente di annoiare. Il dibattito che di conseguenza si apre sul suo statuto si articola, come spiega Hamon, secondo tre punti fondamentali. Innanzitutto, si pone il problema della nozione di dettaglio: qui si fronteggiano due concezioni (da una parte Boileau, Marmontel, Lukács e Valéry, unanimi nella critica del “dettaglio inutile”; dall’altra Diderot, Brecht e Barthes, più inclini a considerare il dettaglio quale elemento sottile

⁴⁶ P. HAMON, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Éditions Macula, Paris 1991, p. 5.

⁴⁷ Ivi, p. 6.

di un “effetto del reale” al servizio della mimesi). In secondo luogo, tra la fine del XIX sec. e l’inizio del XX, nascono le discussioni sull’eventuale esistenza e legittimità di un genere descrittivo, sconosciuto agli antichi, che concilierebbe allo stesso tempo il poetico e il didattico, interamente monopolizzato dalle funzioni referenziali e non narrative del linguaggio (definire, mostrare, descrivere, nominare, classificare...). È in questo filone che si potrebbe collocare, come propone ancora Hamon, il *Nouveau Roman*: viene così legittimata definitivamente la descrizione come funzionamento (e piacere) autonomo, anche al di fuori di ogni funzione “realista” (Perc, Ponge, Robbe-Grillet⁴⁸). Infine si colloca, all’interno del dibattito, la riflessione sul Sublime, «l’indescriptible par excellence, ce qui excède le pouvoir des mots»⁴⁹. Insistendo sugli effetti provocati dall’opera (sul lettore o sullo spettatore del quadro), i teorici del Sublime sconfiggono i presupposti dell’*ut pictura poesis*. In generale, la condizione di secondo piano riservata alla descrizione (si pensi anche, come suggerisce Hamon, alla profonda connivenza che intercorre tra descrizione e poesia, mai considerata come tale a causa del legame univoco da sempre riconosciuto tra descrizione e romanzo⁵⁰) autorizza la critica a relegare a tale modalità compiti espositivi, esplicativi, educativi:

« Servante » du récit [...], la description demeure souvent confinée par la critique à des tâches finalisées et transitives, soit d’*exposition* (elle inaugure le récit en le précédant et en le préparant), soit d’*explication* (elle installe dans l’œuvre une redondance, en redoublant par exemple l’information sur les personnages habitants par une information sur leurs habitats), soit d’*éducation*.⁵¹

⁴⁸ A proposito delle critiche avanzate nei confronti della descrizione, così come viene intesa dai sostenitori del *Nouveau Roman*, si legga una riflessione di Robbe-Grillet: «On a souvent remarqué, et à juste titre, la grande place tenue par les descriptions dans ce qu’il est convenu d’appeler Nouveau Roman, en particulier dans mes propres livres. Bien que ces descriptions – objets immobiles ou fragments de scène – aient en général agi sur les lecteurs de façon satisfaisante, le jugement que beaucoup de spécialistes portent sur elles reste péjoratif ; on les trouve inutiles et confuses ; inutiles, parce que sans rapport réel avec l’action, confuses parce que ne remplissant pas ce que devrait être, censément, leur rôle fondamental : faire voir» (A. ROBBE-GRILLET, *Temps et description dans le récit d’aujourd’hui*, in ID., *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 124-125).

⁴⁹ P. HAMON, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, cit., p. 9.

⁵⁰ «La description a fini par être associée, dans la pratique des écrivains comme dans les jugements du discours critique, au roman, genre boulimique et amalgamant qui semble à présent coïncider avec l’ensemble du champ littéraire» (Ivi, p. 11).

⁵¹ *Ibidem*.

Si può allora prendere la definizione di descrittivo data da Hamon all’interno dello studio *Du descriptif* [1981], quale sintesi esaustiva del fondamento di questo sistema narrativo:

L’essence du descriptif, s’il devait en avoir une, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs, au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu’il accumule des termes différents, introduit des différences, une vectorisation, des transformations de contenus. [...] Enfin on peut sans doute faire l’hypothèse que le descriptif est un mode d’être des textes où se manifeste d’une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d’une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d’une langue monopolisée par sa fonction référentielle d’étiquetage d’un monde lui-même « discret », découpé en « unités ».⁵²

Sebbene una collocazione tipologica del descrittivo rimanga incerta e problematica («la description n’a pas de véritable statut théorique»⁵³), è vero che si tratta di uno sforzo per resistere a certe *contraintes* del testo; è altresì vero che, come conclude Hamon, «le descriptif est un moment local (la description) ou un mouvement global (la “dominante” descriptive) des textes, et notamment un moment et un mouvement fondamental du texte “lisible”»⁵⁴. Che poi il ruolo e lo statuto della descrizione si siano modificati nel tempo e abbiano assunto diverse accezioni, è spiegato anche da Robbe-Grillet, il quale, all’interno dello studio sul *Nouveau Roman*, riflette appunto sui cambiamenti relativi agli obiettivi della descrizione e alla ricezione del genere:

C’est que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout. Tandis que les préoccupations d’ordre descriptif envahissaient tout le roman, elles perdaient en même temps leur sens traditionnel. Il n’est plus question pour elles de définitions préliminaires. La description servait à situer les grandes lignes d’un décor, puis à en éclairer quelques éléments particulièrement révélateurs ; elle ne parle plus que d’objets insignifiants, ou qu’elle s’attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle

⁵² P. HAMON, *Du descriptif* [1981], Hachette, Paris 1993, p. 5.

⁵³ Ivi, p. 10.

⁵⁴ Ivi, p. 241.

faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement.⁵⁵

In particolare, l'ultimo punto mi pare particolarmente utile nel discorso sulla scrittura parisiense: se la descrizione un tempo mostrava le cose, ora sembra distruggerle. Nei *Sillabari* sembra infatti che gli intenti descrittivi tentino, più che di illuminare una realtà, di distruggerne un'altra. Parise cerca cioè di riportare un mondo disfacendone un altro, o quantomeno eludendo i modi tradizionali con cui questo poteva essere descritto (ancora una volta, si tratta della dicotomia naturalismo/intellettualismo). Ciò emerge fin dagli incipit dei racconti, dove l'autore depista, mi pare, sia le tecniche più tradizionalmente narrative che quelle più specificamente descrittive, così come sono illustrate da Genette e Hamon. Si vedano ad esempio gli attacchi di due brani appartenenti a *Sillabario n. 1*, usciti l'uno dopo l'altro nell'estate del 1971:

Un mattino presto d'inverno un uomo senza figli vide tra la brina e la boscaglia sulle rive del Piave un bambino dagli occhi celesti e mongoli in compagnia di un vecchio con un falchetto. Aveva la testa grossa coperta da un berretto di lana con pon-pon, zoccoli alti e una lunga sciarpa a strisce di colori diversi; non pareva un bambino «moderno» ed egli, per uno di quegli scherzi di tempo e di luogo che la vita gioca agli uomini per illuderli, in quel bambino vide se stesso quarant'anni prima. (*Bambino*)⁵⁶

Ogni giorno un vecchio di campagna usciva di casa con la falce e un carrettino. In tasca aveva la pipa con la borsa del tabacco, un astuccio fatto con un pezzo di bambù per i fiammiferi e un coltello ricurvo molto tagliente. Appeso alla cintura aveva un corno di bue, immersa nell'acqua dentro il corno la pietra per affilare la falce.

Come tutti i contadini aveva molto da fare l'estate: falciare lungo i ruscelli, preparare i bordi dei prati prima che arrivasse la motofalce, pulire dalle ortiche e dall'erba grassa la terra sotto le viti, spargere il fieno al sole o raccoglierlo in mucchi, caricarlo sulla forca con il carrettino e portarlo a casa. Ma poiché era molto vecchio si fermava spesso, si sedeva per terra e fumava. (*Bellezza*)⁵⁷

⁵⁵ A. ROBBE-GRILLET, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, in ID., *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 126-127.

⁵⁶ *Op. II*, p. 240.

⁵⁷ *Ivi*, p. 246.

I due incipit, che a una prima lettura ricordano l’inizio di una qualsiasi favola, mostrano in realtà la ricerca, da parte dell’autore, di un nuovo modo di scrittura quale alternativa sia rispetto al realismo (*Nouveau Roman*) sia rispetto a una narrazione più intellettualistica, che confinerebbe ad esempio i sentimenti alla sfera della psicologia. La pagina rivela cioè un equilibrio tra le due modalità, le quali difficilmente sono separabili l’una dall’altra. Si veda anche, sempre in *Bellezza*, un altro passaggio, inserito nella parte finale del brano:

Da circa dieci anni il vecchio pensava alla morte e spiava dentro e fuori di sé quei sintomi e quegli avvertimenti che conosceva alla perfezione; ma anche se stava molto attento non li sentiva. Ecco perché ogni giorno usciva con la falce e il carrettino e nei momenti di riposo faceva progetti. Per esempio studiava se era il caso di sfoltire un vigneto o di sradicarlo e seminare erba e basta. Pensava che in caso di sua, chiamiamola così, assenza, i vigneti muoiono d’incuria ma l’erba vive.⁵⁸

Parise, si diceva, riesce a superare la dicotomia narrazione/descrizione⁵⁹, e lo fa, mi pare, mettendo in primo piano la percezione dei personaggi: se una mera descrizione del loro aspetto esteriore sarebbe inutile, e un’indagine psicologica sulla loro interiorità ugualmente superflua, è con un’attenzione particolare a tutto quello che loro vedono, sentono, annusano, che l’autore raggiunge un diverso livello espressivo. Come si diceva, il primo passaggio prevede una decostruzione di tutti

⁵⁸ Ivi, p. 249.

⁵⁹ A proposito del rapporto narrazione/descrizione, è da ricordare, in campo artistico (ma in realtà si tratta di un’indagine più ampia) l’importante studio di Alpers intitolato *Arte del descrivere*. La tesi essenziale del libro è che la pittura olandese del Seicento vada intesa nei suoi caratteri principali come un’arte descrittiva e non narrativa (come *exemplum* per eccellenza di arte narrativa è presentato il modello artistico del Rinascimento italiano, dove lo spettatore, secondo la definizione albertiana di quadro, si trova di fronte a una tavola incorniciata attraverso la quale guarda un «mondo altro o sostitutivo», dove cioè le capacità imitative vengono subordinate ai fini della narrazione). Nell’*Arte del descrivere* è proposto il modello nordico come esempio di un’arte che non sia necessariamente selettiva, bensì che intenda rappresentare elementi ritenuti tradizionalmente secondari: «le immagini nordiche non mascherano significati, né li nascondono dietro la superficie, ma mostrano piuttosto che il significato si trova per sua natura in ciò che l’occhio è in grado di cogliere, per quanto ingannevole possa essere» (S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese [The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century]*, University of Chicago Press, Chicago 1983), Boringhieri, Torino 1984, p. 12). Il senso (nel caso ve ne sia uno) risiede cioè in quello che l’occhio percepisce, e non in zone di oscure interpretazioni. Il Seicento olandese pare in effetti dominato dall’idea che l’arte possa (e debba) riprodurre la realtà così come appare, e che la soggettività stessa del pittore sia, all’interno di questo processo, totalmente assorbita (comune a quell’epoca era d’altronde l’idea che la mente fosse un luogo dove immagazzinare le immagini visive, ma solo nell’Europa del Nord, precisa Alpers, gli artisti raffigurarono tale concezione). Nel contesto italiano, al contrario, si tende sempre a separare reale da ideale: da qui la frattura tra l’arte rinascimentale nordica e quella del sud europeo.

quei *topoi* letterari che si frappongono a una vera conoscenza del reale e degli altri. Si tratta poi, al pari del protagonista di *Bellezza*, di spiare (dentro e fuori) quei sintomi e quegli avvertimenti che già si conoscono. Parise, in un momento storico in cui sono all'opera varie sperimentazioni e diverse risposte al problema del ricercare in letteratura il "reale", sembra in effetti porsi lo stesso obiettivo che, in campo filosofico, è affrontato da Merleau-Ponty: si tratta, in estrema sintesi, della restituzione di un'esperienza il meno possibile filtrata. La filosofia infatti, nell'idea merleau-pontiana, ha il compito di risalire oltre le costruzioni e idealizzazioni scientifiche per riattivare quelle conoscenze fondamentali attraverso le quali leggiamo e capiamo il mondo. Tale "innocenza percettiva" non è però facilmente raggiungibile, così come la «semplificazione fulminante» dei *Sillabari* non è immediata, ma frutto di una lunga pratica. La fenomenologia si rivela così una chiave di lettura che permette di mettere a fuoco certe corrispondenze riscontrabili sia in ambito speculativo che narrativo.

È infatti con Husserl che la Fenomenologia inizia a occupare un posto importante nella storia della filosofia, in primo luogo rendendo centrale la questione del corpo: è da qui che si sviluppa il pensiero di Merleau-Ponty, Marcel, Sartre, Henry. In particolare, le considerazioni merleau-pontiane sul corpo - inteso quale entità che si rivela al tempo stesso oggetto e soggetto - , sulla sensazione e sulla percezione si dimostrano particolarmente utili nell'individuare e definire una poetica parisiense, all'interno del più ampio discorso relativo alla ricerca del superamento del dualismo. Nella *Fenomenologia della percezione* il corpo è pensato come una struttura in grado, essa stessa, di dare forma al mondo vissuto, luogo cioè a partire dal quale ogni esperienza e conoscenza sono possibili (ossia, come spiega Angelino⁶⁰, un *a priori*). Si tratta di un'idea di corpo quale forma indivisa o *Gestalt*, ovvero un insieme di organi e funzioni sensoriali, e di potenze motrici o percettive: «son unité est donc une unité ouverte, de coexistence, l'unité d'une praxis ou d'une action sur le monde»⁶¹. Ancora, «pour Merleau-Ponty la *structure* du monde perçu se constitue

⁶⁰ Mi riferisco a L. ANGELINO, *L'a priori du corps chez Merleau-Ponty*, «Revue internationale de philosophie», 2008/2 (n° 244), pp. 167-187.

⁶¹ Ivi, p. 170.

dans la prise de mon corps sur lui et par conséquent n’est accessible et intelligible que par et à partir de lui»⁶². La conoscenza del mondo avviene, come si diceva, attraverso quel canale privilegiato che è il corpo: non si tratta dunque di una norma o una legge dell’intelletto, bensì di un insieme di percezioni e sensazioni multiple, variabili, contingenti e relative (secondo i differenti tipi di esperienze, eventi, avvenimenti e iniziazioni al mondo). L’obiettivo della fenomenologia consiste nella ricomposizione della frattura aperta dal pensiero cartesiano⁶³ che contrappone da una parte il pensiero scientifico (oggetto) e dall’altra la riflessione filosofica (soggetto). Si tratta di ricomporre una serie di scissioni (coscienza e natura, mente e corpo, soggetto e oggetto, interno ed esterno), riassunte nell’antitesi tra la posizione idealistico-riflessiva del soggetto e quella realistico-scientifica dell’oggetto: come si legge nella premessa alla *Fenomenologia della percezione*,

la più importante acquisizione della fenomenologia consiste certo nell’aver congiunto l’estremo soggettivismo e l’estremo oggettivismo nella sua nozione del mondo o della razionalità. [...] Il mondo fenomenologico non è essere puro, ma il senso che traspare all’intersezione delle mie esperienze e di quelle altrui, grazie all’innestarsi delle une sulle altre: esso è quindi inseparabile dalla soggettività e dall’intersoggettività.⁶⁴

Merleau-Ponty intraprende un cammino non dualista, esplorandolo in ambito fenomenologico (e intendendo naturalmente la fenomenologia non una dottrina, bensì un luogo di riflessione piuttosto fluido dove poter sviluppare certi concetti in direzioni anche molto lontane da Husserl): all’interno di tale contesto, il corpo si configura come una sorta di “terzo genere”⁶⁵ dell’essere, che sfugge alla distinzione tra coscienza e oggetto (non è infatti né pura coscienza perché fa parte

⁶² Ivi, p. 173.

⁶³ A questo proposito si veda anche B. FORTIS, *Merleau-Ponty. Percezione, visibilità, pensiero estetico*, in *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, a cura di R. Lanfredini, Guerini e Associati, Milano 2001, pp. 117-129.

⁶⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 29.

⁶⁵ «Per quanto concerne la spazialità, che per il momento è la sola ad interessarci, il corpo proprio è il terzo termine, sempre sottointeso, della struttura figura e sfondo, e ogni figura si profila nel duplice orizzonte dello spazio esterno e dello spazio corporeo. Si deve respingere come astratta ogni analisi dello spazio corporeo che tenga conto solo di figure e punti, giacché, senza orizzonti, le figure e i punti non possono né essere concepiti, né essere» (Ivi, p. 154).

del mondo, né puro oggetto perché gli dà senso), e appare di conseguenza come realtà ambigua.

Si dovrà risvegliare l'esperienza del mondo come ci appare in quanto noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione.⁶⁶

Sebbene Husserl avesse definito “corpo” il mezzo di qualsiasi percezione, nel suo pensiero la costituzione del mondo è riferita a un io trascendentale; secondo Merleau-Ponty è invece proprio il corpo a realizzare una conoscenza del mondo attraverso se stesso (e tale aspetto sarà sviluppato nei concetti di “schema del corpo” e intenzionalità motoria). Lo strumento della conoscenza è il «corpo proprio», che permette di raggiungere un primo livello di sapere, un contatto pre-logico⁶⁷ con la realtà:

La cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa, non è anzitutto un significato per l'intelletto, ma una struttura accessibile all'ispezione del corpo, e se vogliamo descrivere il reale così come ci appare nell'esperienza percettiva, lo troviamo carico di predicati antropologici. Poiché le relazioni tra le cose o tra gli aspetti delle cose sono sempre mediate dal nostro corpo, l'intera natura è la messa in scena della nostra propria vita o il nostro interlocutore in una sorta di dialogo.⁶⁸

Attraverso l'idea di «corpo proprio» (il quale non è né una cosa, né una somma di organi, bensì una rete di legami), Merleau-Ponty supera il pensiero dualista di Cartesio: non esiste una distanza, una contrapposizione tra corpo e anima, tra oggetto e soggetto; al contrario, l'uomo è una totalità vivente, e il mondo è il luogo dove si legano la corporeità e l'alterità. Il problema della dualità è affrontato dall'autore fin dalla sua prima opera, *La struttura del comportamento*; emerge

⁶⁶ Ivi, p. 281.

⁶⁷ A tale proposito si veda una nota di Merleau-Ponty inserita nel capitolo *Il corpo come espressione e la parola*, in cui si afferma: «quanto diciamo qui si applica esclusivamente alla parola originaria, - quella del fanciullo che pronuncia la sua prima parola, dell'innamorato che scopre il proprio sentimento, quella del “primo uomo che abbia parlato”, o quella dello scrittore o del filosofo che, al di qua delle tradizioni, risvegliano l'esperienza primordiale» (Ivi, p. 272).

⁶⁸ Ivi, pp. 417-418.

poi nella *Fenomenologia della percezione* con la teoria del «corpo proprio», che si serve di analisi provenienti dal campo psicanalitico, da quello psicologico e neurologico e degli studi sulla motricità, sulla sessualità e sulla parola. È infine nel *Visibile e l’invisibile* che Merleau-Ponty ritorna su tali questioni tentando di proporre un’ontologia del corpo: percepisce cioè i limiti della fenomenologia della percezione e vi rinuncia a vantaggio di una filosofia della carne, di un’ontologia carnale. La dualità è così superata attraverso la consapevolezza di quei legami vitali che si tessono nella «carne del mondo»: tra me e l’altro, tra l’anima e il corpo, tra il corpo e il mondo, tra l’uomo e l’Essere. È infatti con l’idea di «carne» (io e gli altri partecipiamo alla stessa “carne” ontologica) che è reso possibile e giustificato il rapporto tra il soggetto e il mondo, come un tessuto preliminare dal quale si stacca il mondo fenomenologico.

Proprio la funzione conoscitiva fondamentale che Merleau-Ponty attribuisce al corpo permette, mi pare, il passaggio a Parise: in entrambi i tentativi, filosofico e letterario, è con la percezione (attivata dai sensi) che si instaura la relazione con il mondo, nel tentativo di un rapporto pre-logico, pre-intellettualistico con la realtà. Nei *Sillabari* ciò appare evidente fin dalla scelta di un lessico il più possibile semplice, elementare, e nella raccolta (tranne pochissime eccezioni, come il brano *Fame*) di situazioni quotidiane, tratte da momenti che molti dei lettori potrebbero aver vissuto⁶⁹. Ciò che maggiormente mette in relazione le due ricerche, l’una filosofica, l’altra letteraria, mi pare sia la fondamentale importanza attribuita, come si vedrà meglio in seguito, alla percezione, al contatto con il mondo completamente dominato dai sensi. Come afferma Merleau-Ponty:

Quando dico che ho dei sensi e che essi mi fanno accedere al mondo, io non sono vittima di una confusione, non mescolo il pensiero causale e la riflessione, ma esprimo solo la seguente verità, da cui una riflessione

⁶⁹ Si veda una riflessione di Rodler: «lontano dal moralismo dei “buoni sentimenti”, Parise cerca allora di cogliere qualche frammento di passione, una serie di attimi, di istanti di vita che appartengono a individui con un “guizzo di originalità, di unicità”, come illustra a Giuseppe Neri l’11 aprile 1985. E questa consiste nella dimensione elementare della vita privata, dell’infanzia, della quotidianità in campagna, della vacanza che svuota gli individui da quelle abitudini e ossessioni descritte nel *Padrone* e nel *Crematorio di Vienna*, testi sugli italiani all’avanguardia che hanno adottato uno stile di vita metropolitano, consumistico, americano» (L. RODLER, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, cit., p. 163).

integrale non può prescindere: che per connaturalità io sono capace di trovare un senso a certi aspetti dell'essere senza che io stesso glielo abbia dato con una operazione costituente.⁷⁰

Tale rapporto con il mondo del tutto veicolato dai sensi permette in effetti una relazione più autentica con la realtà, nella quale anche i sentimenti sono visti e letti per quello che sono (ovvero sensazioni momentanee, ma non per questo meno forti o profonde): sta allora allo scrittore tentare di restituire tali impressioni nel modo meno filtrato possibile. Gli esempi, nei *Sillabari*, sono davvero ovunque. Si veda il brano *Odio*, dove il sentimento descritto dal titolo è provato in modo irrefrenabile dal protagonista (un giovane studente) per motivi riconducibili del tutto alla sfera sensoriale (non si tratta cioè di una riflessione, bensì di una risposta a certe impressioni prevalentemente uditive e visive):

Un giorno uno studente passò davanti alla porta di un grande albergo di montagna e vide uscire una donna un po' anziana, anzi la udì, perché la sua attenzione fu attratta da un suono animale, un canto di ranocchietto. Girò lo sguardo e vide infatti una donna piccola, rotonda, fasciata da una pelliccia di visone bianco foderata di visone scuro. Anche gli stivaletti che aveva ai piedi erano lavorati con del visone bianco e scuro a spina di pesce.

La guardò in faccia: una faccia cotta da lunghe esposizioni al sole, marrone, unta e luccicante, a forma di escremento di mucca, come a cerchi concentrici; al tempo stesso pareva il muso schiacciato di un rospo, con due palle scure sporgenti ai lati, sormontate da una specie di cordone di sopracciglia fatte con la matita nera, e una larghissima bocca pendula agli angoli, senza labbra e tuttavia carica di rossetto. Aprì la bocca che pareva senza denti ed emise quel suono di rospo cantante, proprio come un rospo gonfiando la gola e le vene del collo.

[...]

Questa visione e il suono che ne usciva dal taglio umido e rosso della bocca con felicità e soddisfazione colpirono con violenza lo studente che si sentì impallidire e poi arrossire sopraffatto da un fortissimo sentimento di odio. Egli aveva provato odio molte volte ma forse non era odio se paragonato a quanto provava in quel momento: in quel momento egli avrebbe afferrato la donna dalla sdraio, trascinata sulla strada, colpita, calpestata e uccisa con gli scarponi da sci.⁷¹

Il sentimento è poi analizzato dal protagonista stesso, che riflette sulla natura e le origini di quello che prova:

⁷⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 294.

⁷¹ *Op. II*, pp. 435-436.

poiché era colto lo analizzò ed escluse subito che fosse odio di classe, sempre indiretto: qui si trattava di odio diretto, immediato, sotto certi aspetti animale, insomma lo definì tra sé odio di razza, di specie. I suoi personali interessi di biologia, di comportamento animale non lo aiutarono. Persistette nella definizione di odio di razza, di specie, concludendo tra sé, e rasserenandosi ad ogni istante di più, che gli uomini appartenevano solo convenzionalmente, anche se scientificamente, alla stessa razza, alla stessa specie, ma che in realtà erano di razze diverse, di una moltitudine di specie diverse che si polverizzavano fino all’individuo.⁷²

Si tratta, si vede chiaramente, di un sentimento non mediato dall’intelletto, sulle cui cause è inutile ragionare. Queste impressioni sfociano infine in una reazione violenta: lo studente prende infatti a calci e a pugni la donna, poi, di fronte a un particolare (quanto casuale) movimento della sua bocca (lei pare quasi sorridere), l’odio del protagonista perde forza: «fu un attimo, l’attimo in cui lo studente, sollevato il pugno sopra la propria testa stava per calarlo sulla faccia di lei con la maggior forza possibile. Ma quel sorriso, quella proposta d’affare, tolsero ogni forza al pugno e vinsero»⁷³. I sentimenti e gli stati d’animo raccontati nei *Sillabari* nascono e muoiono senza cause, senza ragionamenti, a volte per accenni di movimenti, o odori, o altri piccolissimi accadimenti: avviene per l’amore del brano d’apertura, per l’antipatia, per la felicità, la malinconia o ancora la paura. Come si diceva, è ricercata una particolare aderenza narrativa alla percezione attraverso la quale i personaggi conoscono il mondo. Come accade all’anziana protagonista di *Paura*, il pensiero (approccio intellettualistico) si trasforma, non appena formulato, nei particolari concreti della realtà⁷⁴:

a questo pensiero, quello della sua solitudine, si perdette un poco tra commozione e il nulla delle cose e delle persone. Ma il pensiero non tardò a mutare e a concentrarsi, come sempre accade nei vecchi, nei particolari che riguardavano direttamente e immediatamente la propria vita: una macchia di umidità che pareva allargarsi ogni giorno di più nell’angolo del soffitto della sua camera da letto.⁷⁵

⁷² Ivi, p. 438.

⁷³ Ivi, p. 440.

⁷⁴ Si veda anche, più avanti: «[...] pensò alla morte. Era tutta lì: lo sciacquio, la nebbia, la sera, l’affogamento dentro la pelliccia nell’acqua nera del canale, il cimitero» (Ivi, p. 461).

⁷⁵ Ivi, p. 459.

L'idea che siamo un legame inscindibile di anima e corpo si verifica continuamente nell'osmosi di atti esteriori/moti interiori, come se davvero oggetto e soggetto non potessero essere separati. Ancora nel brano *Paura* si legge:

Camminava lentamente in quel modo infantile e un po' pesante, come avviene quando lo spirito così vicino ai muscoli, ai tendini e ai nervi, ha già ceduto alle illusioni del passato e non resta altro che procedere un po' alla deriva come una barca. Infatti, si udi per tre volte la sirena bassa e lunga di un rimorchiatore o addirittura una nave, un transatlantico che usciva dal Bacino di San Marco. Qui lo spirito della signora, come sempre quando udiva quelle sirene, si risvegliò, e anche il passo.⁷⁶

È la stessa vicinanza (fisica) tra spirito e muscoli, spirito e tendini, spirito e nervi, a causare certi modi d'essere (si veda anche, poco più avanti: «era il pensiero che aveva suggerito i passi o i passi avevano suggerito il pensiero?»⁷⁷). Si noti anche la posizione non-logica della congiunzione “infatti” (non giustificata dalla frase precedente, senza apparente nesso di causalità), che sembra testimoniare la necessità di un contatto pre-logico con il mondo, un'aderenza alla realtà non filtrata da vagli psicologici. Il primato della percezione presuppone infatti un contatto *naïf* con tutto quello che ci circonda, che appunto la filosofia (o la pagina narrativa) ha il compito di risvegliare, per riattivare, criticare e rettificare, insomma rifondare i significati fondamentali che reggono la nostra intelligenza dell'essere e anche l'accesso all'essere stesso. Questo processo non è semplice e trasparente: la percezione non è cioè qualcosa di immediato: è necessario infatti riconquistarla tramite un lavoro che Merleau-Ponty definisce «comparable a celui de l'archéologue». In un primo momento (*La struttura del comportamento* e la *Fenomenologia della percezione*) tale lavoro di archeologia (reso necessario dalla situazione trasmessa dalla filosofia moderna, la quale separa l'uomo in una parte “razionale” e una “naturale”) è condotto, come si è visto, su due fronti: da una parte contro l'idealismo e l'intellettualismo, per i quali la percezione è ridotta a un'ispezione dell'anima; dall'altra contro il naturalismo e il realismo, che invece la limitano a un avvenimento oggettivo. Il progetto di Merleau-

⁷⁶ Ivi, pp. 459-460.

⁷⁷ Ivi, p. 460.

Ponty consiste allora nel rendere intelligibile l’articolazione tra questi due ambiti tenuti tradizionalmente separati: il filosofo deve mostrare che la percezione avviene in un soggetto incarnato, nel quale gli elementi “naturalisti”, “oggettivi”, sono inscindibili da quelli “intellettuali”: l’idea della *Fenomenologia della percezione* è infatti che il soggetto «percevant» possa essere inseparabilmente «pensée naturante» e «pensée naturée». In un secondo momento, il concetto di percezione si modifica divenendo infine esperienza (tra le due fasi se ne potrebbe individuare una intermedia, dominata dall’idea che ogni percezione sia già espressione primordiale).

Si è visto dunque come la fenomenologia abbia un compito decostruttivo archeologico, sia contro il naturalismo/realismo (rimproverato di essere incapace di riconoscere che gli esseri naturali sono dotati di un senso, un significato), sia contro l’idealismo/intellettualismo (che riduce il senso a una costruzione dello spirito). Adottare il punto di vista della percezione, che supera la dicotomia tra spirito e corpo, significa riconoscere la parte del soggetto nell’apparizione del senso, senza permettere al pensiero di dominare ed elaborare la percezione. Questa, infatti, dovrebbe precedere l’elaborazione: in altre parole, non è il soggetto a rivelarsi l’autore del senso, bensì il suo corpo, i suoi sensi. Tale idea mi pare del tutto presente e sviluppata nel progetto dei *Sillabari*, dove, nella ricerca di ritrovare una parola vera, l’autore tenta una sorta di riconciliazione tra naturalismo/realismo e idealismo/intellettualismo, proprio attraverso la percezione e l’esperienza. Ciò che i personaggi vedono, sentono, annusano precede in effetti ogni elaborazione intellettuale e deve essere estratto dai sedimenti delle conoscenze; allo stesso tempo, la consapevolezza di provare un certo sentimento proviene proprio dall’attivazione di tutti i sensi. L’apertura al mondo avviene grazie a un’operazione incarnata, grazie alla percezione (chiamata da Merleau-Ponty «coexistence», «communion», «échange», «accouplement», «synchronisation» di colui che sente e del sensibile), all’esperienza individuale, contingente, sottomessa a tutti gli imprevisti del tempo, del corpo, e della presenza dell’altro. La capacità di affrontare il mondo in maniera diretta è d’altronde, in più racconti, ammirata e amata:

Lei era nera, con la pelle scottante e si muoveva sulle lenzuola e nei capelli come sulla neve. L'uomo (a cui la febbre era scesa) la guardava: nera sulle lenzuola, oppure nella vasca da bagno, oppure la seguiva con lo sguardo e con il cannocchiale, nuotare lontano nella calma e fidata acqua lagunare tra minuscoli guizzi, ogni tanto. Lei parlava poco e possedeva una autonomia animale, lenta e armonica, che la poneva in contatto diretto con le cose essenziali ed elementari della vita. Così il suo modo di camminare, di nuotare, di mangiare, di dormire e di amare e così il suo fiato profumato di sangue. Egli si sentiva escluso da questo contatto, perché era un uomo indiretto ma gli piaceva molto vederlo in lei e per questo l'amava. (*Gioventù*)⁷⁸

1.2 Il «repertorio di cose viste»: una biografia obliqua

Ritornando alla particolare attenzione mostrata da Parise nei confronti dell'atto del vedere, si nota come questa funga da veicolo privilegiato nel rapporto con la realtà. Come illustra La Capria, «il mondo è proprio *tutto quello che accade*, non soltanto quello che l'autore sta raccontando. E tutto è equivalente, stridio di cicale e rombo di aerei, vita e morte, felicità e dolore, come sotto l'occhio impassibile di Dio»⁷⁹.

La propensione alla vista è intesa sia come privilegio accordato all'atto del vedere (da parte del narratore come dei personaggi), che come tensione interna all'atto della scrittura, volta a un approccio con la realtà di tipo descrittivo-visivo. Basterà un paio di esempi a introdurre la preminenza dell'aspetto visivo (in tutte le sue possibili variazioni) nei brani dei *Sillabari*:

Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici ma non la guardò bene, vide che aveva lunghi capelli rossastri [...] Passò del tempo e li rivide in un ristorante. Anzi, vide solo la moglie [...] L'uomo invece seguì a guardarla fino a quando le pulsazioni del suo cuore si calmarono. Allora la guardò un po' meno incantato [...] Sollevò gli occhi dal tavolo nello stesso momento in cui anche lei li sollevava obliquamente verso di lui [...]. (*Amore*)⁸⁰

Nel tardo pomeriggio l'uomo andò a sedersi al Florian [...] ad ascoltare la musica e a guardare. Vide passare due uomini [...] L'uomo vide altre

⁷⁸ Ivi, p. 337.

⁷⁹ R. LA CAPRIA, *Il sillabario «zen» di Parise*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, cit., p. 159.

⁸⁰ *Op. II*, p. 199.

cosa: una donna, forse inglese, seduta in un angolo che beveva molti fernet e, di tanto in tanto, pareva cantare. Poi un vecchietto italiano, di un’eleganza minuziosa, vestito di bianco con ghette bianche e un bastoncino di bambù. Il suo volto roseo era illuminato dalla felicità: ogni tanto guardava l’uomo con sottili occhi un po’ mongoli, lucidissimi e forti, e accennava un saluto oppure muoveva il capo a tempo di musica come per invitarlo a fare la stessa cosa. [...] Guardò intorno a sé e vide una donna stupenda. (*Dolcezza*)⁸¹

Si tratta di un nucleo, quello riferito alla visività, di centrale importanza, si potrebbe dire fondativo, che la critica non ha certo trascurato. Fin da subito, Mengaldo individua infatti nel “vedere” una dominante del libro, il quale si qualifica come «un repertorio, ora più ora meno liricamente, di cose viste»⁸². La sua dettagliata analisi procede sia nella direzione di raccolta di esempi volti a esplicitare le diverse modulazioni del “vedere” (e in questo senso classifica iponimi, sinonimi e iperonimi temporali), sia nella ricerca dei risultati scaturiti dalla combinazione della vista con altre tematiche rilevanti, quali il silenzio, il ricordo, la parola, il riconoscimento, l’ammirazione, la reciprocità⁸³. Ed è proprio attraverso la lente della vista che affiorano, secondo Mengaldo, i caratteri fondanti dei *Sillabari*:

Parise tende a sondare (ma forse non è il termine giusto, piuttosto lasciar emergere) il comportamento umano attraverso una fenomenologia del «vedere»; anzi, altre volte questa abbozza una vera e propria, e sia pure minimale, gnoseologia. [...] La fenomenologia del vedere mette a fuoco la frammentarietà, la puntualità – sia in senso spaziale che temporale -, perfino la miniaturizzazione, e d’altra parte dunque la casualità, che reggono i rapporti fra l’individuo e il mondo.⁸⁴

⁸¹ Ivi, p. 286.

⁸² P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 400.

⁸³ Si potrebbe affermare, come nota Starobinski in riferimento ai drammi di Racine, che le scene siano in primo luogo delle occasioni per vedersi, e che gli sguardi scambiati tra i personaggi dicano tutto ciò che i gesti avrebbero detto, ma in modo più sottile e profondo. Le considerazioni del critico a proposito del teatro di Racine potrebbero riferirsi, e in modo puntuale e incisivo, anche alla pagina parisiense: «non par dubbio che l’atto di vedere contribuisca alla *magia* del testo raciniano – quella magia che di solito si attribuisce troppo esclusivamente alla musica verbale. Il verbo “voir” [...] guida l’occhio del lettore all’interno della relazione essenziale dei personaggi che si uniscono silenziosamente nel semplice scambio degli sguardi. Si stabilisce così, non più sulla scena, ma dietro il discorso, uno spazio particolare, un retroterra che esiste solo attraverso la vista e per la vista, al di là delle strutture verbali in cui appare». (J. STAROBINSKI, *Racine e la poetica dello sguardo*, in ID., *L’occhio vivente: saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975, pp. 55-72). Ma mentre nel dramma raciniano lo sguardo esprime una verità nefasta ed è costantemente accompagnato dal senso di debolezza (provato da chi guarda) e di colpa (sentito da chi è guardato, perché prova vergogna), in Parise il *vedere* è piuttosto il canale privilegiato per l’esperienza.

⁸⁴ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, cit., pp. 402-403.

Dall'indagine di Mengaldo si sono poi sviluppati altri contributi, tra i quali emerge quello di Messina⁸⁵, che già attraverso il titolo («*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*) esprime la volontà di recuperare l'analisi linguistico-stilistica mengaldiana, per poi svilupparla in ambito principalmente tematico. Partendo da una riflessione di Ricorda⁸⁶ a proposito di un rapporto con la realtà di tipo visivo e contemplativo, lo studio di Messina articola la centralità della vista secondo due piani principali: lo sguardo del narratore, quale modalità principale con la quale lo scrittore si rapporta alla materia narrata, e gli sguardi dei personaggi, come esigenze conoscitive e spesso strumenti atti a supplire i dialoghi. Si tratta quindi di una dimensione visiva che scaturisce da più fonti, «una posta all'origine della scrittura, l'altra interna ad essa»⁸⁷. Per illustrare come agisce lo sguardo del narratore, Messina utilizza la nozione di *polimodalità* introdotta da Gerard Genette: tale categoria è applicabile, secondo questo punto di vista, anche ai *Sillabari*, nella misura in cui si alternano e si contaminano posizioni narrative diverse in uno stesso testo. La variazione delle voci narranti investe non solo i diversi protagonisti dei racconti, bensì l'autore stesso, che non di rado alterna, in una narrazione autobiografica e memoriale, il proprio punto di vista attuale a una prospettiva passata. Ma i sentimenti devono poter essere, prima di tutto, osservati: dai lettori, dai personaggi dei racconti e dall'autore stesso. È la visività, infatti, a porsi come chiave di lettura anche per affrontare un discorso sul peso dell'autobiografia nei *Sillabari*. Ancora Messina afferma:

È innanzitutto l'importanza assegnata al vedere a rendere possibile la contemporanea realizzazione delle due tensioni principali che i *Sillabari* esprimono: da un lato la spinta al recupero memoriale, al ricordo, dall'altro la volontà di superare il protagonismo dell'io autobiografico e

⁸⁵ Mi riferisco a G. MESSINA, «*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, cit.

⁸⁶ «Proprio l'attitudine a percepire la realtà visivamente, contemplandola con uno sguardo attentissimo, e quindi a rappresentarla attraverso una serie di immagini di elementi concreti, si qualifica come filo unificante di una produzione che, com'è noto, ha saputo svilupparsi e reinventarsi in tappe successive, in equilibri di volta in volta nuovi, autonomi e originali rispetto al panorama contemporaneo» (R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, p. 217)

⁸⁷ G. MESSINA, «*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, cit., p. 462.

di consegnare al lettore delle storie dal carattere universale ed esemplare; ciò che rende possibile il coincidere, nei Sillabari, di queste spinte apparentemente inconciliabili e opposte è infatti [...] il complesso gioco di sguardi che Parise costruisce lungo tutta l’opera, attraverso il quale egli può potenziare e intrecciare potere evocativo-memoriale e funzione conoscitiva attribuiti allo sguardo, al vedere.⁸⁸

È dunque possibile rintracciare un percorso di autobiografismo partendo dalla visività: come osserva Messina, è proprio il peso dato al vedere che rende possibile sia il recupero memoriale (e quindi una tendenza all’autobiografismo) sia il superamento di un semplice progetto autobiografico, per volgere verso il racconto di storie esemplari (lo stesso schema fisso dell’incipit, ripetuto per ogni racconto, sembra inserirsi in tale volontà, immettendo fin dall’inizio il lettore in una situazione di tipo universale). Si potrebbe, in questo senso, parlare di una biografia «obliqua», prendendo questo termine da uno studio di Lejeune⁸⁹ sulla scrittura di Perec, dal titolo *La mémoire et l’oblique*: qui si utilizza l’idea di una biografia obliqua per indicare un vero e proprio dispositivo di scrittura nel quale si crea una rete fittissima in cui si intrecciano continuamente dato biografico e dato finzionale (quale unica modalità e possibilità di raccontare una storia). Ciò in Perec avviene in maniera particolarmente chiara nel romanzo *W ou le souvenir d’enfance* [1975], dove il racconto autobiografico risulta incapace a narrare l’infanzia: da qui emerge la necessità di un’altra storia, di finzione, che comunque, da sola, non sarebbe in grado di esaurire il proprio significato. L’opera funziona solo dall’incontro delle due storie, attraverso un meticoloso lavoro di montaggio. Naturalmente, nel caso di Parise si tratta di una situazione molto diversa, con punti di partenza distantissimi (Perec non affronta un’autobiografia tradizionale perché il passato è troppo doloroso, la Storia è inaffrontabile, e di conseguenza è necessario creare tutta una trama diversa); credo comunque che valga la pena conservare la terminologia, appunto di autobiografia obliqua, in opposizione a un’autobiografia tradizionale, diretta. Questa autobiografia velata consiste nel ri-utilizzare materiali autobiografici, che vengono distillati, da

⁸⁸ Ivi, p. 488.

⁸⁹ P. LEJEUNE, *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris 1991.

usare come elementi parziali della costruzione di un personaggio: una rielaborazione, un intreccio di dati reali ed elementi fittizi. A questo proposito Gialloreto afferma:

È a partire dal *Ragazzo morto e le comete* (1951) e dalla *Grande vacanza* (1953) che si codifica una particolarissima matrice di autobiografismo (sempre traslato da una sicura cifra espressiva) che ingloba in sé una forte carica mistificatoria, sapientemente occultata da fitte velature surreali e fantastiche.

[...]

Si dovrà riconoscere che dal complesso delle pagine dello scrittore – siano esse d’invenzione, saggistiche o partecipi dell’effimera vita degli scrittori occasionali di terza pagina – traspaiono lacerti del vissuto, frammenti sottratti al rifluire dell’onda mnestica riorganizzati e fatti opportunamente decantare.⁹⁰

Si tratta, in altre parole, di quello che si è detto a proposito dell’autobiografia obliqua, in cui appunto sono presi dei dati reali, dei frammenti del vissuto, e sono poi riorganizzati, ri-tramati. Come osserva ancora Gialloreto: «quella che l’autore veneto tenta con i *Sillabari* è una immersione nella propria memoria personale, i cui momenti di chiarezza o d’ombra si rifrangono e disseminano nelle figure, nitidamente ritratte, di un’umanità perplessa»⁹¹. La questione dell’autobiografia nella scrittura di Parise mostra dunque tutta la propria complessità, proprio perché non è possibile definire i *Sillabari* né una raccolta di brani autobiografici, né un insieme di racconti di pura finzione, bensì una narrazione in cui il vissuto dell’autore, non esibito in modo immediato, è continuamente rivisitato e rivisto da più angolazioni: Messina parla proprio di una «giostrazione dei punti di vista»⁹². Analizzando nel concreto quei dispositivi attraverso cui Parise, all’interno di una ricerca sulla visività, mette in atto il racconto di un’autobiografia obliqua, credo se ne possano enucleare almeno quattro: la narrazione per dettagli, la mancanza frequente di un punto privilegiato d’osservazione (mescolanza di punti di vista), l’ambiguità della visione e infine l’individualità “sacrificata” a favore di una «logica del processo». Mi pare siano proprio queste modalità narrative a permettere all’autore sia di recuperare il proprio

⁹⁰ A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, Bulzoni Editore, Roma 2006, p. 16 e pp. 30-31.

⁹¹ A. GIALLORETO, *Il «sorriso pazzoide e lunare» e lo sguardo della volpe*, «Studi Novecenteschi», n. 65, gennaio/giugno 2003, p. 78.

⁹² G. MESSINA, «*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, cit., p. 469.

vissuto, sia di distanziarsene assolutizzandolo, costruendo così la propria autobiografia obliqua.

Innanzitutto, per quanto riguarda l’attenzione ai dettagli, si intende qui la tendenza a mostrare alcuni particolari e non altri. Si tratta cioè di una resa puntuale di certe caratteristiche (che ricorda molto la pennellata di Cézanne, per come la descrive Merleau-Ponty, o quella di De Pisis, che Parise conosceva e ammirava molto), tra le quali sono inseriti appunto dettagli che fanno parte del vissuto dell’autore e altri invece immaginati o rielaborati. L’aspetto particolare è che, di fianco all’attenzione per il dettaglio, convive la tendenza all’indeterminatezza, come se i personaggi presentassero sì dei tratti molto particolari e precisi, ma allo stesso tempo si elevassero a categoria superiore, di specie si potrebbe dire. E dunque è proprio attraverso questo doppio movimento di significazione precisa ma al tempo stesso indeterminazione (veicolata dal modo stesso di annunciare i personaggi con “un uomo”, “una donna”, “il bambino”) che Parise fa i conti con il proprio vissuto, avvicinandosi e distanziandosene contemporaneamente. Come nota Mengaldo, «puntualità e precisione convivono perfettamente con una quantità di effetti, e perciò un effetto complessivo, di indeterminazione e indicibilità»⁹³. Si tratta dunque, come osserva Crotti, di una «propensione per il dettaglio, per lo scorcio minuto che, allontanandosi da una descrittività di tipo naturalista, percepisce la totalità tramite piccoli tocchi parziali ed aspira all’allusività ed al silenzio»⁹⁴. D’altronde, l’attenzione per i particolari è una qualità autobiografica: «la curiosità di Marco che si aggrappava ai dettagli» (nell’*Eleganza è frigida*) è paragonabile infatti all’atteggiamento del decimo personaggio, esplicitamente autobiografico, di *Amicizia*, l’uomo che osserva nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo. La curiosità per i particolari è messa da Parise stesso tra gli ideali di scrittura, dove è inserito proprio questo invito: «guardare attentamente le cose della vita e i dettagli di queste cose, e i dettagli fisici delle persone, così da scoprirne se è possibile (ma con molta amicizia e tenerezza, non con severità) il carattere e i sentimenti»⁹⁵. Poi, si è detto, la mancanza frequente

⁹³ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 405.

⁹⁴ Ivi, p. 165.

⁹⁵ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 10.

di un punto privilegiato d'osservazione: si tratta di una vera e propria costruzione di una rete di sguardi che, in certo modo, distoglie l'attenzione da un racconto autobiografico. Anche questo dispositivo può essere letto come l'invito ad un'immersione nel mondo così com'è, partendo da un forte rifiuto di qualsiasi ideologia o categoria astratta nelle quali rifugiarsi. L'autore sembra cioè seguire non la via della *significazione*, bensì quella dell'*indicazione*. Si intende qui l'attitudine di Parise a non caricare di particolari significati le situazioni: i racconti si presentano al lettore in maniera immediata e chiara, senza, come si è già detto, il bisogno di interpretazioni o decodificazioni (queste, anzi, toglierebbero alla narrazione la leggerezza e la "semplicità" che la caratterizzano). L'autore sembra cioè opporsi alla capacità del *logos* di stabilire verità, principi sempre validi: la scrittura tenta di descrivere, nella maniera più fedele possibile, quello che accade. E da qui consegue il terzo punto, quello che ho chiamato l'ambiguità della visione: il tentativo di riappropriarsi del passato allo stesso tempo distanziandosene comprende anche una sorta di accettazione di una cosa e contemporaneamente del suo contrario. Si tratta del carattere spesso contraddittorio e ambiguo che distingue i racconti, sul quale si avrà modo di ritornare. Si intende qui un'ambiguità (riconoscibile retoricamente da *correctio* e ossimori) non legata all'idea di indeterminatezza o confusione, bensì alla possibilità che un personaggio, un'azione o un sentimento possano essere validi in modo più o meno contraddittorio. Non facendo valere il principio di non contraddizione, Parise può così distanziarsi da un discorso meramente autobiografico, affermando e negando certe caratteristiche e situazioni. C'è anche da notare che questa tendenza sembra in un certo senso provenire dal contatto diretto con l'Oriente, nel senso che (come si avrà modo di approfondire più avanti), l'esperienza in Cina e quella in Giappone si rivelano di particolare importanza nel modificare (sia nel contenuto che nella forma) la scrittura di Parise. Ciò vale ad esempio per la questione dell'in-definire che si è vista poco fa, per l'ambiguità, ma anche e soprattutto per il quarto dispositivo, ovvero l'individualità "sacrificata" a favore della «logica del processo», sulla quale si tornerà. Molto brevemente, si tratta dell'aspetto processuale tipico del pensiero cinese, particolarmente valido nei

Sillabari, dove l’azione e l’individualità dei personaggi (e di conseguenza anche la componente autobiografica) perdono forza a favore della trasformazione. Tali dispositivi, che contribuiscono alla resa di una narrazione autobiografica e non autobiografica, si ritrovano in moltissimi brani dei *Sillabari*, costruiti dall’intreccio di memoria (dato autobiografico) e immaginazione (dato finzionale). Per fare un solo esempio, si prenda *Carezza* (*Sillabario n. 1*): si tratta di un racconto in cui Parise dialoga con la propria infanzia, segnata da una situazione di illegittimità (oltre a questo brano, si vedano, a tale proposito, i primi romanzi *Il ragazzo morto e le comete* [1951], *La grande vacanza* [1953], *Il prete bello* [1954]). Parise, nato a Vicenza l’8 dicembre 1929, è figlio di Ida Wanda Bertoli, una ragazza madre, adottata, che nel 1937 sposerà il giornalista Osvaldo Parise, il quale più tardi darà il proprio cognome a Goffredo. Ed è proprio da questa situazione di illegittimità (si pensi a cosa poteva significare essere figli illegittimi nella provincia veneta degli anni Trenta) che si dipana il discorso letterario, spesso segnato proprio dalla diversità e dall’assenza⁹⁶. Crotti, riflettendo su tale condizione, afferma infatti: «il narratore vicentino costruì intorno a questo luogo biografico-artistico della famiglia artificiale una vera e propria sequenza di prospettive narrative che lo rese per molti aspetti un illegittimo della letteratura»⁹⁷. Proprio la questione dell’adozione, o meglio della presenza di un patrigno-zio, si presenta nel brano *Carezza*, nel quale si assiste all’arrivo di Osvaldo Parise (del quale naturalmente non è fatto il nome), in casa dei Bertoli a Vicenza. Eccone l’incipit:

Una sera d’inverno del 1937 in una città italiana fredda e poco illuminata con molti portici e chiese sbarrate un uomo alto con un cappotto lungo e un cappello peloso dalle ali larghe che davano un che di sghimbescio alla sua ombra salì le scale di una casa umida, si avvicinò al buio a una porta e suonò un campanello dal trillo incerto.

In quella casa abitava una signorina ancora giovane con un figlio di sette anni e una coppia di parenti anziani che il bambino chiamava nonni. Di

⁹⁶ A tale proposito si rimanda allo studio di J. CARTON dal titolo *Goffredo Parise, ‘figlio del peccato’ senza Chiesa*, «Mnemosyne, o la costruzione del senso» n. 8, 2015, pp. 87-98. Si veda anche Gialloredo: «Parise ha sviluppato il suo “mito personale” a partire dall’illegittimità, che costituisce l’a priori di ogni suo discorso sull’organizzazione sociale, indagata dall’angolo visuale della separatezza, della radicale diversità e impossibilità di adattamento» (A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit. p. 23).

⁹⁷ I. CROTTI, *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 146

solito soltanto la signorina andava alla porta (l'uomo compariva alle otto in punto) e per espresso desiderio del visitatore si trovava già pronta per uscire oppure entravano in una specie di salottino di vimini e lì rimanevano a parlare.⁹⁸

E l'explicit:

«È andato a metterli nel salvadanaio» commentò la parente ma il visitatore era già in piedi, col grande cappello peloso in mano e stava per uscire con la signorina. Salutò tutti, poi si fermò accanto al bambino e disse:

«Ricordati piccolo che non bisogna mai chiedere niente».

Pieno di paura il bambino fece un piccolo passo indietro e tornò sull'attenti, l'uomo si avvicinò, si curvò su di lui, con una mano lucida e grigia lo carezzò su una guancia e disse:

«D'ora in poi mi chiamerai zio».⁹⁹

L'esibizione della chiave del racconto nell'explicit (la carezza fredda e distaccata) mostra una costruzione del brano molto calibrata, che giunge per gradi all'ultima battuta. Ma in che modo il dato autobiografico, qui particolarmente evidente, è rielaborato e riproposto? Per tentare una risposta conviene confrontare *Carezza* con un episodio contenuto nel romanzo *Il prete bello*: dall'analisi dei due brani emerge infatti, per quanto riguarda il testo dei *Sillabari*, un lavoro di recupero ma allo stesso tempo di distanza più forte che per *Il prete bello*. Innanzitutto, mentre il romanzo è in prima persona, *Carezza* è in terza; inoltre, a livello linguistico, il brano dei *Sillabari* mostra una selezione lessicale più attenta (sono utilizzate parole rare quali «sghimbescio», «confabulanti», «almanaccava», «vitrages», «rantolante») e una maggiore aggettivazione, oltre alla presenza di diminutivi che contribuiscono a creare il piccolo mondo del bambino («salutino», «vetrinetta», «bicchierini», «campanellina», «pantaloncini»). Per quanto riguarda la descrizione dell'uomo, nel *Prete bello* è caricata in maniera piuttosto evidente, come se fosse riferita senza alcun filtro da un bambino («porsi la mano al fidanzato e solo allora mi accorsi di quanto fosse alto, smisuratamente alto, oltre ogni generosità della Provvidenza, una vera giraffa. Alzai gli occhi a lui ed ebbi l'impressione che toccasse il soffitto con la testa. Anche don Gastone era alto, l'uomo più alto che avessi mai visto, ma il fidanzato

⁹⁸ *Op. II*, p. 263.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 265-266.

era una torre, magro, un po' gobbo, una torre pendente»), mentre in *Carezza* è più sobria, proprio come se Parise facesse i conti con il proprio vissuto, utilizzandolo, ma sempre con l'intento di lasciarlo decantare e così distanziarsene, guardandolo da lontano.

Si è visto dunque come Parise utilizzi il dato autobiografico come materiale narrativo da cui prelevare certi elementi, da cristallizzare in storie di tipo universale. Tale sistema è poi reso più complesso da due tendenze riscontrabili nella silloge: l'inserimento di personaggi conosciuti che fanno parte del vissuto dell'autore ma di cui non viene fatto il nome (i casi più evidenti sono quello di Pasolini nel racconto *Antipatia* e di Comisso nel brano *Poesia*), e una forte intratestualità, ovvero la prassi di utilizzare personaggi e situazioni già comparsi in altri testi (si segnalano il caso dell'artista Tom Corey, sul quale è incentrato il brano *Libertà* e che occupa uno dei testi di critica d'arte contenuto nel volume *Artisti*, e il bambino del racconto *Fame*, che si ritrova, con gli stessi particolari e lo stesso lessico nel *reportage* dal Biafra contenuto in *Guerre politiche*, o ancora gli stretti rimandi tra il brano *Sesso* e il romanzo postumo *L'odore del sangue*). Si tratta dunque di un'autobiografia obliqua, nella quale la preminenza dell'atto visivo veicola una serie di dispositivi che recuperano il vissuto in chiave mnestica ma allo stesso tempo se ne allontanano, all'interno di un sistema di scrittura che non prevede né un'organizzazione gerarchica né un intento normativo della realtà, il cui regista e personaggio, al pari dell'uomo di *Antipatia*, «contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non si spiegava un bel nulla e, forse a causa della sua pigrizia, si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione».

L'attenzione alla vista, come si vedrà meglio più avanti, risulta elemento distintivo anche per la pagina di *reportage*, e forse proprio dall'esperienza di inviato Parise impara a guardare le cose in sé: l'autore ha così la possibilità di porsi di fronte ad esse libero da ogni criterio di valutazione, da ogni ideologia¹⁰⁰. Come afferma

¹⁰⁰ A tale proposito, De Luca nota, riferendosi in particolare all'esperienza in Vietnam e all'insofferenza ideologica di Parise: «quei resoconti non solo erano immuni da ideologia, ma erano il solo anticorpo possibile, contenevano l'antigene che alla fine riesce a prevalere contro l'ideologia» (E. DE LUCA,

Marcoaldi, «affidandosi al colpo d'occhio, lo scrittore è dunque costretto a rimettere perennemente in discussione lo statuto di realtà, e di se stesso. [...] Ecco perché i *reportage* di Parise sulle guerre politiche risultano a tutt'oggi così efficaci. Perché proprio in un momento di particolare stordimento ideologico [...] il suo atteggiamento fu al contrario, per quanto possibile, sgombro da pre-giudizi: uno sguardo anti-sistematico, anti-metafisico per eccellenza»¹⁰¹. Accade negli Stati Uniti, nelle zone di guerra (Vietnam, Biafra, Laos, Cile), in Cina e soprattutto in Giappone (ed è proprio in Oriente che la visività sembra affinarsi, come si vedrà più avanti). L'obiettivo più alto del reporter è mostrare quello che ha sotto gli occhi nel modo più oggettivo possibile. Si tratta, più in generale, del mestiere del giornalista, la cui tensione risiede nello sforzo di descrivere fatti, cose e persone che più si avvicinino alla realtà osservata. Non è certo un caso se quelle che potrebbero essere chiamate le “dichiarazioni di poetica” riguardanti i criteri di contatto e relazione con l'ambiente circostante sono contenute non nei racconti, bensì nei *reportage Cara Cina* (Longanesi, Milano 1966) e *L'eleganza è frigida* (Mondadori, Milano 1982): all'interno di queste due opere ricorrono quasi ciclicamente espressioni molto simili, se non identiche, nelle quali i termini «strumento», «conoscenza» e «occhi» si ripetono di continuo:

gli strumenti di conoscenza di uno straniero che viaggia in Cina, oggi, non sono diversi da quelli di Marco Polo nel suo famoso viaggio. Essi sono: gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caos e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e oscuro.¹⁰²

Nel corso del *reportage* dal Giappone, a dieci anni di distanza, la stessa terminologia riappare pressoché immutata: «Marco era attento a guardare e a sentire ogni cosa attraverso i sensi, il primo e sempre più utile strumento di conoscenza»¹⁰³: l'indagine conoscitiva iniziata con il primato dell'atto della vista si estende, in maniera significativa, agli altri sensi, i quali continuamente tentano di captare i

L'ultima bellezza, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e Silvio Perrella, Guida Editori, Napoli 1994, p. 78).

¹⁰¹ F. MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 119.

¹⁰² *Op. II*, p. 716.

¹⁰³ *Ivi*, p. 1063.

segnali di una realtà sempre diversa, immobile (mi riferisco al carattere fisso e seriale degli incipit dei *Sillabari*) ma allo stesso tempo in trasformazione (intendo qui l’effetto del passare del tempo che emerge pressoché in ogni brano)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ A questo proposito, Manica, riflettendo sui rapporti tra i brani *Antipatia* e *Simpatia*, nota che «di percorsi come questo, di andirivieni continui, è tessuto il libro dei *Sillabari*. Eppure ogni racconto si definisce per sé, come contenendo al proprio interno ogni possibilità di relazione con gli altri; ma la relazione, piuttosto, è col mondo: è per questo che la rete sembra infinita» (R. MANICA, *Antipatia*, in *I Sillabari di Goffredo Parisè*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 28).

Capitolo II

La *curiositas* di tutti i sensi

2.1 «Io sono una persona sensuale»

L'opera d'arte non sollecita solo la vista, ma anche gli altri sensi [...],
o li richiama analogicamente nell'immaginazione.
A suo modo l'ha detto anche Stendhal,
dopo aver rievocato per la prima volta la Sistina:
«l'anima si sente agitata da sensazioni
che non è abituata a ricevere attraverso l'organo della vista».
(P. V. MENGALDO)¹⁰⁵

Accomodarsi in gondola in silenzio cominciando a guardare,
l'esercizio dello sguardo e del silenzio essendo indispensabili in gondola.
Solo così agisce l'incanto dei sensi e si sentirà l'odore dell'acqua e dell'aria della laguna.
Può apparire un odore marcio e ancora peggio, ma non lo è se si è rilassati
quanto basta per lasciare ai sensi e non al giudizio della ragione il vero giudizio.
(G. PARISE)¹⁰⁶

Se è vero dunque che Parise attribuisce allo sguardo un fondamentale potere conoscitivo (l'autore sembra convinto vi sia una connessione diretta tra la superficie visibile delle cose, delle persone, degli avvenimenti, e la loro natura), all'interno di questa esigenza percettiva un ruolo fondamentale è assegnato anche agli altri sensi, che veicolano sensazioni, ricordi, pensieri. È lo stesso autore, nel corso di un'intervista, ad affermare: «io sono una persona sensuale. Tutta la mia letteratura dalle prime righe a oggi è dominata dai sensi, da quello che si palpa, si tocca, si beve,

¹⁰⁵ P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 30.

¹⁰⁶ G. PARISE, *Veneto barbaro di muschi e di nebbie*, fotografie di L. Cappellini, con scritti di A. Moravia e N. Naldini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987, p. 52.

si sente, è guidata dal piacere della vita nelle sue forme più elementari»¹⁰⁷. Come nota Marcoaldi, «l'olfatto, il tatto, l'udito, il gusto: i libri di Parise sono letteralmente crivellati da immagini sensoriali. Quasi che soltanto così si possa ambire a ricreare una qualche *Erlebnis*, una qualche esperienza»¹⁰⁸. Sembra a volte che la vista non riesca, forse perché presuppone operazioni razionali e categorie pre-costituite, a collegarsi all'essenza delle cose. È per questo, credo, che intervengono gli altri sensi, in particolare l'olfatto, proprio in quei racconti più intimamente legati al vissuto dell'autore. Si tratta, in questi casi, di una comunicazione fondata principalmente su intuizioni, o meglio, come la definisce Ferrero, di una «poetica della percezione». Gli atti conoscitivi che la formano (vista, olfatto, gusto) sono «tutt'altro che ovvi o scontati; primari sì, nel senso che stabiliscono una sorta di canale privilegiato attraverso il quale si può risalire alla essenza delle cose e degli uomini, e ai misteri del caso e della necessità che governano i loro rapporti. Atti conoscitivi, ma soprattutto interpretativi, raddomantici»¹⁰⁹. Leggendo ad esempio il racconto *Bacio*, ci si trova di fronte ad una situazione in cui la vista riveste un ruolo fondamentale nello sviluppo della relazione tra il ragazzo e la donna, ma non basta a definirne i contorni: a volte perché è sostituita da altri sensi (spesso l'udito¹¹⁰), a volte perché manca di efficacia. Il primo contatto tra i due personaggi è infatti di tipo uditivo:

¹⁰⁷ Da un'intervista a cura di E. Rasy, uscita su «Panorama» il 29 marzo 1982.

¹⁰⁸ F. MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 118. Anche Bonferroni afferma: «l'olfatto, il tatto, l'udito, il gusto: i *Sillabari* sono letteralmente invasi da immagini sensoriali» (F. BONFERRONI, *Il disordine del mondo: origine dei Sillabari*, «Poetiche» n. 2, anno 2005, p. 269).

¹⁰⁹ E. FERRERO, *Poesia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., pp. 51-52.

¹¹⁰ A proposito dell'importanza di questo senso, si veda un breve testo uscito su «Playboy» nell'ottobre del 1980, dal titolo *L'udito*, dove Parise afferma: «L'udito, fragile e fracassato senso. Viene chiamato senso, in fondo è quello che ci dà meno piacere sensuale degli altri, il più povero di eros, il più ricco di "mente" se mi è lecito dire così di un senso, e tuttavia è oggi il più direttamente colpito da quella che viene chiamata "vita moderna". [...] Eppure questo senso così leggero, così poco materiale e così intellettuale è forse anche il più misconosciuto e poco apprezzato da noi stessi». Più avanti, riflettendo su un paio di occasioni in cui è stato possibile trarre un piacere erotico dall'udito, Parise ricorda che il suono della voce di una giovane donna «fu erotico senza dubbio e al tempo stesso mi riempì (intellettualmente) di ammirata emozione. Era sì un'emozione erotica ma per così dire riflessa. Quel meraviglioso strido era la traduzione fonica della bellezza e del profumo della sua pelle, del suo odore, del suo sapore, della sua immagine e della sua carne. Era uno strido indirettamente profumato di fieno, di latte e di pesche ancora tiepide al sole, uno strido morbido e liscio come la pelle, rotondo come le sue curve [...]; dunque l'eroticismo non nasceva direttamente, ma suggerito dal suono fino a colpire, attraverso il suono tutti gli altri sensi».

Un giorno d'estate una donna di cinquant'anni con un bellissimo nome greco passò accanto a un fiume e guardando un prato di erba alta con pioppi di là dell'acqua ricordò un bacio.

Lei aveva trent'anni, lui tredici e vivevano in una antica città italiana. Il ragazzo era diventato «amico intimo» del fratello ma lei non l'aveva mai visto, solo udito e un poco intuito stando in camera sua a studiare calcolo infinitesimale (era la migliore allieva della facoltà di fisica) mentre i due amici parlottavano sulla porta di casa.¹¹¹

Poi, quando per la prima volta si vedono, in una situazione drammatica (durante un bombardamento), «si abbracciarono e si riconobbero senza essersi mai visti prima». Un altro contatto tra i due avviene tutto secondo il registro visivo: «un giorno si guardò a un grande specchio e vedendo il ragazzo che la guardava ebbe dentro di sé un attimo di immensa e stupefatta vanità che apparve nel volto. Il ragazzo vide quell'attimo (di cui lei stessa si stupì e arrossì) e fu certo che era dovuto a lui». Ma c'è un'altra questione di particolare interesse che appare in più momenti nel corso della narrazione: quell'*intuito*, nominato nell'incipit, attraverso cui la donna percepisce la presenza del ragazzo, si estende a una sfera più ampia, si potrebbe dire di tipo esistenziale. La donna infatti, a più riprese, si pone delle domande di fronte alle quali la ragione non trova risposte: «perché questa mania di costruire con tanto entusiasmo e poi di distruggere? si chiedeva lei, e ciò le dava come un sospetto, insieme funebre e vitale, dell'esistenza di qualche cosa non dimostrabile per mezzo delle sue care e limpide equazioni». Ancora: «lei si dava arie di persona scettica e razionale per opporsi a lui che trovava la ragione sempre insufficiente e spesso meschina». Tale insufficienza della ragione (e dunque di «necessità» dei sensi) credo sia il perno di tutto il brano: di fronte al sentimento provato verso il ragazzino (è chiaro il riferimento autobiografico, se si pensa all'innamoramento di Parise diciottenne per la professoressa di matematica, ventiquattrenne, sorella di un amico), la donna prova continuamente fastidio e incapacità a comprendere di cosa si tratti («un giorno lei disse: “Tra noi c'è qualcosa di più di una semplice amicizia”. Ma pensava “Com'è possibile? Ha sette anni meno di me, io sono una donna e lui un bambino”»). E ancora: «Lo sapevo, è una cosa impossibile, ha sette anni meno di me e io non gli piaccio perché sono troppo vecchia»). Ma dal racconto si legge anche

¹¹¹ *Op. II*, p. 235.

che in realtà questo tipo di accadimenti si colloca in un piano molto più semplice di quel che si pensi, o si provi a capire: quando i due si incontrano per caso, «arrossirono, lei abbassò la testa, il ragazzo la rincorse silenzioso sulle sue scarpe da tennis e lei fece finta di niente ma capì che quel “qualcosa di più” tanto complicato e impossibile da dire era in realtà una cosa semplice». Si tratta forse della stessa percezione dello scrittore, che, intuendo che i sentimenti sono in realtà qualcosa di molto semplice ma su cui si sono fatte tante congetture, tenta, nel progetto dei *Sillabari*, di ridare semplicità a certe forme di emozioni, con quel «sospetto insieme funebre e vitale» che molti dei personaggi provano. È questo il motivo per cui all'autore non interessa fornire una spiegazione dettagliata dell'amore o dell'amicizia: i brani dedicati a questi sentimenti saranno una descrizione di un momento in cui l'amore o l'amicizia sono stati provati in maniera passeggera. Seguendo un'osservazione di Manica, che ricorda certe riflessioni di Wittgenstein mettendole in rapporto alla tendenza, da parte della narrativa, a testimoniare di un «massimo di affetto per gli uomini e le cose unito al massimo distacco»¹¹², si potrebbero proprio citare certi passaggi contenuti nelle *Note sul ramo d'oro di Frazer*, che sembra si siano attivati nella pagina dei *Sillabari*: «Qui si può solo *descrivere* e dire: così è la vita umana»¹¹³. O anche: «La spiegazione è troppo incerta rispetto all'impressione che ci fa l'evento descritto. Ogni spiegazione è un'ipotesi. Se qualcuno però è reso irrequieto dall'amore, troverà scarso aiuto in una spiegazione ipotetica – essa non lo calmerà»¹¹⁴. È con la stessa consapevolezza che Parise scrive i brani dei *Sillabari*, senza la presunzione di calmare il lettore spiegandogli cosa sia l'amore, ma semplicemente presentando una situazione in cui è possibile utilizzare questo termine per raccontare quello che accade, in alcuni momenti, ai protagonisti. E sembra che l'esortazione di Wittgenstein a «dissodare l'intero linguaggio» sia stata accolta in questo progetto, dove anche il lessico è ridotto in massima parte al vocabolario di base e dove anche la frase (a parte alcune eccezioni) segue un andamento sintattico piuttosto lineare.

¹¹² R. MANICA, *Antipatia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 18.

¹¹³ L. WITTGENSTEIN, *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer* [*Bemerkungen über Frazers «The golden Bough»*, 1967], Adelphi, Milano 2013, p. 19.

¹¹⁴ Ivi, p. 20.

Se dunque una spiegazione non può essere data, sarà proprio dai sensi che si dovrà passare per trasmettere l'idea di un certo sentimento. È ciò che accade nel brano *Malinconia*, in cui si narra dell'estate di una bambina di sette anni, Silvia, passata in una colonia di suore. La protagonista è sempre vissuta con il nonno ed è la prima volta che sta in compagnia di altri bambini. La conoscenza della realtà passa proprio attraverso l'olfatto: le sensazioni che Silvia prova partono dagli odori, e solo alla fine del brano si potrà per loro trovare un nome.

La grande novità di quel soggiorno in colonia furono per Silvia gli odori: nei prati distingueva nettamente i diversi odori delle erbe e delle piante, senza conoscere il nome né delle une né delle altre, ma erano mentuccia, salvia, rosmarino oppure semplici piante d'erba o di radichio o felci o erba gramigna o altre erbe che invece puzzavano e che i maschi le mettevano apposta sotto il naso. Altri odori completamente diversi erano quelli nel boschetto di abeti e larici alla sommità della collina dove andavano al pomeriggio: pigne, pinoli, aghi di pino e certe bacche a forma di campanello che Silvia definiva "i morti" con gran successo tra i bambini.

Anche gli insetti avevano un odore particolare: le cavallette che Silvia era abilissima a catturare sapevano di verbena, e così certi coleotteri o cervi volanti sapevano odore di celluloidi o lo emanavano una volta rinchiusi in certe gabbiette di fili d'erba che una delle suore le aveva insegnato a costruire. Uno degli odori preferiti di Silvia era quello del letto e delle lenzuola che impregnava l'intera camerata: era un odore come di temporale e frammisto a questo c'era qualche volta un lieve odore di sudore infantile e di orina che le piaceva molto.

[...]

Al crepuscolo le rondini si stagliavano nette contro il cielo colore lilla e giallo all'orizzonte, dalla porta della cappella usciva un po' di odore d'incenso e questo, insieme all'odore di umidità che saliva dai prati di erba alta immediatamente sotto la cappella, provocava in Silvia un sentimento che non aveva mai provato e che non avrebbe saputo definire: era certo che tale sentimento, provocato da quegli odori resi un po' freddi dal crepuscolo, le chiudeva la gola e le veniva da piangere.¹¹⁵

Tutto il racconto, è costruito, si diceva, sul senso dell'olfatto, che veicola sentimenti e pensieri altrimenti non identificabili. È l'insieme degli odori resi freddi dal crepuscolo a provocare la malinconia, causata, più profondamente, da un diffuso senso di estraneità, anch'esso però legato alla sensibilità della protagonista in materia olfattiva:

¹¹⁵ *Op. II*, pp. 399-400.

Silvia si sentiva estranea, come dire, per nascita e non per famiglia, forse proprio per il fatto che, ad eccezione del nonno, non aveva famiglia. [...] E si sentiva estranea prima di tutto a causa della sua grande sensibilità per gli odori [...] ma si sentiva estranea anche per un'altra cosa e quest'altra cosa, del resto strettamente legata alla sensibilità per il odori, era quel sentimento del crepuscolo che ora provava però ad ore alterne, anche durante il giorno e la notte, quel sentimento che lei non sapeva definire in altro modo se non dicendosi "mi viene da piangere".¹¹⁶

Infine, anche le modulazioni di questo sentimento si devono ai cambiamenti degli odori, i quali, con il passare della stagione, si fanno più freddi e mutano intensità. Come si diceva, il sentimento può essere nominato solo alla fine del brano, quando il nonno torna a prendere Silvia dal soggiorno: lei gli chiede cosa significa la parola "malinconia", avendola sentita nominare dalle suore, e il nonno risponde: «Il tempo che passa fa malinconia». Il motivo autobiografico, qui molto chiaro (il rapporto con il nonno, l'assenza del padre, la fabbrica di biciclette, e soprattutto il tema dell'illegittimità), subisce un processo di rielaborazione, a partire dalla presentazione di un personaggio femminile; il recupero memoriale, che in altri brani passa attraverso la vista, avviene grazie all'olfatto. In *Malinconia* sembra in altre parole che gli odori percepiti da Silvia servano all'autore per instaurare un contatto diretto con il proprio passato e quindi recuperare la memoria di quell'estate.

Un altro esempio importante di indagine percettiva è rappresentato dal brano *Estate*, dedicato a Natalia e Alessandra Ginzburg: tutti i sensi sono qui coinvolti nel creare il racconto di un momento vissuto con particolare intensità (non a caso sono frequenti l'avverbio «molto» o «moltissimo», e certi superlativi: «cortissimi», «vecchissime», «bellissime», «coltissimo», «bianchissima», «fortissimi», «grandissima», «leggerissimo»). Il racconto prende avvio da una memoria del protagonista che, appoggiato al parapetto del battello Ischia-Capri, ricorda una lontana giornata d'estate trascorsa con la moglie a Capri. La vitalità dei due giovani passa per una fame sensoriale che coinvolge vista, olfatto, udito, tatto e gusto. Innanzitutto, l'attenzione data all'atto del vedere (una delle azioni preferite dall'uomo, descritto fin dall'incipit a guardare «fisso e senza pensiero il blu del mare e le spume bianche»), è veicolata anche e soprattutto per i colori accecanti, tipici dell'estate, che non

¹¹⁶ Ivi, pp. 400-401.

definiscono solo gli elementi naturali (il mare blu, la spuma bianca delle onde), ma anche tutto quello che circonda i due protagonisti: bianchi sono gli shorts della moglie, i vestiti del bambino che porta il cocomero in albergo, la stanza «grande, bianchissima, con soffitto a volta, lenzuola, copriletti, coperte, tutto bianco», il tavolo e le *chaise longue* di vimini in terrazza, le cupolette, il motoscafo in corsa, i gabbiani, la tovaglia del ristorante; azzurre sono le mattonelle del pavimento della stanza e blu il grande panfilo e l'asciugamano di ciniglia che copre i due personaggi addormentati su uno scoglio. D'altra parte, la peculiarità della donna sembra quella di conoscere la realtà attraverso l'olfatto:

nel percorso dalla piazzetta alla pensione lei sentì il profumo delle bougainvillées e vide il colore viola e morbido di quel fiore coprire un vecchio muro: il piccolo naso si arricciò un poco (lei annusava sempre tutto) e non disse nulla.

Si aspettava un commento ma lei non parlò, arricciò ancora il naso e poi tese le narici per sentire bene l'odore di resina ma non fece nessun commento.

Si abbracciarono per un momento e tutti stretti sentirono il loro odore (lei lo annusò tra il collo e la spalla).¹¹⁷

Ancora, vista, gusto e tatto si mescolano nel corso della sequenza al ristorante:

mangiarono sulla terrazza di legno sconnesso «Da Luigi», ma con tovaglia bianca e bicchieri a calice di un vetro verde e leggerissimo che si appannò subito al vino d'Ischia ghiacciato. Sentirono il sapore di zolfo di quel vino mischiarsi in bocca al sale amaro del mare e le labbra diventare più dure e come anestetizzate dal bordo gelido e sottile del bicchiere senza peso. Mangiarono cozze al pepe (lei succhiava le cozze con la piccola bocca indurita dal vino freddo) e a quel punto lui la baciò proprio su quelle labbra per sentire se era vero: era vero, le labbra erano indurite dal vino freddo e fuori, intorno, sopra il labbro era rimasto un po' di sale. Mangiarono un'aragosta enorme: lei masticava rapidamente, con forza, a bocca chiusa; ma sapeva, conosceva le cose che mangiava e il momento in cui le mangiava? L'uomo, che in quegli anni intuiva soltanto, se lo chiese. No, lei non sapeva, era troppo giovane per sapere, aveva molta fame e basta e subito dopo mangiò una mozzarella in carrozza.¹¹⁸

¹¹⁷ *Op. II*, p. 296-297.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 298.

Il rapporto tra i due protagonisti passa proprio dalla sfera sensoriale (i dialoghi sono pressoché assenti), che diviene necessaria anche in momenti inaspettati. Ad esempio, quando l'uomo spiega alla moglie il particolare nome dei gabbiani, lei, per aiutarsi a dire la parola «planipteridoi», gli stringe forte la mano, quasi aggrappandosi. Anche sott'acqua, mentre nuotano, si tengono per mano («più l'abisso sprofondava più lei stringeva la mano di lui»). D'altronde, la loro fisicità si esprime anche in senso opposto: i litigi ricordati nella parte iniziale sono segnati da tirate di capelli, prese al collo (da parte di lui), graffi e calci (da parte di lei). Davvero tutto, in *Estate*, tra i fortissimi stridi dei gabbiani, è riconducibile alla sfera sensoriale (i capelli di lei, «gocciolanti e flottanti sull'acqua», le ciglia anch'esse gocciolanti, il sale che viene trattenuto sulla superficie del volto e che poi l'uomo le scoprirà sulle labbra, le raffiche di acqua, aria e iodio, le «mani di madreperla» con cui toccano gli scogli, la guancia madida e i capelli umidi di lei, il sudore), fino all'explicit, dove la felicità e l'esuberanza della giovinezza sfumano con l'implacabile passare del tempo: «la notte dormirono tra le bianche lenzuola che sapevano odore di aria mattutina, tenendosi per mano come dentro il mare. La finestra era spalancata e l'uomo guardò per molto tempo la luna: era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate».

Sebbene non si trovi in tutti i racconti la stessa attenzione ai sensi, credo rappresenti un elemento di primaria importanza nel progetto dei *Sillabari*, tutto fondato sulla riconsiderazione dell'aspetto sensoriale (solo per citare un altro esempio relativo a olfatto e gusto, si veda, in *Italia*: «molti erano gli odori e i sapori che piacevano uno all'altro come l'odore delle barene nella laguna di Venezia, il sapore del cocomero, più di tutto il sapore del pane e delle patate fritte. Erano troppo giovani: non avevano ancora imparato ad amare l'odore delle erbe, la mentuccia, il rosmarino, la salvia, l'aglio, avrebbero cominciato ad amarli più tardi, in età matura»). Come afferma Ferrero, una chiave di lettura dei *Sillabari* (e non solo) potrebbe essere proprio la «percezione come golosità, che è poi il tentativo di impossessarsi della globalità del reale, per curiosità, o fame conoscitiva e filosofica. Nella ricognizione per *exempla* che Parise opera, odori e sapori rappresentano la

bussola più sicura»¹¹⁹. In particolare, sembra che l'olfatto abbia la puntuale capacità di creare un contatto diretto con la realtà presente, così come con il passato. Domenico Scarpa, all'interno di uno studio riguardante i rapporti tra Parise, Darwin e Montale, afferma, a proposito del ruolo degli organi di senso nella scrittura parisiana:

quasi sempre le impressioni visive costituiscono una sorta di fondale percettivo: paesaggi, cieli in lontananza. Se guardate da vicino, invece, le cose più che essere viste sono toccate dallo sguardo. Parise adopera la vista come se fosse un secondo tatto. I sensi che gli sono davvero più «vicini» sono altri. [...] Le percezioni più ricorrenti, quelle che più spesso sbocciano in immagini e metafore sono, in ordine crescente d'importanza, il tatto, il gusto, l'olfatto. È significativo che l'organo di senso più sviluppato in Parise sia l'olfatto, che tra gli organi di senso è il più «antico» in quanto corrisponde a una parte arcaica della corteccia cerebrale umana.¹²⁰

Più avanti, Scarpa utilizza il neologismo di Primo Levi, che definisce gli odori «mnemagoghi», per rendere la loro particolare capacità di riportare alla memoria, a volte in modo improvviso e doloroso, eventi e persone ormai sommersi. Gli odori, collegando il nostro senso più antico e la nostra più intima sensibilità, ovvero la memoria, appaiono come «il legame tra il senso del tempo e il senso della continuità di noi stessi nel tempo. L'olfatto è l'organo che più tenacemente e fedelmente d'ogni altro custodisce la nostra identità nel suo divenire. È una sintesi perfetta di corporeità e sublimazione della corporeità»¹²¹.

L'importanza attribuita all'olfatto¹²² vede poi il proprio apice nel romanzo scritto nell'estate del 1979 (subito dopo un infarto che colpì l'autore nella primavera), poi sigillato con i piombini e la ceralacca, riletto da Parise nel giugno 1986, a due mesi dalla morte, e pubblicato solo nel 1997, *L'odore del sangue*. Qui è

¹¹⁹ E. FERRERO, *Poesia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 56.

¹²⁰ D. SCARPA, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, «Belfagor», anno LIV, novembre 1999, p. 675.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² A tale proposito si veda anche un brano uscito sul «Corriere della Sera» il 9 febbraio 1985 dal titolo *Vecchia Italia degli odori buoni*, dove Parise ricorda certi odori particolari (quello di bollito misto fumante o di pegamoide nera e di benzina), guidato da tale principio: «non bisogna farsi scappare nulla dalla vita, qualunque cosa dica Sua Santità il Pontefice, bisogna gustare tutto finché si ha la salute di farlo». Si tratta dunque di prestare sempre la massima attenzione a tutto quello che ci circonda, perché anche il coraggio, la dignità e l'onore «sono cose e hanno un loro sapore e odore e profumo e via dicendo» (*Op. II*, p. 1583 e p. 1587).

davvero l'olfatto ad assorbire ossessioni, angosce e tormenti del protagonista/autore, che nel prologo tenta di chiarire la valenza di tale odore, evocato anche nei *Sillabari* («il suo alito era profumato di sangue»¹²³, *Gioventù*): inizialmente viene ricordato un amico di Milano, in crisi con la moglie, a cui «mancava l'odore del sangue»¹²⁴, poi è riportato un episodio avvenuto durante la guerra in Vietnam. Parise si ritrova in elicottero a fianco di un soldato gravemente ferito dallo scoppio di una mina: improvvisamente, con il vento provocato dalle pale del mezzo, il lenzuolo del soldato, impregnato di sangue, vola fuori.

Fu in quel momento che mi colpì l'odore, un odore molto simile a quello dei macelli all'alba, ma infinitamente più dolce e lievemente nauseabondo, anzi, per essere più precisi, esilarante. Mischiato a quell'odore c'era quello di alcool, di etere e ancora altri ma l'odore del sangue, con la sua dolcezza, con il suo zucchero umano, con la sua linfa, dominava su ogni altro e nemmeno i flussi d'aria che entravano violenti nell'abitacolo, riuscivano a portarlo via: stagnava, nella sua dolcezza, e per così dire parlava; si esprimeva, un po' come potrebbe esprimersi un quadro. Quell'odore era un'opera d'arte e, proprio come l'opera d'arte, quando è veramente tale, esprimeva soprattutto il mistero, l'attesa, il rimando a capire. A capire che cosa? Non lo sapevo.¹²⁵

Addirittura, l'odore viene qui personificato: parla, si esprime, è misterioso. L'autore ne è attratto, e continua a cercarlo: lo ritrova ancora dolce, un po' esilarante, un po' nauseabondo. Nel corso del prologo si susseguono incalzanti domande sul motivo di questa attrazione. Forse, si risponde l'autore, il fascino è causato dall'allusione, da parte dell'odore, alla brevità della vita, «alla sostanza di cui siamo fatti, al fagotto di ossa carne e appunto sangue di cui siamo al tempo stesso contenuto e contenitore»¹²⁶. L'odore rimane lì per molti anni, presente ma non capito fino in fondo, «nelle zone incerte della mia coscienza come appunto certi sogni che si ricordano solo a mezzo, o certe frasi che appaiono magiche, inspiegabili ma tanto più affascinanti e misteriose proprio per il loro suono e niente più. Poi, un bel giorno, accadde qualche cosa che era, appunto, l'odore del sangue»¹²⁷. Questo

¹²³ *Op. II*, p. 336

¹²⁴ G. PARISE, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 1997, p. 3.

¹²⁵ *Ivi*, p. 5.

¹²⁶ *Ivi*, p. 6.

¹²⁷ *Ivi*, p. 7.

odore sembra percorrere tutta l'opera di Parise: già nella *Grande Vacanza* se ne trovano alcuni riferimenti. Si veda in particolare il momento in cui la signorina Cleofe ricorda quando, bambina, osservava di nascosto i corteggiamenti tra la madre e il fratello:

Ora aveva cominciato a uscire sangue anche dal naso, per debolezza, e lei sapeva bene che l'unico rimedio erano le chiavi appoggiate alla nuca. Tentò allora, per non perdere altro sangue, di lasciarlo filtrare in bocca e di berlo insieme a quello che dal naso scorreva direttamente in gola. Poiché non aveva nessuna voglia né di bere né di mangiare lo deglutiva a forza.¹²⁸

L'immagine della deglutizione del sangue (ma questa volta l'atto è accompagnato dal piacere) si ritrova poi in uno dei *Ricordi immaginari*¹²⁹. Qui il «naufrago psicologo», cinquantenne occidentale, si risveglia su una spiaggia deserta: da questo momento dovrà provvedere a ogni necessità, tentando di alleggerire quel peso intellettuale e culturale (la «logica cartesiana») che si porta dietro. Solo così il «sapore di paradiso» potrà finalmente essere gustato; di là dalla scoperta di una natura primordiale, l'uomo fa conoscenza anche di una particolarissima umanità altamente evoluta, nella quale il linguaggio quasi non esiste (sostituito dalla lettura e trasmissione del pensiero) e che vive in perfetta armonia con l'ambiente, in assenza di rapporti di sesso e dunque di forza. La sacerdotessa che guida questa società (in cui le donne rivestono una particolare funzione di centralità, avendo gli uomini vita breve), conduce il protagonista in un luogo «sacro» dove ci si nutre avidamente di sangue: qui tutti i presenti si avvicinano, con ciotole di cocco, a una grande parete di roccia dove scorrono ruscelletti di sangue.

Anch'io vengo fatto avvicinare e anch'io assaggio direttamente dalla roccia il liquido.

È sangue, ora riconosco di colpo, insieme al sapore, l'odore che avevo sentito poco prima. È sangue caldo alla temperatura perfetta del sangue, ma è sangue, e il sangue, ormai in modo evidente, è il loro nutrimento. La mia prima reazione è un conato di vomito ma subito dopo, se prendo

¹²⁸ *Op. I*, p. 232.

¹²⁹ Si tratta di quindici racconti usciti sul «Corriere della Sera» tra il 14 maggio 1983 e il 23 luglio 1984.

quel liquido direttamente dalla roccia e non dal cocco, quasi leccandolo dalla roccia, questa sensazione mi abbandona e anch'io bevo.¹³⁰

L'odore del sangue, si diceva, è un libro che Parise scrive di getto per liberarsi da un'ossessione, da un sogno che provoca angoscia e sofferenza. Tutta la trama è infatti incentrata sui continui tormenti di Filippo, psicanalista cinquantenne, riguardo il tradimento della moglie con un giovane fascista dei quartieri alti romani, il quale, come afferma Santoro, «finisce nell'immaginazione di Filippo con l'identificarsi *tout court* con il suo cazzo»¹³¹ (in realtà si tratta di un tradimento reciproco, dato che anche il protagonista da tempo vive una relazione con una ragazza). L'intento della scrittura è quello di allontanare da sé un trauma che proviene da lontano, attraverso la narrazione dei due tradimenti. Ma, come afferma Del Tedesco:

l'episodio, in estrema sintesi, non è che la storia di un abbandono, che porta con sé, come ogni abbandono, un sentimento doloroso di inadeguatezza, e di impotenza. Il dramma scaturisce dalla consapevolezza dell'io narrante di non costituire più l'oggetto di desiderio per la moglie e d'amore per la madre [...]. Egli vede le due donne allontanarsi perché figlio inutile e inutile amante. L'abbandono di entrambe costituisce allora un annientamento del suo stesso essere uomo.¹³²

Il senso di abbandono del protagonista, secondo Del Tedesco, è confermato dalla scelta, da parte della moglie, di un amante giovane e irruento anche sessualmente, e la preferenza della madre per un bambolotto di plastica, che porta per mano e a cui parla come se davvero fosse il figlio: «così non soltanto Silvia si era innamorata di un ragazzo ma mia madre continuava ad amare un ragazzo, che ero stato io e che lei considerava ormai morto per lei»¹³³.

¹³⁰ *Op. II*, p. 1308.

¹³¹ V. SANTORO, *L'autopsia di un'ossessione: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Critica letteraria», n. 3, 2008, p. 535.

¹³² E. DEL TEDESCO, *L'odore del sangue di Goffredo Parise. Storia di un matricidio*, «Paragone», n. 27-28-29, febbraio-giugno 2000, p. 136.

¹³³ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 129.

Se è già chiaro, da questi brevi riferimenti, quanto sia stata influente la lettura di Freud¹³⁴ (non si dimentichi che la voce narrante maschile è incarnata da un medico analista), credo che si possa ipotizzare un certo influsso freudiano anche nei *Sillabari*.

Si ha infatti l'impressione, tornando alla questione dell'olfatto, che gli odori abbiano il potere di collegarsi direttamente con l'inconscio. Se è vero che Parise tende a non nominare mai Freud tra gli autori che l'hanno formato¹³⁵ – solo in un'occasione afferma, ricordando la lettura dell'*Origine della specie* di Darwin che «è stata, insieme a Freud, la lettura più importante che abbia mai fatto. Darwin non è solo un grande scienziato: è uno scrittore potentissimo di una forza shakesperiana»¹³⁶ –, è indubbia la suggestione freudiana, fortissima, a livello contenutistico e tematico, nell'*Odore del sangue*. Nei *Sillabari*, invece, credo che l'influenza si collochi più sul piano stilistico-retorico, in particolare rispetto al carattere spesso contraddittorio e ambiguo che distingue i racconti (a livello retorico questa tendenza si cristallizza nella figura della *correctio*, cifra peculiare della narrazione dei *Sillabari*, e dell'ossimoro). È proprio in questa contraddizione sempre presente, definita anche ambiguità («è l'*ambiguità* – magica e cristallina – la categoria che potrebbe fungere come sigla generale di tutti o quasi i racconti della silloge»¹³⁷), che credo possa essere individuato l'influsso di Freud.¹³⁸

¹³⁴ Nella biblioteca di Parise compaiono i seguenti testi di Freud: *L'interpretazione dei sogni* (1952); *Lettere 1873-1939* (1960); *Inibizione, sintomo e angoscia* (1961); *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhem Fliess, abbozzi e appunti 1887-1902* (1961); *Casi clinici* (1962); *Tre saggi sulla teoria della sessualità* (1962); *Opere 1892-1899* (1968); *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio. Gradiva* (1969); *Totem e tabù* (1969); *Casi clinici 5. L'uomo dei topi* (1976); *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1976); *Al di là del principio di piacere* (1977); *Casi clinici 7. L'uomo dei lupi* (1977); *Gradiva* (1977); *Introduzione alla psicoanalisi* (1983).

¹³⁵ Un altro riferimento a Freud si trova nella spiegazione del titolo scelto per *Il crematorio di Vienna*: «il titolo “Il crematorio di Vienna” è suono, fatto di due accordi musicali, simbolici. Il crematorio è il nazismo; è, per così dire, uno stilema del nazismo. Vienna è uno stilema della più alta cultura, non soltanto tedesca, ma europea; nella fattispecie: Freud. Poi, come nella poesia di Montale (“Buffalo: il nome agi”), la componente, di mistero, di fascino, di inconoscibilità, di paure infantili è sempre la più alta di tutte. Perché questo titolo? Non lo so» (G. PARISE, *Goffredo Parise uno scrittore europeo*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989, p. 170).

¹³⁶ Intervista raccolta da Andrea Barbato apparsa su «L'Espresso» l'11 aprile 1965, ora in *Op. II*, p. 1608.

¹³⁷ C. MARTIGNONI, *I Sillabari e la magia del cristallo*, in *Con Goffredo Parise* (a cura di N. Naldini), Zoppelli, Treviso 1988, p. 22.

¹³⁸ L'ipotesi che è proprio nella contraddizione che può essere visto un influsso di Freud parte dalle note riflessioni freudiane secondo le quali l'inconscio si configura come il luogo dove le contraddizioni possono coesistere anche non sciolte (in particolare, si legge, a proposito del sogno, che «la categoria di contrasto e di contraddizione viene semplicemente trascurata, il ‘no’ sembra non esistere. Con singolare

2.2 La visione-ossessione dell'*Odore del sangue*

Si è parlato, all'interno dell'indagine sul ruolo dei sensi nella scrittura parisiense, dell'importanza del senso dell'olfatto nel romanzo postumo, mostrando come l'odore del sangue percorra tutto il testo all'interno di un cortocircuito *eros-bios-thanatos*. In realtà, credo che più profondamente si tratti di un'opera del tutto "visiva", dove l'olfatto rientra in una logica dominata appunto dalla visione (il cui accesso risulta a volte consentito, a volte negato, a volte censurato). È proprio per liberarsi delle sue ossessioni, di tipo visivo, che Parise scrive di getto, senza ritocchi né rilettura un testo dove, come ricorda Garboli, «le parole sono spesso appena accennate e incomplete, e bisogna interpretarle. Le preposizioni articolate, i pronomi sono quasi indecifrabili. Si direbbe che Parise abbia battuto a macchina questo romanzo senza mai guardare i caratteri lasciati dal nastro sulla pagina»¹³⁹. È l'autore stesso a confessare a Giosetta Fioroni, poco prima di morire: «se fossi stato un'altra persona sarei andato da uno psicoanalista per liberarmi delle mie ossessioni. Ma

predilezione i contrasti vengono riuniti in unità o rappresentati insieme. Inoltre il sogno si prende anche la libertà di rappresentare un elemento qualsiasi con il suo desiderio antitetico, di modo che, di fronte a un elemento che ammette un proprio contrario, da principio non sappiamo se è contenuto nel pensiero del sogno in senso positivo o negativo», S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 63). Anche nei *Sillabari* si hanno spesso termini accompagnati dal loro contrario, e gli stessi racconti si presentano come una raccolta di attimi casuali, e spesso contraddittori, di vita, ordinati sotto il nome di alcuni sentimenti primari. Parise non sembra interessato a racchiudere in una definizione compiuta quello che vede: si limita a registrare fatti, cose e persone nel modo più intimo possibile, lasciando intendere che si tratti semplicemente di un tentativo di sguardo attento (spesso apparentemente distratto). Significativa, a tale proposito, l'affermazione di Matte Blanco, secondo cui la fondamentale scoperta di Freud non fu quella dell'inconscio, bensì «quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente. [...] Egli fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano "regno dell'illogico" sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scoprì con un colpo straordinario di genio» (I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981, p. 105). Mi pare che la scelta, da parte di Parise, di mantenere sulla pagina le contraddizioni non risolte (la presenza e al tempo stesso l'assenza di un particolare sentimento), riveli la volontà di riportare qualcosa che è molto vicino all'inconscio o, comunque, a una dimensione profonda e complessa dell'animo umano. Orlando, ricordando l'affermazione di La Rochefoucauld, *Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement*, afferma: «l'uomo vive ordinariamente sotto il segno della contraddizione, ma è ben difficile, forse impossibile, che gli riesca mai davvero di guardare anche una sola contraddizione fissamente. La grande letteratura, come il modesto motto di spirito, gli fa vincere in modo momentaneo questa impossibilità grazie a una mediazione, tragica o comica, di piacere: parente in ciò della psicoanalisi, scienza che all'uomo dovrebbe insegnare come vincerla in modo perpetuo, senza nessun aiuto migliore che l'amore stesso di guardare fissamente in faccia ad ogni aspetto della realtà» (F. ORLANDO, *Saggio introduttivo a S. FREUD, Il motto di spirito* [1905], Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 29).

¹³⁹ C. GARBOLI, *Prefazione a G. PARISE, L'odore del sangue*, cit., pp. VI-VII.

siccome sono uno scrittore, me ne sono liberato scrivendo»¹⁴⁰. Se questi incubi sono nell'*Odore del sangue* apertamente esibiti e, come si è appena detto, rendono la scrittura insieme accennata, confusa e ripetitiva (le frequenti repliche di scene e parti di dialogo sono sì il segno di un'assenza di rilettura, ma anche la spia di un'opera "orale", che somiglia molto a una serie di sedute psicanalitiche, nelle quali il paziente ricorda e riprende certi fili), sarà utile ricordare brevemente due brani dei *Sillabari*, *Roma* e *Sesso*, usciti sul «Corriere della Sera» nello stesso periodo a cui risale la stesura dell'*Odore del sangue*. Qui compaiono i medesimi nuclei tematici, ma in maniera più distaccata: sembra cioè verificarsi chiaramente quel dispositivo di autobiografismo obliquo del quale si è parlato, in cui il dato personale è rielaborato da una certa distanza, con intenti assolutizzanti. *Roma*, uscito il 22 maggio 1979 con il titolo *Notte senza suoni*, presenta un'affinità di tipo contestuale: la città mostra infatti la stessa atmosfera decadente, sulla quale regna una persistente luce violacea, a illuminare quel miscuglio di umanità che distingue ogni metropoli. Lo stato d'animo del protagonista è anche qui segnato da un senso di estraneità («l'uomo proseguì fino alla Passeggiata Archeologica, il suo stato d'animo era molto strano e forse a causa di quella sensazione di orecchie tappate [...] si sentiva ancora più straniero di quanto lo fosse in modo leggero e trepidante e come liberato da un peso che, ora soltanto lo sapeva, lo aveva accompagnato tutta la vita»), e da uno stato di narcosi che, come si vedrà, sarà centrale nell'*Odore del sangue* («sentì che si trattava di una sordità più diffusa, una specie di narcosi penetrata in tutta la sua persona»). Ma è nel brano *Sesso*, uscito il 22 giugno 1980 su «Il Gazzettino» con il titolo *Solitudine*, che si ritrova una maggiore vicinanza, come se si trattasse di una condensazione del romanzo, certamente "asciugato" di certe ossessioni e messo a distanza. Come afferma Del Tedesco mettendo in relazione il romanzo al brano:

ci sarebbe da ragionare sul fatto che nella raccolta di racconti il tema riemerge in *Sesso*, raffreddato e rivisto dalla lontananza di un cannocchiale. Lontananza che sempre è prerogativa del narratore, quel mettere tra sé e le cose uno spazio e un tempo tali da raccogliere un evento al riparo di una scrittura in terza persona, che fissa un tempo

¹⁴⁰ *Ibidem*.

senza tempo, uno spazio spaesante: 'Una sera di fine inverno una donna...'.¹⁴¹

I *Sillabari* possono davvero essere considerati come il punto d'arrivo di tutta la sua scrittura, perché qui si sedimentano, distillati, tutti i motivi affrontati in precedenza. Nel caso in esame (*Sesso – L'odore del sangue*), si tratta del tema della gelosia inserito in un particolare contesto che ritorna con precisione; allo stesso modo, anche i personaggi sono caratterizzati dai medesimi elementi. Si veda ad esempio la donna, Silvia, che sia nel romanzo sia nel brano presenta le stesse mani, con dita un po' storte e infantili, lo stesso modo di arruffare i capelli ricci, le stesse labbra «capricciose», infine lo stesso sentimento di noia e solitudine. Anche del ragazzo, protagonista del tradimento, le descrizioni coincidono: capelli ricci e folti, giubbotto di pelle nera, cicatrici sul corpo. Ed è proprio l'explicit di *Sesso*, credo, a suggerire che in entrambi i casi si tratta di una situazione dominata dallo sguardo. Dopo aver descritto il rapporto tra la donna e il ragazzo, e qualche breve incontro a casa di lei, la narrazione si sposta infatti su un altro personaggio (chiaramente autobiografico), che osserva il comportamento di alcune coppie di fagiani:

In quegli stessi mesi e giorni, ma già verso l'estate, un uomo solo e lontano molti chilometri guardava con un cannocchiale nel fitto della boscaglia: coppie di fagiani si aggiravano attratti dal mangime che egli stesso spargeva per loro. L'uomo li osservava: le femmine si appressavano al mangime con cautela, con trepidazione, immediatamente dopo il maschio giungeva da dietro e le beccava duramente sul capo finché non si allontanavano per lasciare il posto a lui, in qualunque posto fosse il mangime. Il maschio becchettava qua e là, sempre cacciando le femmine dal mangime, poi si aggirava intorno a loro, timide, impaurite, da padrone, con il suo minuscolo occhio, e le femmine parevano obbedire felici quando, per primo, egli decideva di muoversi e inoltrarsi nel folto, alzando la lunga coda variopinta.¹⁴²

Tale propensione per un atteggiamento si direbbe da entomologo segna in effetti entrambi i testi: nell'*Odore del sangue* Filippo, non potendo vedere il tradimento della moglie, lo immagina e lo sogna continuamente (per certi versi sembra trattarsi dello stesso comportamento delle coppie di fagiani), facendo di tale visione il centro

¹⁴¹ E. DEL TEDESCO, "L'odore del sangue" di Goffredo Parise. *Storia di un matricidio*, «Paragone», n. 27-28-29, febbraio-giugno 2000, p. 143.

¹⁴² *Op. II*, p. 497.

del romanzo. Simonetti afferma che l'uomo solo di *Sesso*, al pari di Filippo, è «uno scopofilo, un voyeur; un tipo di personaggio che eredita, assorbe e intensifica tutta quella complessa fenomenologia del “guardare” che caratterizza l'opera precedente di Parise»¹⁴³. Il “vedente” dei *Sillabari* diventa nell'*Odore del sangue*, continua Simonetti, un “visionario”¹⁴⁴: «il passaggio dai *Sillabari* all'*Odore* – scritto quando quasi tutte le prose dei due *Sillabari* erano già state ultimate – è dunque quello dalla *visività* alla *visionarietà*, dal microscopio allo sciamano»¹⁴⁵. La stessa terminologia è utilizzata anche da Garboli, il quale afferma che all'origine del romanzo

sta un'esperienza divinatoria, dolorosamente divinatoria, una veggenza che è fonte di angosce e di incubi. Il romanzo nasce da una visione, da un sogno, e si svolge passando da una sorpresa all'altra – tutte in qualche modo annunciate – con quel thrilling che può dare un torbido ed infausto presentimento che di volta in volta, progressivamente, trovi riscontro e conferma nella realtà.¹⁴⁶

Dunque, solo apparentemente l'olfatto si mostra quale senso principale; in realtà tutto si svolge intorno alle ossessionanti visioni del protagonista: «non si esce mai dalla mente del Narratore e dal mulinello delle sue analisi [...]. *L'odore del sangue* è un romanzo fermo, [...] che ritorna sempre su se stesso. I fatti camminano, e intanto si raccolgono tutti all'indietro, nella fissità di una visione»¹⁴⁷. D'altronde, quando Parise tratta il tema della coppia, i riferimenti sono sempre a immagini: si

¹⁴³ G. SIMONETTI, *Gli uomini che guardano, Moravia e Parise*, cit., p. 43.

¹⁴⁴ Il termine visionario è proposto nel romanzo stesso: «poiché io ero o credevo di essere ancora molto innamorato di Silvia, nel profondo del mio cuore volevo illudermi che non fosse così, che quella mia visione, così lucida e vorrei dire quasi professionale e scientifica, fosse soltanto una visione, un'ossessione provocata dalla gelosia e dal mio senso di possesso su di lei. Così, se l'avessi raccontata a Silvia, che ne era la protagonista, avrebbe non soltanto negato ma mi avrebbe dato del pazzo, appunto del visionario» (G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 89). Di visione profetica parla poi Brunetta: «Il timbro contemplativo che conferisce all'atmosfera senile dei *Sillabari* il ritmo nostalgico di un ripiegamento mnemonico, esaspera la propria connotazione semantica nella visionarietà allucinatoria delle immagini mentali del protagonista dell'*Odore del sangue*, dove la distanza temporale del ricordo si deforma inesorabilmente nella contingenza necessaria della visione profetica. La matrice evocativa del ricordo, che inizialmente aveva favorito in Filippo [...] l'emersione della percezione dell' «odore del sangue» [...] si dissolve nell'atmosfera profetica della visione, che diventa filtro attraverso cui il protagonista ‘vede-vive’ la realtà dell'erotismo fedifrago della moglie di cinquant'anni [...] con il giovane ragazzo romano senza volto» (M. BRUNETTA, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Esperienze letterarie», ottobre-dicembre 2001, n. 4, pp. 65-66).

¹⁴⁵ G. SIMONETTI, *Gli uomini che guardano, Moravia e Parise*, cit., p. 44.

¹⁴⁶ C. GARBOLI, *Prefazione* a G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. IX.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. XI.

pensi solo al breve testo incompiuto dal titolo *Descrizione di una farfalla*¹⁴⁸ [1962], che, secondo il proposito di Parise, avrebbe dovuto costituire «l'inizio, il primo abbozzo di un romanzo o dell'idea di un romanzo sul matrimonio», «un diario coniugale, scritto con occhi di naturalista». È sempre lo sguardo, dunque, a permettere un'interrogazione e una comprensione, sia che si tratti della realtà che ci circonda, sia che ci si dedichi a una relazione, un rapporto tra due persone. Il brano inizia con il matrimonio tra il protagonista (in prima persona) e Silvia: «oggi ho sposato Silvia. So esattamente cosa me l'ha fatto fare: è il desiderio violento di lei e la gelosia che mi ha tormentato per tutto il mese della sua villeggiatura»¹⁴⁹. Di visioni, in questo breve testo, ne emergono due particolarmente significative: la prima ha un effetto un po' perturbante sul protagonista, il quale, in un momento di intimità con la moglie, ha l'impressione di essere attorniato dagli sguardi dei parenti: «mi pareva di vedere tutti, parenti e amici che, assiepati intorno al letto, annuivano sorridendo. Sporgeva da tutti gli altri il volto della madre di Silvia, che, sorridendo, guardava con attenzione da orologiaio». Poche righe sotto, si afferma che la suocera «assiste con occhi di topo ironico al successo delle sue imprese»¹⁵⁰. All'altra immagine è affidato invece il compito di trasmettere «la più bella e più emozionante immagine coniugale»: si tratta del Sarcofago degli Sposi etrusco così descritto:

pensavo alla profonda dolcezza di quei volti, alla disposizione ideale dei due corpi, uno accanto all'altro, la donna distesa e lievemente abbandonata contro il corpo dello sposo anch'esso disteso. I due busti eretti e i volti sorridenti e protesi in attitudine serena e contemplativa: contemplanti una idea di eterea e perfetta coincidenza con la natura, cioè le grandi e ventose querce, abitate da uccelli parlanti, i vasti prati, le colline, i dirupi e le forre, le larghe pareti di tufo, il muschio sul tufo, i corsi d'acqua sprofondati nel terreno, visibili e invisibili, le sorgenti stillanti dal capelvenere, i cieli e le notti abitate dalle visioni e dai miti, cioè dai supremi privilegi dell'uomo; coincidenza con la natura e con la morte.¹⁵¹

¹⁴⁸ Il testo appare per la prima volta in «L'Approdo Letterario» nel dicembre 1977 (n. 79-80, nuova serie, a. XXIII, pp. 84-95). Nel giugno del 1986 viene riproposto, in una versione ridotta, in «La tartaruga» (n. 2, pp. 9-19).

¹⁴⁹ *Op. II*, p. 517.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 518-519.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 523.

Ecco che, anche solo soffermandosi sulle scelte lessicali, emerge una fortissima propensione al vedere, che diventa attitudine contemplativa. Solo così, attraverso una disposizione e un'apertura totali, si potrà vivere in coincidenza e armonia con gli altri esseri, con la natura e infine con la morte (si noti che visioni e miti sono descritti come «supremi privilegi dell'uomo»). L'idea di amore come contemplazione ritorna poi chiaramente in un passaggio dell'*Odore del sangue*, quando è descritto un particolare aspetto del rapporto tra Filippo e Silvia. Marito e moglie durante la notte si abbracciano, si baciano, allacciano le gambe l'uno all'altra:

era tutta lì la nostra “carnalità” animale, il senso del branco. Ma al tempo stesso, come ho detto, tutti questi movimenti degli arti, della bocca, non facevano altro che mimare, in naturale come per un istintivo balletto di carnalità, la stretta del nostro animo, le affinità elettive, la passione dei sentimenti, insomma l'amore, appunto platonico. La contemplazione e sublimazione che questo tipo di amore richiedeva aveva la sua rivale anziché nel sesso, nel sonno.¹⁵²

Infine, è ancora nel breve testo *Descrizione di una farfalla* che si ritrova un passaggio fondamentale per una rilettura di tutta l'opera di Parise in chiave visiva:

osservandola ho avuto modo di notare molti lati del suo carattere a me finora sconosciuti. Sono ben lontano comunque dal conoscerla anche solo un poco, ma un po' come fa il naturalista osservando pazientemente, giorno per giorno, la vita delle piante e degli insetti così ho deciso di fare con mia moglie.¹⁵³

Ogni tipo di considerazione riguardante aspetti caratteriali o psicologici passa necessariamente da un atto scrutativo, paziente e continuo.

Nell'*Odore del sangue* si tratta sia di una propensione più generale alla visività, sia di una visione in particolare, scena madre di tutto il testo, attorno alla quale ruotano gli eventi, i pensieri e i dialoghi dei personaggi. Questa visione, prima solo immaginata, poi sognata e infine confermata dalla confessione di Silvia, esaurisce il significato del romanzo, contenendone in maniera più o meno esplicita tutti i temi.

¹⁵² G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., pp. 51-52.

¹⁵³ *Op. II*, p. 526.

Ecco il ragazzo abbassare lo zip e slacciarsi i pantaloni e tirarli giù fino a metà coscia, una coscia scura e pelosa, ed ecco allo stesso tempo rovesciar fuori il cazzo dagli slip: un cazzo scuro ed enorme, tremendamente rigido, dalla strana forma: una forma curva, a scimitarra, quasi piatto ma sorretto da un vero e proprio nerbo che lo inarcava verso l'alto: non era fermo, pulsava e si inarcava, alzandosi e alzando e muovendo il volto di Silvia che gli stava appoggiato e strofinato con la sua grossa e larga testa violacea che ricordava quella di un cobra. Ecco infine Silvia avvicinare lentamente le sue labbra contorte al cazzo e ingoiarlo. Sì, ingoiarlo fino alla radice. Poi cominciare lentamente a succhiarlo, con gli occhi chiusi, accosciata, a gambe larghe e sorretta dalla punta dei piedi con le cosce tremanti per lo sforzo. Ingoiava a fatica e di tanto in tanto, quando, a qualche pulsione, il cazzo le sfuggiva lei lo riprendeva con la bocca e per poterlo ingoiare apriva tutta la bocca e le labbra fino a tenderle. Quindi ricominciava a succhiarlo: finché il ragazzo eiaculò, molte volte: dal gesto, dall'inarcamento dei fianchi e dagli spasmi della gola di Silvia nell'ingoiare il ragazzo eiaculò molte volte, dieci, dodici, non finivano mai. Silvia attese molto tempo con il cazzo dentro la bocca, sempre tesa e tremante sulle punte dei piedi e il ragazzo stava sempre così inarcato. Poi, ma dopo un tempo che pareva non finire mai, Silvia ritirò le labbra dal cazzo e lo guardò: deglutì ancora una volta e si passò la lingua sulle labbra da un lato e dall'altro: come un gatto si lecca i baffi.¹⁵⁴

È dunque da questa scena che si sviluppano, come si diceva, tutte le ossessioni e le paure di Filippo. Quella che il narratore-protagonista stesso definisce un'allucinazione, una visione, si trasforma subito dopo in un sogno: Filippo si sveglia nel momento dell'eiaculazione del ragazzo, piangendo e urlando. «Certo era stata una visione, ma da quel momento, impressa ancora più forte dal sogno assolutamente identico che l'aveva seguita, non cessò non mi abbandonò più e da visione divenne ossessione»¹⁵⁵. D'ora in poi si creerà, nell'animo di Filippo così come nel romanzo, un cortocircuito tra associazione, simbiosi, visione, allucinazione, ossessione¹⁵⁶:

era stata proprio l'associazione, tra me e Silvia, fatta più di anima e di mente che di corpo, a produrre la simbiosi e la simbiosi a produrre la visione, l'allucinazione e subito di seguito l'ossessione. Ma l'ossessione

¹⁵⁴ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., pp. 55-56.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 56-57.

¹⁵⁶ A proposito del rapporto tra chiarezza e ossessione, che tra l'altro si scioglie solo facendo ricorso alla visione, si vedano le riflessioni di Magrini: «Rendere chiara l'ossessione, ossessiva la chiarezza, questo sembra essere il profondo progetto che ha guidato Parise quando ha scritto *L'odore del sangue*» (G. MAGRINI, *Nota al testo*, in G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. XXXIV).

non penetrò dentro di me di colpo, subito dopo l'allucinazione, bensì lentamente e inesorabilmente, con il tempo.¹⁵⁷

Come si diceva, questa scena ritorna più e più volte: una variante (particolarmente significativa, dal momento che si verifica una proliferazione degli sguardi) è quella della presenza di Filippo nel sogno, che guarda Silvia e il ragazzo (i quali sanno di essere visti, ma ignorano e quasi disprezzano la sua presenza)¹⁵⁸. Sembra quasi che ogni volta che la scena si ripresenta, acquisti di forza, fino a provocare conseguenze anche fisiche al protagonista:

e in quel momento mi apparve, di nuovo in tutta la sua potente, beffarda e sinistra preveggenza, la visione di Firenze, dove Silvia, china e quasi si sarebbe detto orante, accosciata e poggiata sulle punte dei piedi frementi, ingurgitava il cazzo del giovane e ingoiava lo sperma e si leccava le labbra. Ora quella visione mi appare come il futuro appare, nei film di magia, dentro la sfera di cristallo. Con la stessa forza al tempo stesso magica e reale che può esercitare su un bambino. Fui così sconvolto che vomitai immediatamente.¹⁵⁹

E finalmente, come accade per i peggiori incubi, la visione si avvera: Filippo trova infatti conferma delle sue ossessioni durante una telefonata con Silvia, la quale, interrogata esplicitamente, così risponde:

«Stavo facendogli un pompino».

Strano a dirsi, come sempre accade quando l'immaginazione diventa realtà, lì per lì quasi non ebbi emozioni. Non avevo immaginato esattamente questo? Non avevo forse previsto, è il caso di dirlo, la scena a Firenze? Quella volta però non era stato così, era stato diverso, quella era stata una scena erotica per così dire simbolica, ora bisognava scendere ai dettagli della realtà.¹⁶⁰

¹⁵⁷ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 57.

¹⁵⁸ «Sognai la stessa scena di Firenze, con una variante; che non si trattava di una visione, come era accaduto quel mattino, in cui i due mimi non si accorgevano della mia presenza, per la semplice ragione che erano appunto due fantasmi evocati da me. Qui invece io ero presente, nella stessa stanza in piedi presso la finestra, i due, Silvia e il ragazzo, sapevano benissimo che c'ero e li vedevo e li guardavo, e tuttavia la scena si svolse identica come io non ci fossi affatto e la mia presenza fosse, nonché ignorata, disprezzata da loro due. [...] Cosa diceva il sogno? Diceva che Silvia faceva l'amore con il ragazzo, specialmente nel modo rappresentato nel sogno, e che entrambi sapevano che io lo sapevo» (Ivi, pp. 84-85).

¹⁵⁹ Ivi, p. 150.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 179-180.

Sul momento pare che Filippo non provi alcuna emozione, come se si vietasse qualsiasi reazione: anche la visione ha bisogno di tempo per essere trasferita nella realtà, nei suoi terribili dettagli. Anche il ricordo del primo incontro con Silvia ricorre ciclicamente, e ancora una volta tutto si gioca sullo sguardo:

proprio da un'espressione sessuale, da una smorfia ripugnata e ripugnante nel volto di Silvia, ero stato attratto da lei la prima volta che l'avevo vista a Piazza del Popolo. Quell'espressione, che durò in tutto due o tre minuti, mi era parsa ed era molto violenta: come se fossimo stati lì, sotto gli occhi di tutti, e nel mezzo di una piazza di Roma, a far l'amore. E che lei, solo attraverso lo sguardo, come ho già detto perfino strabico, ripugnato e ripugnante, che si contorce proprio nei momenti più intensi dell'amore, avesse raggiunto l'orgasmo.¹⁶¹

D'altronde, anche quando i due si rivedono dopo un mese di lontananza, il primo impulso di Filippo è quello di guardare, anzi radiografare Silvia:

Per prima cosa la guardai. [...] La guardai, ho detto, sarebbe più esatto dire la fotografai, la radiografai. Aveva un volto come dimesso, la sua bella bocca rimpicciolita da qualcosa di corrosivo, di anziano, i begli occhi intensi umiliati e quasi imploranti perdono. Fu un attimo, forse assai meno di un attimo perché la mia entrata fu rapida perché rapidamente volevo guardare e vedere.¹⁶²

Non solo la vista-visione si colloca dunque come tema fondativo del testo, ma attrae e assorbe anche tutti gli altri motivi (anch'essi spesso ripresentati attraverso gli stessi termini e seguendo i medesimi ragionamenti). Nell'*Odore del sangue* il vedere (non a caso è la prima parola del romanzo: «ho guardato, anzi visto Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse») si modula secondo varie direzioni: il vedere come ossessione, il vedere come sostituto dell'agire (quindi contrapposizione tra giovinezza e senilità), il vedere connesso al funebre (e qui non mancano riferimenti più o meno velati all'erotismo funebre giapponese), infine il vedere negato (stato di narcosi che si accompagna all'odore del sangue, ma anche condizione di noia)¹⁶³. Brunetta parla di un processo di tipo

¹⁶¹ Ivi, p. 103.

¹⁶² Ivi, p. 40.

¹⁶³ Si noti come, nelle prime righe del già citato prologo, siano condensate tutte le tematiche principali dell'opera, che passano per i termini «funebri», «ossessivamente», «odore del sangue»: «il lettore si

psichico attraverso cui alla realtà contingente è sostituita la visione, «denunciata dalla priorità linguistica riservata ai verbi ‘vedere’, terminali del circuito analogico-visionario»¹⁶⁴. Sulla stessa linea si esprime Gialloredo: si tratterebbe di un «erotismo indiretto, tutto mentale e voyeuristico che si dispiega in nuclei narrativi dilatati e continuamente reiterati»¹⁶⁵. E ancora: «la parola è solo balbettio (i colloqui telefonici tra Silvia e Filippo veicolano messaggi incompleti o distorti, mentre l'uomo coglie schegge di verità osservando il fremito sensuale delle labbra di lei); la verità si rivela solo nella visione, nelle immagini che materializzano le passioni più inconfessabili»¹⁶⁶.

Lo stato di narcosi, si diceva: si tratta di un momento di totale apatia, di torpore, a volte di sonno, che si verifica prima della visione, e che pare una difesa del protagonista di fronte alla sofferenza del tradimento. Ancora Garboli: «la disperazione e il dolore prodotti dalla gelosia, prima di manifestarsi in una visione al di là dei sensi, si manifestano in una sorta d'indifferenza dello spirito, di narcosi della volontà e dell'intelligenza»¹⁶⁷. Si noti tra l'altro che tale stato insorge anche all'inizio di ogni viaggio e *reportage* (di particolare evidenza ad esempio quello che apre *L'eleganza è frigida*), come se l'autore avesse bisogno di un momento di pausa dai sensi (e in primo luogo dalla vista) prima di affrontare una situazione di particolare intensità emotiva. Nelle prime pagine dell'*Odore del sangue*, subito dopo la reticente confessione di Silvia, il protagonista pare sotto l'effetto di un anestetico:

da quell'istante si impadronì di me una strana passività, quasi narcotica, di cui mi resi conto perfettamente ma come il malato steso sul letto operatorio si rende conto che sta per precipitare in quel sonno artificiale e non naturale che è appunto la narcosi. E in quell'istante, l'ultimo di coscienza, sentii l'odore del sangue umano, quello della sala operatoria, quando si è curvi sopra il paziente già aperto, quell'odore dolce un po'

chiederà la ragione di questo titolo che fa pensare a molte cose, alcune, anzi, la maggior parte sinistre, funebri. Me lo chiedo anch'io e dirò che mi è venuto improvvisamente (e un po' ossessivamente) alla mente una sera a Milano parlando con dei miei amici (marito e moglie) un po' in crisi. Capii e sentii nel rapporto tra le due persone che a lui, e soltanto a lui, mancava l'odore del sangue».

¹⁶⁴ M. BRUNETTA, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, cit., p. 66.

¹⁶⁵ A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit., pp. 199-200.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 204.

¹⁶⁷ C. GARBOLI, *Prefazione a G. PARISE, L'odore del sangue*, cit., p. XII.

nauseabondo e un po' esilarante, ma soprattutto dolce, e dolcemente funebre.¹⁶⁸

Narcosi e odore del sangue sono sempre evocati in parallelo (ogni volta che si affaccia la presenza del ragazzo, il protagonista sente l'odore del sangue e cade nello stato di torpore). Ma c'è dell'altro: l'odore del sangue segna la vita e la morte, due aspetti sempre molto presenti nel romanzo. Da una parte il desiderio fortissimo di vitalità, di passione - «l'odore dell'origine della gioventù» - (che si concretizza nella scelta di un/una giovane amante, sia da parte di Silvia che di Filippo), dall'altra il presentimento di una fine vicina, di un decadimento anche fisico di cui Parise aveva avuto il primo sentore proprio un paio di mesi prima di scrivere il romanzo. Come si diceva, è ancora attraverso un parametro visivo che qui si contrappongono giovinezza e vecchiaia, intrecciate al tema della sessualità. Se è vero che «l'accoppiamento, la sessualità è e dovrebbe essere patrimonio esclusivo delle persone giovani»¹⁶⁹, e oltre quel momento il sesso perde bellezza, sembra che il desiderio di vitalità del protagonista lo spinga a provare invidia per il ragazzo, in primo luogo proprio perché è più giovane e dunque più vicino alla vita¹⁷⁰. Addirittura, Parise si abbandona a una lunga riflessione sul membro maschile, per dimostrarne la perfetta corrispondenza con il senso dell'esistenza:

Fascinum era la parola che designava in latino il cazzo e, appunto, il cazzo, cioè la forza tanto propulsiva quanto irruente del cazzo, è il significato della vita stessa. Se non ci fosse il cazzo non ci sarebbe vita. Questo a vent'anni non si sente e non si sa. Si usa il sesso come una fonte di piacere, come bere, mangiare, dormire, insomma nutrirsi. In età più avanzata, per l'esperienza e la riflessione, questo uso diventa tanto più indiretto quanto più è mentale. E si è automaticamente attratti verso i giovani che usano il cazzo in modo incosciente, senza pensieri, come una macchina sempre perfettamente funzionante a proprio piacere. Perfino, si crede, a propria volontà. Il vero problema delle persone di cinquant'anni, di cui i rotocalchi riempiono pagine e pagine, in realtà non è il sesso, ma la morte. La sensazione, anzi la certezza, di avvicinarsi sempre di più a quell'estremo limite oltre cui, come dice Amleto, nessun viaggiatore ritorna. E poiché il sesso, il fascino è esattamente il contrario,

¹⁶⁸ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 12.

¹⁶⁹ Ivi, p. 111.

¹⁷⁰ «Verso la vita sessuale di Silvia, specie in questi ultimi tempi, io ero spinto, non già dall'ansia per il nostro amore coniugale quanto dall'invidia per il cazzo del ragazzo con cui Silvia faceva all'amore. Cioè, in una parola, dall'invidia per la vita» (Ivi, p. 113).

cioè la vita, ecco l'attrazione verso chi porta con sé la vita e non la morte. Dunque la vera bellezza sta lì, nel *fascinum*, nel cazzo, perché è la bellezza appunto della vita.¹⁷¹

Così si spiegherebbe l'attrazione di Silvia per questo giovane fascista, che, con la sua irruenza, impersona l'eros. Inoltre, è proprio l'eros a rivelarsi l'unico antidoto valido alla noia, che minaccia continuamente la sensibilità dei personaggi¹⁷²: «noia, noia, soprattutto noia, il desiderio costante e talora ossessivo di andarmene, di restare solo o di avere un'altra donna che non mi annoiasse»¹⁷³; o ancora: «la noia è nemica dell'eros, della fecondità, cioè della vita, anzi è il contrario della vita»¹⁷⁴. A proposito del tema della vitalità, si ritorni brevemente al prologo del romanzo, al momento in cui l'autore si chiede il motivo dell'attrazione dell'odore del sangue:

perché mi attraeva tanto, quale tipo, qualità di attrazione esercitava su di me? Forse quel tanto di belluino, perfino di antropofagico e vampiresco che, nel profondo più profondo, esiste ancora nell'uomo? Forse. Forse come una metafora, cioè come qualche cosa che allude ad altra o altre cose, per esempio alla brevità della vita, alla sostanza di cui siamo fatti, al fagotto di ossa carne e appunto sangue di cui siamo al tempo stesso contenuto e contenitore? Forse al Dove andiamo, chi siamo, da dove veniamo? a cui appunto allude Paul Gauguin in un suo famoso quadro? Certamente a tutto questo perché in quell'odore, nella dolcezza di quell'odore c'era anche una punta dell'odore di secrezioni, di sperma, cioè di acque e di ittico, una punta di quell'odore di mare che si coglie alle volte quando si ingoia un'ostrica fresca insieme alla sua acqua marina. Ma non più di una punta che bastava a spiegare tutto in una sola, chiara, ma in realtà vaghissima parola: la vita.¹⁷⁵

L'odore del sangue rimanda in maniera immediata, quasi violenta, alla vita: ciò avviene sia in senso metaforico sia in senso assolutamente concreto, materico (è

¹⁷¹ Ivi, p. 112. Si noti che il culto del *fascinum* è ricordato da Parise anche all'interno dell'articolo *Perché Querelle non va censurato* (pubblicato sul «Corriere della Sera» il 20 novembre 1982, ora in *Op. II*, pp. 1500-1504), dove l'autore, descrivendo Genet quale scrittore solamente omosessuale, afferma che «per tutti gli omosessuali è non soltanto possibile ma imperativa la liturgia, l'omaggio e la fede nell'omofilia, il culto del *fascinum*, come dicevano i latini» (p. 1500).

¹⁷² A tale proposito della presenza della noia nel rapporto con Silvia, si legge: «la donna che durò di più è stata Silvia, vent'anni, di cui non so quanti di noia. E Silvia durava perché sentiva chiaramente che, nonostante il *taedium vitae*, lei era la sola donna che avessi veramente e continuamente amato nella mia vita. La sola con cui parlavo e soprattutto la sola che aveva sostituito mia madre» (G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 140).

¹⁷³ Ivi, p. 138.

¹⁷⁴ Ivi, p. 139.

¹⁷⁵ Ivi, p. 6.

un odore onnicomprensivo, che ingloba anche quello di secrezioni, di sperma¹⁷⁶). Non si dimentichi che Parise più volte, nel corso dei suoi interventi sulla stampa, parla della vitalità quale principio fondamentale della sua opera, di là da ogni tipo di griglia interpretativa o tassonomica. Nella riflessione apparsa con il titolo *Nuovo potere e nuova cultura*, uscita sulla «Rassegna di teologia» nel numero di novembre-dicembre 1976, si affronta infatti il tema relativo a un nuovo tipo di cultura che, da una base di consumismo americano, si innesta poi nel terreno fertile della tradizione materialistica italiana. Questa cultura delle nuove generazioni, sebbene sia per certi versi ripugnante, per altri mostra un'attrazione, agli occhi di Parise, data appunto da «qualche cosa che non appartiene a nessuna categoria culturale e che io chiamo “vitalità”. Non c'è alcun dubbio, positiva o negativa che sia o la si voglia giudicare, la nuova cultura possiede una enorme vitalità»¹⁷⁷. L'autore si mostra dunque affascinato da questa nuova cultura, e il motivo risiede proprio nel suo carattere vitale: «l'attrazione verso la vitalità, di qualunque specie essa sia, è più forte, in me, di qualunque pilastro interpretativo e metodologico. Preferisco il nulla, il *vacuum*, che mi può dare le vertigini ma allo stesso tempo mi proietta nella conoscenza diretta delle cose»¹⁷⁸. Per conoscere¹⁷⁹ bisogna fare esperienza, e per fare esperienza ci vuole la vita, la vitalità. Anche nel discorso pronunciato all'Università di Padova l'8 febbraio 1986, in occasione del conferimento della laurea *ad honorem*, Parise, ricercando le spinte che lo hanno portato a scrivere, insiste molto su quella vitalità, quella libertà (incarnata dal famoso *boogie In the mood*) che, coincidente con la fine della guerra, giunse in maniera necessaria:

¹⁷⁶ A questo proposito si veda anche questo passaggio ancora dall'*Odore del sangue*: «“E questo ti piace?” “È la gioventù.” Ecco di nuovo l'odore del sangue, questa volta pienamente, come mi avesse riempito la bocca e le narici, il sangue stesso o lo sperma che è la stessa cosa. Provavo le stesse emozioni di Silvia, sentivo le stesse cose o tentavo di sentirle dissociandomi da me stesso. E in questo sentivo una strana identificazione che, in quel momento, mi parve il massimo dell'amore per lei» (Ivi, p. 182).

¹⁷⁷ G. PARISE, *Nuovo potere e nuova cultura*, «Rassegna di teologia» n. 6, a XVII novembre-dicembre 1976, pp. 613-621, ora in *Op. II*, p. 1403.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Riguardo alla sete di sapere e alla conoscenza, si veda questa osservazione, più volte ripresa nel corso del romanzo: «si trattava ora di sapere. La conoscenza delle cose reali essendo sempre stata per me, durante tutta la mia vita, fonte di incredibile serenità. Infatti quale miglior metodo per esorcizzare qualunque cosa se non quello della conoscenza. Una volta conosciuta, e analizzata con la ragione, qualunque cosa oscura diventa chiara. Se non altro si sa cos'è, quale mostro sia, e una volta conosciuto cos'è si accetta, si combatte, si annulla. Del resto questa è sempre stata la mia professione e in parte lo è ancora adesso» (Ivi, p. 20).

la libertà è un grande scoppio di energia vitale e centrifuga. Bisognava fare tutto, dal cibo ai grattacieli. Fu il momento dell'azione e ancora una volta quel magnifico *boogie* divenne l'inno mondiale dell'azione dei corpi nella loro massima espressione di libertà pratica, immaginativa e spirituale: corpo e cervello si accordavano perfettamente per esprimerlo, la vitalità ne era l'impulso quasi meccanico.¹⁸⁰

E sarà proprio la curiosità fortissima verso la vita a strappare l'autore dagli studi di letteratura, ma allo stesso tempo a portarlo dentro la letteratura, in maniera quasi inconsapevole: ecco l'origine della sua scrittura.

Nell'*Odore del sangue*, si è detto, si tratta sempre di una tensione molto forte tra giovinezza e invecchiamento, che passa per la visione: la vitalità, una volta perduta, si ricerca negli altri, e ci si limita al ruolo di osservatori passivi.

Sapevo, per esperienza, che, lungi dall'esprimere vitalità, il rapporto tra due persone con venti, trent'anni di differenza, era il primo atto della senilità, cioè del rimpianto per la vitalità. E che la vitalità che noi vediamo o crediamo di vedere nel nostro giovane partner non è la nostra, bensì la sua. È lui che richiede, che agisce, che usa il sesso in modo al tempo stesso innocente e inconscio, noi in realtà non siamo altro che gente che guarda e, guardando, crediamo di agire, cioè di vivere.¹⁸¹

Come per gli altri temi centrali, anche in questo caso l'autore torna ciclicamente sul concetto di gioventù, anche per spiegare (e spiegarsi, dunque comprendere) i motivi del tradimento della moglie. Silvia si avvicina infatti al ragazzo per sentirsi più giovane, per «partecipare a quella cultura elementare che è la cultura fisica quando si esprime con tutta l'energia della gioventù», per «toccare una pelle giovane, con tutti gli odori e gli umori che solo la gioventù sa secernere»¹⁸², per condividere l'entusiasmo e l'allegria che in gioventù si esprimono con naturalezza. Si tratta insomma di un *modus vivendi* segnato da una totale immediatezza e aderenza alla vita, spesso associato all'odore del sangue, che non prevede l'intromissione di alcun elemento culturale, e che d'altronde, come Filippo afferma nel corso di un

¹⁸⁰ *Op. II*, p. 1606.

¹⁸¹ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 114.

¹⁸² *Ivi*, p. 204.

dialogo con Silvia, dura poco, pochissimo. Al contrario, si è visto, la vecchiaia rappresenta il momento segnato dallo sguardo:

la tristezza rimaneva e anzi si faceva più profonda quando pensavo alla nostra età, un'età in cui si comincia, ahimè, a intravedere i primissimi segni della fine e in cui il solo piacere, parafrasando Longo Sofista, è quello di vivere casti e di guardare gli amori degli altri. Perché di questo si trattava, sia per Silvia che per me: guardare e godere di riflesso del piacere altrui, di Paloma e del ragazzo.¹⁸³

Filippo soffre perché non è più un ragazzo, come se potesse essere amato e desiderato solo trovandosi in una condizione giovanile: come si diceva, *L'odore del sangue* racconta la storia di un duplice abbandono. La ragione infatti della fine dell'amore, sia da parte di Silvia che della madre, sembra risieda nella perdita di giovinezza del protagonista: solo rimanendo un ragazzo Filippo potrebbe evitare di essere rifiutato. Addirittura, per la madre si tratterebbe di una condizione infantile: durante la visita, il protagonista scopre infatti un mostruoso bambolotto che la donna custodisce con amore, come fosse davvero il suo bambino.

A un certo punto aprii la sua stanza da letto, e con un soprassalto vidi una specie di grosso nano roseo seduto su una poltrona. Non era un nano, era un bambolotto. Ridendo mia madre me lo fece vedere: lo portava per mano e il bambolotto, grazie a un meccanismo particolare, andava avanti da sé con le gambe come si fosse trattato veramente di un bambino a cui si insegnano i primi passi. Era un oggetto mostruoso, sia per la plastica color rosa cipria di cui era fatto, sia per la parrucca nera e riccia, sia per quel modo malato, da poliomielitico, di muovere quelle gambe mentre mia madre lo portava per mano e gli parlava come se fosse stato veramente il suo bambino. E d'un tratto capii e mi commossi. Mia madre aveva veramente perso il suo bambino, perché io ero cresciuto e maturato e non avevo più bisogno di lei. Ma lei era rimasta ferma, nel suo sentimento di maternità, a quegli anni, agli anni della mia infanzia, e su quelli, con il tempo, gli anni e le occasioni, aveva costruito un piccolo museo, come io fossi veramente morto. [...] Così non soltanto Silvia si era innamorata di un ragazzo ma mia madre continuava ad amare un ragazzo, che ero stato io e che lei considerava ormai morto per lei.¹⁸⁴

Se già si è accennato allo stretto nesso che intercorre tra erotismo, vitalità e morte («Non capivo come mai l'erotismo, che è il segno della vita, si accoppiava

¹⁸³ *Ivi*, p. 205.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 128-129.

sempre di più ad immagini di morte»¹⁸⁵), ecco che ci si rende conto che anche la scena del bambolotto è piena di riferimenti a un ambito appunto mortuario (la plastica, la parrucca, l'aria malata, poliomielitica), dove la stessa presenza del pupazzo, che richiama le bambole gonfiabili viste da Parise a New York, portatrici appunto di un erotismo del tutto funebre, presuppone la morte del protagonista. D'altronde, la tragedia finale è preparata, presagita e anticipata più volte nel corso del romanzo, fin dalle prime pagine. Si tratta di un presentimento anche olfattivo, che coincide con uno strano odore d'agguato percepito dal protagonista a casa di Silvia, paragonato a quello delle imboscate (che Parise doveva conoscere a causa dei continui viaggi in zone di guerra, fame e catastrofi): «aleggiava sempre, percettibile soltanto al mio olfatto, ed equivalente all'ozono per i temporali, quell'odore di agguato così noto a chi ha subito imboscate. Le imboscate possono scoppiare da un momento all'altro oppure no, ma quell'odore, quella percezione è nell'aria»¹⁸⁶. Filippo sa fin da subito che il ragazzo di cui la moglie è innamorata è pericoloso, portando con sé «qualche cosa di buio e di tragico»¹⁸⁷. La morte è qualcosa che si è già insinuato nel corpo del protagonista fin dall'inizio, e che in un certo senso deve solo uscire allo scoperto, ma con un'altra vittima: «come era possibile che i giochi fossero fatti alla mia età, ancora in perfetta forma, e che, diciamolo pure, il germe della decadenza, della stanchezza, cioè della morte, della fine, fosse già penetrato dentro di me?»¹⁸⁸. La terribile morte di Silvia, a cui è consacrato l'epilogo del romanzo, è infatti esplicitamente evocata da Filippo in varie occasioni, tra le quali l'incontro con un collega. A dare consistenza, e addirittura certezza al presentimento è la visione di Firenze: «è insomma una questione di destino. Io penso, sono sicuro, che il suo destino è già segnato e che questo è un orribile destino»¹⁸⁹. La sorte tragica a cui è segnata Silvia sembra d'altronde, come suggerisce l'amico psicanalista, essere desiderata e dunque provocata dallo stesso Filippo, per punire la moglie di

¹⁸⁵ Ivi, p. 189.

¹⁸⁶ Ivi, p. 72.

¹⁸⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸⁸ Ivi, p. 28.

¹⁸⁹ Ivi, p. 131.

essersi innamorata di un altro¹⁹⁰ (si veda anche, nella conclusione del romanzo: «non si seppe chi aveva ucciso Silvia e io sapevo però che il vero mandante ero io stesso»¹⁹¹). Ed eccola avverarsi:

Silvia era stata trovata morta dalla nostra governante, che arriva sempre al mattino alle nove. Qualcuno l'aveva tagliuzzata con una lametta in varie parti del corpo, e poi, forse strozzata. Giovanni mi attendeva all'aeroporto e andammo insieme all'obitorio. La sottile bara di zinco venne fatta scivolare fuori da quella specie di grande cassetiera che è un obitorio di una capitale e di una capitale come Roma. Giovanni si allontanò pallidissimo e mi lasciò solo con Silvia. In quel momento mostrava anche più della sua età. Il suo corpo, reso verdastro dalla morte, portava i segni delle lamette, intorno al pube e intorno ai seni. I suoi occhi erano chiusi, le belle e gonfie labbra di un tempo di un colore violaceo e leggermente contorte, come la smorfia ripugnata e ripugnante di sensualità che conoscevo così bene. Chissà perché in quel momento mi venne in mente *Giulietta e Romeo*, non il dramma di Shakespeare che conoscevo bene e con molti passi a memoria, bensì un vecchio film con Leslie Howard e, mi pare, Merle Oberon. [E mi] sentii Romeo accanto al corpo di Giulietta nella tomba. Allo stesso modo, da bambino, nei miei giochi solitari, mi vestivo da Romeo con delle vecchie calze e cercavo Giulietta nella cantina dei miei nonni. Con una spada di legno e delle vecchie calze nere che fungevano da calzamaglia, mi aggiravo da solo nelle vecchie e vaste cantine di casa, umide e risonanti, e con voce dolce in una specie di canto chiamavo: «Giulietta, Giulietta». Così mi scoprivano spesso mia madre e mia nonna. Non sapevo bene quello che volevo: quando me lo chiesero rispondevo che cercavo Giulietta ma non la trovavo e non rispondeva mai ai miei richiami.¹⁹²

Ecco che il protagonista ritrova, in Silvia morta, quella Giulietta cercata per gioco da bambino, ma ancora una volta la risposta non arriva. Così si chiude il romanzo¹⁹³, prima di qualche breve accenno alla vita familiare di Filippo, che finalmente sposa Paloma, al giovane amante, da cui ha due figli. Ci si trova dunque di fronte ad un'opera nella quale, come si diceva, i temi principali ruotano attorno al motivo del vedere, e a una scena particolare. Anche le varie ascendenze che confluiscono nel romanzo sembrano sottostare al più ampio magistero della vista: si

¹⁹⁰ «Insomma si direbbe che la vuoi uccidere perché si è innamorata di un altro» (Ivi, p. 136).

¹⁹¹ Ivi, p. 230.

¹⁹² Ivi, pp. 227-228.

¹⁹³ Santoro vede nel finale, e in generale in tutto il testo, profonde affinità con il modello di *Doppio sogno* di Schnitzler, «la cui struttura portante è fatta, proprio come quella dell'*Odore del sangue*, dalle dicotomie fedeltà/tradimento e visione/non visione e dal percorso iniziatico che il protagonista compie nella sfera mentale della moglie» (V. SANTORO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 87).

pensi ad esempio a quell'intreccio di amore e morte messo in evidenza dagli scrittori orientali amati da Parise (soprattutto Kawabata e Tanizaki¹⁹⁴), o all'influenza di Moravia¹⁹⁵ (nominato da Silvia stessa: «e ha ragione Moravia quando parla di Travolta: è vero che in fondo questi balli sono un rito erotico, sessuale, come dice lui, liberatorio»¹⁹⁶) che si colloca proprio sul piano visivo, o alla presenza di Freud e di Darwin¹⁹⁷.

2.3 I sentimenti come «sensibili esemplari»

La predilezione per un'attitudine basata sulla vista giunge da più fronti, uno dei quali è senza dubbio costituito, come si vedrà meglio più avanti, dal contatto con l'arte e con gli artisti: le riflessioni metatestuali a tale proposito sono disseminate in vari passi, primo fra tutti quello dedicato a Franco Angeli, contenuto nella silloge *Artisti*. Prima di introdurre l'artista con il ricordo di una serata trascorsa a Cortina,

¹⁹⁴ Ancora Santoro afferma: «proprio la predominante componente masochistica della sua natura, unita al miraggio di una giovinezza riacquistata *in extremis* e al desiderio di compiacere le ossessioni del marito – come la moglie del protagonista della *Chiave* di Junichiro Tanizaki, autore molto amato da Parise – fanno scivolare Silvia nel suo cuore di tenebra, in un buco nero di lugubre autodistruzione, inghiottendola in un gioco mortale che la fa ritrovare cadavere in una cella di obitorio con il corpo violato da innumerevoli ferite di arma da taglio» (V. SANTORO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, cit., p. 94).

¹⁹⁵ A proposito del rapporto con Moravia, si veda I. CROTTI, *Un romanzo geometrico ed erotico*, «L'immaginazione», 148, luglio-agosto 1998, pp. 20-21, e il già citato intervento di Simonetti, dove si afferma che nell'*Odore del sangue* «si infittiscono le spie stilistiche di una specifica presenza di Moravia», tra le quali spicca «la figura di ripetizione preferita da Moravia, l'anadiplosi, forma di giustapposizione antigerarchica dei concetti, di approfondimento critico ottenuto in forza di semplificazione, di riduzione delle cose all'essenziale» (G. SIMONETTI, *Gli uomini che guardano, Moravia e Parise*, cit., pp. 39-40). Ancora: «Se la psicanalisi conta così tanto – come ideologia, lessico e motore narrativo – non stupisce che il “moravismo” dell'*Odore* sia accusato soprattutto nella selezione dei temi portanti del libro, legati a una duplice ossessione tematica: il sesso e la noia» (p. 41). E in conclusione: «il protagonista dell'*Odore del sangue* si vuole organicamente moraviano, nella sua dialettica di noia e gelosia, rabbia e rassegnazione, ragione e ossessione. [...] Va ricordato che guardare e vedere sono per Moravia, non meno che per Parise, concetti-tema ricorrenti, all'origine di scelte stilistiche precise; l'alto “tasso visivo”, la propensione all'immagine-fotogramma, l'“effetto cinema” della narrativa moraviana hanno potuto essere interpretate come l'esito della “straordinaria prensilità visiva” detenuta dall'autore» (pp. 42 e 45). Si veda anche Santoro: «Filippo e Silvia sembrano proprio usciti dalle pagine moraviane dei primi anni Sessanta – quelle della Noia e dei racconti dell'Automa – o dalla trilogia che in quegli stessi anni aveva imposto il genio cinematografico di Michelangelo Antonioni» (V. SANTORO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, cit., p. 90).

¹⁹⁶ G. PARISE, *L'odore del sangue*, cit., p. 21.

¹⁹⁷ A tale proposito afferma Perrella: «Parise è darwiniano, teme di essere superato da questa nuova razza, e questo suo timore è quasi superiore» (S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, cit., p. 117).

Parise riflette sul proprio modo di fare critica d'arte: si tratta di un'operazione molto semplice, che si affida totalmente allo sguardo. Tutto accade infatti in quella frazione di secondo in più in cui lo sguardo si fissa su un'opera, e in quel momento «lo sguardo si fa come più appuntito, vorace e tutto preso dal desiderio di essere posseduto a lungo dalla magia di quell'opera [...] Richiede il tempo di scatto di una macchina fotografica»¹⁹⁸.

Sembra trattarsi della stessa modalità di affrontare e poi riportare la realtà, sia che si abbia di fronte un quadro, una guerra, una città straniera o un sentimento: «strumento che si muove da sé, mezzo che s'inventa i suoi fini, l'occhio è *cioè che* è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano»¹⁹⁹. Le parole sono di Maurice Merleau-Ponty, ma credo si adattino perfettamente al sistema messo in atto da Parise: il primato percettivo di matrice husserliana, come si è in parte visto, è più che mai valido nella sua pagina, e testimonia un particolare interesse ai temi dell'oggetto e ai suoi sviluppi fenomenologici. Si veda, come esempio, un testo che forza i confini sia della letteratura che del *reportage*, la *pièce* teatrale *L'assoluto naturale* (1967): nel quinto quadro, dall'emblematico titolo *Gli oggetti*, viene messo in scena un tragico e ironico dialogo tra marito e moglie in cui, in più battute, risuona la teoria fenomenologica. Di fronte alla smania della moglie di comprare un'improbabile quantità di oggetti, il marito chiede: «insomma tu sei convinta che tutta la realtà, me compreso, è fatta di oggetti». E la moglie: «certamente, e cos'altro dovrebbe essere? Mostrami un oggetto, o meglio una realtà oggettiva che non lo sia. [...] Credo negli oggetti e amo religiosamente tutti gli oggetti possibili, cioè la realtà»²⁰⁰. Questa inclinazione a considerare la realtà come somma di oggetti non può non richiamare il pensiero di Merleau-Ponty, quando, nel *Visibile e l'invisibile*, affronta i temi della fede percettiva e in particolare del vero come «oggettivo». Ancora, verso la conclusione del dialogo, l'uomo e la donna esprimono due diverse posizioni riguardo la condizione umana:

¹⁹⁸ G. PARISE, *Artisti*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1994, p. 34.

¹⁹⁹ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 23.

²⁰⁰ *Op. II*, pp. 607-608.

mentre la moglie sostiene che siamo esseri pensanti e ragionanti, l'uomo afferma di ragionare in rapporto alle apparenze somatiche.

UOMO [...] cioè ragiono come sono fatto, come sono fatti il mio corpo, il mio cervello, i miei occhi, ragiono nella misura in cui tutto ciò mi condiziona o mi arricchisce, ma ragiono, penso e provo dei sentimenti, anche belli, sì, anche bellissimi...

DONNA No. Le apparenze somatiche non ragionano, non pensano, non provano sentimenti né brutti né belli: fanno, agiscono e basta.

UOMO Nell'uomo è tutt'uno: anche la ragione, i pensieri, i sentimenti sono fisiologia...²⁰¹

Si attua qui, nel punto di vista dell'uomo che considera la ragione, i pensieri e i sentimenti al pari della fisiologia, la teoria percettiva della scuola fondata da Husserl: «la presenza percettiva del mondo è la nostra esperienza, più vecchia di qualsiasi opinione, di abitare il mondo mediante il corpo»²⁰². La percezione, in questo senso, diventa pensiero interrogativo: la filosofia si configura così come fede percettiva che interroga se stessa, ma prima è lo sguardo a interrogare le cose, e sono in particolare i tratti fisiognomici a tradursi nelle idee, a costituirle. Allo stesso modo, secondo il parere del marito, il ragionamento, il pensiero e infine i sentimenti derivano dalla conformazione di corpo, cervello, occhi. Credo che non solo nella chiusa di questo quadro ci sia una fittissima rete di rimandi alla disciplina fenomenologica (secondo la quale è attraverso una progressione di approcci percettivi che noi diventiamo ciò che siamo²⁰³), ma che siano qui racchiuse, combinate poi con l'esperienza di reporter in Oriente, anche le premesse per l'ideazione e lo sviluppo dei *Sillabari*, nei quali davvero i sentimenti sembrano scaturire dalle risposte sensoriali nel contatto con il mondo: sono cioè fisiologia.

Come si è accennato altrove, molto forte è, insieme allo sguardo, anche il peso degli altri sensi, ed è necessario, credo, passare ancora una volta dai *reportage* per tentare di comprendere certi procedimenti attivi nei *Sillabari*.

²⁰¹ Ivi, p. 611.

²⁰² M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 54.

²⁰³ Si veda in particolare M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 122: «Si deve intendere la percezione come questo pensiero interrogativo che lascia essere il mondo percepito anziché porlo, e di fronte al quale le cose si fanno e si disfano in una specie di slittamento, al di qua del sì o del no».

Sono a Canton da poche ore: è il crepuscolo di una stagione molto simile alla primavera siciliana, umida, calda e profumata di gelsomino e di acacia. Passeggio lungo il fiume delle Perle osservando le manovre delle giunche che rientrano silenziose dai piccoli commerci nei villaggi sulle sponde verso nord e lasciano cadere di colpo la grande vela a forma d'ala di pipistrello. Dentro le giunche, alla luce di lumini a olio o di lampade al carburo, donne accovacciate e bambini agitano le bacchettine dalla ciotola del riso alla bocca con la rapidità e la frenesia di insetti e farfalle. A poppa un uomo e una ragazza dai lunghi capelli sciolti, vestita di un pigiama nero e lucido, la pagodina di paglia abbandonata sulla schiena, muovono lentamente il grande remo alla maniera dei gondolieri veneziani.²⁰⁴

Nell'incipit di *Cara Cina*, sono in realtà gli altri sensi (tatto e olfatto) a precedere la vista: subito si percepiscono l'umidità, l'aria calda, il profumo di gelsomino e acacia, e poi si osservano le silenziose manovre delle giunche (è così subito introdotto un altro senso, l'udito). Nel corso del *reportage*, tale tendenza continua a verificarsi: è vero che nella maggior parte dei casi è l'occhio a guidare il racconto («riprendo a osservare», «osservo», «scorgo», «guardo attentamente» segnano il ritmo di ogni brevissimo capitolo), ma capita anche che lo sguardo non basti a raggiungere l'effetto che lo scrittore vuole rendere, e di solito, in questi casi, è l'olfatto a colmarne il vuoto. Un esempio per tutti, il brano riguardante i cattolici cinesi: dopo aver descritto una chiesa cattolica a Pechino attraverso un'attenta osservazione, utilizzando il *medium* per eccellenza dell'atto visivo, la fotografia, il narratore si accorge che qualcosa di indispensabile manca:

Ecco qui una chiesa cattolica a Pechino: inquadriamola dentro il mirino di una macchina fotografica e avremo l'immagine, anzi la cartolina, di una chiesa di paese nella Lombardia o nel Veneto: stesso stile vagamente neoclassico con due bassi e tozzi campanili appiccicati ai lati, i muri color cemento, il portale buio e profondo, l'entrata chiusa dalla spessa tenda di feltro dal bordo di cuoio. Anche l'interno non è diverso: la grande e semplice navata, i banchi allineati sotto la navata, i confessionali di legno scuro con la tendina rossa, le riproduzioni in serie della Via Crucis, l'acquasantiera, il fonte battesimale. Stesso silenzio dietro cui, dopo un momento, ci si aspetta di udire il coro delle cicale che giunge dalla campagna assoluta, stessa pulizia fatta di scopa e inaffiattoio, stessa atmosfera insieme agreste e religiosa.

Mi fermo, giro lo sguardo intorno una seconda volta: tutto è a posto, nell'ordine così consueto, e ricostruisce davanti ai miei occhi un luogo visto tante volte. Eppure c'è qualcosa che non va: manca una cosa, un

²⁰⁴ *Op. II*, p. 653.

particolare importante, importantissimo, che non riesco ad afferrare subito, la cui mancanza rende incompleto l'effetto e la chiesa, se così posso dire, non mi convince.

A un tratto, mentre il sagrestano mi accompagna nella visita, mostrandomi e illustrandomi tutto si direbbe proprio per convincermi, ecco, trovo cos'è, lo sento e quasi lo vedo: manca l'odore: d'incenso, di candele spente, di chiesa insomma, tipico di parrocchie e cappelle di ogni angolo del mondo, cioè l'odore della vita stessa del rito cattolico. E di colpo la chiesa, prima soltanto deserta e silenziosa, si svuota di ogni significato e si mostra per quello che è: un museo di oggetti inutili, senza vita, senza valore e senso, un luogo sottoposto a un processo assurdo e minuzioso di imbalsamazione, in una parola, un fossile spirituale, che sembra messo lì per dire: "Come vedete noi facciamo di tutto per rispettare e conservare in vita, nei loro particolari, le forme di una religione che, proprio perché fatta di forma, il tempo e gli uomini spontaneamente abbandonano. Perché oggi il tempo e gli uomini credono nella realtà e a coloro che possiedono idee e strumenti per conoscerla e dominarla".²⁰⁵

È qui evidente il processo che più volte si incontra nel corso del *reportage* dalla Cina: in un primo momento sono gli occhi ad esperire la realtà, dettagliatamente riportata, poi però si avverte un'assenza, che sarà colmata dall'intervento di un altro senso, l'olfatto. Solo così la descrizione sarà, in un qualche modo, completa. Inoltre, la frase minima «manca l'odore» segue e precede i due punti, trovandosi così, anche formalmente, in una posizione di preminenza (da sottolineare, infine, che questa mancanza non solo è sentita, ma quasi vista).

Un'analisi più attenta di alcuni brani dei *Sillabari* aiuterà a mettere a fuoco i procedimenti attraverso cui Parise giunge alla definizione (sempre ambigua, sempre «sgheмба») dei sentimenti umani, che emergono non da uno scandaglio di tipo psicologico, ma piuttosto da un insieme di particolari, sempre mutevoli²⁰⁶, provenienti dall'ambito sensoriale²⁰⁷: si noterà così chiaramente come il valore esperienziale, inteso in senso merleau-pontiano, possa valere come categoria fondante dei racconti.

²⁰⁵ Ivi, pp. 671-672.

²⁰⁶ Penso, nell'utilizzo di questo termine, al decimo personaggio del brano *Amicizia*, nel quale lo scrittore si rispecchia: «un uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo, sperando e studiando il modo, senza che nessuno se ne accorgesse, che tutte queste cose fossero in armonia tra di loro».

²⁰⁷ Si legga, in particolare, un'affermazione di Parise dal *reportage* sull'America: «I sentimenti degli uomini (così io credo) non sempre stanno alla briglia delle immagini fotografiche o cinematografiche o delle parole o degli *stewards*, anzi spesso si fermano e si concentrano su particolari impossibili da catturare *in toto*, se non con la parola detta o scritta, vecchio rimasuglio artigianale che stenta a morire».

Nel testo che apre il *Sillabario n. 1, Amore*, è chiaro come sia lo sguardo a veicolare i sentimenti dei due protagonisti, a funzionare da terreno su cui si costruisce il loro rapporto. Il primissimo contatto fra l'uomo e la donna è appunto di tipo visivo: il lettore viene informato di alcuni tratti fisici della donna («lunghe capelli rossastri», «un volto dalle ossa robuste con zigomi sporgenti da contadina slava» e «mani tozze con unghie molto corte») accompagnati da due impressioni inerenti al carattere («timida» e «quasi impaurita di parlare e di esprimersi»). L'incontro quindi si basa sull'osservazione, da parte dell'uomo, di questi elementi, e tuttavia «l'uomo sapeva che queste prime impressioni, quasi definitive, non potevano esserlo del tutto perché si sentiva distratto e perché non era accaduto niente, infatti quasi non si accorse quando uscirono dalla casa e non ricordò il timbro della voce di nessuno dei due». Poi, passato del tempo (tipico è il modo in cui Parise scandisce le sequenze temporali con le indicazioni indefinite «passò del tempo», «anni dopo», «passarono i mesi dovuti», «un giorno», «passarono gli anni» che marciano, in modo struggente, l'inesorabile passare del tempo), si rivedono per caso in un ristorante, e la relazione si svolge tutta attraverso una complessa rete di sguardi, ad ognuno dei quali corrisponde una gamma di emozioni. È ad esempio osservando gli abiti della donna, che all'uomo succede di captarne la profonda bellezza: «indossava un pigiama nero, una cintura di metallo dorato appoggiata ai fianchi, scarpette di vernice nera con una fibbia e tuttavia, per una fulminea coincidenza di ragioni tanto misteriose quanto casuali, era bellissima». Seguono altri quattro incontri prima della conclusione del brano, quasi tutti segnati dalla trama degli sguardi («si guardarono per pochi istanti, anzi si guardarono abbassando lo sguardo»), e infine è proprio un atteggiamento del volto di lei a far svanire il sentimento dell'uomo: «la superbia ferì i battiti del cuore che rallentarono e divennero normali». Inoltre, è lo stesso brano a concludersi quando viene meno l'atto del vedere.

Passando ora al testo che chiude il primo *Sillabario, Famiglia*, si nota un arricchimento della sfera sensoriale, che include suoni e sapori. Anzi, sono proprio l'udito e il gusto a portare il significato, se così si può dire, del sentimento in

questione. È infatti la presenza/assenza dei suoni a creare un senso di famiglia (i trilli degli usignoli poco prima dell'alba lasciano il posto ai silenzi «scianti e freddi» dell'explicit, a segnare la solitudine dell'uomo), mentre il gusto, mescolato all'olfatto nel momento in cui il protagonista assaggia il latte dell'amica, veicola un sentimento di appartenenza più allargato, al genere umano:

l'uomo lo sorbì con molta attenzione e con il cuore che batteva, sentì prima il tepore e la densità del latte poi stando attentissimo sentì il sapore che era di latte, di miele, di margherite piccole o erba e di persona umana. Poi il latte si sciolse in bocca e tutto scomparve ma gli bastò per capire fino a che punto l'uomo era privilegiato fra tutti gli animali e quale è la sua fortuna di nascere, di allattare e di vivere.²⁰⁸

Sembra imporsi, da queste due brevi riflessioni, il valore dell'esperienza come unico mezzo di provvisoria comprensione del mondo. Partendo da un'indicazione di Benjamin in apertura al *Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), secondo cui, nello stato di tramonto dell'arte del narrare – intesa nel senso più originario e autentico –, la possibilità di raccontare una storia si fonda sulla capacità di scambiare esperienze, si può desumere, all'opposto, che un racconto può nascere nel caso in cui lo scrittore faccia piena esperienza della realtà. Non solo ciò mi sembra vero nella situazione di Parise (che racchiude in sé entrambe le tipologie del narratore, viaggiatore e sedentario), ma nei suoi testi tutto avviene grazie all'esperienza (dell'autore che di volta in volta, in gradi diversi, si nasconde sotto le spoglie del protagonista, ma anche degli altri personaggi), da intendersi in senso filosofico, quale componente sensibile dell'atto conoscitivo, e quindi intuizione diretta di contenuti emozionali. È vero che i titoli dei brani sono spesso i *nomi* dei sentimenti fondamentali (*Amore, Affetto, Amicizia, Allegria, Antipatia, Felicità, Malinconia, Noia, Nostalgia, Odio, Paura, Simpatia, Solitudine*) o di situazioni “universali” (*Bellezza, Bontà, Dolchezza, Età, Eleganza, Fascino, Fame, Gioventù, Grazia, Guerra, Ingenuità, Lavoro, Libertà, Matrimonio, Ozio, Paternità, Povertà, Sesso, Sogno*), ma poi tali contenitori accolgono una realtà che continuamente sfugge alle definizioni e che si

²⁰⁸ *Op. II*, p. 314.

costruisce, in modo intermittente (significativo, a tale proposito, mi pare l'uso marcato di ossimori e *correctio*), grazie ad una *summa* di percezioni.

Sembrano qui valere, contemporaneamente, le due modalità di caratterizzazione del personaggio proposte da Todorov²⁰⁹: si ha, nei *Sillabari*, sia un nominare esplicitamente i sentimenti, sia un'«arte del dettaglio», in cui una parte sostituisce il tutto (sineddoche). La riflessione di Todorov poi prosegue e, prendendo il caso di alcuni racconti di Henry James, giunge ad un punto particolarmente rilevante per l'osservazione dei dispositivi presenti nei *Sillabari*:

James ha fatto ancora un passo in più: egli ha preso coscienza del postulato sensualista di Flaubert e, invece di conservarlo come un semplice mezzo, ne ha fatto il principio costruttivo della sua opera. Non possiamo vedere che le apparenze, e la loro interpretazione resta incerta; solo la ricerca della verità può essere presente; la verità in sé, perché sia causa dell'intero meccanismo, rimarrà assente.²¹⁰

Credo che Parise possa essere inserito in questo filone avviato, secondo Todorov, da James: il «postulato sensualista» di derivazione flaubertiana è valido nei *Sillabari* come nei *reportage*, e leggendo questi testi risulta chiaro come non si possa che vedere le apparenze. Inoltre, i dati, sempre parziali, non sono altro che le risposte sensoriali suscitate dall'esplorazione del mondo; di conseguenza – e qui si fa ritorno al pensiero fenomenologico – comprendere (in questo caso specifico i sentimenti) non significa astrarre intellettualmente certi atteggiamenti, bensì cogliere certe immagini e da queste intuire qualcosa. Pertanto, le idee non sono assolute, ma partecipano del mondo e, con esso, mostrano la loro transitorietà. Todorov, riportando il pensiero di Bachtin a proposito della «rivoluzione copernicana» operata da Dostoevskij, afferma che, nella sua opera, «le idee perdono il loro statuto particolare, privilegiato, cessano di essere essenze immutabili per integrarsi in un più vasto significato, in un immenso gioco simbolico»²¹¹. Così, l'idea di un certo

²⁰⁹ T. TODOROV, *Poetica della prosa* [*Poétique de la prose*, Éditions de Seuil, 1971], Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1989.

²¹⁰ *Ivi*, p. 105.

²¹¹ *Ivi*, p. 149.

sentimento, nei *Sillabari*, non si trova pura, cristallizzata, bensì si insinua nei dettagli di un volto, di un movimento accennato, di un particolare odore.

L'attitudine a tradurre i sentimenti in una serie, a volte minima a volte brulicante di esperienze visive, olfattive, tattili, uditive e gustative ha luogo anche nel *Sillabario n. 2*, che prende l'avvio dal testo *Felicità* per concludersi, significativamente, con *Solitudine*. Anzi, sembra che il percorso tracciato fra i due brani sia segnato da un progressivo impoverimento del dato sensoriale: all'interno di *Felicità* si trova infatti un considerevole insieme di elementi che rimandano alla vista, all'udito e all'olfatto misto al gusto; al contrario, la solitudine del testo di congedo pare proprio essere causata da un graduale depauperamento dell'esperienza.

Un giorno di grande caldo del 1944 un gruppo di ragazzi sguazzava in un canale di campagna vicino a Padova. La campagna era piatta e gialla di paglia per il frumento appena tagliato, non c'erano alberi ma il canto delle cicale era fortissimo, l'acqua del canale era poco profonda e scorreva tra le alghe e un fondo giallo di fanghiglia con qualche rana.²¹²

Già dall'incipit, *Felicità* si configura come un brano ricco di suggestioni sensoriali: il contatto con l'acqua e il fondo melmoso del canale, la vista della campagna piatta e gialla, il canto fortissimo delle cicale. Si passa poi alla presentazione dei personaggi (Fritz, Coralla, Giannetto, Mario Foscarini e Massimiliano detto Max), costruita per dettagli sia visivi che olfattivi. In particolare, Mario è presentato da un dato olfattivo («aveva capelli lunghi e neri, “ondulati”, che sapevano odore di pane fresco quando usciva dall'acqua»), mentre per la caratterizzazione di Max l'autore si avvale soltanto di una doppia azione: l'atto del guardare e del sentire («un altro dei ragazzi, Massimiliano detto Max, guardava Mario, Fritz e Coralla con molta invidia, ma era una invidia particolare perché era più ammirazione che invidia ed egli si sentiva debole. Egli sentiva nel loro odore il profumo e la bellezza dei vincitori»). La vista e l'olfatto appaiono qui strettamente uniti, come se insieme formassero un “sesto senso” attraverso cui Max accede all'immaginazione e alla riflessione («“Perché l'eleganza deve essere così stupida?” si chiedeva Max e immaginava che quei giovani vestiti di bianco con un distintivo

²¹² *Op. II*, p. 319.

all'occhiello della giacca prima o poi sarebbero stati fucilati»). Sono quindi introdotti sommariamente altri tre ragazzi, definiti «di colore stinto», come se si trattasse di una fotografia o di un'immagine in movimento, nelle quali i personaggi meno importanti si intravedono sfuocati nello sfondo. Ed ecco la presentazione del sentimento in questione: è qui molto evidente il processo prima ricordato, per il quale non si passa attraverso un'idea assoluta, ma sono alcuni dati, concreti e fatti di dettagli, a creare il particolare clima nel quale l'emozione in questione, la felicità, si sedimenta.

Fu la presenza di Fritz, l'arrivo di Coralla da Milano con la sua abbronzatura coperta di una piccolissima peluria chiara, l'odore dei capelli di Mario Foscari che crearono quel giorno tra i ragazzi un'aria fluttuante di attesa come non era mai accaduto gli altri giorni e come accadde molto di rado, alla vigilia di qualche avvenimento della vita. Quest'aria toccò il suo punto massimo in due momenti. Il primo quando tutti sentirono l'odore di pane fresco che emanava dai capelli di Mario Foscari e il secondo quando Fritz disse a Coralla:

«*Du scheintz ein deutsches Mädchen zu sein*» (sembri una ragazza tedesca). E lei rispose:

«*Ich bin Italienerin*» (sono italiana).

Tre cose c'erano, oltre a tutte le altre «storiche», come la campagna, il caldo, la guerra e la fine di qualcosa che portarono molto in alto quelle due frasi: la purezza della lingua tedesca, il timbro delle due voci (femminile quella di Fritz, maschile quella di Coralla), e il tono orgoglioso di quel «sono italiana» che fece un po' abbassare gli occhi a Fritz.²¹³

Non solo gli elementi che concorrono a creare il sentimento sono qui “vivificati”, ma vengono anche descritti i momenti “concreti” durante i quali la tensione è massima, e non a caso sono di tipo olfattivo (l'odore di pane fresco dei capelli di Mario) e uditivo (il particolare timbro delle due voci). Ma non solo: è l'insieme armonico e casuale di questi fattori a realizzare la sospensione del momento. Seguono poi alcune situazioni distinte da fatti uditivi (il momento di noia è segnato dal suono delle cicale, di qualche gallina lontana e dal parlottare di Giannetto e di Max) e da complessi rapporti di sguardi dai quali emerge la rete delle relazioni: «Giannetto, mentre Max parlava, lo guardava allo stesso modo di Coralla che guardava Fritz senza mai guardarlo, cioè guardandolo in trasparenza e pensando allo stesso tempo per non far vedere la direzione dello sguardo». Infine, dopo altri

²¹³ Ivi, pp. 320-321.

segnali uditivi (i rombi degli aerei, le cicale che smettono di cantare, il muggito delle bestie dentro stalle lontane, i boati e gli schianti), il brano si conclude con uno *zoom* sulle pupille di Fritz che si dilatano e gli occhi che diventano quasi neri.

Come si diceva, sembra che nella distanza tra il primo e l'ultimo racconto i sensi si affievoliscano: già nell'incipit di *Solitudine*, la campagna che in *Felicità* era «piatta e gialla di paglia per il frumento appena tagliato», è ora solo «piatta e umida». La protagonista stessa è descritta attraverso una serie di negazioni:

Era trasandata, curava poco se stessa, non si truccava, portava in valigia quattro vecchi abiti e addosso un pellicciotto spelacchiato e scucito che cadeva da tutte le parti. Non era povera ma era come se fosse poverissima, non era vecchia ma era come se lo fosse, non era brutta, anzi, nel suo dolore una grande bellezza partiva dagli occhi e dalla bocca che erano quasi sempre atteggiati al pianto e alla commozione. Era sola, questo sì.²¹⁴

La stessa descrizione ritorna verso la fine del brano («non era giovane, non era bella, non era ricca, non portava bei vestiti»), accompagnata però da un altro dato: la donna sembra quasi una stracciona che si aggira nella campagna chinandosi ogni tanto a raccogliere piccoli oggetti insignificanti (un sassolino, una piuma, uno stecco). All'autore basta questa breve descrizione - che ricorda quella di Giosetta Fioroni contenuta in *Artisti*: «non vista (ma noi siamo qui per guardarla quando lei non ci vede) raccoglie per terra un oggettino, oppure qualche foglia da una siepe, o delle erbe, o se in mezzo a un prato, cerca il quadrifoglio o una penna gialla di improbabile usignolo passato un giorno di lì»²¹⁵ - per rendere immediatamente, attraverso l'azione della donna (accompagnata da piccoli precisi dettagli), una parte fondamentale del suo carattere, che nessun aggettivo avrebbe saputo definire meglio. La negazione che caratterizza la donna si avverte, come mancanza di qualcosa, nel corso dell'intero testo (sono ventisei le occorrenze dell'avverbio «non»): a volte si cristallizza nel ricordo dell'assenza dei figli, altre nell'insonnia, per poi essere esplicitata nel pensiero dell'amico che ospita la protagonista. L'uomo, di

²¹⁴ Ivi, p. 508.

²¹⁵ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 44. La trama dei rimandi intertestuali nell'opera di Parise è molto forte: per citare un altro esempio che lega *Artisti* ai *Sillabari*, ricordo che il ritratto di Tom Corey è perfettamente identico al brano *Libertà*.

fronte all'attrazione che tutti provano verso la donna, si chiede il perché di tanta simpatia, e si dà subito qualche risposta che però non sembra soddisfarlo:

Era tutto questo ma questo non era l'essenziale. L'essenziale sfuggiva all'uomo o voleva che gli sfuggisse. In realtà egli aveva in mano l'essenziale ma era questo un aspetto della vita che troppo spesso lasciava che gli sfuggisse perché la presa della sua mano diventava inerte. Non per disinteresse, né per insensibilità ma per noia.²¹⁶

L'assenza non viene colmata a causa della noia, provata in modo indistinto nei confronti della vita. Poco più avanti, di nuovo si ha quel meccanismo per cui un sentimento (direi qui un misto di solitudine, tristezza e dolore) non viene *spiegato*, bensì tratteggiato per mezzo di piccole caratteristiche fisiche e comportamentali: «egli conosceva abbastanza bene i motivi del dolore di lei e li leggeva molto più profondamente nelle sue mani o in certi passetti malsicuri, in certi inciampi nel terreno, nell'approfondirsi di due rughe intorno alla bocca che nelle parole che lei diceva». È quindi l'osservazione attenta e curiosa di questi tratti a consentire un accesso (privilegiato) all'interiorità del personaggio in questione. Ancora una volta si può citare Merleau-Ponty, che, mettendo in relazione la vista e il tatto, anzi eleggendo la vista a operazione tangibile, permette forse di giungere ad una provvisoria conclusione: partendo dal presupposto che ogni esperienza del visibile è sempre data nel contesto dei movimenti dello sguardo, ne consegue, secondo una sorta di movimento reciproco, che visibile e tangibile appartengono allo stesso mondo. Si tratta cioè di un rapporto di assoluta reciprocità e reversibilità tra vedente e visibile.

Questo «sensibile esemplare» (per utilizzare ancora una volta le parole di Merleau-Ponty) credo possa essere considerato il vero protagonista dei testi narrativi e dei *reportage* parigiani, dove la percezione (in primo luogo visiva – ma si tratta, in conclusione, di una «visione tattile») diventa il nucleo propulsore che permette di avvicinarsi in modo più vero alle cose e quindi di sillabare i sentimenti, intesi come la profondità dell'animo umano.

²¹⁶ *Op. II*, p. 511.

Capitolo III

Il rapporto *in absentia* con Merleau-Ponty

3.1 «Noi ci siamo dentro»: visione e percezione

La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo,
e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo
con altrettanta «profondità» che un trattato di filosofia.
(M. MERLEAU-PONTY)²¹⁷

Si è visto come, attraverso la fenomenologia, la poetica di Parise possa essere in un qualche modo ripensata: se la scienza dei fenomeni, in campo filosofico, ha come oggetto tutto quello che appare alla coscienza, e affinché ciò sia possibile è necessario cogliere le cose in se stesse - così come si presentano al nostro sguardo e al nostro corpo - , ecco che l'analogia con la scrittura parisiense mostra una nuova chiave di lettura. È infatti sull'aspetto sensoriale che la fenomenologia, così come è intesa e sviluppata da Merleau-Ponty, pone l'accento: in Parise si ritrova proprio la medesima dimensione, come si è osservato a proposito di alcuni racconti dei *Sillabari* (*Amore, Famiglia, Felicità, Solitudine*). Si tratta di restituire un'esperienza che sia il più possibile intatta, di mettere cioè il lettore, anche naturalmente attraverso scelte stilistiche, in condizione di rivivere il fenomeno descritto (la situazione, il sentimento, la sensazione passeggera). Il pensiero di Merleau-Ponty sembra allora

²¹⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 30.

valere come grande idea filosofica alla base dei testi di Parise, in particolare dei *Sillabari*. Come suggerisce infatti Merleau-Ponty stesso:

L'opera di un grande romanziere è sempre sorretta da due o tre idee filosofiche. Come per esempio l'Io e la Libertà in Stendhal, in Balzac il mistero della storia come apparizione d'un senso nel caso delle vicende, in Proust l'implicarsi del passato nel presente e la presenza del tempo perduto. La funzione del romanziere non consiste nel tematizzare queste idee, ma nel farle esistere dinanzi a noi al modo stesso delle cose. Non spetta a Stendhal di discorrere sulla soggettività, a lui basta renderla presente. Ma è nondimeno sorprendente che, quando s'interessano deliberatamente alle filosofie, gli scrittori riconoscano tanto male le loro parentele.²¹⁸

In effetti, seguendo quest'ipotesi di lettura, nei brani parisiensi si concretizza la fenomenologia declinata in accezione merleau-pontiana (e, in questo senso, poco importa che nella biblioteca di Parise non sia presente alcun testo di Merleau-Ponty)²¹⁹; se si dovessero cioè ritrovare quelle «due o tre idee filosofiche» che sorreggono la sua opera, di certo tra queste la fenomenologia avrebbe un posto importante. D'altronde, si tratta sempre «di fissare una certa posizione rispetto al mondo, di cui la letteratura e la filosofia come la politica non siano che differenti espressioni»²²⁰.

Introducendo il pensiero di Merleau-Ponty proprio a partire dal suo primo libro, la tesi di dottorato dal titolo *La struttura del comportamento* [1945], dove si trova già gran parte dei temi poi sviluppati, Ghilardi e Taddio affermano che l'opera «si delinea come una inesausta riscrittura del fenomeno»²²¹, e spiegano:

riscrivere ciò che appare indica il tentativo di non congelare in un'unica prospettiva la cosa osservata, ma di abitare il paradosso e l'ambiguità che legano i fenomeni osservati senza la pretesa di ricondurli a una metafisica in grado di spiegarne la struttura, semplificando e isolando i singoli aspetti come se ogni parte del fenomeno possedesse un'unità di senso autonoma. [...] In Merleau-Ponty la descrizione precede la spiegazione. Ne emerge un pensiero in grado d'interrogare le cose nella loro tacita

²¹⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, cit., p. 45.

²¹⁹ Tuttavia, come afferma Giosetta Fioroni: «sinceramente... penso Goffredo conoscesse senz'altro Merleau-Ponty, ma non ho prove e ricordi precisi» (Intervista a Giosetta Fioroni, in *Appendice*).

²²⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, cit., pp. 45-46.

²²¹ M. GHILARDI, L. TADDIO, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, La struttura del comportamento*, cit., p. I.

presenza, un pensiero capace di cogliere l'origine del senso iscritto nella percezione.²²²

L'operazione di abitare l'ambiguità del fenomeno osservato rinunciando ad una spiegazione complessiva, sembra in effetti coincidere con il lavoro di Parise nei confronti della materia da narrare, e anche qui si può a giusto titolo affermare che «la descrizione precede la spiegazione». Ma come volgere in pratica l'atto descrittivo? Quali strumenti utilizzare nel momento in cui si tenta appunto di interrogare gli eventi per poi ricondurli sulla pagina? La via è quella della percezione, quale *fil rouge* che attraversa e costruisce l'intero pensiero di Merleau-Ponty. Opponendosi dunque alla tradizione metafisica che fa esistere la soggettività a partire dal *cogito* e dalla dicotomia tra soggetto e oggetto, Merleau-Ponty pone al centro del proprio pensiero il primato della percezione quale fondamento stesso della nostra idea di verità. Come spiega infatti nella *Premessa alla Fenomenologia della percezione*:

in ogni momento il mio campo percettivo è riempito di riflessi, di scricchiolii, di fugaci impressioni tattili che io non sono in grado di connettere in modo preciso al contesto percepito, e che tuttavia pongo immediatamente nel mondo, senza mai confonderle con le mie fantasticherie. [...] Il reale è un tessuto solido, non attende i nostri giudizi per annettersi i fenomeni più sorprendenti e per respingere le nostre immaginazioni più verosimili. La percezione non è una scienza del mondo, non è nemmeno un atto, una presa di posizione deliberata, ma è lo sfondo sul quale si staccano tutti gli atti ed è da questi presupposta.²²³

Altrove, afferma in modo ancora più esplicito che percepire significa cogliere una struttura completa della cosa, e non i singoli dati visivi, tattili, uditivi: si tratta di «un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi»²²⁴. Va d'altronde distinto lo studio della percezione, quale possibilità di dare un senso a uno stimolo, e quale attività specifica della coscienza, dallo studio del mondo percepito, quale costruzione a posteriori della coscienza. La fenomenologia dunque, opponendosi sia all'introspezione che alla filosofia trascendentale, studia

²²² *Ibidem*.

²²³ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 19.

²²⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il cinema e la nuova psicologia*, in ID., *Senso e non senso*, cit., p. 71.

L'apparizione dei fenomeni alla coscienza: si tratta allora di imparare a guardare le cose nel loro formarsi quali fenomeni, all'interno di una relazione continua tra soggetto, mondo e oggetto (nel quale naturalmente rientrano anche i ricordi, la memoria, le esperienze vissute). L'attenzione privilegiata alla dimensione percettiva permette infatti, come si accennava, di superare il dualismo tra soggetto e oggetto: è proprio la fenomenologia, quale «studio delle essenze» e «filosofia tutta tesa a ritrovare quel contatto ingenuo con il mondo»²²⁵, che consente di congiungere soggettivismo e oggettivismo, proprio perché «il mondo fenomenologico non è essere puro, ma il senso che traspare all'intersezione delle mie esperienze e di quelle altrui, grazie all'innestarsi delle une sulle altre: esso è quindi inseparabile dalla soggettività e dall'intersoggettività»²²⁶. Soggetto e oggetto, al pari di anima e corpo, non possono essere disgiunti: come spiega Paci nell'*Introduzione a Senso e non senso*, «il soggetto non è un osservatore assoluto, distaccato dal mondo; l'oggetto non è una realtà trascendente, distaccata dal modo con cui gli uomini lo percepiscono»²²⁷. Ancora, il primato della percezione porta l'indagine verso un interesse per la pittura quale attività dello sguardo: secondo Merleau-Ponty la pittura è intimamente legata alla modalità percettiva, mostrando in modo particolarmente netto un lato ingenuo, spontaneo, e non filtrato. Ed è proprio un testo dedicato alla pittura, *Il dubbio di Cézanne*, raccolto in *Senso e non senso*, a contenere alcune osservazioni molto utili per comprendere certi meccanismi presenti nei *Sillabari*. Si tratta di un saggio in cui, descrivendo alcuni tratti della vita e dell'opera di Cézanne, l'autore inserisce la pittura all'interno della riflessione fenomenologica, partendo dal principio secondo cui per ogni artista (compreso il filosofo) sia necessario sì esprimere un'idea, ma soprattutto risvegliare le esperienze che permetteranno di penetrare nelle altre coscienze. In apertura al brano è citata una confessione del pittore che testimonia la sua enorme difficoltà nel lavorare, nel dipingere, nella possibilità di fare qualsiasi lento progresso. Sono poi ricordati sommariamente alcuni episodi significativi della sua vita: Merleau-Ponty si sofferma sul carattere dell'artista, affermando che proprio

²²⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 15.

²²⁶ *Ivi*, p. 29.

²²⁷ E. PACI, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, Senso e non senso*, cit., p. 11.

L'estrema attenzione al colore e alla natura indicherebbe «una fuga dal mondo umano, l'alienazione della sua umanità»²²⁸. Poi, iniziando ad approfondire le prime tappe dell'opera, Merleau-Ponty afferma, trattando dei suoi rapporti con l'Impressionismo:

i suoi primi quadri, fin verso il 1970, sono sogni dipinti [...]. Nascono dai sentimenti e vogliono in primo luogo provocare sentimenti. Sono dunque quasi tutti dipinti a grandi linee e offrono la fisionomia morale dei gesti più che il loro aspetto visibile. Agli Impressionisti, ed in particolare a Pissarro, Cézanne deve di aver inteso poi la pittura, non come la incarnazione di scene immaginate o la proiezione esterna dei sogni, ma come lo studio preciso delle apparenze, non tanto come un lavoro di studio quanto come un lavoro aperto alla natura, e d'aver lasciato la fattura barocca, che cerca *anzitutto* di rendere il movimento, per i piccoli tocchi giustapposti e i tratteggi pazienti. Ma s'è presto separato dagli Impressionisti. L'Impressionismo voleva rendere nella pittura la maniera medesima in cui gli oggetti ci colpiscono la vista e aggrediscono i nostri sensi [...]. La composizione della tavolozza di Cézanne fa presumere che egli si dia un altro scopo [...]. L'uso dei colori caldi e del nero mostra che Cézanne vuole rappresentare l'oggetto, ritrovarlo dietro l'atmosfera [...]. Bisognerebbe quindi dire che egli ha voluto ritornare all'oggetto senza abbandonare l'estetica impressionista, che prende modello dalla natura.²²⁹

Pensando a un parallelo con la modalità narrativa di Parise, in particolare con i *Sillabari*, sono qui da notare alcune espressioni particolarmente incisive, quali «lo studio preciso delle apparenze», «i piccoli tocchi giustapposti», «i tratteggi pazienti», come in parte si è già visto. In effetti, con le dovute cautele, mi pare che inizi qui a delinarsi la descrizione di un metodo artistico, valido sia per la pittura che per la scrittura, che parte da un'attenzione particolare alla cosa vista per giungere a una resa puntuale di certi dettagli. Ritornando ad esempio sulla descrizione della pennellata di Cézanne (quei «piccoli tocchi giustapposti»), non si può non pensare alle descrizioni dei personaggi dei *Sillabari*, date dall'accostamento di alcuni particolari spesso collegati tra loro in modo discontinuo, senza l'intenzione di creare

²²⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, cit., p. 29.

²²⁹ *Ivi*, pp. 29-30.

un'immagine completa della figura. Basti osservare la presentazione dei dieci protagonisti di *Amicizia* per comprendere pienamente questa tendenza²³⁰:

Le dieci persone erano: Gioia, una donna con dolci occhi ebraici, pieni di qualcosa di antico e religioso che era il senso della famiglia. Carlo, marito di Gioia, alto e biondo con lineamenti quadrati e occhi quasi bianchi un poco fantascientifici. Adriana, alta e buona, un pochino ansiosa di essere sempre buona, ma non in anticipo né in ritardo. Mario, marito di Adriana, con molte fragilità vaganti negli arti e nel volto, ma con una testa rotonda piena di bisogno di affetto che riscattava tutto. Guido, il meno «adulto», che sciava senza «stile» dicendo ai dirupi: «Io ti batto», e li batteva; perché lì vicino c'era Silvia, una ragazza-donna dai tratti mongoli, la erre moscia, che egli amava (e contemplava) da molti anni, di una bellezza così grande che ogni persona guardata da lei sorridente si sentiva caduca e mortale. Silvia però (senza la presenza di Silvia i dieci non si sarebbero mai trovati insieme per caso) amava: Filippo, un uomo che somigliava ad Achille ma anche a Patroclo, perché «umano», avendo dedicato la sua vita a Silvia. L'ottavo era: Dabceovich (basta così). Poi Pupa, la più sconosciuta di tutti, che abitava molti mesi in montagna, aveva occhi gialli con piccole e grandi macchie nere come il sole e sciava in modo volante e pieno di silenzio, due cose forse sviluppate in quei luoghi durante la sua infanzia per vivere e difendersi dalla neve come gli scoiattoli e le lepri. E infine un altro uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo, sperando e studiando il modo, senza che nessuno se ne accorgesse, che tutte queste cose fossero in armonia tra di loro.²³¹

Anche qui sembra che si voglia «ritornare all'oggetto»: i personaggi sono colti attraverso brevi tocchi ritraenti un aspetto particolare della loro persona, interiore e/o esteriore (da sottolineare lo strano rapporto causa-effetto tra l'azione di Guido di battere i dirupi e la presenza di Silvia). Proseguendo nella lettura del saggio di Merleau-Ponty, i punti di contatto con la pagina dei *Sillabari* sembrano moltiplicarsi,

²³⁰ Si noti che questo tipo di presentazione dei personaggi, come sottolinea anche Perrella, sembra cara a Parise fin dalle prime opere. Si veda ad esempio nella *Grande vacanza*: «I presenti erano: il vecchio paralizzato di nome Giacomo (Giacomo Pertile, molto probabilmente un cognome falso), l'altro vecchio rapato, Antonio, un altro ancora di nome Giacomo. Tra le signore: Lei, con la coccarda, chiamata semplicemente Signora; una donna di mezza età con lenti enormi, nervosissima, i capelli tagliati corti come una bambina, un'altra donna sui cinquant'anni di nome Vittoria, l'unica vestita di chiaro con un grembiule di tela rossa e un voluminoso plico infilato in seno. Una signora di nome Maria, vecchissima e curva, che non parlava mai se non per dire qualche frase in un italiano molto stentato: era nata nei dintorni ma aveva vissuto molto in America con un marito che la bastonava e la obbligava a fare la serva di una grande amante. Per ultimi, in ordine di arrivo, un robustissimo vecchio con una lunga barba aperta a metà, colletto e polsi di celluloidi, bombetta. E la nonna. Il primo Giacomo, per evitare confusioni con il secondo veniva chiamato Pertile, il vecchio in bombetta signor Colonnello» (*Op. I*, p. 185).

²³¹ *Op. I*, p. 212-213.

in particolare in riferimento alle riflessioni riguardanti il rapporto tra realtà e sensazione, e l'assenza di frattura tra «sensi» e «intelligenza». L'autore afferma, attraverso le parole di Émile Bernard, che la pittura di Cézanne «sarebbe un paradosso: ricerca della realtà senza abbandono della sensazione, senza altra guida che la natura dell'impressione immediata, senza precisare i contorni, senza circoscrivere il colore nel disegno, senza comporre la prospettiva né il quadro»²³². Ed è proprio l'impressione immediata a costruire le descrizioni dei protagonisti di *Amicizia*: ecco perché di un personaggio può essere delineato un solo tratto (ad esempio gli occhi ebraici di Gioia, unico dato che Parise offre della donna): probabilmente è il solo elemento ad avere creato nell'autore un'impressione, come se fosse il solo segno fissato nel ricordo. Ancora, Merleau-Ponty riporta una riflessione di Cézanne secondo cui «l'arte è un'appercezione personale. Io pongo tale appercezione nella sensazione e domando all'intelligenza di organizzarla in opera»²³³: solo così la materia potrà essere dipinta, attraverso una continua «fedeltà ai fenomeni». Si tratta dunque di eludere la dicotomia tra sensazione e pensiero, e di tentare invece una rappresentazione della materia nel suo prendere forma, nel suo darsi spontaneamente:

noi percepiamo le cose, ci intendiamo su di esse, siamo ancorati a esse e solo su queste fondamenta di “natura” costruiamo delle scienze. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale, ed ecco perché i suoi quadri danno l'impressione della natura alla sua origine.²³⁴

La volontà di Cézanne di riprodurre una realtà fatta di percezioni è d'altronde sottolineata dal pittore stesso in una delle lettere all'amico Émile Bernard, dove afferma:

la letteratura si esprime con astrazioni, mentre il pittore concretizza per mezzo del disegno e del colore le sue sensazioni, le sue percezioni. Non si è né troppo scrupolosi, né troppo sinceri, né troppo sottomessi alla natura; ma si è più o meno padroni del proprio modello e soprattutto dei

²³² M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 31.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ivi*, p. 32.

propri mezzi d'espressione. Penetrare quello che si ha davanti e perseverare a esprimersi quanto più logicamente è possibile.²³⁵

Quel mondo primordiale, o della percezione, è reso, spiega Merleau-Ponty, da una «prospettiva vissuta», che non può coincidere con quella geometrica o fotografica. Attraverso infatti gli esempi di alcune opere, si mostra che le deformazioni prospettiche eseguite sulla tela, così come le contaminazioni di colore, «contribuiscono [...] a dare l'impressione di un ordine nascente, di un oggetto che sta comparso, che sta coagulandosi sotto i nostri occhi»²³⁶. L'unico modo dunque per rendere il mondo nella sua "verità", nella sua densità, è quello di creare il disegno dal colore: solo così si arriverà alla totale fusione di vista e tatto (di cui si parlerà meglio in seguito), nel tentativo di esprimere quel che esiste, la cosa vissuta. «Noi *vediamo* la profondità, il velluto, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore»²³⁷. Per Cézanne, e direi anche per Parise, ritrarre un personaggio o una situazione, al pari di un oggetto, non significa togliergli il pensiero (al limite, sarà rimosso ogni tipo di psicologismo), bensì provare a renderlo così come viene percepito, con tutte le sue lacune, le sue zone d'ombra, e le sue deformazioni. Ancora una volta, non ha senso contrapporre anima e corpo, pensiero e visione: «gli altri spiriti ci si offrono solo incarnati e aderenti a un volto e a gesti»²³⁸. Infine, l'invito di Cézanne a dipingere il minuto del mondo che passa nella sua realtà, mi pare coincidere precisamente con il metodo fissato da Parise nella scrittura dei *Sillabari*:

si trattava, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riafferrare, *valendosi* di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. Occorreva saldare le une alle altre le visioni di tutti i punti di vista particolari che lo sguardo assumeva, riunire quel che viene disperso dalla versatilità degli occhi, "congiungere le mani erranti della natura", diceva Gasquet.²³⁹

²³⁵ M. DORAN, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 2006, p. 31.

²³⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 33.

²³⁷ *Ivi*, p. 34.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ivi*, p. 36.

È Merleau-Ponty stesso a proporre un parallelo con la scrittura: «come la parola non *assomiglia* a quel che designa, la pittura non è un'illusione»²⁴⁰. Si tratterebbe cioè di evitare le apparenze per raggiungere il centro delle cose, sempre passando attraverso l'esperienza, sulla cui centralità si sofferma anche Rilke: all'interno di una delle *Lettres sur Cézanne* (testo che tra l'altro fa parte della biblioteca di Parise²⁴¹), afferma che «la transformation en chose, l'exaltation de la réalité rendue indestructible à travers l'expérience que le peintre a de l'objet, voilà où il situait la fin de son plus intime travail»²⁴². Rilke prosegue poi con la descrizione di una sorta di disputa, all'interno dell'animo del pittore, tra il momento della percezione visiva e quello in cui viene utilizzato ciò che è stato percepito:

je suppose que le deux processus, chez lui, celui de la perception visuelle, si sûre, et celui de l'appropriation, de l'utilisation personnelle du perçu, se contrariaient d'être trop conscients ; ils élevaient la voix (si l'on peut dire) en même temps, pour se couper continuellement la parole et se quereller.²⁴³

È il momento in cui, a fronte di una limpida percezione visuale, tale materiale va utilizzato e reso in forma artistica (o letteraria). Come afferma ancora Merleau-Ponty, «un pittore come Cézanne, un artista o un filosofo, devono non solo creare ed esprimere un'idea, ma anche ridestare le esperienze che la radicheranno nelle altre coscienze»²⁴⁴. In conclusione al saggio, prima delle riflessioni sulla libertà e su Leonardo, è così indicata la via della condivisione, dell'unione che l'opera ha il potere di creare tra gli uomini, la sua possibilità di vivere «indivisa in parecchi spiriti, presuntivamente in ogni spirito possibile, come un'acquisizione per sempre»²⁴⁵.

La percezione visiva si configura dunque, come affermano Ghilardi e Taddio, come «un'esperienza originaria: vera condizione della pensabilità della cosa»²⁴⁶. Ed è proprio sull'esperienza che può innestarsi una metafisica: nel brano intitolato *Il*

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Si tratta di R. M. RILKE, *Lettres sur Cézanne*, traduzione di G. Zampa, Electa, Milano 1984.

²⁴² R. M. RILKE, *Lettres sur Cézanne* [*Briefe über Cézanne*, 1952], Éditions du Seuil, Paris 1991, p. 39.

²⁴³ *Ivi*, p. 40.

²⁴⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 38.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ M. GHILARDI, L. TADDIO, *Introduzione* a M. MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento*, cit., p. III.

metafisico nell'uomo, Merleau-Ponty definisce la metafisica l'intenzione di descrivere quella differenza e singolarità dell'esperienza nel momento in cui comunica e incontra l'altro.

A partire dal momento in cui ho riconosciuto che la mia esperienza, appunto in quanto mia, m'apre a ciò che non è me, e che io sono *sensibile* al mondo e ad altri, tutti gli esseri che il pensiero oggettivo poneva alla loro distanza mi s'avvicinano singolarmente. [...] La mia vita m'appare assolutamente individuale ed assolutamente universale. Tale riconoscimento d'una vita individuale che animi tutte le vite passate e contemporanee e da loro riceva ogni vita, d'una luce che ci provenga da loro contro ogni speranza, è appunto la coscienza metafisica [...]. La coscienza metafisica ha per unico oggetto l'esperienza quotidiana.²⁴⁷

Nell'indagine sul rapporto tra mondo sensibile e comportamento, confluiscono sia lo studio fenomenologico derivato dalla lezione di Husserl, sia la teoria della *Gestaltpsychologie*²⁴⁸, che permette a Merleau-Ponty di modellare l'idea della percezione all'interno di un sistema in cui la Forma è «una funzione che mette in grado l'essere umano di organizzare i propri comportamenti all'interno del mondo e che mantiene aperta l'ambiguità strutturale che lega la coscienza all'esteriorità oggettiva»²⁴⁹. Si tratta sempre di uno scambio continuo tra individuo e mondo, che non può essere detto se non attraverso il linguaggio, il quale, proprio come l'interrogazione filosofica, non potrà mai aderire completamente al reale, essendo coinvolto nella relazione tra essere umano e mondo. Come afferma Nepi, una delle peculiarità della filosofia merleau-pontyana è la definizione di un essere che «è

²⁴⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Il metafisico nell'uomo*, in ID., *Senso e non senso*, cit., p. 117.

²⁴⁸ A proposito del rapporto con Husserl e con la Gestalt, si vedano alcune riflessioni di Fergnani, il quale afferma che Merleau-Ponty «è stato uno dei fenomenologi più decisi nel respingere dalla fenomenologia ogni aspetto di platonismo e di “purismo” razionalistico. Fin dagli inizi il suo programma collega il problema della descrizione delle essenze a quello della realtà e fatticità dell'esistenza». E altrove: «Merleau-Ponty combatte in *Struttura del comportamento* il meccanicismo parcellare che ha di vista un corpo preso momento per momento, e punto per punto. *Fenomenologia della percezione* conferma e approfondisce i risultati dell'opera precedente ponendosi su un piano di considerazione diverso, più vicino all'esperienza “naturale” o “ingenua”. La percezione viene restituita alla sua dimensione originaria grazie alla neutralizzazione degli schemi e delle coperture che l'atteggiamento naturale (dogmatizzato) e la spiegazione scientifica o scientificistica sono venuti sovrapponendo ad essa: il *champ phénoménal* così raggiunto è studiato alla luce della *Gestalttheorie* che soddisfa alla condizione di non risolvere il mondo nella coscienza né la coscienza nel mondo» (F. FERGNANI, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, Il corpo vissuto*, il Saggiatore, Milano 1979, p. 9 e p. 22).

²⁴⁹ M. GHILARDI, L. TADDIO, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, La struttura del comportamento*, cit., p. VI.

contemporaneamente l'essere del soggetto percipiente, dell'oggetto percepito e della loro reciproca relazione»²⁵⁰. L'indagine fenomenologica mostra dunque tale ambiguità intesa come intreccio continuo ma allo stesso tempo rapporto non del tutto aderente tra il sé e il mondo: «il modo d'essere dell'uomo è ambiguo nel senso che non è né soggettivo né oggettivo»²⁵¹. Si tratta di percepire una realtà nella quale ogni aspetto è inseparabile dagli altri, e nello stesso tempo equivale a tutto il resto nella misura in cui trova una propria significazione solo nel rapporto con ciò che lo circonda:

è la pienezza insuperabile: impossibile descrivere completamente il colore di un tappeto senza dire che è un tappeto, un tappeto di lana, e senza implicare in questo colore un certo valore tattile, un certo peso, una certa resistenza al suono. La cosa è quel genere d'essere nel quale la definizione completa di un attributo esige quella dell'intero soggetto e nel quale, perciò, il senso non si distingue dall'apparenza totale. [...] Come diceva E. Bernard, ogni pennellata di Cézanne deve «contenere l'aria, la luce, l'oggetto, il piano, il carattere, il disegno, lo stile». Ogni frammento di uno spettacolo visibile soddisfa a un numero infinito di condizioni, e la peculiarità del reale consiste nel contrarre in ciascuno dei suoi momenti un'infinità di relazioni.²⁵²

Appare dunque impensabile una descrizione della realtà che non tenga conto del carattere di inscindibilità che distingue il mondo percepito, fatto di cose e di vuoti tra le cose, di impressioni, percezioni e ricordi: il sentire sarà quindi definito come «quella comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita»²⁵³.

Altri importanti concetti sui quali conviene soffermarsi prima di entrare nel vivo del testo che, più degli altri, sembra suggerire gli scambi più fecondi tra indagine filosofica e testo letterario, ovvero *Il visibile e l'invisibile*, sono quelli di corpo / carne, di chiasma e di storia. Innanzitutto, come suggerisce Fergnani, l'idea di corpo in Merleau-Ponty si è formata sotto varie spinte e influenze, prime tra tutte

²⁵⁰ P. NEPI, *Merleau-Ponty. Tra il visibile e l'invisibile*, Edizioni Studium, Roma 1984, p. 33.

²⁵¹ E. PACI, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, Senso e non senso*, cit., p. 11.

²⁵² M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 421.

²⁵³ *Ivi*, p. 96.

quella di Freud²⁵⁴, e poi quella della *Gestaltpsychologie*, che «molto più della stessa psicanalisi ha esercitato un'influenza profonda»²⁵⁵ su tutto il suo pensiero. Il discorso sul corpo e sul soggetto, che percorre e fonda tutta la riflessione filosofica, si sviluppa proprio dall'apertura del soggetto al mondo. Tale operazione avviene naturalmente in virtù del corpo, il quale non può essere dissociato dall'anima, ed è irriducibile alla contrapposizione tra soggetto e oggetto: «il corpo umano è permeato di anima in tutte le sue parti, e per converso l'anima non esiste al di fuori della soggettività corporea: è la soggettività corporea stessa»²⁵⁶. Il corpo si colloca in una posizione intermedia tra l'io e il mondo:

la realtà del corpo come intreccio e chiasma di senziente e sensibile, vedente e visibile, fornisce la chiave interpretativa del chiasma in cui si riassume il significato più profondo dell'ontologia merleau-pontyana, quello tra visibile e invisibile. [...] Nel momento in cui si tematizza esplicitamente il problema ontologico, Merleau-Ponty passa dalla percezione alla visione. [...] La visione è dunque la dimensione dell'esistenza in cui più immediatamente si realizza la manifestazione dell'Essere. [...] La visione infatti, in quanto chiasma di vedente e visibile, è da intendere come modello interpretativo dell'essere e non solo dell'uomo.²⁵⁷

La nozione di chiasma, centrale in tutto il pensiero di Merleau-Ponty, funge da ponte per passare dalla percezione alla visione: tale movimento sarà fondamentale nella lettura dei testi parigiani alla luce delle considerazioni fenomenologiche.

Per quanto riguarda infine la nozione di storia, essa sembra contenere quello scambio continuo tra soggetto e mondo segnato dall'ambiguità. Pertanto, la storia «non è né il regno trasparente del Logos, né il campo vuoto dell'iniziativa arbitraria, né lo spazio del non-senso assoluto. Ciò che meglio la definisce è uno status ambiguo tra ripetizione e novità»²⁵⁸. La storia è dominata dal fattore di contingenza, che integra il necessario all'imprevisto: «essa oscilla tra la frenesia dell'azione e la

²⁵⁴ Come afferma Fergnani, «“Sarebbe interessante”, affermava Merleau-Ponty nella conferenza del '51 “seguire ad esempio nella psicanalisi il passaggio da una concezione del corpo che inizialmente, in Freud, si identificava con quella dei medici del secolo scorso, alla nozione moderna del corpo vissuto”» (F. FERGNANI, *Introduzione a M. MERLEAU-PONTY, Il corpo vissuto*, cit., p. 10).

²⁵⁵ Ivi, p. 11.

²⁵⁶ Ivi, p. 22.

²⁵⁷ P. NEPI, *Merleau-Ponty. Tra il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 51-52.

²⁵⁸ Ivi, p. 32.

mistica»²⁵⁹ (ed è proprio con il concetto di contingenza che Merleau-Ponty potrà superare quello di assoluto). Nella linea storica si impongono cioè una necessarietà e una casualità che segnano d'altronde lo stesso corpo e la stessa esistenza:

corporeità, esistenza, storia, appaiono attraversati dalla contingenza più che essere affetti da un fondo di ingiustificabilità o di gratuità originaria, come invece nella concezione sartriana che vede nel binomio fatticità/trascendenza la struttura duale della realtà umana.²⁶⁰

Il punto di partenza di ogni ricerca si colloca quindi in una zona liminare, in cui si tende ad una dimensione alta, assoluta e trascendente, pur essendo di continuo trascinati nella concretezza di una realtà che solo con il corpo possiamo abitare. È dunque in questo equilibrio precario che si può collocare la ricerca filosofica e trarne delle riflessioni per la pagina di letteratura. Come afferma Sini:

La filosofia si colloca, come la vita di ogni uomo, fra la trascendenza assoluta del valore e l'immanenza radicale della storicità. Fra questi due assoluti, che peraltro si richiamano e si compenetrano reciprocamente, la vita dell'uomo, al di là di astratte e ideologiche contrapposizioni ed esclusioni, di fatto si apre sempre di nuovo un varco che è il principio stesso di ogni concreta esperienza e di ogni linguaggio creativo. Così la parola del filosofo (ma anche quella del poeta, dell'artista in genere e di ogni uomo nel miracolo quotidiano della comunicazione) affronta ogni volta il compito impossibile di dire e raggiungere il cuore dell'essere, l'alterità radicale, ogni volta misurando l'inadeguatezza della sua pretesa e tuttavia celebrando in questo smacco ripetuto e sempre di nuovo tentato il senso irrinunciabile della sua impresa.²⁶¹

Mi pare che sia proprio in questa linea che possa trovar posto l'opera di Parise, quale una letteratura che, partendo dai presupposti appena delineati, tenta una descrizione della realtà sempre in bilico tra l'aspetto più sensuale del mondo percepito e la tendenza ad assolutizzare ogni momento nel desiderio di renderlo eterno. Nei *Sillabari* questo movimento si mostra in modo particolarmente esplicito, fin dal progetto stesso del libro, che tenta un'operazione di catalogo di situazioni e sentimenti umani proprio a partire da un «lavoro di osservazione, o di setaccio, sui

²⁵⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Elogio della filosofia*, cit., p. 18.

²⁶⁰ F. FERGNANI, *Introduzione* a M. MERLEAU-PONTY, *Il corpo vissuto*, cit., p. 35.

²⁶¹ C. SINI, *Postfazione* a M. MERLEAU-PONTY, *Elogio della filosofia*, cit., p. 80.

volti e sugli atteggiamenti»²⁶² (*Noia*). Se gli incipit infatti presentano uno schema fisso che dovrebbe appunto limitare ogni soggettivismo, bloccando una situazione in una chiara istantanea, poi i contorni di tale immagine si sfaldano e si dissolvono grazie all'unicità dell'esperienza narrata (data proprio dal continuo ricordo all'aspetto sensuale della percezione). Si veda l'incipit del racconto *Donna*:

Un giorno a Cortina in una grande valle nascosta tra le Tofane una donna che sciava veloce e come giocando vide nello spazio bianco senza ombre e senza vento un uomo fermo, solo, con un mefisto nero e gli occhi neri. Fu un attimo, continuò a scendere con salti nella neve fresca ma tutto non era più come prima e questo le parve strano.²⁶³

Se queste prime righe possono far pensare a una cartolina, in cui i due personaggi, fissati nella loro azione (la donna che scia) o nella loro immobilità (l'uomo che rimane fermo) paiono eterni, ecco che nel corso del brano è raccontata una situazione dominata dalla vista, dall'olfatto, dal gusto, proprio a restituire al lettore un'esperienza:

Mangiarono alla casetta rossa, sepolta nella neve piena di gocce e bagliori. Lei si sentiva timida esattamente come aveva detto l'uomo, per questo le venne una gran fame e mangiò un piatto enorme di spaghetti, una bistecca di cervo con polenta, bevette molto vino e due grappe. Al ritorno cantò e quando l'uomo le carezzò una guancia con il dorso della mano lei gli prese la mano da quel lato e strofinò le nocche sulla sua guancia.

La donna tornò a casa, dormì un poco, diede ordini per la cena e si immerse nel bagno parlando da sola e cantando.

[...]

Udì il marito nel bagno che si spruzzava di profumo e non le piacque né il soffio dello spruzzatore, né il profumo, né che il marito si profumasse. Non le piacque nemmeno l'idea di avere un marito e due figli e soprattutto non le piacque di avere quel marito. (Sei matta? Che cretino!). In quel momento qualcosa le disse di mettere la camicetta e un paio di pantaloni di cinghiale. Lo fece, si guardò allo specchio da tutti i lati (stirò due volte le labbra) e le parve di essere abbastanza ragazzino. Così pensando due lacrime molto grosse saltarono sulla camicetta a piccoli quadri celesti.²⁶⁴

²⁶² *Op. II*, p. 1425.

²⁶³ *Ivi*, p. 287.

²⁶⁴ *Ivi*, pp. 290-291.

Così si chiude il racconto: l'esperienza è in effetti restituita, e ciò avviene, si è detto, grazie a un insieme di dati sensoriali (una carezza, una canzone, un profumo), i quali, pressoché intatti (intendo non manipolati da interpretazioni o spiegazioni dell'autore) arrivano al lettore.

Ritornando alla riflessione di Sini, la parola che affiora da tale atteggiamento descrittivo, al pari di quella del filosofo, ha valore «in quanto esprime quella falda sempre inespressa e tuttavia essenziale dell'esperienza che lega l'uomo al mondo e agli altri uomini in un comune destino di verità»²⁶⁵. L'ambiguità che ne deriva non sarà quindi intesa come equivocità; si tratterà piuttosto, utilizzando le parole stesse di Merleau-Ponty, di un aspetto che «contribuisce a fondare le certezze, anziché minacciarle»²⁶⁶. L'unico mezzo per pensare il mondo, e viverlo, consiste dunque nell'entrarci a pieno titolo. A questo proposito, Merleau-Ponty utilizza le parole di Bergson, che probabilmente anche Parise conosceva, in riferimento al rapporto con l'essere, il quale si presenta in una duplice prospettiva: si trova sì davanti a noi, ma al tempo stesso penetra all'interno.

«Quale che sia l'essenza intima di ciò che è e di ciò che si fa» diceva ancora Bergson «noi ci siamo dentro». [...] «Noi ci siamo dentro» vuol dunque dire: questi colori, questi oggetti che noi diamo, tappezzano e abitano anche i nostri sogni; questi animali sono delle varianti umoristiche di noi stessi; tutti gli esseri creano una simbolica della nostra vita ed è sempre la nostra vita che leggiamo in essi.²⁶⁷

«Noi ci siamo dentro»: l'immersione nella realtà crea una sorta di doppio movimento, grazie al quale, attraverso i sensi, percepiamo il mondo ma anche noi stessi, trovandoci in una situazione di continua osmosi tra il nostro corpo e il fuori. Le considerazioni di Parise riguardanti il sorgere del linguaggio come scambio tra contesto interno e contesto esterno (si tratta proprio di un'armonia tra la «microbiologia espressiva dell'autore» e la «macrobiologia del mondo storico-sociale e non»²⁶⁸) sembrano in effetti derivare proprio da un'idea del mondo così come è

²⁶⁵ C. SINI, *Postfazione* a M. MERLEAU-PONTY, *Elogio della filosofia*, cit., p. 81.

²⁶⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Elogio della filosofia*, cit., p. 12.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 23.

²⁶⁸ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, cit., pp. 17-18.

intesa da Bergson e riportata da Merleau-Ponty. La filosofia e la letteratura potranno infatti registrare e imprimere le cose in noi attraverso i movimenti di percezione e intuizione: citando ancora Bergson, Merleau-Ponty afferma che « “atto semplice”, “visione senza punto di vista”, accesso diretto [...] all’interiorità delle cose, tutte queste celebri formule dell’intuizione ne fanno una presa compatta sull’essere, senza esplorazione, senza interiore movimento del senso»²⁶⁹. L’intuizione ha poi bisogno di essere compresa, proprio perché la sua peculiarità è quella di richiedere uno scioglimento, una spiegazione:

perché essa racchiude un duplice riferimento – all’essere muto che essa interroga e al significato malleabile che ne trae; perché l’intuizione è l’esperienza della loro concordanza, perché essa è, come Bergson ha felicemente detto, *lettura*, arte di afferrare un senso attraverso uno stile e prima che esso sia tradotto in concetti, e perché infine la *cosa stessa* è il fuoco virtuale di tutte queste formulazioni convergenti.²⁷⁰

Credo che l’idea di intuizione quale esperienza di una concordanza tra l’essere interrogato e il significato incerto che ne deriva sia fondamentale nella lettura di tutta l’opera di Parise. Si tratta infatti di intuire una verità fugace e tentare di esprimerla, materializzarla. Merleau-Ponty riporta a tale proposito un’esortazione di Alain: «per noi che siamo uomini e abbiamo la vista corta, la verità è momentanea. Essa vive in una situazione, in un istante. Bisogna vederla, dirla, realizzarla in quel dato momento; né prima né dopo, incarnandola in ridicole massime; non molte volte, perché niente esiste molte volte»²⁷¹.

3.2 La «frequentazione ingenua del mondo»: dall’immaginario alla «superriflessione»

All’interno dell’indagine incentrata sul primato della visività, sulle sue modulazioni e messe in atto sulla pagina, e sulle sue implicazioni di radice filosofica, si è visto come il pensiero di Merleau-Ponty mostri nuove vie di analisi e offra

²⁶⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Elogio della filosofia*, cit., p. 19.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 26.

²⁷¹ *Ivi*, p. 66.

diverse prospettive. In particolare, mi pare che nel *Visibile e l'invisibile* si chiariscano certi passaggi cruciali del suo pensiero, i quali, se applicati con le dovute cautele, possono indicare nuove ri-letture dell'opera di Parise.

Innanzitutto, il testo di Merleau-Ponty, rimasto incompiuto a causa della morte improvvisa dell'autore, è costituito di centocinquanta pagine manoscritte che, come afferma Claude Lefort nella *Postilla*, fungono da introduzione, con lo scopo di persuadere il lettore «che i concetti fondamentali della filosofia moderna [...] implicano già una interpretazione singolare del mondo e non possono pretendere a una dignità speciale quando il nostro proposito consiste appunto nel rimetterci di fronte alla nostra esperienza, per cercarvi la nascita del senso»²⁷². Il punto di partenza affrontato da Merleau-Ponty è la fede percettiva: il primo capitolo, intitolato *Riflessione e interrogazione*, si apre con la dichiarazione di una difficoltà: se si tenta infatti di articolare e approfondire la nozione di fede percettiva, cioè se ci si domanda davvero cosa sia un soggetto, cosa significhi vedere e cosa sia la realtà, ci si perde in una serie di problemi particolarmente complessi. In particolare, già a partire dal rapporto tra il proprio corpo e le cose, ci si trova in una sorta di contraddizione: a volte si riesce ad accedere al cuore delle cose, a volte invece si rimane nelle apparenze. Detto altrimenti: «il mondo è ciò che io percepisco, ma la sua prossimità assoluta, dacché la si esamina e la si esprime, diviene anche, inspiegabilmente, distanza irrimediabile»²⁷³. Da tale distanza sorgono naturalmente tutte le problematiche connesse ai possibili incontri non solo tra il proprio mondo privato e il mondo, ma anche tra i mondi privati. Si tratterà dunque di comprendere che cosa è mondo, e, se questo c'è, quali possono essere i rapporti tra mondo visibile e mondo invisibile, partendo dal presupposto che «il vero traluce attraverso un'esperienza emozionale e quasi carnale, in cui le “idee” – quelle dell'altro e le nostre – sono piuttosto dei tratti della sua fisionomia e della nostra, e, più che comprese, sono accolte o respinte nell'amore e nell'odio»²⁷⁴. Il punto di partenza è dunque, ancora una volta, l'indagine percettiva, che si traduce in una presenza:

²⁷² C. LEFORT, *Postilla a M. MERLEAU-PONTY, Il visibile e l'invisibile* cit., p. 296.

²⁷³ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 36.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 39.

è la nostra esperienza, più vecchia di qualsiasi opinione, di abitare il mondo mediante il nostro corpo, la verità con tutti noi stessi, senza che ci sia da scegliere e nemmeno da distinguere tra la certezza di vedere e quella di vedere il vero, poiché essi sono per principio una medesima cosa, - fede, dunque, e non sapere.²⁷⁵

Un passaggio che a questo punto risulta particolarmente interessante è quello che permette di includere la percezione e l'immaginazione all'interno della categoria del pensiero, proprio perché della visione e del sentire rimane solo il pensiero di vedere e di sentire, «ed è possibile descrivere quel pensiero, mostrare che esso è fatto di una correlazione rigorosa fra la mia esplorazione del mondo e le risposte sensoriali che questa suscita»²⁷⁶. Ecco, si tratta precisamente del dispositivo da cui muovono i testi di Parise, fin dai primissimi romanzi: una precisa connessione tra l'esplorazione del mondo, la *curiositas* dei sensi e le risposte appunto sensoriali da essi suscitate. Già nel *Ragazzo morto e le comete*, il forte impianto visivo e cinematografico lascia spazio a un'indagine che necessita di tutti gli altri sensi: il mondo, per essere compreso, deve farsi spazio nel corpo («Le sembianze di quella figura gli entrarono nel corpo come una infiltrazione d'acqua»²⁷⁷), e ogni visione mostra un fondo concreto, sensoriale: «queste immagini nelle sere d'inverno, questa, di Raoul elegante, degli inchini e del pavone bellissimo e trascurato nella desolazione, diventano chiare e stellate»²⁷⁸. È vero che tutte le figure del romanzo sembrano essere modellate dalla luce («ad un tratto un fascio di luce li investe nella schiena e allunga le loro ombre fin sui muri al di là della piazza»²⁷⁹), ma è altresì vero che questa luce, senza una dimensione tattile, uditiva e olfattiva e gustativa (unita a una forte componente di immaginario) non riuscirebbe a creare nulla. Si veda il momento il cui il ragazzo morto entra nella casa del cugino: la descrizione di questa scena, dominata da una particolare luce, dal suono del banjo e dal rumore delle

²⁷⁵ Ivi, p. 54.

²⁷⁶ Ivi, pp. 54-55.

²⁷⁷ *Op. I*, p. 19.

²⁷⁸ Ivi, p. 22.

²⁷⁹ Ivi, p. 177.

pentole, dimostra la volontà dell'autore di creare una realtà in cui si incontrano tutti i sensi, e in cui sono proprio questi sensi a portare a una conoscenza del mondo:

la porta si aprì piano ed entrò il cugino che teneva nelle mani un banjo; anche lui si sedette sul letto e cominciò a pizzicare lo strumento, fermandosi ora su una corda, ora su un'altra, a lungo, finché la vibrazione si allontanava. I letti e i mobili di noce massiccio avevano molte curve che luccicavano e la cupola dell'armadio toccava il soffitto. Il sacerdote aveva giunte le mani e rivolti gli occhi al cielo, così che di essi non si scorgeva che la parte bianca, lunga e sottile, la pupilla e l'iride essendo coperte dalle palpebre. Le note che il cugino traeva ogni tanto dal banjo sembravano irritare il sacerdote che non tenendo conto della presenza dei ragazzi continuava a pregare, curiosamente sezionato dai quadri scuri della scacchiera che lo attraversava ora orizzontalmente, ora verticalmente, ora di sbieco. Sul ponte nel giardino passò la grassa signora che abitava al piano di sotto con un secchio ed un lume a petrolio nelle mani, diretta verso la baracca dove c'erano i mucchi di legna e di carbone. Dalla cucina al di là della sala da pranzo e dell'entrata giungeva il rumore delle pentole posate sull'acquaio dalla zia, assieme alla visione del sapone bianco e verde che bruciava le mani.²⁸⁰

Nell'insieme, si tratta sì di una scena che potrebbe essere definita cinematografica (si ritorni solo sulla descrizione dell'impatto della luce, di tipo caravaggesco, sul sacerdote, attraversato da una scacchiera in cui si alternano bagliori e oscurità), ma Parise va oltre, rompendo la tela e colmando la situazione di dati uditivi e tattili. L'idea che il corpo sia il luogo dove si condensano tutte le esperienze è poi ben resa dalle descrizioni dei morti, che continuamente fanno capolino nella narrazione. La loro presenza deriva dal fatto che, come è spiegato dal personaggio di Leopolda:

quando la gente viene sepolta comincia a disfarsi e a sapere di essere là dentro; lo sa perché la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi, quando giungono a casa, riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile. Ci sono anche quelli che non hanno ambizione a vivere, e restano là, a disfarsi del tutto, lasciando che altri vengano e vadano. [...] Noi avevamo una tomba, per fortuna, secondo il nostro testamento; li, sigillati in due bare, una di legno e una di zinco, grosse e senza una fessura, abbiamo potuto mantenere la pelle in buone condizioni. Ma la disgrazia è per quelli che vanno nel campo. La maggior parte si scioglie in pochi anni, con la pioggia e gli umori del vicino. Qualcuno di loro riesce a venir fuori, ma con immensa fatica; deve raccogliersi in un cartoccio, la

²⁸⁰ *Ivi*, p. 19.

carta si infradicia e si rompe, e allora deve raccogliersi un'altra volta. Alcuni tornano indietro, sotto terra, perché hanno perduto molte parti per la strada; ritornano sotto e si rassegnano a vivere quel poco di carne che ancora rimane.²⁸¹

La carne è piena dei fatti di questa terra, il corpo si compone e si forma cioè sulle esperienze, ed è proprio (e solo) questa carne che può essere vissuta.

Nel romanzo successivo, *La grande vacanza* [1953], sebbene sembri che l'immaginario prenda ancora più spazio e impedisca il delinarsi di una certa linearità (il racconto è continuamente interrotto da scene di fantasia e fughe oniriche, e spesso non è chiaro se le situazioni e i personaggi siano veri, verosimili, o del tutto appartenenti alla mente del protagonista)²⁸², si ritrova una certa propensione al dato sensoriale come veicolo di conoscenza, e una particolare insistenza su dettagliate descrizioni che tengono conto di tutta la sfera percettiva. Già la prima pagina mostra una forte dimensione materica e sensuale: «fronde, grappoli di bacche si attorcigliavano al radiatore sprizzando un sugo denso e scuro simile al sangue rappreso di antichi insetti»²⁸³, «voli di pipistrelli e sciami di grandi coleotteri dagli occhi rossi e cornei abbandonavano il cielo per gettarsi in grotte e crepacci»²⁸⁴. In particolare, il senso dell'olfatto pare privilegiato («i differenti odori dei pezzi di indumenti e della polvere si mischiarono a un tratto con l'odore selvatico, dolce e volgare del tabacco di contrabbando»²⁸⁵), e a volte è associato alla vista all'interno di espressioni sinestetiche: «intollerabili zaffate d'alcool color azzurro-neon»²⁸⁶. In ogni caso, come era stato per il *Ragazzo morto e le comete* e come sarà, in maniera forse più consapevole e dunque meno esibita, nei *Sillabari*, è il mondo che penetra

²⁸¹ Ivi, pp. 114-115.

²⁸² A tale proposito, si vedano le riflessioni di Montale all'interno di una delle prime recensioni del romanzo: «un collage, forse, o una fuga, un incontro di volti e oggetti alla Chagall». Anche Calvino, in una lettera a Parise del 14 gennaio 1964, riconosce i tratti caratteristici del libro, e afferma: «Perdio, che fiato avevamo da giovani! Forza di trasfigurazione, ricchezza, libertà, coraggio, cattiveria, insomma poesia. Come ci ha tarpato le ali (a te, a me, a tutti) il trionfo del verismo romano piccolo-borghese su tutta la letteratura italiana del dopoguerra. [...] Certo *La grande vacanza* non ha la presa del *Ragazzo morto* perché là c'era [...] un suggestivo passaggio unitario, un colore generale di tutto il libro, che qui manca (qui si va d'invenzione in invenzione, senza un centro poetico preciso)» (I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000, pp. 777-779).

²⁸³ *Op. I*, p. 151.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Ivi, p. 199.

²⁸⁶ Ivi, p. 155.

nell'interiorità, e la modifica proprio passando dai sensi: «respiri freddi e ineguali d'aria, salmi, cabala o interpretazione dei sogni, civette, chiù e grilli entrarono dalla finestra»²⁸⁷. Addirittura, l'idea che ogni essere sia fatto, coincida con la somma delle cose viste (e non viste, e di quelle udite, sentite, gustate e toccate) è esplicitamente svelata nel corso del romanzo:

ma questa è davvero l'intelligenza dell'uomo stupido, come se tu, bambino, sì ragazzo, uomo giovane insomma - non fare il furbo adesso -, come se tu non fossi proprio questo: le cose viste (zoo del circo), quelle viste dal nonno (un pappagallo di vetro), quelle viste dal bisnonno, e le non viste, il Mistero.²⁸⁸

L'uomo come mero contenitore di esperienze, fascio di percezioni, e dunque, come si è visto, il contatto come modalità di apprendimento e di crescita. Anche di fronte all'esperienza della morte (sulla quale, si è visto, si fonda gran parte di questi due primi romanzi), di qualsiasi tipo (umana, animale, materiale), si tratta sempre di un contatto: «penne, piume, membrane, le zampette e i residui dell'organismo della rondine mezzo sepolti dalla cenere palpavano l'aria dalla immobilità, tutto era frenesia del contatto, speranza di sopravvivere al rifiuto»²⁸⁹. Si potrebbe affermare che proprio la speranza di sopravvivere al rifiuto rappresenta uno dei temi centrali del *Ragazzo morto* e della *Grande vacanza*, a partire dalla non rassegnazione del protagonista del romanzo d'esordio a lasciare il mondo dei vivi.

Merleau-Ponty, partendo dall'apertura al mondo quale relazione sempre attiva, insiste su una nozione di vita quale scambio fortissimo e incessante tra interiorità e esteriorità:

quel flusso di vita percettiva fra il mondo e me che non cessa di pulsare dal mattino alla sera, e che fa sì che i miei pensieri più segreti mutino l'aspetto dei volti e dei paesaggi così come, reciprocamente, i volti e i paesaggi mi recano talora l'ausilio e talora la minaccia di un modo d'essere uomo che essi infondono alla mia vita.²⁹⁰

²⁸⁷ Ivi, p. 162.

²⁸⁸ Ivi, p. 174.

²⁸⁹ Ivi, p. 198.

²⁹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 60.

Si tratta dunque di elementi che si modificano a vicenda: se è vero che il pensiero ha la capacità di cambiare le sembianze di un volto o di un paesaggio, a loro volta, anche i volti e i paesaggi riescono a modellare la soggettività di ognuno di noi. A questo proposito Parise parla, in più occasioni, di armonia tra microbiologia interiore e macrobiologia esteriore: la parola dello scrittore emerge infatti da quell'equilibrio che si forma tra la realtà e l'io, si potrebbe dire nel rapporto di mutazioni reciproche *in fieri* tra mondo e pensiero. All'interno di tale dinamica, Merleau-Ponty traccia una sorta di percorso che dall'immaginario passa alla comprensione e infine alla «superriflessione». Questo itinerario consente di mettere a fuoco un fondamentale passaggio che si realizza nella scrittura di Parise. Se si rilegge infatti l'intera opera con gli strumenti forniti da Merleau-Ponty, si possono, tentando una visione d'insieme, inserire il *Ragazzo morto* e *La grande vacanza* nella sfera dell'immaginario (intendendo una scrittura di derivazione surrealista, visionaria e “figurativa”), mentre i *Sillabari* in quella della superriflessione, passando naturalmente per quei romanzi (si pensi in particolare al *Padrone*²⁹¹) e *reportage* nei quali sono tentate una comprensione del reale (in tutte le possibili declinazioni e vastità) e un'aderenza all'oggettivo. Ripartendo dunque dall'avvio di tale parabola, si vedano le parole di Merleau-Ponty per definire l'immaginario:

l'immaginario è la ristretta cerchia degli oggetti di pensiero pensati a metà, dei semi-oggetti o fantasmi che non hanno nessuna consistenza, nessun luogo proprio, scomparendo al sole del pensiero come i vapori del mattino, e che sono solo un sottile strato di impensato fra il pensiero e ciò che esso pensa.²⁹²

Per il *Ragazzo morto*, una definizione del libro potrebbe essere proprio quella di «un sottile strato di impensato fra il pensiero e ciò che esso pensa»: l'immaginario

²⁹¹ A proposito del passaggio che avviene con la scrittura del padrone, si vedano le osservazioni di Perrella: «è un procedimento di inversione: non sarà più l'immaginazione della mente a dare forma al mondo, attraverso una finzione, ma il contrario: sarà il mondo a costituire i limite dei pensieri, la misura oltre la quale non è giusto farli andare. Siamo in prossimità di una nuova nascita, di un altro Parise, di uno scrittore che sta orientandosi verso forme brevi di racconto, disseminate e ribattute nel tempo come quelle che tra un viaggio e l'altro manda al “Corriere”, magari spinto da una competizione con i racconti coevi di Moravia, e che alla fine degli anni Sessanta raccoglie ne *Il crematorio di Vienna* (1969)» (S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, cit., p. 107).

²⁹² M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 55.

ha un ruolo centrale in tutto il romanzo, basti pensare allo statuto del protagonista, morto fin dall'inizio. Si tratta proprio, come afferma Perrella a proposito dei luoghi e delle situazioni del libro, di «una geografia diurna in cui situare il lavoro dell'immaginazione»²⁹³: è un po' quello che accade durante il volo in pallone descritto da Antoine al ragazzo nel momento in cui comincia l'ascesa.

«Il volo in pallone è molto bello. Vedi» e adagia il volto a quello di lui, «ti trasporta nei luoghi lontani dalla realtà senza che tu lo voglia o possa controllare; nessuno può metterci valvole, freni, o tutte quelle cose inutili; bisogna lasciarlo andare perché anche lui, ormai, con tutti gli anni che ha, fa parte del cielo».²⁹⁴

Al pari del volo in pallone, anche la narrazione del *Ragazzo morto* procede trasportando nei luoghi lontani della realtà (e quindi dell'immaginario) personaggi e situazioni. Ancora Perrella, riprendendo una riflessione di Parise a proposito di un sentimento di «dissociazione espressiva» provata, durante l'infanzia, di fronte ai suoni e alle parole provenienti da una chiesa sconsecrata adibita a cinema, afferma:

è proprio la dissociazione espressiva ad agire. Il giovane Goffredo affida alla pagina immagini straniare e allo stesso tempo nitide. Immagini che paiono osservate attraverso un velo d'acqua, in parte emerse e in parte sommerse come emersi e sommersi sono i vivi e i morti. A volte, si nota la cesura tra le due parti e c'è come una distorsione e una moltiplicazione, dovute all'effetto dell'acqua.²⁹⁵

L'abbandono all'immaginario porta con sé, naturalmente, anche l'abolizione delle consuete distanze tra le cose e le persone²⁹⁶. Si tratta di una riflessione del protagonista della *Grande vacanza*, di fronte alla visione di una donna morta:

²⁹³ S. PERRELLA, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, cit., p. 174.

²⁹⁴ *Op. I*, p. 85.

²⁹⁵ S. PERRELLA, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, cit., p. 170.

²⁹⁶ A proposito di un annullamento delle distanze spazio-temporali, si veda anche il passaggio in cui la nonna del protagonista ricorda alcuni momenti fondamentali della propria vita, e tutto, presente e passato, si fondono in un istante: «La bara si aprì, e questa volta inesorabilmente: la nonna pensava al suo matrimonio e sul letto si compiva l'ufficio funebre. Due date fatali e indissolubili. Il pensiero del matrimonio avvenuto e la morte vicina. Contemporaneamente esse giocavano nel ricordo e nella predestinazione senza che lei lo sapesse. Tutto avveniva da sé, perché il suo destino era questo: nascere, maritarsi, perdere il marito e poi morire; in quel momento tutto giustamente si fondeva, i fatti accaduti tornavano a farsi, insieme a ciò che doveva ancora avvenire» (*Op. I*, pp. 249).

ancora Claudio pensava. Come le distanze si accorciano, gli oggetti (banali del resto) lontani decine di chilometri si avvicinano, escono dalla valigetta per virtù magica (magica?) e giungono al punto di avere contatti sgradevoli col corpo. Possiedono la virtù delle cose inanimate, concentrata in loro dalla fabbricazione, dalle mani che le hanno toccate, dita che si sono sfatte e ora non esistono più (dal momento che sono oggetti di eredità), però possiedono una forza di attrazione tale... in effetti esistono forze di attrazione in ogni senso, non è vero?²⁹⁷

Tale estratto non può non richiamare il già citato pensiero di Bergson, se si applica il principio alla dimensione temporale. In effetti, Parise conosceva *Materia e memoria*, dalla quale l'autore aveva probabilmente tratto alcune riflessioni: basti pensare alla strettissima relazione, evidente in molti brani dell'opera di Parise, tra contesto interno ed esterno, al centro del discorso di Bergson²⁹⁸, o all'idea di percezione quale operazione di selezione («percepire consiste dunque nel distaccare, dall'insieme degli oggetti, la possibile azione del mio corpo su di essi»²⁹⁹), o alla nozione di immagine (a partire dalla semplice constatazione che «tutto accade come se, in questo insieme di immagini che chiamo universo, niente potesse prodursi di realmente nuovo se non tramite certe immagini particolari, il cui tipo mi è fornito dal mio corpo»³⁰⁰), o infine al concetto di memoria (rapporto tra la percezione e il ricordo).

La tendenza a lavorare per immagini accompagnerà poi Parise nel corso di tutta la sua opera, ma l'immaginario lascerà subito spazio a una forte volontà di aderenza all'oggettivo. Ci si trova in effetti di fronte allo sviluppo di una parabola che sorge da un abbandono all'immaginazione (ma si tratta di un'immaginazione che veicola, come ha notato Zanzotto, situazioni atroci, di solitudine e dolore; la fantasia pare qui più cruda della realtà stessa), passa poi per una descrizione della realtà il più possibile obiettiva³⁰¹ (*Il padrone, i reportage*) per poi arrivare ai *Sillabari* come punto

²⁹⁷ Ivi, pp. 194-195.

²⁹⁸ Come afferma Pessina: «L'“immagine” di cui Bergson parla raffigura infatti quell'unità dell'esperienza in cui non si è ancora operata né la distinzione né la frattura tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto, tra un “interno” qualitativo ed un “esterno” quantitativo» (A. PESSINA, *Prefazione* a H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [*Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1959], Laterza, Roma-Bari 2015, p. IX).

²⁹⁹ H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, cit., p. 192.

³⁰⁰ Ivi, p. 14.

³⁰¹ Tale passaggio sembra annunciato nel finale della *Grande vacanza*, dove si legge: «Claudio guardò Brèton con fierezza. Voleva nascondere le lacrime. – Allora è finito, - disse. L'immaginazione finisce qui,

d'arrivo. La fase intermedia sembra assolutamente necessaria alla formulazione dei brani della silloge, perché Parise abbandona quel tipo di scrittura nel momento in cui prende coscienza dell'impossibilità di dire veramente le cose in modo del tutto oggettivo, senza una propria implicazione. E dunque il passaggio può essere chiarito, ancora una volta, utilizzando alcune intuizioni di Merleau-Ponty. Se infatti, come si accennava, si fa aderire il *Ragazzo morto* all'immaginario, i *Sillabari* andranno a coincidere con la fase di «superriflessione»: è come se Parise si rendesse conto dell'ambiguità insita nello stesso percepire e dunque nell'atto letterario, e scegliesse, consapevole che anche il linguaggio fa parte di tale ambiguità³⁰², di raccontare un vero contatto con le cose, quello stesso «contatto muto» di cui parla Merleau-Ponty. Mentre in una prima fase di apertura al mondo si tenta di comprenderne il senso attraverso il contatto con la realtà e la sua interrogazione, poi interviene la «superriflessione»:

intravediamo la necessità di una specie di *superriflessione* che tenga conto anche di se stessa e dei mutamenti che essa introduce nello spettacolo, che quindi non perda di vista la cosa e la percezione grezze, e infine non le cancelli, non recida, attraverso una ipotesi di inesistenza, i legami organici della percezione e della cosa percepita, e assuma viceversa il compito di pensarli, di riflettere sulla trascendenza del mondo come trascendenza, di parlarne non secondo la legge dei significati delle parole, inerenti al linguaggio dato, ma grazie a uno sforzo, forse difficile, che impiega questi significati per esprimere, al di là dei significati stessi, il nostro contatto muto con le cose, quando esse non sono ancora cose dette. Se quindi la riflessione non deve presumere di ciò che trova e condannarsi a mettere nelle cose ciò che poi fingerà di trovarvi, è necessario che essa non sospenda la fede nel mondo se non per *vederlo* e per leggere nel mondo il cammino che esso ha seguito divenendo mondo per noi, che cerchi nel mondo stesso il segreto del nostro legame percettivo con esso, che impieghi le parole per dire questo legame prelogico, e non conformemente al loro significato prestabilito, che si immerga nel mondo anziché dominarlo, che discenda verso di esso così come è anziché risalire verso una possibilità preliminare di pensarlo [...], che lo interroghi, che entri nella selva dei riferimenti che la nostra

il calcolo balistico, la parabola della sfera volante, e da qui cominciano gli schemi del banale» (*Op. I*, p. 295).

³⁰² A questo proposito si veda una riflessione di Merleau-Ponty: «Anziché possedere il segreto dell'essere del mondo, il linguaggio è esso stesso un mondo, è esso stesso un essere, - un mondo e un essere alla seconda potenza, perché esso non parla a vuoto, perché parla *dell'essere e del mondo*, e raddoppia quindi il loro enigma invece di farlo scomparire» (M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 117).

interrogazione fa sorgere in esso, che gli faccia dire, infine, ciò che nel suo silenzio *esso vuole dire...*³⁰³

Nei *Sillabari*, si è visto, sembra davvero che l'autore si immerga nel mondo anziché dominarlo, che discenda verso di esso anziché risalire verso un'idea preliminare, e in questo senso la raccolta può essere intesa come punto d'arrivo di tutta l'opera. Non va però dimenticato che l'impiego delle parole per tentare di dire un legame prelogico sembra sorprendentemente verificarsi nel primissimo scritto di Parise, *I movimenti remoti*, testo pubblicato postumo dopo una lunga sparizione del manoscritto (creduto perso dallo stesso autore, che lo definisce la cosa migliore che abbia mai scritto). Trevi definisce *I movimenti remoti* un'«opera-feto», «pre-natale», con la quale Parise tenta di descrivere una condizione di sospensione e immobilità (di un uomo appena morto) con la quale, anche a livello narrativo, si elude ogni regola. Trevi parla di una «straordinaria consapevolezza tecnica», «quella perfetta fusione tra gli oggetti e i mezzi espressivi, tra il *cosa* e il *come*»³⁰⁴. Il segno di questa consapevolezza è la centralità dell'onniscienza dei morti, i quali, come afferma ancora Trevi, nel momento in cui il corpo si consuma, «possono rivedere tutto ciò che è appartenuto alla loro vita, fin nei minimi dettagli. Eppure, come tanti doni sovranaturali delle fiabe, questa prodigiosa capacità di visione è sia un privilegio che un limite»³⁰⁵. Al protagonista sfuggono via via i sentimenti, che sembrano decomporsi insieme al corpo, come in effetti è descritto in uno degli ultimi passi del testo:

Nella bocca aperta ristagna ancora l'ultima parola del mondo,
così è la bocca qui dentro
unirsi a quelli che vanno,
la carne si è staccata tutta fino alla fine gocciolando
nel fondo del cofano, non le forze sgorgate come un brivido
dentro un altro corpo, non le gocce calde dell'essenza umana.
Il liquido della stupida conformazione molle,
palpitante, retrattile che era il mio corpo
si sparge nel fondo del cofano, a disseccarsi
il liquido che contiene, dissolto e confuso, il prodotto

³⁰³ Ivi, p. 63.

³⁰⁴ E. TREVI, «Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente»: Goffredo Parise e *I movimenti remoti*, in G. PARISE, *I movimenti remoti*, Fandango Libri, Roma 2007, p. 11.

³⁰⁵ *Ibidem*.

di incomprensibili
 movimenti remoti, di apparizioni remote, di suoni remoti
 non resta che unirsi a quelli che vanno, a quelli che come me vanno
 e l'andare non comincia e non finisce
 a nessuno si dice addio, nessuno-dire-addio,
 movimenti remoti della bocca
 i sentimenti
 sono ancora movimenti remoti, scivolano anch'essi nel fondo del cofano
 assieme a quella parte di carne che ci determinava in attimi remoti
 e il cielo, le foglie, una pietra, che cosa che cosa vuol dire?
 soltanto l'andare con quelli che vanno
 nessuno vede, nessuno tocca, nessuno
 ode³⁰⁶

Emerge qui un'impressionante corrispondenza tra i movimenti del corpo e i sentimenti; anzi, i sentimenti coincidono con i movimenti, sono essi stessi movimento, marciscono insieme alla carne sul fondo del cofano dell'auto sulla quale è avvenuto l'incidente fatale. E allora la percezione si è verificata nel modo più completo possibile, e solo adesso, dopo aver frequentato ingenuamente il mondo, ora che ci si è svuotati di tutti i fantasmi di cui la filosofia ha riempito l'Essere (per dirla ancora con Merleau-Ponty), ora che la nozione di soggettività si è completamente purificata (e perché non pensare anche al *Crematorio di Vienna*?³⁰⁷), si è finalmente in grado di superare il *cogito*.

A questo punto però emerge una problematica centrale nel pensiero di Merleau-Ponty: il rapporto tra la propria percezione del mondo e quella degli altri. La relazione con gli altri si mostra infatti come nodo di particolare complessità: se da una parte si tende a un solipsismo assoluto, dall'altra si ricerca un «essere integrale» in grado di fare da ponte tra il proprio vissuto e quello degli altri. Innanzitutto, Merleau-Ponty afferma che le proprie «specialità» e «differenza» consistono nel percepire dal di dentro il mondo, e tale atto non può dunque, per statuto, entrare in competizione con la percezione del mondo da parte degli altri. Di conseguenza, «io non *so* gli altri, nel senso forte in cui *so* me stesso, non posso

³⁰⁶ G. PARISE, *I movimenti remoti*, cit., p. 93.

³⁰⁷ A tale proposito, si vedano le dichiarazioni di Parise nella prefazione ai quattro racconti del *Crematorio* apparsi come anticipazione dell'edizione sovietica: «La raccolta *L'uomo è una cosa* [titolo dell'edizione sovietica] è una serie di abbozzi psicologici, con i quali ho voluto in qualche misura riprodurre la atmosfera di vuoto ideale, spirituale e politico che si va diffondendo in Italia [...] Il ritmo naturale della vita umana è stato violato, è divenuto artificioso, meccanico. Alla fine l'uomo stesso s'è ridotto al rango di "cosa", è divenuto una cosa fra le cose» (*Op. II*, p. 1629).

quindi illudermi di poter partecipare con essi a un pensiero del mondo che sarebbe idealmente il medesimo»³⁰⁸. Pertanto, ognuno abita il proprio mondo, e vede secondo il proprio punto di vista: «non c'è, propriamente parlando, intermondo». Se questa situazione pare senza via d'uscita (il solipsismo non sembrerebbe potersi sciogliere), in realtà Merleau-Ponty innesta sul negativismo assoluto un positivismo assoluto: è vero che nessuna esperienza è davvero condivisibile, ma proprio poiché ogni uomo non è niente

e poiché il suo rapporto con la situazione e il suo corpo è un rapporto d'essere, la sua situazione, il suo corpo, i suoi pensieri non fanno da schermo tra lui e il mondo, sono viceversa il veicolo di una relazione all'Essere nella quale possono intervenire dei terzi testimoni.³⁰⁹

Tuttavia, a più riprese si insiste sull'impossibilità di vera comunicazione con l'altro: «io non vivrò mai se non la mia vita, e gli altri non saranno mai se non degli altri me stesso»³¹⁰. È d'altronde la stessa definizione di alterità a costruire un muro tra la mia vita e quella dell'altro, che si rivela un'«esperienza vietata». Ma è proprio nell'intersezione delle mie vedute e quelle degli altri che può collocarsi l'«essere integrale», poiché

sia che si tratti dei miei rapporti con le cose o dei miei rapporti con gli altri [...] il problema è di sapere se la nostra vita [...] si svolge fra un nulla assolutamente individuale e assolutamente universale dietro di noi e un essere assolutamente individuale e assolutamente universale davanti a noi [...] o se ogni mio rapporto con l'Essere non è, perfino nella visione, perfino nella parola, un rapporto carnale, con la carne del mondo.³¹¹

Merleau-Ponty, come si è visto, ritorna continuamente sui concetti di Essere e di Nulla, così come sull'idea di percezione, ripresa e ridefinita più volte nel corso del *Visibile e l'invisibile*. Ciò che rimane costante è l'interrogazione sul rapporto con le cose e con gli altri, la quale si risolve nel riconoscere una relazione che passa per la percezione e si definisce dunque «carnale».

³⁰⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 85.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 86.

³¹⁰ *Ivi*, pp. 94-95.

³¹¹ *Ivi*, p. 105.

3.3 Il chiasma: «nel visibile non ci sono mai se non delle rovine dello spirito»

La filosofia non pone domande e non fornisce risposte
che poco a poco colmerebbero le lacune.
Le domande sono interne alla nostra vita, alla nostra storia:
vi nascono, vi muoiono, se hanno trovato risposta,
il più delle volte vi si trasformano,
in ogni caso è un passato di esperienza e di sapere
che un giorno conduce a questo spalancamento.
(M. MERLEAU-PONTY)³¹²

Il volto umano è soprattutto un intarsio di organi di ricezione.
La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi.
(H. FOCILLON)³¹³

Nella seconda parte del *Visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty ritorna sul concetto di esperienza, che gli serve a mettere in relazione la visione con il tatto, per teorizzare quell'idea di chiasma di cui si è accennato. Nel momento in cui ci si interroga sullo statuto del mondo e della cosa materiale, ci si percepisce quale «campo di esperienze»: si tratta cioè sempre di una «stratificazione di fenomeni». Il visibile non possiede infatti, di per sé, un valore assoluto, «se non in ragione di quell'immenso contenuto latente di passato, di futuro e di altrove, che esso annuncia e nasconde»³¹⁴. L'essere si differenzia quindi in tutta una serie di livelli sovrapposti, e in ogni momento della propria vita si condensa una pluralità pressoché infinita di visioni. Citando Lacan, Merleau-Ponty afferma che «la visione stessa, il pensiero stesso sono [...] “strutturati come un linguaggio”»³¹⁵. Ed è proprio il linguaggio a costituire la filosofia, a coincidere con essa: dato che il visibile e il vissuto emergono dal linguaggio, e con esso instaurano continui scambi (il linguaggio fa infatti «affiorare tutti i rapporti profondi del vissuto in cui esso si è formato, che è quello

³¹² M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile* cit., p. 125

³¹³ H. FOCILLON, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, cit., p. 106

³¹⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile* cit., p. 105.

³¹⁵ *Ivi*, p. 144.

della vita e dell'azione, ma anche quello della letteratura e della poesia»³¹⁶), il *logos* diventa il tema della filosofia, così definita:

essa è linguaggio operante, quel linguaggio che non può sapersi se non dall'interno, attraverso la pratica, che è aperto sulle cose, sollecitato dalle voci del silenzio e che continua un tentativo di articolazione che è l'Essere di ogni essere.³¹⁷

La filosofia trova dunque la propria espressione con il linguaggio. Merleau-Ponty approfondisce poi il concetto di chiasma introducendo l'idea di «visione tattile»: si tratta di una relazione, quella tra noi e il visibile, strettissima, che si fonda su una forte reciprocità. Per spiegare tale concetto, è portato l'esempio della mano che è percepita dall'interno, ma risulta anche accessibile dall'esterno. Si tratta di un incrocio, all'interno del mezzo-mano, di toccante e tangibile: lo stesso avviene nella visione, e sono proprio la visione e il tatto a costituire gli elementi del chiasma. Utilizzando ancora le parole di Merleau-Ponty: «poiché ogni esperienza del visibile mi è sempre stata data nel contesto dei movimenti dello sguardo, lo spettacolo visibile appartiene al tatto né più né meno delle “qualità tattili”»³¹⁸. Di conseguenza, dato che si tratta dello stesso corpo che vede e tocca, la dimensione del visibile e del tangibile fanno parte della stessa realtà: addirittura, la visione è definita «palpazione con lo sguardo»³¹⁹, e tra colui che vede e il visibile si instaura un rapporto di possessione reciproca.³²⁰

Tali temi sono affrontati anche da Didi-Huberman il quale, ricollegandosi proprio a Husserl e a Merleau-Ponty, e citando Straus, afferma a proposito della reciprocità tra vedente e visibile:

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Ivi, p. 150.

³¹⁹ Ivi, p. 151.

³²⁰ A tale proposito si vedano anche alcune riflessioni di Focillon: «le forme trasfigurano gli atteggiamenti e i movimenti dello spirito più di quanto non li specificano. Esse non ne hanno ricevuto la piega, ma l'accento. Sono più o meno intelletto, immaginazione, memoria, sensibilità, istinto, carattere; sono più o meno vigore muscolare, densità o fluidità del sangue. Ma operano su questi dati alla maniera di educatrici, non lasciano loro un istante di riposo [...]. Ai crocicchi della psicologia e della fisiologia, si drizzano con l'autorità del profilo, della massa e della e dell'intonazione» (H. FOCILLON, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, cit., p. 78).

forse, quando vediamo qualcosa e ne siamo improvvisamente toccati, non facciamo altro che aprirci a una dimensione essenziale dello sguardo, secondo la quale guardare diverrebbe questo gioco asintotico del vicino (sino al contatto, reale e immaginato) e del lontano (sino alla sparizione e alla perdita, reali o immaginate). Questo significa, in ogni caso, seguendo Erwin Straus, che nell'esperienza sensoriale la distanza non è né oggettivabile – nemmeno in quanto oggetto percepito: «La distanza non è percepita, è piuttosto il sentire a rivelare la distanza» -, né suscettibile di un'astrazione concettuale, perché «essa esiste solo per un essere, che è orientato verso il mondo attraverso il sentire». ³²¹

Ancora una volta ci si trova di fronte al nesso tatto – sguardo, che non si può risolvere né attraverso un'oggettivazione né attraverso un'astrazione, proprio perché si tratta, in primo luogo, di una percezione del tutto soggettiva. Il principio di reciproco possesso tra vedente e visibile sembra trovarsi, quasi con gli stessi termini, nel brano in apertura al *Crematorio di Vienna*: un non meglio specificato padrone, entrato nell'ufficio di B., rimane a lungo appoggiato alla parete, a fissare il dipendente con la mente altrove. Spiegando questa attività, Parise pare richiamarsi a un'idea di reciprocità tra vedente e visibile: l'immobilità del padrone è descritta come

una qualità degli organi visivi, non si sa se ricettiva o emanante, per cui l'occhio si ferma su un oggetto con tale rapimento da avvicinarsi all'astrazione, tanto perfetta e limpida è l'immagine che vi si specchia: in realtà la liquida e vorace sfera che comprende l'immagine attira in modo impercettibile, ma costante e fatale, l'oggetto specchiato, diminuendo fino ad eliminarla la distanza che li separa. ³²²

La possibilità dello sguardo di spingersi e addentrarsi fino alla cosa vista è d'altronde presente nella maggior parte dei pezzi della silloge: si veda solo il secondo racconto, che si apre con la descrizione di uno scambio di sguardi tra i protagonisti. «Ho sentito chiaramente lo sguardo liberarsi dalle sue pupille e tentare di penetrarmi come un ago microscopico e indolore», e poco più avanti: «non è facile opporre ai tentacoli di uno sguardo-sonda, molto sensibili e retrattili, in lenta penetrazione, una parvenza di materia passiva, elastica, in completo stato di riposo» ³²³. Il primo brano

³²¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, cit., p. 110. Si noti che la reciprocità, messa qui in evidenza, tra colui che guarda e la cosa vista, era centrale nel titolo originale dell'intero testo.

³²² *Op. II*, p. 7.

³²³ *Ivi*, p. 12.

prosegue poi raccontando i rimproveri pieni di disprezzo che il padrone infligge a B.: interessante notare, alla luce delle precedenti riflessioni, che si tratta sempre di considerazioni che partono dall'idea di una presunta identità tra corpo e interiorità. Ad esempio, la struttura del volto di B. sembra non essere idonea al lavoro richiesto: «la tua faccia è quanto di meno adatto si possa immaginare all'esecuzione unilaterale e assoluta di un lavoro come è quello che dovresti svolgere»³²⁴. Sebbene il padrone sia consapevole dell'innocenza dei tratti (si tratta per lo più di un fatto ereditario), sono proprio le ossa del volto, la disposizione di occhi, orecchie e bocca a segnare l'inadattabilità lavorativa, così come la forma delle mani e il modo di camminare, come se ci fosse una corrispondenza dimostrata tra i tratti fisici e le capacità professionali.

Il corpo, insomma, ritornando a Merleau-Ponty, si presenta come «l'unico mezzo che ho io di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne»³²⁵. Tale affermazione doveva essere bene presente a Parise: il corpo, contemporaneamente fenomenico e oggettivo, quale fascio di percezioni, è sempre l'unico strumento in grado di penetrare il mondo. E ciò è evidente fin dai primi scritti: si veda, solo per citare un esempio di particolare intensità, dal già ricordato romanzo *La grande vacanza*, il momento in cui Claudio, il bambino protagonista, instaura con una bambina una relazione fatta di curiosità e di primi contatti fisici: durante la festa, lei lo prende per mano, e avviene come una rivelazione. «Lei gli strinse la mano e in quel momento l'intera conoscenza del mondo fu per lui quella pressione della mano lievissimamente madida e calda»³²⁶. L'esperienza di quel contatto, di quella stretta, diventa l'unico mezzo di conoscenza del mondo. La carne rappresenta davvero la possibilità di penetrare le cose, e comprendere di conseguenza la realtà. Il corpo, quale «sensibile esemplare», viene ancora definito da Merleau-Ponty non solo cosa vista né semplicemente vedente, bensì la stessa

³²⁴ Ivi, p. 8.

³²⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 152.

³²⁶ *Op. I*, p. 217.

Visibilità, «talora errante e talora raccolta»³²⁷. Di conseguenza, la carne si situa in una situazione intermedia tra l'Essere e il contingente:

la carne non è materia, non è spirito, non è sostanza. Per designarla occorrerebbe il vecchio termine “elemento”, nel senso in cui lo si impiegava per parlare dell'acqua, dell'aria, della terra e del fuoco, cioè nel senso di una *cosa generale*, a mezza strada fra l'individuo spazio-temporale e l'idea, specie di principio incarnato che introduce uno stile d'essere in qualsiasi luogo se ne trovi una particella. In questo senso la carne è un “elemento” dell'Essere.³²⁸

Il corpo non è dunque né cosa né idea, bensì il «misurante delle cose», ciò che attesta la reciprocità di vista e tatto. Giunto a questo punto, Merleau-Ponty può tornare sui concetti di significazione e percezione e spiegarli sotto una nuova luce: la percezione ha origine nel punto e nel momento in cui vedente e visibile si incontrano, mentre la significazione raccoglie e chiude, contraendoli, tutti i mezzi fisici e linguistici, e, «come il visibile afferra lo sguardo che l'ha svelato e che ne fa parte, così la significazione si ripercuote, di rimando, sui suoi mezzi, annette la parola che diviene oggetto di scienza»³²⁹. Il manoscritto incompleto del *Visibile e l'invisibile*, prima delle note di lavoro, si conclude con parole estremamente significative per un'indagine che intenda, in un certo modo, legare alcune riflessioni filosofiche a intuizioni “letterarie” che emergono nella pagina di Parise:

tutto il paesaggio è invaso dalle parole, non è più, ai nostri occhi, se non una variante della parola, e parlare del suo “stile” significa per noi fare una metafora. In un certo senso, come dice Husserl, tutta la filosofia consiste nel restituire un potere di significare, una nascita del senso o un senso selvaggio, una espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio. E in un certo senso, come dice Valéry, il linguaggio è tutto, perché esso non è la voce di nessuno, perché è la voce stessa delle cose, delle onde e dei boschi. Si deve altresì comprendere che, dall'una all'altra di queste vedute, non c'è rovesciamento dialettico, noi non abbiamo il compito di riunirle in una sintesi: esse sono due aspetti della reversibilità che è verità ultima.³³⁰

³²⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 154.

³²⁸ *Ivi*, p. 156.

³²⁹ *Ivi*, p. 169.

³³⁰ *Ivi*, p. 170.

Si tratta sempre del tentativo di dar senso a un'esperienza tramite il linguaggio, partendo dalla percezione. Nelle note di lavoro, sotto forma di appunti allo stato grezzo, continue domande, corsivi e parentetiche, questo *sensu* viene fatto risalire agli *esistenziali*, ovvero categorie attraverso le quali si comprendono le cose e le persone: «essi sono l'ossatura di quel "mondo invisibile" che, con la parola, comincia a impregnare tutte le cose che vediamo»³³¹. Il mondo è, a questo stadio, definito invisibile poiché siamo noi, con la nostra interiorità e il nostro corpo, a riempirlo: «nel visibile non ci sono mai se non delle rovine dello spirito»³³². Ancora, il *sensu* sta anche nello scarto: all'interno di ogni relazione, ciò che l'altro dice appare pieno di significato perché le sue *lacune* non coincidono con le mie e dunque, concludendo, tutto si riduce a

elaborare una teoria della percezione e della comprensione che dimostri che comprendere non è costituire nell'immanenza intellettuale, che comprendere è cogliere per coesistenza, lateralmente, *come stile*, e con ciò raggiungere di colpo le lontananze di questo stile e di questo apparato culturale.³³³

Non si tratta dunque di una complessa operazione di tipo intellettuale, bensì di un atto quasi inconscio: «la percezione è inconscio. Che cos'è l'inconscio? Ciò che funge da cardine, esistenziale, e, in questo senso, è e non è percepito»³³⁴. Il passaggio dal soggettivo all'Essere può finalmente compiersi: percependo gli elementi, i «raggi del mondo», si passa su e attraverso di essi per entrare nel mondo, con il proprio corpo e con la propria carne.

Nerval racconta la storia di una mano stregata che, separata dal corpo, corre il mondo per portarvi la sua opera bizzarra. Io non separo la mano né dal corpo né dalla mente. Tra la mente e la mano, però, le relazioni non sono quelle, semplici, che intercorrono tra un padrone ubbidito e un docile servitore. La mente fa la mano, la mano fa la mente. Il gesto che non crea, il gesto senza domani provoca e definisce lo stato di coscienza. Il gesto che crea esercita una azione continua sulla vita interiore. La mano sottrae l'atto di toccare alla sua passività ricettiva, lo organizza per

³³¹ Ivi, p. 197.

³³² *Ibidem*.

³³³ Ivi, p. 204.

³³⁴ Ivi, p. 205.

l'esperienza e per l'azione. Insegna all'uomo a dominare l'estensione, il peso, la densità, il numero. Nel creare un universo inedito, lascia ovunque la propria impronta. Si misura con la materia che sottopone a metamorfosi, con la forma che trasfigura. Educatrice dell'uomo, lo moltiplica nello spazio e nel tempo.³³⁵

Si è visto dunque come, attraverso certi concetti portanti della filosofia di Merleau-Ponty, quali la percezione, il corpo/carne, il chiasma, si possa rivedere l'opera di Parise, partendo sempre dal primato dell'esperienza. Nel *Visibile e l'invisibile*, tale idea si arricchisce dell'intuizione di «visione tattile», molto utile per definire certi meccanismi alla base dei testi di Parise altrimenti inestricabili: se siamo noi, con il nostro corpo, ad abitare e a riempire il mondo, allora la parola e la pagina dovranno ri-presentare tale esperienza, non attraverso teorie astratte o deduzioni psicologiche, bensì con una comprensione che possa riconoscerne i segnali.

³³⁵ H. FOCILLON, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, cit., p. 130.

Capitolo IV

I *Sillabari* e *Le città invisibili*

4.1 Partire dai minimi elementi o combinare i mondi possibili

Si è visto come, indagando il ruolo dei sensi nei *Sillabari* e in altri testi (soprattutto di tipo giornalistico) scritti da Parise negli stessi anni, emerga un particolare dispositivo che prevede un’osservazione/esplorazione della realtà empirica. Alla stessa provvisoria conclusione si arriva anche percorrendo un’altra via, ovvero tentando di inserire Parise nel contesto degli anni Settanta, e in particolare prendendo in esame *Le città invisibili* e i *Sillabari*. È infatti da alcune considerazioni fatte alla luce della lettura dei due testi che, passando per l’analisi del meccanismo di scrittura dei due autori, si possono teorizzare i “modelli filosofici” alla base della pagina, sulla quale si trasferisce la percezione del mondo. Si vedrà dunque come per Parise, ancora una volta, possa valere l’indagine fenomenologica come strumento per la comprensione di certi dispositivi testuali.

Il *Sillabario n. 1* esce, nei “Supercoralli” di Einaudi, nell’ottobre 1972; un mese dopo la stessa collana pubblica *Le città invisibili*. Goffredo Parise e Italo Calvino possono essere accostati per una produzione letteraria che sembra avere molti aspetti in comune, a partire da un approccio di tipo visivo di cui è intrisa tutta la loro scrittura. Alla base, si tratta cioè degli stessi principi, ben riassunti da Calvino stesso all’interno della quarta lezione americana, dedicata appunto ruolo alla *Visibilità*:

diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell’immaginazione letteraria: l’osservazione diretta del mondo reale, la

trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero.³³⁶

La «parte visuale» dell'atto letterario è data quindi da un insieme di elementi, a partire dal contatto diretto con la realtà e poi la sua trasfigurazione, ma soprattutto da «un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile». Quest'ultimo punto mi pare di particolare interesse nel discorso che intenda confrontare il *modus operandi* dei due scrittori, partendo così da un forte zoccolo di vicinanza su cui si innestano, come si vedrà, notevoli divergenze. Si tratta sempre di un'esperienza sensibile, che necessita poi, dopo vari procedimenti, di essere interiorizzata (e infine traferita sulla pagina). Ci si soffermi in particolare sugli anni Cinquanta³³⁷ e Settanta, quando Parise e Calvino trovano, anche formalmente, soluzioni simili; in realtà, prendendo in esame i *Sillabari* e *Le città invisibili*, ci si accorge della sostanziale differenza che contraddistingue le due modalità di scrittura e l'intendere il fatto letterario. Tale confronto si inserisce in un più ampio dibattito

³³⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 702. Questo passaggio è citato da M. RIZZARELLI all'interno di uno studio su Calvino intitolato *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Bonanno, Roma 2008. Rizzarelli indaga le modalità della visione all'interno dell'opera di Calvino, seguendo la pista più prettamente letteraria, ma accostandosi anche al mondo pittorico, fotografico e cinematografico. È dalla lettura di questo testo che sono nate molte riflessioni del presente lavoro, grazie alle indicazioni sul fondamentale ruolo della visibilità/visività all'interno di un'opera. Solo per indicare un itinerario, si pensi alla funzione del cinema, che sia in Calvino che in Parise ha enormemente influenzato la scrittura. Afferma infatti Rizzarelli a proposito di *Autobiografia di uno spettatore*: «fra queste pagine Calvino disegna la propria storia di spettatore sovrapponendo le prospettive della visibilità a quelle della scrittura in prima persona. Egli offre in tal modo uno dei frammenti del proprio autoritratto che sembra coincidere con una forma dello sguardo, con un modo di confrontarsi con la realtà maturato attraverso un apprendistato visivo in cui il cinema, con i suoi miti e i suoi fantasmi, ha svolto un ruolo fondamentale» (M. RIZZARELLI *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, cit., p. 97).

³³⁷ Per quanto riguarda il confronto tra i due autori negli anni Cinquanta, si veda in particolare l'analisi di Perrella in riferimento ai romanzi o racconti lunghi che è possibile comporre in trilogie. Perrella afferma infatti che «*Il ragazzo morto e le comete*, *La grande vacanza* e *Il prete bello* compongono la prima trilogia parisiense "sanguigna e violenta, ma positiva nel fondo", mentre *Il fidanzamento*, *Atti impuri* e *Il padrone* formano la seconda, "amara cupa ed essenziale e negativa agli effetti sentimentali". Anche Calvino, negli anni Cinquanta, dà vita a due trilogie: quella "colorata" dei *Nostri Antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*) e quella "grigia" (parallela, e non successiva come in Parise), de *La vita difficile* (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*)» (S. PERRELLA, *Parise, Calvino e due diverse costellazioni*, in *Les Illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*, a cura di Paolo Grossi, Presses universitaires, Caen 2000, pp. 43). Di là da un'omogeneità tematica riscontrabile in effetti all'interno della singola trilogia, mi pare tuttavia che il principio unificatore sia differente in ogni gruppo di testi, e che dunque la comparazione tra i due autori vada fatta non tanto sulla possibilità di riunire le opere in trilogie, piuttosto sulla scelta dei temi e sul modo di affrontarli.

che coinvolge le riflessioni sulla politica e sulla mutazione antropologica della società italiana, in rapporto all'etica della scrittura: la stessa semplicità che segna i *Sillabari* testimonia la necessità, da parte di Parise, di valersi di una scrittura chiara, in grado di farsi sintomo di libertà democratica³³⁸.

Entrambi i testi sembrano nascere dalla necessità di “smuovere il mondo”: si è visto come per Parise il progetto dei *Sillabari* emerga dal bisogno di parole semplici, che possano avvicinarsi all'essenzialità della vita senza passare per termini difficili anche alla pronuncia («rivoluzionizzare»), di fronte alla povertà di sentimenti dell'uomo contemporaneo. Anche la scrittura delle *Città invisibili* sembra essere spinta dalla necessità di fraporsi al processo di pietrificazione del mondo, come spiega lo stesso Calvino nella prima lezione americana, riguardo la *Leggerezza*:

cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere. Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare. Forse stavo scoprendo solo allora la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo: qualità che s'attaccano subito alla scrittura, se non si trova il modo di sfuggirle.

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa.³³⁹

Sia Parise che Calvino tentano, attraverso la scrittura, di modificare seppur impercettibilmente una configurazione della realtà che li spaventa. E in questo processo inseriscono il proprio io biografico in maniera velata, trasformandolo in letteratura³⁴⁰. Belpoliti afferma, a proposito delle *Città invisibili*, che «si tratta di un libro autobiografico, di quel particolare autobiografismo che è sempre personale, ma

³³⁸ Tale necessità, come si vedrà meglio più avanti, è spiegata da Parise nell'articolo *Perché è facile scrivere chiaro* («Corriere della Sera», 15 luglio 1977), in risposta all'intervento di Franco Fortini intitolato *Perché è difficile scrivere chiaro* dell'11 luglio 1977.

³³⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 2002, p. 8.

³⁴⁰ Penso, a questo proposito, a quella che Giglioli definisce la «possibilità di mettere da un canto, fino a ridurlo una funzione del linguaggio tra le altre, il proprio Io biografico. A parlare di sé son buoni tutti. Parlarne fino a cancellarsi, a scomparire dal quadro, a farsi frase, periodo, dettato, questo invece è letteratura» (D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 92).

allo stesso tempo assolutamente privo di *self*»³⁴¹. Ancora: «sono il libro più psicologico di Calvino, quello in cui i fatti minuti dell'esistenza sono passati al vaglio dell'autobiografia, senza che però l'autore abbia stretto alcun patto autobiografico con il proprio lettore. Come a dire: in questo diario ci sono io, ma non sono io»³⁴². Se è indubbio che nei *Sillabari* gli elementi autobiografici siano più esposti e riconoscibili, mi pare che tuttavia avvenga lo stesso processo.

Nella già citata lettera di Calvino a Parise, scritta dopo la lettura del *Sillabario n. 1* (lettera del 9 maggio 1973), Calvino capta alcuni nuclei fondamentali del testo (l'originalità sia tematica che stilistico-formale, la scelta di alcuni dettagli e non altri, il particolare «taglio» delle frasi che diventa stile), forse proprio perché in quegli stessi anni sta tentando di portare avanti un'operazione simile. I punti di contatto tra *Le città invisibili* e i *Sillabari* sembrano infatti notevoli, sia per i contenuti che per la forma, ma andando più a fondo nei dispositivi e nei «sistemi di pensiero» all'origine della costruzione della pagina, ci s'imbatta in una sostanziale distanza³⁴³.

Partendo dal fondamentale contributo di Mengaldo in riferimento alle *Città invisibili*³⁴⁴, e soffermandosi sui grandi temi che reggono il testo, si nota inizialmente una notevole affinità con l'opera di Parise: le categorie individuate da Mengaldo come tratti peculiari del testo di Calvino valgono, a mio parere, anche come principi di funzionamento dei *Sillabari*.

Mi riferisco innanzitutto all'ambiguità che sta alla base di entrambi i libri: nell'opera di Calvino tale categoria, attiva a più livelli (si pensi solo ai luoghi in cui si trovano le città, continuamente enigmatici), si realizza pienamente «nella situazione

³⁴¹ M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, p. 224.

³⁴² Ivi, p. 225.

³⁴³ A tale proposito, si vedano ancora le riflessioni di Perrella riguardanti il confronto delle due opere negli anni Settanta: rilevandone la forte differenza, afferma infatti, a proposito delle *Città invisibili* e del *Sillabario n. 1*: «oggi credo che si possa dire con un margine di approssimazione che entrambe le opere sono il frutto prezioso e nutriente di un lungo e sfiante corpo a corpo con la possibilità di raccontare delle storie al di fuori della dittatura del romanzo. [...] Parise lavora più allo scoperto di Calvino: sceglie la forma del sillabario; e ci si affida per scandire nel tempo i suoi temi. Non ha paura dell'arbitrarietà; anzi la vezzeggia, se ne lascia trasportare senza farle resistenza. [...] Calvino, al contrario, teme l'arbitrarietà. Ogni libero e arbitrario frammento che la sua mente produce, deve incasellarlo in una cornice. In lui a prevalere è la pulsione all'ordine» (S. PERRELLA, *Parise, Calvino e due diverse costellazioni*, in *Les Illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*, cit., pp. 49-50).

³⁴⁴ Mi riferisco a P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, «Le città invisibili»), in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 430-451.

psicologica del personaggio Kublai Kan: quella per cui la vittoria si rovescia in sconfitta, il compimento della storia in fine della storia, la pienezza in vuoto»³⁴⁵. Nei *Sillabari* l'ambiguità può essere utilizzata come chiave di lettura di ogni brano: se è vero che l'incipit, caratterizzato dallo schema minimale che tende ad assolutizzare la realtà, presenta una situazione generica priva di oscurità, fin dalle righe successive si trova quasi sempre la descrizione di persone o circostanze che potrebbero essere definite ambigue. Si intende qui un'accezione del termine non legata all'idea di indeterminazione o confusione (al contrario: sono messi in risalto certi particolari molto puntuali), bensì alla possibilità che un personaggio, un'azione o un sentimento possano essere validi in modo più o meno contraddittorio. A livello retorico questa tendenza, si è visto, si attua nella figura della *correctio*, espressa da *anzi, insomma o cioè, in realtà, ma*: «...con molta invidia, ma era un'invidia particolare perché era più ammirazione che invidia» (*Felicità*); «un nano, non era precisamente un nano, ma...» (*Ozìo*); «il sole era escluso, ma forse un po' di calore da qualche parte c'era» (*Pazienza, Primavera*). A fianco della *correctio*, a enfatizzare l'ambiguità, si pone l'ossimoro, che così Mengaldo definisce a proposito della pagina parisiense: «insolubile e tragica compresenza di opposti che si distruggono a vicenda in tanta massima letteratura moderna, qui l'ossimoro sfuma piuttosto, con una sorta di accettazione ironica e post-tragica, verso il non classificabile, l'indecidibile, *a* e insieme *non*»³⁴⁶. Ecco alcuni tra i numerosissimi esempi: «che non l'amava più pure amandola moltissimo» e «spiegare... qualcosa che egli sapeva inspiegabile» (*Affetto*); «un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone» (*Anima*); «esprimendo approvazione, ma anche disapprovazione» (*Allegria*); «segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione» (*Antipatia*); «un sospetto, insieme funebre e vitale» (*Bacio*); «egli si lasciò un po' ferire e un po' no» (*Dolcezza*); «l'uomo che osava e non osava» (*Famiglia*); «capì benissimo anche senza capirlo» (*Italia*); «Decise (ma la sua decisione, com'è naturale, non era poi così decisa...)» (*Povertà*); «a

³⁴⁵ Ivi, p. 432.

³⁴⁶ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 405-406.

fiotti abbondanti e regolari come in chiaro ma anche oscuro accordo con il cuore» (*Roma*).

Da tale vivissima categoria dell'ambiguità («le cose felici si ripetono e non si ripetono»), a un uomo può capitare di smettere di amare pur amando tantissimo, o una donna può, inarcando la schiena, andare a posare la fronte contro i vetri di una finestra, «con passi dolorosi e danzanti»), hanno origine, conseguentemente, quelle dell'intercambiabilità e della reversibilità delle cose. La prima mi pare infatti attiva sia nelle *Città invisibili* che nei *Sillabari*: gli elementi descrittivi delle varie città si rivelano appunto sostituibili e permutabili, e allo stesso modo, nei brani di *Parise* vige una “non-necessarietà” delle cose e delle persone.

Altro grande tema dominante che mette in comunicazione i due libri è l'assenza di narratività: i racconti potrebbero essere letti seguendo un qualsiasi ordine. Come afferma Mengaldo, si tratta, a proposito del testo di *Calvino* di:

una struttura che volta come non mai le spalle alla dimensione «narrativa» e libera completamente il saggista che è in *Calvino*: si potrebbe dire che nelle *Città Invisibili*, la «narrativa», questo speciale tipo di narrativa, non è altro che la forma criptica del saggio. Questa assenza di narratività non è solo palese nel procedere del libro per riquadri autonomi e intercambiabili, nella subordinazione del narrato al dialogo, del racconto a un racconto rivissuto, di secondo grado; ma ancor più nella totale mancanza di sviluppo e svolgimento, di «azione» (è quasi un romanzo di avventure cui siano state sottratte le avventure, di cui resta solo il diagramma virtuale e come l'ombra), nella sospensione temporale che caratterizza i racconti di *Marco* e i relativi commenti fuori quadro.³⁴⁷

Le città sembrano sempre separate e lontane l'una dall'altra (non si dà mai una visione d'insieme): allo stesso modo, i brani dei *Sillabari* non presentano un legame narrativo, sebbene siano disposti in ordine alfabetico.

Inoltre, per entrambi i libri si potrebbe affermare che il vero protagonista è il tempo. Come riassume perfettamente *Belpoliti*, *Le città invisibili*, formalmente incentrate sul fattore spaziale, «sono in realtà un libro sul “tempo” – “il tempo come sistema nervoso dello spazio” (N. Silvestrini) -, come la misura dei sentimenti, della

³⁴⁷ P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (*Calvino*, «*Le città invisibili*»), cit., pp. 433-434.

loro forza e della loro durata»³⁴⁸. Tale affermazione vale anche per i *Sillabari*: più volte la critica³⁴⁹ si è soffermata sul protagonismo dell'elemento temporale, e basta ricordare la riflessione di Ginzburg, ritenuta dallo stesso Parise una delle più mirate e acute. La già citata recensione, che sarà poi riproposta, arricchita dal confronto con il *Sillabario n. 2*, come *Postfazione* alla riedizione mondadoriana del 1982, mette infatti in rilievo l'uso dei tempi verbali (per Parise, così attento alla costruzione sintattica della frase, non può non essere di fondamentale importanza il verbo, senza il quale nessuna frase può costituirsi), notando che tale aspetto formale distintivo diventa spia del motore più intimo dell'opera. È l'uso dell'imperfetto, afferma Ginzburg, a rivelarsi il perno e al tempo stesso la strategia del testo. Il tempo, dunque, o meglio l'aspetto transitorio di tutte le cose, risulta essere il nucleo sul quale i *Sillabari* si sono formati, come somma di eventi intermittenti, caotici, spesso inafferrabili.

La serie di istanti variabili che, si è visto, pare essere un punto di contiguità tra i due testi, è inserita nel disordine del mondo, di fronte al quale i due scrittori reagiscono però in modi molto diversi. Se è vero che a proposito del livello formale si ritrova una soluzione molto simile (la favola allegorica cui approda Calvino mi pare vicina all'*exemplum* dei *Sillabari*), le premesse da cui muovono gli scrittori si rivelano del tutto distanti: come è stato ampiamente illustrato dalla critica, Calvino, attraverso la scrittura, cerca un metodo attraverso cui razionalizzare una realtà caotica e inafferrabile, la quale diventa così, in un qualche modo, dominabile, mentre Parise non sembra interessato alla costruzione di un ordine fittizio³⁵⁰. Come afferma Zanzotto a proposito dei *Sillabari*,

³⁴⁸ M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 229.

³⁴⁹ Da ricordare, tra le altre, la riflessione di La Capria: «vanno e vengono i giorni, vanno e vengono i casi degli uomini, e questo andare e venire è il vero tempo dei racconti dei Sillabari. Il tempo è anche l'ossessione di sapere che le cose finiscono, che tutto finisce e che è proprio questa fine inaccettabile irreparabile e senza senso, a rendere impossibile il possesso della vita» (R. LA CAPRIA, *Letteratura e salti mortali*, cit., p. 164).

³⁵⁰ Come afferma giustamente Belpoliti: «*Sillabario n. 1* non è, come *Le città invisibili*, un romanzo di frantumi, dal momento che Parise, a differenza di Calvino, non sente il bisogno di ricomporre mentalmente il Mondo, l'Universo, in una Totalità. Per Parise ogni frammento dell'esistenza, ogni attimo, contiene il Tutto: la vita, sembrano dire i suoi personaggi, si esperisce solo nei dettagli, o meglio nelle sfumature, nelle *nuances*, nelle piccole cose all'apparenza senza alcun senso. Parise conosce

venendo meno la fiducia in una enciclopedia totale e globalizzante, si è preferito selezionare temi significativi, organizzandoli nelle forme di dizionari più o meno lacunosi. Ma quello che Parise avrebbe potuto presentare come dizionario, è stato invece da lui qualificato come «sillabario». In realtà questo sillabario è anche un dizionario: ma la differenza tra sillabario e dizionario è importantissima. Infatti il dizionario reca in sé l'ombra dell'enciclopedia, portatrice dell'organica autorità del sapere, infine richiama ad una forma di onniscienza (qui riguardante l'esperienza delle passioni). Il sillabario, invece, riporta all'incertezza, all'auroralità infantile, che *sente* le passioni, ma non riesce ancora a sgrovigliarle l'una dall'altra, e ne tartaglia o improvvisa i «nomi», li sillaba. Ed è proprio questo, e solo questo, che oggi si può fare, dopo il grande sconvolgimento (anche se si crede di saperla più lunga), tuttavia cercando di muovere al di là, verso nuovi spazi e sintesi. Ma oggi come oggi è possibile soltanto questo «sguardo all'indietro» che non passa attraverso una trasparenza «normale», ma quasi attraverso la rifrazione di uno specchio di Alice. Se ne ha tutta una serie di ondeggiamenti che provocano un fenomeno di spiazzamento e divaricazione, tale da generare di per se stesso una qualche novità, un nuovo «riconoscimento»: e in ogni caso si è ben lungi da quella che avrebbe potuto essere una pura e semplice operazione regressiva.³⁵¹

In Parise dunque, caduta la fiducia in un progetto totale, la scrittura diventa il tentativo di ri-sillabare e ri-provare i sentimenti, pur nella loro continua incertezza e inconoscibilità. Se entrambi i libri possono essere letti come lo sforzo di descrivere, o perlomeno inventariare, i sentimenti³⁵² attraverso la lente temporale, è evidente che Calvino intende astrarre la rappresentazione delle città attraverso un impianto logico fortissimo, mentre Parise vuole piuttosto cogliere un sentimento tramite legami percettivi liberi: la realtà viene prelevata, distillata da un flusso, senza la pretesa della creazione di una norma. Afferma ancora Ginzburg: «lo sguardo è svagato e attonito perché consapevole che dopo aver radunato un'ampia dose di particolari su un fatto, o su una persona, o sui gesti d'una persona o di un gruppo di

l'abbandono, e la grazia che persegue nei suoi racconti è frutto del caso, non può essere in alcun modo costruita a tavolino, non è il risultato di una *contrainte*» (M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 233).

³⁵¹ A. ZANZOTTO, *Su I Sillabari di Goffredo Parise*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., pp. 90-91.

³⁵² Si veda ancora BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 229: «*Le città invisibili* sono pur sempre un libro sui sentimenti passati, presenti e futuri. I sentimenti ci sono tutti, per quanto resi in forme fluttuanti. Calvino non affronta mai direttamente i sentimenti di cui parla, non li nomina attribuendo loro un volto o un corpo, ma neppure li tace. Fa un'altra cosa, che è poi la grande seduzione del libro, li trasforma in elementi visivi, li visualizza, non tanto raffigurando con le parole immagini precise, quanto piuttosto ricorrendo a immagini inafferrabili».

persone, tutto resterà come prima e cioè senza senso, o meglio il senso di ogni cosa resterà incomprensibile, perduto nel disordine del mondo»³⁵³.

Sarà allora chiaro il significato della definizione data da Garboli di «romanzi virtuali» ai brani dei *Sillabari*: mentre Calvino tenta di arrivare a un reticolo che possa strutturare un romanzo totale, Parise intraprende la direzione opposta, mostrando che è proprio nei più piccoli elementi, nelle emozioni più passeggere, che può essere racchiusa la presenza del romanzo. Come afferma Garboli, i *Sillabari*

non sono racconti, non sono apologhi, non sono operette morali. Io non riesco a trovare migliore definizione che questa: sono *romanzi virtuali*. Intendo dire che pochi, insignificanti particolari contengono in sé virtualmente delle architetture complesse, degli intrecci, dei rapporti romanzeschi. Sono dunque cellule, cellule da cui da cui potrebbero scaturire innumerevoli romanzi possibili. Il processo in cui si svolgono questi romanzi virtuali è doppio: perché essi nascono in primo luogo da una precisa, meticolosa, quasi crudele miniaturizzazione: tutto è portato al piccolo, tutto è ridotto in cenere, tutto è sclerotizzato, quindi un processo di morte. E nello stesso tempo, si sente sotto la miniatura – appunto perché sono romanzi virtuali – come il gorgoglio di una sorgente d'acqua – la possibilità che in queste gocce, in queste cellule, in queste miniature di vita ossificata sorga e si manifesti la vita.

Quindi, un doppio processo: di sclerosi e del suo contrario. Ma un doppio processo anche nel senso che c'è in questi romanzi virtuali, in questi insignificanti elementi, in questo alfabeto, in questi sillabari, simili a una tavola di Mendeleev, degli elementi; già dentro questi punti, già dentro questi particolari c'è e si intravede la possibilità di un intreccio di romanzo. Questo è il grande *charme* di questi racconti.

È difficile esprimere la suggestione che viene da piccoli congegni narrativi che contengono virtualmente una totalità. È come se al tempo stesso si avesse una storia già compiuta ma anche già consumata: come stringere in mano il palpitare di lucciole. Se dovessi cercare un paragone o una metafora per dire che cosa mi ricordano i *Sillabari* di Parise, dovrei pensare a delle lucciole, che strette nella mano, si perdono, si dissolvono. La combinazione di questi romanzi virtuali, di queste cellule, la combinazione di questi mondi possibili è quello che mi fanno venire in mente questi libri; e, quando dico combinazione di romanzi possibili, naturalmente la prima cosa che viene in mente è Calvino. Credo che tutti voi o qualcuno di voi sappia come nella seconda metà della sua vita Calvino abbia inseguito un sogno, che era proprio la combinazione dei mondi possibili, la possibilità di arrivare a una rete, a un reticolo di fatti e di intrecci per cui si potesse arrivare a una specie di romanzo totale attraverso la mente. Parise ha seguito la strada contraria: è partito dagli elementi, è partito da quella che si potrebbe definire una legge: in ogni

³⁵³ N. GINZBURG, *Postfazione a Sillabario n. 2*, cit., p. 289.

emozione, anche la più piccola, in ogni odore, in ogni sapore c'è vicina e afferrabile la presenza del romanzo.³⁵⁴

Dunque, due progetti opposti: da una parte il sogno di combinare tutti i mondi possibili, dall'altra il tentativo di partire dai minimi elementi per interrogare il mondo, per mostrare che proprio il mondo a volte viene rappresentato all'interno dei brani, a volte si trova invece lì a fianco, fuori, nella vita. Se inoltre è vero, come nota ancora Garboli, che i padri fondatori della letteratura del Novecento (Proust, Joyce, Musil), pur nella loro estrema varietà, hanno sempre sentito il bisogno di legittimare quello che raccontano, ciò è del tutto estraneo a Parise: «Parise si fonda sull'arbitrio, non ha bisogno di legittimare nulla del suo patrimonio fantastico»³⁵⁵. Avendo come modello Kafka³⁵⁶ (modello dal quale comunque prende notevolmente le distanze), Parise trasforma completamente il rapporto tra il narratore e ciò che il narratore racconta, e tra il lettore e ciò che il lettore legge:

Parise stacca la corrente, questa è l'intonazione dei *Sillabari*; Parise racconta delle realtà che non riguardano nessuno. Non riguardano il narratore che le racconta, non riguardano il lettore che le legge, non riguardano nessuno. [...] Non c'è più nessun rapporto, nessuna richiesta o volontà di partecipare a ciò che viene raccontato. La realtà è ridotta a cenere.³⁵⁷

Infine, Garboli propone un accostamento al *nouveau roman*, la scuola dello sguardo: di là da un'influenza più o meno diretta, è certo che Parise tenti di raccontare e rappresentare sulla pagina ciò che si vede, si sente, si assapora,

³⁵⁴ C. GARBOLI, *Amicizia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., pp. 108-109.

³⁵⁵ Ivi, p. 111.

³⁵⁶ A tale proposito si veda G. DEBENEDETTI, *Parise? L'unico erede di Kafka*, motivazione del Premio Viareggio a Il Padrone, 1965; pubblicato in «L'Espresso», 11 gennaio 1987, ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 278-279. Debenedetti afferma infatti: «[...] Parise è tra noi l'unico legittimo discepolo di Kafka. Non ne ha ripetuto la fiaba e, secondo alcuni (cito una conversazione con Pasolini), ne ha addirittura capovolto i procedimenti, nel senso che Kafka rende reale una materia psichica e di sogno, mentre Parise fa il contrario. Ma ha assimilata e sviluppata la cosmogonia di cui i racconti e i romanzi di Kafka rendono concrete alcune figurazioni, pur dichiarandone l'ineffabilità» (p. 278).

³⁵⁷ C. GARBOLI, *Amicizia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 115.

provando a eliminare i pensieri e le considerazioni intorno alla psicologia dei personaggi, e trattando cioè i sentimenti come qualsiasi altra realtà.

Avvicinandosi ora alla lettura di due brani tratti dal *Sillabario n. 1* e dalle *Città invisibili*, si potranno forse capire meglio come le categorie fin qui esposte agiscano sulla pagina. Si legga innanzitutto la descrizione di Maurilia, che fa parte della sezione *Le città e la memoria*:

a Maurilia, il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima: la stessa identica piazza con una gallina al posto del cavalcavia, due signorine col parasole bianco al posto della fabbrica di esplosivi. Per non deludere gli abitanti occorre che il viaggiatore lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente, avendo però cura di contenere il suo rammarico per i cambiamenti entro regole precise: riconoscendo che la magnificenza e prosperità di Maurilia diventata metropoli, se confrontate con la vecchia Maurilia provinciale, non ripagano d'una certa grazia perduta, la quale può tuttavia essere goduta soltanto adesso nelle vecchie cartoline, mentre prima, con la Maurilia provinciale sotto gli occhi, di grazioso non ci si vedeva proprio nulla, e men che meno ce lo si vedrebbe oggi, se Maurilia fosse rimasta tale e quale, e che comunque la metropoli ha questa attrattiva in più, che attraverso ciò che è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era.

Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce; ma gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa.

I temi che a una prima lettura appaiono predominanti sono innanzitutto quello inerente al lavoro sulla memoria, sul passato, sull'aspetto che era e che non è più, e, di conseguenza, l'idea che il passato sia sempre migliore del presente: è proprio osservando il presente (e vivendo in tale condizione) che si può provare nostalgia per il passato. Nell'ultimo paragrafo è poi presente il tema, trasversale e centrale in tutto il libro, che si potrebbe definire semiologico: si tratta del difficile rapporto tra il nome e la cosa (il nome e l'abitante, il nome e la città). Infine, il livello stilistico è segnato da una prosa che, come afferma Pampaloni, «ha la facoltà

straordinaria [...] di oggettivare la propria sensualità, di offrire la superficie secca di un'intera sontuosità di umori»³⁵⁸.

Il tema della memoria è centrale anche nei *Sillabari*, ed emerge in maniera molto evidente in alcuni brani, come in *Età*: il protagonista, guardandosi allo specchio, instaura un dialogo con il sé riflesso, il «nemico», e si lascia andare a un'analisi a tratti ironica a tratti amara del proprio volto (i capelli, le rughe, la bocca), inserendo riflessioni sul tempo che passa, sulla morte e sull'irripetibilità di certi momenti.

Un giorno un uomo che amava la sua vita e quella degli altri comunque fosse ma non si guardava mai allo specchio, uscendo dal bagno si vide un attimo e gli bastò quell'attimo per capire tutto. Allora rientrò, accese con coraggio e calma tutte le luci e si guardò negli occhi.

«Gli occhi sono ancora vivi» si disse, e li esaminò bene: guardò dentro il nero della pupilla come a un uomo armato contro di lui in combattimento notturno (o in un film); anche lui era armato. Chi avrebbe sparato per primo? Ci fu una pausa, nessuno sparò, entrambi sorrisero ma solo internamente e fu soltanto perché si conoscevano molto bene (ma sarebbero stati pronti a sparare) che ognuno vide il sorriso dentro la pupilla dell'altro.³⁵⁹

È rievocata una serie di canzoni, significative nel passato del protagonista (*Night and day*, *Stardust*, *The man I love*, *Tenderly*): sebbene queste riportino l'uomo all'età della giovinezza, il nemico riflesso gli impedisce di rifugiarsi nella nostalgia del ricordo: «gli sembrarono tempi lontanissimi, mille anni fa, avrebbe potuto facilmente lasciarsi andare a considerazioni sull'«esistenza» ma l'occhio duro del nemico allo specchio con l'arma puntata glielo proibì ed egli lo ringraziò e disse anche “*Thank you*”: il nemico strizzò l'occhio come dire: “Di nulla”. Poi, dopo una serie di considerazioni riguardo i cambiamenti avvenuti ai capelli, l'uomo scruta i solchi sul viso, e tratta con ironia e tenerezza due piccole rughe ancora solo accennate:

³⁵⁸ G. PAMPALONI, *Le città invisibili*, «Corriere della Sera», 26 novembre 1972, ora in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, a cura di M. Barenghi, G. Canova, B. Falchetto, Mondadori, Milano 2002, p. 112.

³⁵⁹ *Op. II*, p. 301.

Poi verranno le altre due, quelle due baby che cominciano ora, ma che io non nasconderò con le basette dei giovani-vecchi basettoni di tutto il mondo: no, non le nasconderò e anzi le lascerò crescere, ora che sono nate, con la loro giusta età, piano piano e poi improvvisamente come crescono i bambini che di colpo sono già uomini. O signorine? Preferirei signorine, ora sono bambine, ma preferirei che fossero due rughe femmine, due signorine da collegio e più tardi donne eleganti con candori, rossori e vera timidezza che durasse tutta la loro vita. L'altra invece è una ruga maschio senza nessuna timidezza e candore e neanche l'ombra di un rossore. Quella fa la sua strada da maschio cretino, ha già fatto carriera, bella roba.³⁶⁰

Infine, dopo aver descritto la sottigliezza della bocca e aver ricordato altre canzoni, il brano si chiude con un intenso scambio di battute tra l'uomo e il proprio doppio:

Il nemico lo guardò senza più armi, senza scherzare, anzi, anche se per un solo istante, con bontà e amicizia: «Nemmeno di quella cosa?» disse con voce bassa o un po' rauca, e intendeva la fine della vita e poi il niente. I begli occhi dell'uomo si fissarono un momento dentro se stessi, guardando alcune immagini di vita passata, non fischiò ma immaginò di fischiare *Appassionatamente*, una canzone di sua madre. A quel punto doveva rispondere e anche dire la verità. «No,» disse dopo una lunga pausa guardando l'altro come l'altro guardava lui «nemmeno di quella cosa», e sentì che l'età di *Night and day* finiva in quel momento.³⁶¹

Il tema della memoria è dominante anche in altri brani: si pensi ad esempio a *Dolcezza*, dove è chiaro il tentativo di Parise di recuperare alcuni momenti vissuti. Il brano è ambientato in un luogo evidentemente riconoscibile, Venezia (dove, come lo scrittore dichiara, è avvenuta la propria nascita intellettuale), mentre le indicazioni temporali, come spesso accade, sono a volte molto indeterminate («passò del tempo»), a volte molto precise («era mezzogiorno e mezzo»). E già l'esattezza degli orari sembra fondamentale per la possibilità di vivere pienamente quello che accade. Si tratta di una somma di elementi, di attimi (legati da «allora», «poi», ripetuti molte volte), vissuti dal protagonista con quella felicità un po' amara di chi ne ha la consapevolezza. Si tratta del racconto di una giornata trascorsa a Venezia tra l'odore dei piccioni, il sapore del *kipferl*, e un freddo sentimento di morte. Come già si è

³⁶⁰ Ivi, pp. 301-302.

³⁶¹ Ivi, p. 303.

ampiamente visto per altri brani, anche qui è centrale la tendenza a fare esperienza della realtà attraverso una registrazione che proviene da tutti i sensi; ma non solo: si aggiunge ora una sorta di modalità sinestetica («aria salata e molto amara»). Ed è proprio da qui che passa la costruzione di una memoria, tutta fondata sui dati sensoriali, sui piccoli accadimenti di quella giornata da assaporare fino in fondo, fino alla struggente chiusa:

l'uomo partì da Venezia, passarono non molti anni da quel giorno di settembre e un altro giorno di febbraio, in una clinica, era molto triste. Per consolarsi cantò con un filo di voce, ciò che ne venne fuori fu: *La biondina in gondoleta*, e l'uomo pianse perché riconobbe l'orchestra del Florian, la laguna ondulante e la dolcezza della vita.³⁶²

La dolcezza, ricordata apertamente solo nell'ultima frase, è d'altra parte veicolata nel corso di tutto il brano da vari elementi linguistici, quali la presenza di diminutivi e vezzeggiativi («ometto», «canzoncina», «fagottino», «spolveratina», «nuvolette», «azzurrina»); gerundi («bagnandosi e temendo», «giocando», «sapendo», «socchiudendo»); avverbi in -mente («certamente», «lentamente», «completamente», «leggermente»). La funzione ritmica di tali elementi sembra proprio quella di creare un effetto di prolungamento che riflette il desiderio dell'uomo di ricordare (e dunque continuare a gustare) certi attimi di felicità di quella giornata. Guardando poi il cortometraggio realizzato da Luciano Emmer, *Parise e... piazza San Marco*, nel quale un solitario Parise mostra "l'incanto" di questo luogo, e rileggendo *Dolcezza*, si ha subito l'impressione di essere di fronte ad un'unica opera, nella quale la parte visiva serve a quella scritta, e viceversa. I continui rimandi lessicali, sovrapposizioni evocative (si veda il *kipferl* imbevuto nel cappuccino alla stregua di una *madeleine*) e omologie di nuclei tematici fanno slittare di continuo lo sguardo tra la pagina scritta e l'immagine in movimento. L'analogia consustanziale si avverte fin dall'incipit del racconto, dove compaiono tutti i termini chiave delle due opere:

Un mattino presto di settembre con un'aria salata e molto amara che saliva dal Bacino di San Marco un uomo con polmoni e bronchi un po'

³⁶² Ivi, p. 286.

deboli uscì dall'Hotel Danieli: fece tre «respiri profondi», guardò e ascoltò gli sciacqui del bacino, gli spruzzi di acqua e di aria attraversati dalla luce del sole, vide l'isola di San Giorgio in ombra (un po' azzurrina) e udì suoni di campane giungere da punti diversi di Venezia.³⁶³

Addentrandosi nella lettura, ci si imbatte poi negli stessi piccioni che affollano molte riprese, nell'«ometto del mangime», nel caffè Lavena e nel Florian, nel «fagottino di pasta sfoglia calda e pasta di mandorle», nel cappuccino, nei giornali e nell'orchestra da cui proviene musica *demodé* suonata in modo *demodé*. Ma non si tratta solo di una corrispondenza di superficie che lascia affiorare termini analoghi: la complementarità delle due opere si colloca in un luogo superiore. Di luogo esistenziale si tratta: cortometraggio e racconto sono una memoria, un ricordo in cui l'infanzia si rivela sotto molteplici aspetti, e allo stesso tempo una riflessione sulla morte, evocativa e struggente. Considerando ora l'opera su pellicola, ci si accorge che i primi dati (sia visivi che uditivi) riflettono l'intento del ricordo e dell'immersione nell'età infantile: l'immagine iniziale è quella della palla di vetro che, capovolta, mostra San Marco coperta dalla neve, tipico souvenir di grande fascino per un bambino, così commentato dalle parole di Parise in apertura: «questa è la prima piazza San Marco che ho visto nella mia vita quando avevo tre anni, quattro anni. E poi a cinque anni l'ho vista com'è ora. Ed è rimasta la più grande emozione estetica della mia vita». E poi, poco dopo, è sempre la voce narrante a spiegare perché sia importante guardare la piazza con occhi non adulti: «ci vogliono degli stati d'animo per capirla veramente. Lo stato d'animo maggiore secondo me è quello infantile; è proprio cercare, se è possibile, di mantenere quel tanto di fantastico e di sognato che questa piazza suggerisce, cioè provare sempre quella stessa prima emozione». L'infanzia torna poi con un carico di profondità nella parte finale, nella quale Parise, dal campanile, concede l'ennesimo ricordo: si tratta di quando chiedeva alla madre se le statue che suonavano le campane fossero vere, dove andassero a dormire di notte e cosa facessero nei momenti di pioggia. Se ci si sposta ora all'opera narrativa, si rileva come il finale esplicito di estrema vicinanza alla morte (la clinica, la tristezza, il pianto), venga nell'arco di tutto il racconto anticipato in più

³⁶³ Ivi, p. 283.

momenti, a partire dai «polmoni e bronchi un po' deboli» dell'incipit, alla riflessione sul sentimento che l'autore non riesce a nominare: «“Ma i sentimenti allungano o piuttosto accorciano la vita?” si domandò l'uomo e “sentì” che, per quanto ingiusta fosse, la seconda ipotesi era la più reale se non la più probabile». Non è soltanto una morte come conseguenza dell'assiduo fumare, bensì una sicurezza fisica, concreta («freddo», «ombra», «cipressi»), che deve la sua inevitabilità alla vita stessa. Si tratta di una sensazione senza nome: «“Anche lui è felice” pensò l'uomo “perché vivrà a lungo e lo sa”, e provò ancora il sentimento senza nome del mattino, perché sapeva che a lui non sarebbe toccata quella fortuna». Dando spessore e forza a quelli che appaiono superficialmente come “particolari insignificanti”, cortometraggio e brano portano alla medesima consapevolezza: alla fine della propria vita, ciò che torna in mente e commuove non è l'insieme dei momenti più intensi o particolarmente importanti, bensì una stupida canzoncina, le gambe di un'anziana cameriera di cui ci si ricorda nel dettaglio le scarpe, o l'attesa di un dolcetto di fronte alla serranda chiusa di un bar di piazza San Marco. E mentre nel racconto la dolcezza viene nominata solo nell'ultima riga, in tono malinconico e dimesso, da un letto di ospedale, nel cortometraggio è citata con l'enfasi di uno spot pubblicitario: Parise, brandendo un *kipferl*, guarda in camera affermando che «chi non capisce queste cose con piazza San Marco, non capisce la dolcezza della vita». Così, cortometraggio e racconto esprimono, nella loro fusione, infanzia e morte: la vita, «qualcosa di molto più importante dei libri per me, quella da cui questi libri si sono nati, ma che poi non hanno saputo (o voluto) racchiudere».

Riprendendo ora le categorie introdotte da Mengaldo, se è vero che alcune di esse possono essere riscontrate solo esaminando l'interezza dell'opera (mi riferisco in particolare all'assenza di narrativa e di collegamento tra un racconto e l'altro), altre appaiono evidenti in entrambi i brani – *Maurilia* ed *Età* - , anche se muovono da spinte si direbbe opposte, e di conseguenza giungono ad esiti molto distanti.

L'ambiguità, anzitutto, agisce nel brano dedicato a Maurilia fin da subito nella doppia immagine della città: la stessa piazza viene infatti osservata dal viaggiatore sia con un cavalcavia, sia contemporaneamente con una gallina al suo posto (nella

cartolina illustrata). Maurilia è presentata fin dalle prime righe come un luogo ambivalente, dove non ci si deve stupire di trovare due signorine col parasole bianco o, in alternativa, una fabbrica di esplosivi. Non solo: il viaggiatore stesso si trova in una situazione estremamente ambigua, dovendo preferire la città illustrata nelle cartoline a quella presente, ma contemporaneamente frenando i rimpianti, consapevole che la grazia della Maurilia di un tempo è tale proprio perché passata. E addirittura gli dèi presentano un carattere di ambiguità: quelli passati se ne sono andati, e al loro posto sono giunti dei non meglio identificati «dèi estranei»: tra gli uni e gli altri non vi è alcun rapporto, «così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa». Se dunque il dialogo tra la città passata e quella presente non è più possibile, tutto il brano di *Parise, Età*, è invece fondato sul dialogo tra le due facce del protagonista: quello presente del racconto e quello passato, il «nemico». Qui l'ambiguità agisce più che altro nell'atteggiamento del protagonista, non è *programmatica* come nel brano di Calvino: il carattere ambiguo di tutto il racconto è già compreso nella prima frase, dove non è pienamente giustificato il nesso logico avversativo tra l'amare la propria vita e quella degli altri e d'altra parte il non guardarsi mai allo specchio («un giorno un uomo che amava la sua vita e quella degli altri comunque fosse *ma* non si guardava mai allo specchio, uscendo dal bagno si vide un attimo e gli bastò quell'attimo per capire tutto»). Qualche riga dopo viene descritto il sorriso che l'uomo e il suo riflesso si scambiano, ma subito il protagonista pensa che non si tratti di un sorriso: «non è un sorriso [...], non c'è nessuna allegria in questa specie di sorriso, c'è gioco, c'è anche un po' di paura, c'è sfida, un puzzle insomma, e c'è soprattutto la vecchia età che non ho, ma che dimostro». In tutto il brano sono presenti piccole correzioni e rettifiche: «forse proprio *Night and day*, ma non sono sicurissimo, sono quasi sicuro però»; si trovano accostamenti di due opposti: «era un uomo completamente privo di vanità ma la amava e la odiava (e invidiava) negli altri», «l'uomo si incupì ma un po' sorridendo», «apparvero i denti che erano grandi e forti ma già un po' deboli all'attaccatura e scuri di fumo però simpatici e lucenti»; infine vengono presentate situazioni incerte, di

dubbio: «le prime due sono belle e buone come i prodotti tipici italiani [...], o forse sono così perché sono diventate (o sono nate?) prodotti tipici italiani».

È chiaro dunque come la cifra dell'ambiguità, presente in entrambi i testi, si cristallizzi in forme molto diverse, si direbbe opposte: l'una, quella di Calvino, inserita nel complesso disegno combinatorio che regge l'opera; l'altra, di Parise, attiva come sintomo dell'impossibilità di un programma, come tentativo di riflettere il dubbio, l'incertezza e la rettifica (tratti che nel progetto di Calvino sono esclusi in partenza).

Come si è visto, dall'ambiguità conseguono le categorie dell'intercambiabilità e della reversibilità, che negli esempi proposti sono riscontrabili a livello contenutistico. Se infatti nella descrizione di Maurilia le due città sono sostituibili e gli stessi dèi del passato rimpiazzabili da dèi estranei, in *Età* tali caratteri emergono più che altro nella “non-necessarietà” stessa di ciò che accade. Non vi è trama, non vi sono eventi, non vi è evoluzione, e non vi è nemmeno attesa: si tratta semplicemente di un momento della vita di un uomo che un giorno capita di fronte allo specchio e scherza amaramente con il proprio riflesso, ricordando, un po' per caso e un po' a caso certe vecchie canzoni e soffermandosi su alcuni particolari del proprio volto.

4.2 «Dare ordine ai singoli pezzi»

Se dunque la presenza delle stesse categorie potrebbe suggerire una vicinanza, ci si accorge in realtà che è proprio indagando i tratti comuni che emergono le profonde differenze, costitutive, tra i due testi. Se in Calvino, almeno idealmente (perché poi, come afferma Piovene, «dominante del libro è un senso di sfacelo senza vera salvezza, e la sua presenza non può né nascondersi né attenuarsi»³⁶⁴), c'è la volontà di ridurre il disordine del mondo a impianto stabile,

³⁶⁴ G. PIOVENE, *Città invisibili*, recensione apparsa sulla «Stampa» il 14 dicembre 1972; poi in *Idoli e ragione*, Mondadori, Milano 1975, pp. 335-341; ora in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, a cura di M. Barenghi, G. Canova, B. Falcetto, cit., p. 118.

congegno, ingranaggio, il progetto dei *Sillabari* parte proprio dalla constatazione che sia vano ricercare l'assolutezza di un'idea, e che il disordine della vita sia qualcosa di dato, non da ridurre a regola. Attento lettore di Darwin³⁶⁵, Parise afferma, a tale proposito:

L'esistenza umana è *disordinata* [...], il suo disordine inizia molto lontano, molto più in là delle azioni sessuali, in zone dell'energia non meno sessuali, e avvolte ancora, per la più parte, nell'ombra dell'ignoto. E così sviluppandosi e accoppiandosi nel disordine producono e riproducono altro disordine e ignoto, che a sua volta si riproduce in altro ignoto, fino a raggiungere la piccola, piccola parte di noto che riguarda le nostre conoscenze e la nostra nascita e la nostra breve apparizione in questo mondo. Il disordine è nella vita. Nel caso che ci ha generati, che procede attraverso i grandi e piccoli traumi che accompagnano la nostra crescita, la nostra fanciullezza, la nostra adolescenza, la nostra maturità e vecchiaia e morte.

Disordine sommo è il nostro aprire gli occhi al disordine e casualità del mondo, disordine è il nostro sviluppo, disordine i nostri primi istinti e desideri o voluttà.³⁶⁶

La riflessione, intitolata appunto *La vita è disordine*, appare sul «Corriere della Sera» negli anni in cui stanno uscendo i brani di *Sillabario n. 2*, inserendosi così pienamente nel clima che pervade i racconti. Come si diceva, Parise non tenta una razionalizzazione della realtà, proprio perché, nel disordine che la pervade, non c'è nulla che possa dirsi assoluto, e valere³⁶⁷. Elabora piuttosto un diverso metodo d'indagine conoscitiva, vicino, mi pare, alla pratica surrealista nei confronti dell'oggetto: Gabellone parla, nel suo studio, di un'«archeologia intuitiva e “sentimentale” dei surrealisti»³⁶⁸, al cui interno sono rintracciabili due opposte tendenze. Si tratta della «tentazione della totalità, della pienezza del senso

³⁶⁵ A tale proposito, si vedano i contributi di D. SCARPA, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, «Belfagor», anno LIV, novembre 1999, pp. 671-687 e G. CERONETTI, *Parise moralista darwiniano*, «La Stampa», 6 maggio 1982, ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 307-309.

³⁶⁶ *Op. II*, p. 1397.

³⁶⁷ Si veda anche tale riflessione, contenuta nell'*Assoluto naturale*: «Qual è la realtà che ho sotto gli occhi? Un accumulo di materia insensata, un groviglio in cui non operano le idee, la ragione, ma le leggi di una materia che, forse, si accumula per oscure necessità; un mutamento dell'uomo in massa indifferenziata che forse servirà all'uomo stesso? Può darsi, non lo so. [...] non è facile rinunciare alla vita. Penso alla vita, alle sue contraddizioni, al suo mero apparire, alle sue probabili improbabilità, alle sue disarmonie nelle più alte e complesse armonie, penso ai grandi prati di un tempo, alle notti, all'oscurità complice di tanti microscopici amori, alla dualità delle cose, che si ripropongono, si ripropongono...» (*Op. II*, pp. 645-646).

³⁶⁸ L. GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 7.

recuperato, da una parte; dall'altra, la tentazione della marginalità, della destituzione del senso e della discontinuità»³⁶⁹. È forse da questa seconda linea che si potrebbero far derivare i *Sillabari*: Parise non è tentato dalla totalità (per questo nella sua pagina non mi pare siano riscontrabili operazioni egemoniche di alcun tipo), e nello stesso tempo segue un criterio di decostruzione. Questa logica «si propone di operare su un sapere, su una storia, di smontarne i meccanismi e di analizzarne i processi»³⁷⁰: nei *Sillabari* è evidente che uno degli intenti dell'autore sia proprio quello di “decostruire”, di smontare certi meccanismi – di visione, di percezione, di narrazione -, già consolidati. Gabellone intende il termine «archeologia» nel senso di un ritorno delle contraddizioni e dei «resti» della storia: in questo modo, i miti subiscono un ribaltamento e sono letti trasversalmente. Quella che viene tentata è una rilettura della storia, in particolare a proposito del surrealismo, che possa includere anche ciò che di solito viene escluso: tale prassi può essere accostata al tentativo di presentare, nella pagina di Parise, una materia non gerarchizzata, in cui si possono trovare contraddizioni non risolte, o, ad esempio, le scuse dello scrittore perché, nel presentare gli ospiti di una pensione, capita che alla descrizione di un uomo a cui manca un braccio segua quella di un contadino privo di una gamba («un uomo bruno, robusto, abbronzato e senza un braccio, la manica della giacca ripiegata verso l'alto e appuntata con uno spillo di sicurezza alla spalla [...]. Non è colpa nostra se anche il contadino, chiamato Bacco per libagioni continue, era privo di una gamba»³⁷¹). Viene così inserito nel testo ciò che è solitamente rifiutato, e dunque, in questo senso, si potrebbe parlare di una propensione verso il reale. D'altra parte, si nota anche la tendenza inversa, quella cioè ad assolutizzare situazioni e persone collocandole in una realtà indefinita³⁷².

Il libro deve essere prima di tutto una metafora della trasparenza, e lasciar sfilare i luoghi, le cose, le persone reali, gli oggetti inquietanti,

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 11.

³⁷¹ *Op. II*, p. 429.

³⁷² Si vedano ancora, a tale proposito, le parole di Gabellone: «una contraddizione che non è poi tipica del surrealismo, ma in esso trova il suo luogo mitico esemplare; voglio dire quella tra totalità e frammentarietà, che polarizza tutta la cultura moderna occidentale, ed è da riconnettere alla crisi del sistema hegeliano» (L. GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, cit., p. 18).

sottrarli all'oblio e all'opacità. Ma deve contenere anche una lettura implicita di tutto ciò che è riferito, o almeno un'indicazione di lettura. Infatti dietro il fluire occasionale della vita e l'accumularsi degli eventi, è possibile distinguere due trame implicate l'una nell'altra, che ordinano l'esperienza quotidiana secondo leggi differenti: da una parte quelle della consequenzialità, della causalità e della probabilità, dall'altra quelle della pura coincidenza, dell'attrazione e della repulsione. Bisogna partire dalla prima trama, cioè dai condizionamenti percettivi che essa presuppone, dall'orizzonte di senso comune da cui è delimitata, per poter parlare della seconda in termini di differenza, secondo una scala ancora da inventare.³⁷³

Credo che le due trame qui evocate, quella della consequenzialità e quella della pura coincidenza, siano utili strumenti per comprendere certi dispositivi presenti nei *Sillabari*, dove in effetti la causalità e la probabilità sono continuamente mescolate al caso, secondo leggi appunto di attrazione e repulsione. Da qui, ancora nell'analisi di Gabellone, si sviluppa il rapporto ordine-disordine: in particolare, all'interno di un «potenziale di sorprese», si tratta di cogliere e ordinare materiali e residui per tracciare un nuovo disegno. Gabellone ricorda nello specifico Claude Lévi-Strauss, che «ha colto bene la profonda analogia esistente tra l'esperienza del mito come costellazione che sta scomparendo, di cui è possibile solo ricostituire la combinatoria, e l'esperienza della quotidianità come insieme di oggetti (di residui) mitici»³⁷⁴. L'intendere la quotidianità come messa in relazione di oggetti mi pare una delle chiavi di lettura dei *Sillabari*, in cui la realtà viene appunto creata collegando oggetti *mitici*, rivelatori forse di altro: «c'era un grande prato di erba appena falciata nell'ombra, con dei covoni, in fondo al prato un bosco quasi nero con dentro un fagiano, sopra il bosco un cielo limpido e ventoso di settembre, con aria di mare. In mezzo al cielo viola una stella, che scintillava in modo arabo» (*Gioventù*).

Come per Breton nello studio di Gabellone, anche per il narratore dei *Sillabari*, per cogliere la *miticità* degli oggetti, bisogna guardare le cose in un particolare modo: «insieme come oggetti mossi da leggi insondabili che concorrono a costituire l'enigma [...] e come oggetti investiti da una forza di figurazione elettiva che prende origine nel rigore del desiderio e si dispiega in investimenti simbolici»³⁷⁵:

³⁷³ Ivi, pp. 50-51.

³⁷⁴ Ivi, p. 55.

³⁷⁵ Ivi, p. 56.

Parise descrive situazioni che in effetti sembrano guidate da «leggi insondabili», nonostante l'apparente disordine che pervade la realtà narrata. Qui, credo, si potrà dunque fare un ulteriore passo, servendosi ancora delle parole di Gabellone in riferimento a *Nadja* di Breton:

né romanzo né antiromanzo, ma certamente antifunzione, il libro riferisce solo fatti e a tale scopo rinuncia ad ogni ingannevole continuità, accumula brevi testi aneddotici, riporta incontri casuali, intrecci di commedia, peregrinazioni, minime coincidenze, il tutto senza curarsi apparentemente di ordinare, di strutturare, o almeno riempire i vuoti fra un brano e l'altro. Gli aneddoti distinti [...] sono giustapposti e visibilmente irrelati. Questa strategia del disordine è però collegata a un sottile gioco di rinvii che spostano per noi il campo di azione dal libro [...] alla città, luogo in cui siamo realmente convocati e che la trasparenza del libro rende di facile accesso [...]. Dal testo alla città, si svela progressivamente la logica sempre dissimulata, del Caso oggettivo, «forme de manifestation de la nécessité» (Engels), e il disordine si converte in un ordine nascosto e impenetrabile.³⁷⁶

Si potrebbe dunque dire, a proposito della pagina dei *Sillabari*, che si hanno due piani giustapposti: il disordine del mondo in cui i brani sono immersi, e via via prelevati, e l'ordine inaccessibile che invece li tiene insieme, mimesi dell'ordine del narratore una volta intrapresa la descrizione degli oggetti osservati: «si pensi agli oggetti di De Chirico, alla loro disposizione, rispondente a una imperscrutabile combinatoria: sono quegli oggetti e non altri [...] in quell'ordine-disordine e non in un altro, che funzionano da stimolo e formulano un enigma senza risposta (ma non privo di senso)»³⁷⁷. Se in Calvino la combinatoria è svelata, in Parise l'ordine si percepisce ma non è spiegabile, né riducibile a struttura calcolabile. Per Gabellone, il centro della metafisica surrealista sta dunque nell'ascrivere il linguaggio al sottosuolo, come una «sintassi della profondità»: da qui si svela poi l'altro ordine, quello del paesaggio del quotidiano. Mi pare che la formula sia del tutto appropriata per i *Sillabari*, dove in effetti si avverte un ritmo molto chiaro e fatto apparentemente di elementi semplici, che però non risulta intelligibile fino in fondo; tuttavia, l'indeterminatezza e al tempo stesso la puntualità rendono i brani in un

³⁷⁶ L. GABELLONE, *Nota* a A. BRETON, *Nadja* [Éditions Gallimard, Paris 1928], Einaudi, Torino 1972, pp. 148-149.

³⁷⁷ Ivi, p. 149.

certo senso «*riconoscibili*»: «Nadja non è mai perfettamente inconoscibile, né perfettamente conoscibile: essa è solo *riconoscibile*»³⁷⁸. Tale effetto è dato dal verificarsi in contemporanea del principio di somiglianza e di differenza: nel romanzo di Breton «tutti i personaggi, e non solo i protagonisti, sono e non sono la stessa persona»³⁷⁹; nei *Sillabari*, di là dai riferimenti autobiografici, si potrebbe affermare la stessa cosa: i personaggi cambiano sempre, ma c'è qualcosa che li rende molto simili tra di loro (si noti, ad esempio, che quasi tutte le donne hanno i capelli rossi, e molti protagonisti sono connotati da denti bianchi o bianchissimi).

Inoltre, nel progetto dei *Sillabari*, sono in primo luogo le momentanee percezioni sensoriali a valere. Se è vero, come afferma Mengaldo, che «nelle *Città invisibili* il caos galoppante del mondo ha costretto Calvino a premere il pedale in direzione dell'utopia, ad accentuare un'applicazione nominalistica della propria fantasia»³⁸⁰, nei *Sillabari* i singoli brani sono quanto di più lontano da una favola utopica, sebbene si presentino, fin dall'incipit, come un'astrazione e una tipizzazione che riducono il racconto a *exemplum*.

Se può dunque sembrare che Calvino e Parise giungano alle stesse soluzioni formali (favola / novella / *exemplum*), credo che i punti di partenza siano molto distanti. La favola, si è visto, serve a Calvino per trovare quella che lui stesso definisce la «rassicurazione del finito»³⁸¹ di fronte al disordine del mondo: rivelatori, a tale proposito, sono i brani in corsivo che si alternano alle descrizioni delle città. Nel corso della *Presentazione* l'autore tenta di trovare una definizione di libro, e confessa di essersi trovato di fronte «al problema di dare ordine ai singoli pezzi, che può diventare un problema angoscioso»: in particolare, per quanto riguarda le *Città*

³⁷⁸ Ivi, p. 154.

³⁷⁹ Ivi, p. 155.

³⁸⁰ P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, «*Le città invisibili*»), cit., p. 450.

³⁸¹ Mi riferisco al brano intitolato *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*), in *Una pietra sopra* [1980], Mondadori, Milano 2009, in cui Calvino afferma: «vediamo qual è la mia reazione psicologica apprendendo che lo scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati: ebbene, ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità. Di fronte alla vertigine dell'innumerabile, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto» (pp. 210-211).

invisibili, si tratta di classificare tanti pezzi, definendoli in un insieme, fino a studiarne una struttura che possa comprenderli. Calvino crea quindi, come spiega ancora nella *Presentazione*, undici serie di cinque pezzi ciascuna, raggruppati in capitoli formati da pezzi di serie diverse; inoltre, ogni capitolo è preceduto e seguito da un “corsivo” che vede protagonisti Marco Polo e Kublai Kan. Tali brani risultano particolarmente interessanti perché sono, in effetti, interventi meta-letterari, come spiega l’autore: «man mano che andavo avanti a scrivere città sviluppavo delle riflessioni sul mio lavoro come commenti di Marco Polo e del Kan»³⁸². Il Kan infatti, attanagliato dal disfacimento del suo regno, si chiede continuamente come trasformare in ordine il grande disordine del suo Impero:

è il momento disperato in cui si scopre che quest’impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.³⁸³

Allo stesso modo, per Calvino l’unico ordine possibile può darsi nella pagina: solo nel testo scritto (o raccontato) si può tentare di arginare il caos. Ancora, all’interno di un altro corsivo, il Gran Kan afferma che il proprio impero «è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo, un’immensa montagna sfaccettata e trasparente»³⁸⁴: si tratta appunto del progetto del libro, che emerge dal disordine del mondo. Altri riferimenti meta-letterari riguardano il rapporto tra la città e il discorso che la descrive, o ancora la costruzione ideale, nella mente del Gran Kan, di un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, affine ad un “prototipo” di libro ideale dal quale costruire, attraverso procedimenti combinatori, tutti i testi possibili.

³⁸² I. CALVINO, *Presentazione a Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006, p. VIII.

³⁸³ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, pp. 13-14.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 66.

È vero dunque che Calvino e Parise, negli anni Settanta, mostrano atteggiamenti diversi di fronte al disordine del mondo e alle modalità di trasferirlo, o controllarlo, sulla pagina; va però notato che tale divergenza si attenua molto nella produzione immediatamente successiva, in particolare in riferimento a *Sillabario n. 2* (1982) e *Palomar* (1983)³⁸⁵. Tra le due opere non solo si riscontrano notevoli affinità riguardo il sistema descrittivo e i temi affrontati (come era avvenuto tra *Sillabario n. 1* e *Le città invisibili*), ma la relazione sembra ancora più stretta, proprio perché la certezza di Calvino di poter creare un ordine artificiale, letterario, al fine di dominare (in parte) il mondo, sembra affievolirsi³⁸⁶. Il signor Palomar tenta continuamente di «padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice»³⁸⁷, ma, di fronte alla realtà, la definizione di questo modello si scontra con situazioni che continuamente escono dalla norma. Di conseguenza, lo scopo (dello scrittore e del protagonista) non è più lo studio combinatorio per la creazione di un modello, bensì una precisione che possa limitare il più possibile il campo d'indagine: «volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso»³⁸⁸. Ancora: «al culto della precisione nomenclatoria e classificatoria, Palomar aveva preferito l'inseguimento continuo d'una precisione insicura nel definire il modulato, il cangiante, il composito: cioè l'indefinibile»³⁸⁹. Tale dispositivo, si è visto, è particolarmente attivo nel testo di Parise, e sembra essere esibito da un personaggio del *Sillabario n. 2*, un bambino di cinque anni cui il protagonista di *Ozïo* racconta una storia: «la precisione nei dettagli, soprattutto

³⁸⁵ Si veda, a tale proposito, una riflessione di Perrella: «naturalmente Parise non è stato il solo a sentire il bisogno di riavvicinarsi alla “cultura primaria”. Negli stessi anni, se ci fermiamo all'Italia, anche Calvino, soprattutto con le magre prose di Palomar, provava a leggere il mondo non scritto. La differenza, però, è che Calvino s'era dimenticato d'avere un corpo, mentre [...] Parise conosceva soprattutto attraverso il corpo, con tutte le differenze che ciò comporta nell'intonazione della loro prosa. Ma per entrambi diventava sempre più importante, negli anni estremi della loro vita, la brevità, la chiarezza e soprattutto la nozione di prosa che oltrepassa i generi e può anche trasformarsi in poesia» (S. PERRELLA, *La semplificazione fulminante: Parise lettore*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 179).

³⁸⁶ Come afferma Heaney a tale proposito, «Calvino ha un bel dividere, categorizzare, e sottocategorizzare gli aspetti visivi, culturali e speculativi del mondo del signor Palomar, ha un bel suggerire, etichettare, analizzare e giustapporre come più egli (e ci) piace: il signor Palomar rimane meravigliosamente spontaneo e aperto alla ridda dei sensi» (S. HEANEY, *Postfazione* a I. CALVINO, *Palomar* [1983], Einaudi, Torino 2013, p. 116.).

³⁸⁷ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 8.

³⁸⁸ Ivi, p. 5.

³⁸⁹ Ivi, p. 23.

linguistica, era il suo dono: usava parole come “squisito” e “delizioso” con una “s” un po’ sibilante e tuttavia roteando le manine e le dita in modo tutt’altro che preciso, anzi impreciso e sognante». Il principio che in effetti Belpoliti descrive a proposito di *Palomar* vale anche per il *Sillabario*: «concentrarsi solo su oggetti molto limitati e precisi, facendo nel contempo il vuoto dentro se stessi per creare un distacco, una sospensione, poiché l’illuminazione non deriva dalla concitazione e dall’affanno, ma esattamente dal suo contrario»³⁹⁰. È possibile dunque riscontrare nei due testi notevoli affinità, ma se le scelte tematiche e descrittive sono spesso simili (prime fra tutte il dispositivo della visione: «forse la prima regola che devo pormi è questa: attenermi a ciò che vedo»³⁹¹), in *Palomar* queste vengono esibite e spiegate (il primo racconto, *Lettura di un’onda*, è esplicitamente metatestuale), mentre nei *Sillabari* si colgono, si percepiscono qua e là. È il caso di una riflessione sull’atteggiamento di Palomar, che sembra descrivere il principio (celato) alla base dei *Sillabari*:

quando Palomar s’era accorto di quanto approssimativi e votati all’errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all’osservazione delle forme visibili; ma ormai lui era fatto com’era fatto: la sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un’altra cosa ma quest’altra cosa non c’è.³⁹²

Inoltre resiste, in entrambi i testi, il tentativo di trovare un’armonia all’interno di un mondo disarmonico: Palomar, allo zoo di Vincennes, si chiede il motivo della sua curiosità verso la corsa delle giraffe. E l’autore fornisce alcune spiegazioni: «forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non avere niente a che fare l’uno con l’altro e che è sempre più difficile far quadrare in un qualsiasi modello d’armonia interiore»³⁹³. Allo stesso modo, anche il decimo personaggio di *Amicizia* ricerca un’armonia in grado di tenere tutto assieme: «e infine

³⁹⁰ M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 266.

³⁹¹ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 37,

³⁹² *Ivi*, p. 48.

³⁹³ *Ivi*, p. 72.

un altro uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo, sperando e studiando il modo, senza che nessuno se ne accorgesse, che tutte queste cose fossero in armonia tra di loro». Ancora, quando Palomar si reca presso il tempio Ryoanji di Kyoto (si tratta dello stesso luogo visitato dal protagonista dell'*Eleganza è frigida*), osservando il giardino Zen riflette sulla specie umana, sulla sabbia, sul mondo, ancora in seno ad un concetto di armonia in relazione al modello: «tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva...»³⁹⁴.

Se dunque Calvino con le *Città invisibili* tenta di costruire un modello al quale adattare la realtà, con *Palomar* affronta l'impossibilità di tale operazione: si tratta dello stesso processo vissuto dal signor Palomar e illustrato in uno degli ultimi brani, *Il modello dei modelli*.

Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico possibile; secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo, apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano. [...] La regola del signor Palomar a poco a poco era andata cambiando: adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio, per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio. [...] Palomar [...] ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro: la forma che la società va prendendo lentamente, silenziosamente, anonimamente, nelle abitudini, nel modo di pensare e di fare, nella scala dei valori. Se le cose stanno così, il modello dei modelli vagheggiato da Palomar dovrà servire a ottenere dei modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele; magari addirittura a dissolvere i modelli, anzi a dissolversi.

A questo punto a Palomar non restava che cancellare dalla sua mente i modelli e i modelli di modelli. Compiuto anche questo passo, ecco si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile, a formulare i suoi «sì», i suoi «no», i suoi «ma».³⁹⁵

³⁹⁴ Ivi, p. 85.

³⁹⁵ Ivi, p. 99.

Belpoliti definisce *Palomar* «il sillabario di Calvino»³⁹⁶, e in effetti sembra che le due opere dei primissimi anni Ottanta abbiano un fondo comune: la stessa intuizione che forse l'unico ordine possibile risieda «in questo numero finito di modi d'essere, ognuno identificato in una sua mostruosità, e necessità, e bellezza»³⁹⁷, come suggerisce una riflessione di Palomar.

Ritornando ora al confronto tra i due autori nel corso degli anni Settanta, e in particolare ai corsivi delle *Città invisibili*, mi pare che due, essenzialmente, possono essere considerati gli ambiti di affinità tematica: la ricerca della leggerezza e il viaggio nella memoria. Quella che sarà la prima proposta per il prossimo millennio in un momento di bilancio sulle sorti della letteratura, simboleggiata dall'agile salto del poeta che si leva sulla pesantezza del mondo, già nel 1972 veniva individuata da Calvino come un dono: « - C'è qualcosa che tu non sai, - aggiunse il Kan. - Riconoscente la Luna ha dato alla città di Lalage un privilegio più raro: crescere in leggerezza»³⁹⁸. Tale qualità mi pare emerga anche dalla lettura dei *Sillabari*, e, di là dalle considerazioni stilistico-linguistiche che porterebbero alle medesime conclusioni, se anche qui si dovesse trovare un'immagine rappresentativa, sarebbe opportuno ricordare il personaggio di Nancy, in *Eleganza*, definita «una donna timida, infantile, con una grande leggerezza interna che somigliava alla passione per le cose leggerissime e la faceva soffrire»³⁹⁹. Per quanto riguarda poi il viaggio nella memoria, è evidente come, in entrambi i libri, il ricordo sia uno degli elementi portanti, che struttura e modella l'intera opera. Così il Gran Kan si rivolge a Marco: «dunque è davvero un viaggio nella memoria, il tuo! [...] È per smaltire un carico di nostalgia che sei andato tanto lontano! [...] confessa cosa contrabbandi: stati d'animo, stati di grazia, elegiel!»⁴⁰⁰ Ancora una volta, inutile dirlo, si tratta chiaramente di un riferimento al libro stesso. Nel caso di *Parise*, la questione del viaggio della memoria è evidente sia per quanto riguarda i numerosissimi riferimenti autobiografici seminati in quasi tutti i brani, testimoni di una rielaborazione di eventi

³⁹⁶ M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 266.

³⁹⁷ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 78.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 80.

³⁹⁹ *Op. II*, p. 305.

⁴⁰⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 105.

vissuti, sia nell'idea stessa di ri-sillabazione dei sentimenti umani, che di per sé implica un itinerario mnemonico nel passato. I *Sillabari* si presentano dunque come un repertorio emotivo, o delle “situazioni umane”, mentre *Le città invisibili* si mostrano piuttosto come un inventario dell'umanità: «non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento: questo trovavi al termine del viaggio»⁴⁰¹.

Nel fermare l'attenzione sui punti di contatto tra i due libri, attraverso alcune categorie quali, si è visto, l'ambiguità, la reversibilità, il fattore temporale, il ruolo della memoria, non si è ancora tenuto conto di un fondamentale elemento. Si tratta della funzione del caso:

forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula. Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo una operazione decisiva, tenendo ben presente che da un momento all'altro la Marozia di prima tornerà a saldare il suo soffitto di pietra ragnatele e muffa sulle teste.⁴⁰²

Quando si pronuncia o quando si scrive la parola giusta, succede qualcosa, ma solo se ciò è avvenuto per caso, con la costante consapevolezza dell'assoluta transitorietà di tale evento. Nelle *Città invisibili*, testo dotato, si è visto, di una forte struttura e di un solido impianto combinatorio, il caso ha comunque una funzione importante, in grado di nobilitare un'azione, una parola o un gesto. Nei *Sillabari* tale meccanismo è attivo sia come fattore contenutistico (in numerosi racconti è il caso a determinare gli avvenimenti, ma anche i sentimenti dei protagonisti⁴⁰³), che come

⁴⁰¹ Ivi, p. 106.

⁴⁰² Ivi, pp. 161.

⁴⁰³ Si veda, ad esempio, «da parecchi anni e come per caso avevano cominciato a dormire in camere separate ma entrambi sapevano che non era “per caso” e che qualcosa di impercettibile e di fatale era accaduto per cui era impossibile dormire nello stesso letto» (*Affetto*); «un giorno di fine inverno in montagna un gruppo di persone che si conoscevano poco e si erano trovati per caso su una vetta gelida

dispositivo di scrittura: è vero che lo stile deve la sua semplicità ad un preciso intento e non ha nulla di casuale, tuttavia proprio questa volontà prevede che la narrazione sia condotta attraverso episodi a volte casuali, con una scrittura che sembra dominata dalle circostanze. Ciò si traduce in quella che Mengaldo definisce «serialità distratta», che si verifica nell'utilizzo della coordinazione *e* in grado di sostituire un po' tutto, unita all'uso abbondante della congiunzione temporale *poi*. Inoltre, significativo risulta l'impiego delle parentetiche: «la continua incisione delle parentesi dà al discorso parisiense un aspetto oscillante di continuo dire e non dire, in altre parole vi inserisce quasi programmaticamente un atteggiamento di riserva e di relativismo»⁴⁰⁴. Tale aspetto di indeterminatezza convive con quello di puntualità: è proprio notando tale compresenza che Mengaldo può affermare che il protagonista dei *Sillabari* è dunque il caso: «ora luce di lampo che salva dalla ripetizione e dal sempre-uguale ora sghemba irregolarità, indecifrabile, imprevedibile, imprevedibile, riottosa a ogni legge o abitudine»⁴⁰⁵.

Si può ora tornare al rapporto dell'autore con il disordine del mondo: caso e caos, nei testi di Parise così intrisi della lettura darwiniana, mi sembra procedano di pari passo. Proprio il caos viene percepito come un dato di partenza, verso il quale provare curiosità, e non paura. Di conseguenza, sono molto forti nei *Sillabari* il tentativo e il desiderio di conoscere la realtà attraverso i sensi e dunque, in primo luogo, l'esperienza (forse, per questo motivo, l'autore sente la necessità costante di viaggiare, vedere, sentire). Parise, interessato al caos, tenta dunque di costruire una pagina che in qualche modo sia in grado di rifletterlo, di tenerne conto. Quando nel 1986, pochi mesi prima della morte, l'autore considera il proprio percorso letterario in occasione del conferimento della laurea ad honorem, afferma, riferendosi alla nascita del *Ragazzo morto e le comete*:

e piena di vento [...]; senza la presenza di Silvia i dieci non si sarebbero mai trovati insieme per caso [...]. L'anno dopo i dieci amici (erano diventati amici) si ritrovarono sulla stessa vetta, non per caso, e discesero lungo la stessa pista» (*Amicizia*); «per puro caso, il giorno dopo, passò di lì il padrone» (*Anima*); «allora si alzò e cominciò a vagare per Venezia alla ricerca di una piazzetta, traversata da colonne, che incontrava solo e sempre per caso e oltre la quale si perdeva» (*Dolcezza*); «una specie di irsuto *bippy* che il caso e una madre contadina avevano chiamato Bortolo» (*Simpatia*).

⁴⁰⁴ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, cit., p. 397.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 409.

mi pareva di dover rappresentare la libertà, il caos, su quella lieve spirale di fumo del romanticismo finito proprio pochi mesi prima tra le macerie. Mi attraevano le cose e la loro sostanza organica e non obbligatoriamente letteraria, l'odore della vita e delle sue stagioni [...] Mi pareva che la sensazione soggettiva, la sempre inesatta pressione del sangue, cioè il sentimento individuale non potesse prestarsi ad alcuna oggettivazione e infine che l'assurdo, il non storico, il casuale e l'oscuro che è in noi nel suo perenne filmato dovesse prevalere sullo storico, e non programmaticamente ma in modo quasi gestuale, smembrato, come il boogie appunto.⁴⁰⁶

Si sta qui prospettando una visione della realtà, e del modo di ritrarla, molto lontana da quella di Calvino, e forse anche da altri autori che in quegli stessi anni scrivevano libri e articoli. Parise mostra un atteggiamento di rifiuto sia dell'ideologia che della convenzione letteraria, viste come elementi disturbatori, in grado di ostacolare un vero contatto con la realtà. In più occasioni l'autore attacca apertamente la «letteratura orologiaia e militante»⁴⁰⁷ e i letterati che «hanno un bel girare attorno al grado zero della scrittura»⁴⁰⁸; di là dalle critiche, è evidente che il percorso sia in effetti anomalo: come ha notato Grossi, la scrittura di Parise ha sempre seguito un itinerario singolare:

parmi les auteurs italiens contemporains, Parise est sans aucune doute l'un de ceux qui résistent le mieux aux schémas réducteurs des récits institutionnels (histoires littéraires, manuels scolaires, etc.). Personnalité en quelque sorte insaisissable, le nom de cet écrivain ne figure ni dans les regroupements par mouvements et courants (néo-réalisme, expérimentalisme, néo-avant-garde, etc.), ni dans les classements, d'ailleurs souvent arbitraires et disparates, par origine régionale ou par domaines thématique. Chevalier seul, toujours décalé par rapport aux attentes du moment, surréel et fantastique en plein néo-réalisme, gardien du monde intime et fragile des sentiments dans le climat de ferveur idéologique des années soixante-dix, Parise suit un itinéraire atypique,

⁴⁰⁶ *Op. II*, pp. 1607-1608.

⁴⁰⁷ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 98. La definizione è inserita in una riflessione sul confronto tra i pittori della "Scuola di Piazza del Popolo" e i "Novissimi". A proposito dell'appartenenza a uno dei due gruppi, l'autore afferma con polemica: «io mi interessavo più di pittura che di letteratura sperimentale tanto più che quest'ultima, nemica acerrima dell'*establishment* contro cui dedicava convegni con la sola eccezione dell'eversore Balestrini, sarebbe diventata di lì a poco l'*establishment*, come sempre avviene in Italia».

⁴⁰⁸ La critica è contenuta in un articolo intitolato *Hemingway tra i toreri*, uscito sul «Corriere della Sera» il 2 luglio 1986, ora in *Op. II*, pp. 1614-1617. Proseguendo nella riflessione, riferendosi a *Estate pericolosa* di Hemingway, Parise sembra descrivere i *Sillabari*: «il libro sta lì: non teme il postmoderno. Ritrova nel sentimento degli uomini (forse non solo gli uomini di oggi?) le corde della sua palinodia, quella che sarebbe inutile studiare e gioire in Omero come in Hemingway se non ci fossero. Mi riferisco ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, ai sentimenti elementari senza le complessità d'obbligo».

marqué par des détours imprévisibles, par des ramifications inattendues.⁴⁰⁹

Come suggerisce Grossi, l'opera di Parise sembra sempre deviare dalla norma, porsi «di sghembo»⁴¹⁰ nei confronti delle convenzioni e correnti letterarie del momento. Basti osservare l'opera di esordio: in pieno clima di neo-realismo⁴¹¹, Parise scrive *Il ragazzo morto e le comete*, testo che potrebbe definirsi surreale, nato da una giustapposizione di quadri cinematografici, in cui morti e vivi si mescolano e i tempi e i luoghi risultano fratturati, definito da Zanzotto «una storia febbricitante, fatta di sogni, di tempi contraddittorii, di realtà che mentre uno le guarda gli si trasformano sotto gli occhi»⁴¹². E se è vero che questo romanzo si distanzia dalla tradizione⁴¹³, mi pare che lo stesso avvenga per le opere successive, soprattutto quelle degli anni Settanta. Infatti, in un clima ideologico durante il quale sembra impossibile non prendere posizione, Parise, convinto che gli uomini abbiano più bisogno dei sentimenti che delle ideologie, scrive i *Sillabari*⁴¹⁴.

La soluzione è forse per questo così originale nel panorama letterario di quegli anni: si ha da una parte la consapevolezza di una transitorietà non solo di persone, cose e avvenimenti, ma anche delle idee stesse, e dall'altra l'intuito che il

⁴⁰⁹ P. GROSSI, *Introduction a Les Illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*, cit., p. 12.

⁴¹⁰ L'espressione è stata utilizzata da Zanzotto in riferimento alla non precisa corrispondenza tra titolo e testo nei *Sillabari*: «Egli dunque chiama in causa stati d'animo, situazioni e modalità psichiche fondamentali, ma pur catalogandoli sotto certe antiche parole li colloca un po' in sghembo rispetto al significato tradizionale di esse» (A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, cit., p. 125).

⁴¹¹ Come afferma Bandini, «il giovane Parise cerca un nuovo stile di rappresentazione del reale, diverso da quello dominante nei romanzi di quegli anni. Ma non è tanto il clima poetico, quasi surreale, nel quale Parise immerge i personaggi e gli eventi, a fare del suo libro un prodotto fortemente estraniato rispetto allo stile del neorealismo. C'è in lui un corrosivo attacco alla struttura del romanzo neorealistico. *Il ragazzo morto e le comete* presenta l'assoluta assenza di una situazione narrativa, intesa in modo tradizionale come logico sviluppo del racconto nel tempo. Non si può fare un riassunto della trama perché non esiste propriamente una trama» (F. BANDINI, *L'esordio di Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete*, in G. FOLENA (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, Lilibana, Padova 1989, p. 107).

⁴¹² A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, cit., p. 119.

⁴¹³ È ancora Zanzotto ad affermare, a proposito del *Ragazzo morto e le comete*: «credo che in nessun altro lavoro letterario del nostro dopoguerra si trovi una così imprevedibile compresenza del continuo e del discontinuo, del composito, abbacinanti e pulsanti come in uno stellare caleidoscopio, nel nome di incredibili "enfants sauvages" e di zombies paradisiaci» (A. ZANZOTTO, *Storia di Parise*, cit., p. 120).

⁴¹⁴ Indicativo, a tale proposito, un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 29 luglio 1977, intitolato *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, ora in *Op. II*, pp. 1416-1422.

non storico e il casuale⁴¹⁵ debbano prevalere sullo storico. Potranno così convivere le contraddizioni irrisolte, e la pagina potrà essere segnata da ossimori, *correctio*, e situazioni non pienamente legate da alcun rapporto di causa – effetto. Ciò può accadere proprio perché è la sensazione a regolare l'intero sistema, e non il contrario: il primato percettivo di matrice husserliana, come si è visto, emerge in tutta l'opera di Parise, in particolare dagli anni Sessanta in poi⁴¹⁶. Contro l'ideologia e le convenzioni letterarie dell'epoca, Parise propone una “rieducazione” ai sentimenti, i quali, captati nella loro continua mutevolezza, si avvicinano ad una sorta di “fisiologia”, e passano necessariamente, come si è visto, dai sensi⁴¹⁷. Riferendosi alle grandi ideologie dell'epoca (morale cattolica, razionalismo laico, dialettica marxista), l'autore afferma infatti, all'interno di un articolo del 1976:

afferrarmi saldamente a uno di questi pilastri per me non è possibile perché l'attrazione verso la vitalità, di qualunque specie essa sia, è più forte, in me, di qualunque pilastro interpretativo e metodologico. Preferisco il nulla, il *vacuum*, che mi può dare le vertigini ma allo stesso tempo mi proietta nella conoscenza diretta delle cose. [...] Non stento ad ammettere tutto ciò, perché tutto ciò fa parte della passione,

⁴¹⁵ Anche di fronte all'idea di Caso, Parise e Calvino sembrano, nel corso degli anni Settanta, collocarsi in due posizioni molto lontane, come nota Belpoliti: «per Calvino il Caso è una roulette che distribuisce senza enfasi e con neutralità statistica i numeri rossi o neri, mentre Parise cerca nel Caso il proprio destino, lo vive come un Fato: qualcosa di imperscrutabile, ma sempre determinato. Parise, al contrario di Calvino, nonostante il suo darwinismo, è, tutto sommato, uno scrittore antropocentrico» (M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 248).

⁴¹⁶ Si veda, a proposito, una riflessione di Crotti inserita in uno studio su Parise critico d'arte: «un'estraneità schiva e, insieme, stupefatta [...] debitrice semmai, per certi versi, di un rimarcato primato percettivo, riconducibile agli attraversamenti operati dalla costruzione gnoseologica husserliana, e circolanti, del resto, già all'altezza degli anni cinquanta, nell'ambito dell'*école du regard*» (I. CROTTI, «*Rinchiudere il tutto in qualche niente*»: la *Wunderkammer* di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 165).

⁴¹⁷ Come afferma Prezzo a proposito dei sensi e della percezione come canale privilegiato di rapporto con il mondo, nel pensiero di Merleau-Ponty «i sensi non sono dei sensori terminali, più o meno veritieri, destinati a captare un mondo esterno quanto modi, per il soggetto, di essere sensibile al mondo. Né sono strumenti di una coscienza sovrana, di un soggetto costituente e autonomo di fronte a un oggetto, ma luoghi della carne in cui la carne del mondo diviene visibile. Lungi dall'essere quel fenomeno illusorio che vi si è voluto vedere e che renderebbe il mondo lontano e avvolto in veli ingannevoli o, all'inverso, l'immediata verità di una presa a senso unico, la percezione è una presa di contatto che si dà in un doppio vincolo, in una copresenza simultanea, che non si risolve in un'intuizione psicologica o trascendentale. È proprio questa implicazione carnale col mondo che autorizza la fede percettiva» (R. PREZZO, *Il primato di un paradosso, Introduzione* a M. MERLEAU-PONTY, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di R. Prezzo e F. Negri, Medusa, Milano 2004, pp. 8-9).

difficilmente controllabile e disciplinabile da parte di una qualsivoglia categoria culturale.⁴¹⁸

Inizia a configurarsi qui il problema del rapporto tra vita e letteratura; tornando ora brevemente alla relazione tra le *Città invisibili* e i *Sillabari*, sembra emergere un'ulteriore differenza. Mentre infatti Calvino tenta, nel suo libro, di ricreare una sorta di realtà, in cui vita e letteratura siano quasi un tutt'uno (si vedano ancora una volta, a tale proposito, le parole di Mengaldo: «il risultato può essere, quasi letteralmente, l'autosufficienza del libro e il rovesciamento dei rapporti fra questo e realtà; non più il libro è l'immagine della vita, ma la vita del libro: nella città di Tamara “lo sguardo percorre le vie come pagine scritte”»⁴¹⁹), Parise è consapevole che spesso tra le due ci sia poca vicinanza. In una pagina di *reportage* contenuta in *Guerre politiche*, l'autore, descrivendo una situazione di contrasti presente in Vietnam, afferma:

Da un lato il “centro di ricreazione e di riposo”, dove praticamente tutto è vietato, con i suoi uomini puri, prismatici e refrigerati come una sfilata di bottiglie di Coca-Cola, regina dei prodotti, dall'altro la vita con tutto il suo esplosivo e misterioso disordine, la sua estrema mobilità animale, i suoi odori, colori, pulsazioni e sangue. Come dire il rapporto tra l'irrealtà e la realtà.⁴²⁰

Sembra la definizione della differenza tra le *Città invisibili* e i *Sillabari*: se la realtà umana è, per natura, disordinata, nella visione di Parise è inutile ridurla entro schemi⁴²¹; verrà piuttosto presa per dettagli, a volte inutili, a volte rivelatori. Naturalmente non si tratta di una dialettica così netta e sarà giusto ricordare come invece anche nelle *Città invisibili* il rapporto tra letteratura e vita, tra dicibile e non-dicibile sia problematico. In una celebre riflessione, è lo stesso Calvino a ricordare che «la battaglia della letteratura è uno sforzo per uscire fuori dai confini del

⁴¹⁸ G. PARISE, *Nuovo potere e nuova cultura*, uscito sul «Corriere della Sera» il 23 agosto 1976, ora in *Op. II*, pp. 1400-1411.

⁴¹⁹ P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, «Le città invisibili»), cit., pp. 450-451.

⁴²⁰ *Op. II*, p. 841.

⁴²¹ Si veda, a tale proposito, una riflessione di Carton: «la rinuncia a filtri mediatici, politici o artistici è quindi dettata dalla convinzione che sia vano voler interpretare schematicamente la realtà umana che è, per definizione, disordinata», in J. CARTON, *L'immagine pura in Lontano di Goffredo Parise*, «Studi e problemi di critica testuale», anno 2013, n. 86, pp. 189-218.

linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura»⁴²². Tuttavia, per Calvino il conflitto tra cose e parole viene, in parte, risolto con l'affermazione della superiorità dell'intelletto sul mondo e sul caos⁴²³. Scrive infatti Segre, riferendosi anche al rapporto con Borges:

le differenza tra parole e cose, l'astrattezza delle parole rispetto alla corporalità, alla visceralità delle cose, la fuga delle parole dalla realtà che dovrebbero rappresentare, la sconfitta dei significati di fronte alle infinite valenze dei significati, l'allontanamento tangenziale del sistema semantico dal sistema delle cose, o anzi dal conato delle cose di raggrupparsi in sistema: questo è l'ambito in cui Calvino, analogamente ma diversamente da Borges, gioca sui rapporti tra modelli e realizzazioni dell'universo, o fra temporalità concorrenti, provocando quella che vorrei chiamare una *vertigine epistemica*.⁴²⁴

La tensione tra cose e parole, presente in tutti i testi di Calvino, riassume forse ogni dualità dell'opera, ed è particolarmente manifesta nelle *Città invisibili*. Efficace risulta un corsivo che si apre con tale affermazione: «nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto», e recita in explicit: «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose»⁴²⁵. Parise, per altre vie, sembra risolvere tale conflitto attraverso una “riduzione”, nei *Sillabari*, della complessità sintattica e terminologica, per una maggiore aderenza alle cose. Il motivo di tale operazione sta forse nella convinzione, da parte dell'autore, che sia necessario accumulare esperienze per scrivere: nel corso di una video-intervista girata nel periodo in cui, nella casetta di Salgareda, sta scrivendo i *Sillabari*, Parise racconta di amare la precarietà e l'essenzialità del luogo, perché riflettono appunto la vita. Spiega anche

⁴²² I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 217.

⁴²³ Si veda, a proposito una riflessione di Calvino: «c'è [...] una tendenza della letteratura del nostro secolo, certamente minoritaria, che ha avuto il suo sostenitore più illustre in Paul Valéry [...] che punta su una rivincita dell'ordine mentale sul caos del mondo. Potrei cercare di rintracciare i segni d'una vocazione italiana in questa direzione, dal Duecento al Rinascimento al Seicento al Novecento, per spiegare come scoprire Borges sia stato per noi veder realizzata una potenzialità vagheggiata per sempre: veder prendere forma un mondo a immagine e somiglianza degli spazi dell'intelletto, abitato da uno zodiaco di segni che rispondono a una geometria rigorosa» (*Saggi*, cit., pp. 1293-1294).

⁴²⁴ C. SEGRE, «*Le città invisibili* di Calvino e la vertigine epistemica», *Strumenti Critici*, anno 2004, n. 1, p. 51.

⁴²⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit. p. 61.

che dedica pochissimo tempo a scrivere, e molto tempo a vivere, che comunque, sottolinea, è sempre pochissimo. Il libro, dichiara, è stato «scritto soltanto quando ne avevo voglia, cioè molto lentamente e disordinatamente e sinceramente, come devono essere le cose che accadono molto di rado nella vita. Intendo dire le cose felici»⁴²⁶. Se dunque in Calvino, sebbene in continua lotta, la letteratura e la vita rivestono la medesima importanza (proprio per questo, credo, possono porsi in conflitto), in Parise è evidente uno sbilanciamento: la vita sarà comunque messa in primo piano, essendo l'autore consapevole della propria drammatica transitorietà. Nel corso dell'intervista, Parise chiarisce infatti un aspetto molto importante: ciò che gli offre Salgareda, e in generale la montagna, è definito “una specie di sonoro interno”, che produce quel particolare stile, in senso “temporale”. Si tratterebbe cioè di qualcosa che agisce in relazione ai mutamenti del tempo, agli istanti che trascorrono e non si ripetono: è tale percezione a dettare lo stile dell'opera («il tempo che passa fa malinconia», recita un personaggio dei *Sillabari*). E dunque, sembra che l'autore sia riuscito a rendere una rapidità e un'immediatezza che provengono direttamente da quel «lontanissimo avvertimento della vera fine della vita» (*Caccia*), da quella «leggerissima stanchezza nei sensi» (*Italia*). All'improvviso, come scrive in una lettera a Comisso, a Parise è capitato di comprendere

fin nelle particelle più piccole dell'essere, la vastità e la grandezza delle cose, e insieme la malinconia della loro transitorietà, del loro passaggio, della loro epifania, sul mondo. dinanzi ai nostri occhi passano ombre, Giovanni, solo ombre, e anche questo tu me lo hai insegnato senza parole, ma proprio con i tuoi occhi: dove io ho visto quelle ombre, a me incomprensibili (era la *tua* arte, non la mia) pallide come ectoplasmii, o come Ofelia, o come il ricordo di tua mamma un giorno che siamo andati insieme al cimitero di Treviso. Tutto questo, questo legame, fa di noi quello che siamo e il bene che ci vogliamo.⁴²⁷

⁴²⁶ «Il Nostro Tempo», 19 novembre 1972.

⁴²⁷ Lettera di G. Parise a G. Comisso mandata da Roma il 5 aprile 1965, contenuta in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, Edizioni del Bradipo, Lugo 1995, p. 46.

Parte seconda

L'esercizio di saper guardare l'esteriorità: l'arte e gli artisti

L'arte, con la a minuscola, cioè un sentimento al tempo stesso elementare e complesso che a volerlo analizzare a tutti i costi assomiglia molto all'amore.
(G. PARISE)⁴²⁸

Non sono un critico, la mia personale appartenenza al mondo dell'arte figurativa essendo semmai da lungo tempo una serie di «incursioni ingiustificate» sotto un punto di vista strettamente accademico o professionale. Sono per meglio dire emozioni, quel «colpo di tosse» montaliano che è l'emozione estetica *tout court*, che c'è o non c'è e non si sa perché.
(G. PARISE)⁴²⁹

Qualunque sia il suo grado di raffinatezza, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo: è una forma senza uno scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. I suoi riferimenti sono al livello di una biologia o di un passato, non di una Storia: è la «cosa» dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine. [...] Lo stile è propriamente un fenomeno di ordine germinativo, è la trasmutazione di un umore.
(R. BARTHES)⁴³⁰

⁴²⁸ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 1.

⁴²⁹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 92.

⁴³⁰ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura* [*Le degré zéro de l'écriture*, 1953], Einaudi, Torino 1982, p. 10.

Capitolo V

Prime sollecitazioni pittoriche e cinematografiche

5.1 Una precoce attenzione all'immagine

Si è visto come, partendo dal primato della visività, e, più generalmente, di tutti i sensi, si possa ricercare un'affinità con il pensiero fenomenologico, mettendo al centro dell'indagine parisiense il tentativo di riportare sulla pagina un'esperienza. Si affronterà ora il modo in cui l'approccio visivo emerge e si fa strada anche e soprattutto in maniera mediata, attraverso cioè il continuo rapporto dell'autore con le immagini cinematografiche e pittoriche. La confessione di un primissimo contatto e di una precoce attrazione per la pittura è fatta da Parise stesso che, nel corso di un'intervista, afferma:

Mi sono sempre occupato di pittura. Da ragazzo volevo fare il pittore, ma poi, molto rapidamente ho lasciato i pennelli per la penna [...]. Un letterato generalmente non è un artista, quasi sempre è semplicemente un letterato. Cioè si rifà alla letteratura degli altri e non alla vita. Un pittore non ha mai questo alibi. Un pittore deve guardare la realtà e fare uscire direttamente dal proprio io, dal proprio inconscio l'espressione artistica. Il letterato è indiretto e un pittore è diretto perché va direttamente sulla tela ed ha un rapporto diretto con il proprio oggetto. Ci sono anche letterati, cioè degli uomini che scrivono, che sono artisti allo stesso modo dei pittori, ma sono sempre stati estremamente rari.⁴³¹

Come si vedrà meglio più avanti, Parise avvia il proprio percorso di artista tentando di dipingere: questa fase, brevissima, lascia subito posto al momento della scrittura. E mentre, come spiega l'autore, un pittore agisce in maniera immediata,

⁴³¹ G. PARISE, *Natura d'artista*, a cura di M. Portello, «Eidos», I, 1, ottobre 1987, p. 50. Si tratta dell'intervista con E. Parlato dal titolo *Conversazione con Goffredo Parise per la terza rete radiofonica della RAI*, rubrica «L'arte in questione», 20 aprile e 31 agosto 1986.

creando una sorta di canale diretto tra il proprio inconscio e l'espressione artistica, il letterato opera, tranne rarissimi casi, in modo indiretto, quasi sempre dietro un filtro. Mi pare allora che il forte interesse dimostrato fin da giovanissimo per il cinema e la pittura si inserisca nel più vasto desiderio di trovare una via immediata tra io e mondo. Non a caso l'attrazione per le immagini in movimento e quelle pittoriche vede un periodo di particolare intensità nella prima fase di produzione letteraria, quando sembra che l'autore sia alla ricerca di modi appunto diretti di approccio con la realtà.

Tentando di recuperare i primi "movimenti" e i primi interessi che hanno portato poi l'autore a fondare gran parte della propria poetica sul tema della visività, credo infatti utile partire dalle suggestioni di tipo cinematografico e contemporaneamente pittorico alla base dei primi testi. Mi riferisco innanzitutto al *Ragazzo morto e le comete*, la cui stesura inizia a Venezia nel 1948, quando Parise ha diciotto anni. Nel 1950, sebbene in un primo momento Neri Pozza sembri accogliere con entusiasmo il romanzo, l'editore chiede revisioni e correzioni. Di fronte a tale richiesta, Parise risponde con particolare determinazione:

Caro Signor Pozza: In riscontro alla Sua del 7 ottobre, Le dichiaro che dopo matura riflessione e dopo maturo esame dei Suoi consigli e delle Sue esortazioni (consigli ed esortazioni delle quali ho cercato di tener conto e di cui gliene sono grato), sono rimasto fermo nella mia determinazione di veder pubblicato il mio lavoro senza ulteriore modifica e quindi anche con le sue acerbità e storture, inevitabili del resto per chi come me s'accinge per la prima volta ad entrare nel campo letterario. Un tale mia determinazione è giustificata, a mio modesto avviso, dalla circostanza che le modifiche da Lei prospettatami verrebbero a toccare il libro proprio nella sua sostanza; significherebbero quindi per me un abbandono e quanto meno una deviazione dal carattere che m'ero proposto di dare al libro stesso. Deve capire quindi che non una cieca superbia mi spinge a mantenere inalterata la mia opera e neanche una cieca ostinazione, ma soltanto l'amore verso il mio libro così come l'ho ideato e riprodotto, perché solo così come è attualmente mi pare e lo sento quale parte di me stesso. Gradisca pertanto i sentimenti della mia immutata amicizia.⁴³²

Parise si mostra dunque estremamente risoluto a non voler apportare alcuna modifica al romanzo; tale determinazione si rivela d'altra parte efficace,

⁴³² Lettera del 13 ottobre 1950 (da Vicenza), ora in *Op. I*, p. 1568.

concludendo il percorso di edizione. Nel maggio del 1951 *Il ragazzino morto e le comete* è infatti pubblicato in mille copie. Sebbene l'insuccesso di vendite sia quasi totale, parte della critica si esprime favorevolmente, accostando spesso Parise ad autori come Truman Capote e Edgar Allan Poe. Mi riferisco in particolare agli interventi di Geno Pampaloni, Enrico Falqui, Emilio Cecchi e Giuseppe Prezzolini. Pampaloni capta le ragioni della scrittura di Parise individuandone i modelli e sottolineandone soprattutto il carattere di originalità:

la malinconia di specie metafisica che circola in ogni pagina, questo sentimento della poesia impossibile è una delle intuizioni più profonde, forse è il vero tema del libro, forse addirittura la segreta ragione di scrivere del Parise... I surrealisti, certo, gli hanno insegnato molto: e la prodigiosa indifferenza di Radiguet, il mondo fermentante di Truman Capote, i dolci fantasmi di Alain Fournier; e anche, credo, *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, con cui divide il paesaggio veneto e lo scenario di rovina; ma è anche uno scrittore che ha parecchio del suo... L'affascinante lirismo che a poco a poco si colora di funebre e si conclude lievemente nell'elegia... forse è un tema crepuscolare. Ma il Parise l'investe con linguaggio nuovo, ne fa un elemento narrativo preciso... È difficile non riconoscerci il grafico di tanta poesia contemporanea. Il giovane Parise è entrato sicuro nel pieno di questa tematica romantica che ci è toccata in eredità, e vi ha portato un fervore nuovo di fantasia, e il sentimento consapevole di una deserta sconfitta.⁴³³

Anche Falqui accosta l'esordio di Parise a Poe e Capote («s'impongono di rigore i richiami e i raccostamenti a tutti gli illustri fabbricanti di "racconti straordinari", da Poe a Capote»⁴³⁴), ricordando anche il realismo magico di Bontempelli e il surrealismo di Landolfi. Tuttavia, il critico esorta alla prudenza nel rintracciare i modelli letterari, e insiste sul valore di naturalità e spontaneità dell'opera, affermando che nel *Ragazzino morto* «non può non sorprendere l'intensa visionarietà dei suoi capitoli, tenuti in un'incessante magari gravosa alternativa di fumesco e di macabro, con qualche punta di maggior crudezza verso il grottesco»⁴³⁵. Da segnalare infine un'ulteriore osservazione di affinità all'opera di Truman Capote da parte di Emilio Cecchi: «leggendo, mi veniva in mente *Altre voci, altre stanze* di

⁴³³ L'intervento, uscito su «Il Ponte» (novembre 1953), si trova ora in parte riprodotto in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., pp. 35-36.

⁴³⁴ E. FALQUI, *Novecento letterario*, Serie IV, Vallecchi, Firenze 1954, pp. 428-432. Ora in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., pp. 36.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 37.

quell'altro giovanissimo allucinato [...]. Non pensavo tuttavia a nessun diretto rapporto di derivazione. Pensavo piuttosto che, come dopo l'inflazione neorealista, in America, il gusto simbolista, con Capote, era rientrato dalla finestra, qualcosa di simile sembrava stesse accadendo in Italia con *Il ragazzo morto*⁴³⁶.

Il libro vedrà poi una seconda edizione presso Einaudi: nel 1963 Parise propone infatti a Calvino, allora consulente dell'editrice torinese, di ripubblicare le sue opere⁴³⁷; tuttavia questa intenzione fallisce e il testo esce per Feltrinelli nel 1965: ci sono piccole correzioni e due monologhi vengono soppressi; tuttavia, come afferma l'autore stesso nella nota editoriale:

in sostanza il romanzo è rimasto qual era. [...] Il libro conserva le fratture narrative, di tempo e di luogo, che andavo studiando in quegli anni in margine alla lettura e alle indicazioni (puramente liriche, allora) di tre grandi "tradizionali": Dostoevskij, Melville e Kafka, ma anche un poco, devo ammetterlo, a quelle del prode Maldoror. E in seguito alle profonde, reali, universali fratture del monolite "uomo" avvenute in questo secolo e in questa ultima livida guerra ideologica.

Altre importanti indicazioni fornite da Parise sulla nascita del libro e sul contesto nel quale si è sviluppato si trovano nel risvolto di copertina dell'edizione Einaudi del 1972 (poi riprodotto in quella Mondadori del 1985 e Rizzoli del 1997), dove addirittura l'autore confessa che l'unica cultura ad aver ispirato il testo è di tipo cinematografico:

ho scritto questo libro a diciotto anni, con il sentimento con cui, a quell'età, si scrivono poesie: ma io non avrei potuto scrivere poesie e mai le scrissi in seguito perché "la nebbia agl'irti colli" e altre letture scolastiche me lo impedirono. Montale lo conobbi più tardi. La sola cultura che ha ispirato questo libro è cinematografica: ero un appassionato frequentatore di cinematografi. Alcuni film mi hanno dato grandi emozioni: ringrazio perciò Sir Carol Reed (*Il fuggiasco*, *Il terzo uomo*), Sir David Lean e molti altri ignoti registi (chi ha girato *L'amaro tè del generale Yen* e chi *Lettere d'amore* e chi *Lo studente di Praga?*); altre fonti di ispirazione furono la guerra del 1939-45 che ho vissuto e non

⁴³⁶ E. CECCHI, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano 1959, p. 392.

⁴³⁷ Si veda la lettera di Parise a Calvino del 5 novembre 1963: «Caro Calvino, mi si consiglia di ripubblicare i miei due primi libri *Il ragazzo morto* e *le comete* e *La grande vacanza*. [...] Ti scrivo per sentire da te se la cosa potrebbe interessare a Einaudi e se tu ritieni opportuna o interessante una ristampa presso questo editore». Il carteggio con Calvino si trova ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellesa, cit., pp. 200-208.

dimenticherò mai, il dolore degli uomini in quegli anni non di benessere e il “tramonto dell’Occidente”. Riletto a ventitré anni di distanza capisco perché molti critici lo giudicarono una novità letteraria. Forse lo era, proprio perché non era una novità “letteraria”. A diciotto anni non si è “padroni dello strumento”, si vede la vita a batticuore e non come un paesaggio vasto e lontano: inconsapevolmente scrissi un libro lirico e cubista (cioè romantico) sull’amicizia tra due ragazzi, al tempo dimenticato del tramonto e della fine dell’Occidente. Molti hanno detto che è il mio libro migliore ma io non ho mai creduto di essere stato un “enfant prodige”, anzi ero “naturalmente” ingenuo, come ora del resto, perché chi vuole vivere e scrivere in modo da commuovere gli animi non può conoscere astuzia.

È necessario infine segnalare un’altra riflessione dell’autore a proposito degli inizi della sua attività di scrittore, in riferimento al clima culturale dell’epoca:

avevo diciotto anni e detestavo la letteratura “tradizionale”. In Italia quegli anni erano dominati da “letteratura” neorealista, verista e intimista (Vittorini, Moravia, Pavese). I grandi scrittori come Gadda e Comisso erano pressoché esiliati dai “filoni” correnti. I giovani, alla scuola di Vittorini, producevano “letteratura” di volta in volta neorealista, verista, intimista (Pasolini, Calvino, Cassola). Personalmente lavorai isolato dalle scuole a un tipo di approccio letterario che vorrei “per associazioni” o “collage” (brutta parola fino a ieri di moda ma che preferisco alla consumatissima definizione di massa “sperimentale”). Questi tentativi, che costituiscono quasi una cineteca personale di volti, immagini e sensazioni deliberatamente priva di nessi storici (così pensavo il romanzo “odierno”), nacquero dunque in un contesto letterario, italiano e straniero, del tutto opposto. Non davo alcuna importanza al linguaggio, allora, come ora, rendendomi conto dell’eresia nei confronti dei più, degli “oi pòlloj” come li definisce Socrate. Perché sono profondamente convinto che il linguaggio scaturisce direttamente dal rapporto tra il contesto interno (microbiologia espressiva dell’autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non) in armonia nei due sensi. Cioè quando uno dei due non prevale sull’altro ma entrambi si integrano.⁴³⁸

Mi pare che siano racchiuse, in queste dichiarazioni dell’autore, certe fondamentali linee della sua scrittura che saranno poi riprese e affrontate in tutta l’opera. In particolare, si tratta della curiosità per il cinema unita al tentativo di lavorare per “associazioni” o *collage*, più vicino in effetti a un approccio pittorico che letterario. Tale tendenza sembra nascere non tanto da una teorizzazione, bensì proprio da una necessità (che inizialmente non presta nemmeno troppa importanza

⁴³⁸ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., pp. 17-18.

alla cura del linguaggio) di far emergere il “contesto interno” dell’autore, in equilibrio con il “contesto esterno”: solo, cioè, quando la voce dello scrittore trova spazio in modo armonico con l’ambiente sociale e storico che lo circonda, quando la sua pagina è necessaria, c’è la possibilità di una parola sincera. Si tratta di una condizione apparentemente semplice ma in realtà di difficile attuazione⁴³⁹ (altrimenti, forse, il *Sillabario* sarebbe arrivato fino alla lettera “z”). Per trovare il proprio *stile* dunque, sembra che Parise sia passato proprio da un’esperienza interamente visiva, dominata dal cinema e dalla pittura. Come confessa Parise riferendosi all’esordio letterario:

ci sono stati tempi nella mia vita in cui andavo al cinema due volte al giorno. I miei primi palpiti di scrittore sono stati stimolati dal cinema [...]. Ho scritto il mio primo racconto, anzi il mio secondo racconto (inedito) *I movimenti remoti*, dopo aver visto *Il fuggiasco* di David Lean. Anche ne *Il ragazzo morto e le comete* ci sono molti ricordi di quel film. Quando scrivevo *Il ragazzo morto e le comete* sentivo sempre la musica de *Il terzo uomo*.⁴⁴⁰

Parise conferma l’importanza del *Terzo uomo*, per la stesura del *Ragazzo morto e le comete*, anche in un’intervista rilasciata per «Flash Art», affermando, a proposito del film: «quelle macerie, quella Vienna notturna, quel contrabbando oscuro hanno messo in moto in me una serie di sensazioni che si sono tradotte nelle pagine visionarie del romanzo»⁴⁴¹. E anche Bandini ricorda la forte influenza del cinema

⁴³⁹ A tale proposito si veda una riflessione di Parise contenuta in una lettera a Giovanni Comisso, in cui l’autore afferma: «Gli scrittori scrivono: ebbene, io sono uno scrittore che non ha voglia di scrivere. Sento che non è possibile, dato il mio temperamento, esprimermi senza passione, o senza ira, o senza sentimenti, e questi mi mancano o non sono abbastanza forti in questo momento da spingermi a scrivere. Tuttavia scrivo lo stesso, quando mi vien voglia, e lascio lì a depositare. Il globo è coperto da una valanga informativa e presuntuosa, di libri e di giornali, non vale correre la gara della presenza, essa è una gioia effimera che non mi soddisfa e non mi ha mai attratto. Non cerco il perfezionismo ma il dire ciò che sento di dire e quando lo sento» (Lettera di G. Parise a G. Comisso mandata da Roma il 12 giugno 1965, contenuta in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, cit., p. 47).

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 5-6. Tale dichiarazione ne ricorda una molto simile di Calvino, il quale confessa: «ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l’epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva la proprietà d’un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s’ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma» (I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, prefazione a F. FELLINI, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974, ora in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, III, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, p. 27).

⁴⁴¹ L. MENEGHELLI, *Intervista. Goffredo Parise*, «Flash Art», novembre 1986, ora in M. QUESADA (a cura di) *Goffredo Parise*, De Luca Edizioni D’Arte, Roma 1989, p. 58.

nella scrittura di Parise, il suo entusiasmo in particolare per Jean Vigo, «che sapeva fondere in maniera così straordinaria il grottesco e il patetico»⁴⁴². Come afferma giustamente Del Tedesco, «è ipotizzabile che la visionarietà di Parise abbia tentato una via d'espressione nel mezzo cinematografico, che gli è però incompatibile»⁴⁴³: si tratta cioè di un'attrazione molto forte, sviluppata soprattutto nei primi anni di attività letteraria, che poi si è pian piano affievolita (dopo gli anni Sessanta, Parise abbandona definitivamente l'ambiente del cinema, sebbene saltuariamente recensisca alcuni film).

Non c'è dubbio comunque che *Il ragazzo morto e le comete* (come pure *La grande vacanza*, 1953) sia un testo costruito per *collage*: il libro è infatti organizzato per accostamenti di situazioni (*La nascita*, *Le tre situazioni*, *La festa*) che non presentano rapporti di continuità. Come afferma Crotti, tale struttura è formata «tramite un processo associativo»: l'insieme dei brani, privi di una cornice che possa legarli, crea dunque l'effetto di una «parete sulla quale i vari quadri siano collocati in modo asimmetrico e caotico, in modo tale che le aree si sovrappongano e le linee si intersechino»⁴⁴⁴. Inoltre, come nota ancora Crotti, mentre il primo e il terzo capitolo sono suddivisi in brevi paragrafi aventi un titolo (il quarto presenta un solo paragrafo), per i restanti capitoli la divisione interna non è compiuta: ma è proprio tale assenza di frazionamento a creare una maggiore impressione di struttura a *collage*, particolarmente complessa e articolata, che avvicina la struttura del testo alle esigenze del linguaggio cinematografico e teatrale. Tali istanze sono oltretutto rafforzate dall'uso molto frequente di deittici. Si veda ad esempio l'incipit:

⁴⁴² La citazione si trova in F. BANDINI, *L'esordio di Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete*, in G. FOLENA (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, cit. Si legge infatti: «Non soltanto i libri alimentavano questo nostro modo fantastico di vivere la città. C'era anche il cinema. Quello del consumo quasi quotidiano e poi quello delle pellicole del primo cineclub cittadino. Ricordo l'entusiasmo di Parise per Jean Vigo, il regista francese morto nel 1934 a ventinove anni; Vigo che sapeva fondere in maniera così straordinaria il grottesco e il patetico; che in *Zéro en conduite*, passando attraverso i personali ricordi di un'infanzia offesa, rappresentava l'atmosfera sognante di una rivolta in un dormitorio di collegio; che in *Atalante* univa il buffo e il tragico in maniera dissacrante e anarchica. Vigo ci portava a pensare che una delle tante strade per arrivare alla poesia fosse anche la satira, il sarcasmo» (p. 106).

⁴⁴³ E. DEL TEDESCO, *Goffredo Parise. Il cinema è una «confiserie»*, «Studi novecenteschi» XXVIII, numero 61, giugno 2001, p. 191.

⁴⁴⁴ I. CROTTI, *Per una fenomenologia del fantastico nel primo Parise*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Mursia, Milano 1994, p. 122.

Questa è una sera d'inverno. Prima che il buio e il gelo arrivino nei cortili a tramontana per tutta la notte, Giorgio, Abramo e gli altri ragazzi accendono fuochi con foglie fradice, rami morti e carta raccattata nelle immondizie. [...]

A quest'ora si illuminano le finestre nella soffitta dove abita la famiglia di Abramo. [...]

Ora la guerra è finita, Abramo, Giorgio hanno quasi diciott'anni e l'altro ragazzo, quello che era sempre con loro, quindici.⁴⁴⁵

Ancora, l'attacco della situazione intitolata *La festa* sembra decisamente la presentazione e l'invito a una solenne celebrazione: «Signore e signori, questa è la grande festa, la gara notturna delle barche e la morte dei topi sedentari portati via dalla corrente»⁴⁴⁶. Ma la situazione di tipo scenico non è data solo dalla struttura compositiva: si può affermare infatti che sia proprio la tendenza a descrivere ogni cosa, fino a certi personaggi e addirittura sentimenti, attraverso le immagini, a creare un testo fortemente connotato dal punto di vista cinematografico e teatrale. Quella particolare attenzione all'elemento visivo che si è riscontrata nei *Sillabari* e nei testi di *reportage* è dunque già chiaramente identificabile nel testo d'esordio (che anzi sembra richiedere un maggior impianto formale, se così è lecito leggere la struttura *a collage* e l'uso dei deittici). Gli esempi di tale tendenza sono numerosissimi: già nel primo capitolo, nel paragrafo intitolato *Edera*, il sentimento della felicità è identificato con un'immagine. «Per un attimo la felicità sono proprio queste immagini di bellezza solare, acquatica e subacquea, la gioia di penetrare nei punti profondi e caldi con gli occhi aperti sapendo nuotare poco e faticosamente; la vita è molto breve se appaiono nelle sere d'inverno senza più luce e senza più acqua riscaldata dal sole».⁴⁴⁷ Ancora, «queste immagini nelle sere d'inverno, questa, di Raoul elegante, degli inchini e del pavone bellissimo e trascurato nella desolazione, diventano chiare e stellate»⁴⁴⁸, o «Leopolda e il dottore non andranno certo a dirglielo; essi sono pure immagini; che sempre illudono e sempre deludono. Ombre. Il ricordo dei padri»⁴⁴⁹, fino ad arrivare al dialogo finale, quando il ragazzo, prima di abbandonare l'amico, racconta a Fiore:

⁴⁴⁵ *Op. I*, p. 7.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 51.

⁴⁴⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 119.

Adesso nevica ma durante il giorno, quando c'è il sole e non fa molto freddo, è riposante star qui; ci sono tante cose da guardare, le lucertole, le bisce d'acqua, le talpe; già, c'è un mucchio di bestiole in mezzo a queste erbe. Io vado sempre in giro a vedere cosa fanno. Una volta ho portato una medusa morta sopra un formicaio. Il giorno dopo non c'era più, se l'erano mangiata tutta, ah! ah! davvero è molto interessante venir qui. È un peccato che adesso nevichi, potresti vederlo anche tu, domani. Se fosse estate sarebbe bello dormirci purché non ci si andasse a sedere su qualche cardo, ce ne sono dappertutto.⁴⁵⁰

Tale connotazione sul piano visivo è comunque sempre rafforzata da un impianto teatrale che non solo tende a introdurre i personaggi come se questi si trovassero di fronte ad una platea reale (si veda ad esempio la presentazione di Antoine Zeno, in prima persona: «sono Antoine Zeno. Ero molto amico del defunto ragazzo; tuttavia posso dire poco di lui. [...] È una pena vedere dei giovani morire così; ma cosa potrei dire di più? Niente»⁴⁵¹), ma continuamente dona loro una gestualità mimica che di solito risulta particolarmente insistente a livello del dialogo. Come nota Crotti, «dopo la battuta di dialogo segue un *verbum dicendi* accompagnato dal nome del personaggio colloquante, una congiunzione che può essere sostituita da un gerundio ed, infine, l'annotazione gestuale»⁴⁵². Ne sono esempi «domanda Antoine senza alzare gli occhi»; «risponde Fiore allargando le braccia»; «lo interrompe Antoine, e chiude la boccetta»; «soggiunge Antoine guardandolo in faccia»; «lo interrompe Antoine, e sfila dalla manica il rotolo di stracci».

L'esordio narrativo di Parise mostra dunque, all'interno di un'operazione particolarmente originale, una naturale disposizione dell'autore a un approccio visivo che poggia su dispositivi cinematografici e teatrali⁴⁵³. Allo stesso modo, anche il rapporto con l'arte figurativa risulta molto precoce: se è vero che Parise stesso dal 1943 al 1948 aveva dipinto molto («una pittura lirico-narrativa alla Chagall, vicentina»), per poi smettere immediatamente alla vista del «vero Chagall» alla

⁴⁵⁰ Ivi, p. 145.

⁴⁵¹ Ivi, p. 73.

⁴⁵² I. CROTTI, *Per una fenomenologia del fantastico nel primo Parise*, cit., p. 128.

⁴⁵³ Parise scrive poi, nel 1958 e nel 1967, due brani per il teatro, intitolati rispettivamente *La moglie a cavallo* (da cui avrà origine la sceneggiatura del film *L'ape regina*, di Marco Ferreri) e *L'assoluto naturale* (da cui il regista Mauro Bolognini tenta una trasposizione cinematografica).

Biennale di Venezia⁴⁵⁴, è fin da ora rilevante l'interesse, che non abbandonerà mai, per il mondo dell'arte. Si tratta, credo, di una tendenza più generale, che porta l'autore alla pratica costante di osservare la realtà esteriore. Come nota Rasy nel corso di un intervento incentrato sul racconto *Felicità*, nei *Sillabari* (ma penso si possa parlare di una tendenza ravvisabile fin dal *Ragazzo morto e le comete*) si riscontra:

un esercizio in cui lo scrittore, come un monaco del reale, si obbliga e ci obbliga: saper guardare l'esteriorità. Parise ci insegna come i grandi *connaisseurs* d'arte di una volta a saper guardare, cioè saper distinguere, saper riconoscere, saper attribuire, saper discriminare il vero dal falso. Parise applica il saper guardare alle tele della realtà, e ci insegna a distinguere il vero dal falso come si distingue un quadro fasullo da uno vero o un particolare contraffatto da uno vero nella creazione dell'artista. Ma l'enigma del modo della rappresentazione dei *Sillabari* non si spiega sostenendo che un criterio visivo si è sostituito a un più canonico criterio narrativo. Quello che piuttosto mi sembra da mettere in luce è che a questa particolare rappresentazione della cosa in sé, dell'essere, Parise arriva per via negativa.⁴⁵⁵

L'esercizio del saper guardare l'esteriorità mi pare una delle costanti più centrali in tutta l'opera, fino ai racconti dei *Sillabari*, dove tale pratica si fa portatrice di più istanze: si tratta infatti del tentativo di non psicologizzare personaggi e situazioni, attraverso la tendenza a descrivere quello che *esteriormente* è visto (e sentito). E per quanto questo dispositivo possa apparentemente sembrare lontano da una scrittura autobiografica, in realtà rivela la volontà dell'autore, in molti brani, a inserire dei propri autoritratti. Come nota Siciliano, ogni volta che Parise introduce, in un luogo del racconto, un personaggio a lui affine (per tratti somatici o caratteriali, per avvenimenti riguardanti un passato comune, per caratteristiche o riferimenti puntuali simili), presenta se stesso, «il modo in cui la sua consapevolezza agisce sulla realtà e lo muove a scrivere»⁴⁵⁶. Si veda ad esempio il già ricordato

⁴⁵⁴ Il ricordo dell'ammirazione di fronte ai quadri di Chagall ricorre anche nel brano dedicato al gallerista Gian Enzo Sperone: «ricordo Chagall alla prima Biennale dopo la guerra, nel 1948, che da lontano pareva un pittore ad acquerello e invece era pittura» (G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 83). Da segnalare inoltre che gli otto quadri di Parise, i soli che si conoscano, sono ora riprodotti in apertura al volume *Artisti* (si tratta di *L'Annunciazione*, recto e verso, 1946-1947; *Notturmo*, recto e verso, 1946-1947; *Senza titolo*, recto e verso, 1946-1947; *Paesaggio*, 1946-1947; *Autoritratto*, 1946-1947).

⁴⁵⁵ E. RASY, *Felicità*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 31.

⁴⁵⁶ E. SICILIANO, *Amicizia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 61.

decimo personaggio di *Amicizia*, un uomo «che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo, sperando e studiando il modo, senza che nessuno se ne accorgesse, che tutte queste cose fossero in armonia tra di loro». Sono qui chiaramente individuabili l'autopresentazione dell'autore e una sorta di dichiarazione di poetica, nella quale è svelato un modo di vivere e allo stesso tempo di affrontare il mestiere della scrittura. Afferma ancora Siciliano riferendosi a tale personaggio ed estendendo la riflessione a tutto il libro:

quando dico che questo è un autoritratto, è perché scrivendo i *Sillabari*, dopo una preparazione lunga quanto tutta la sua esistenza, Parise è riuscito a indicare il punto verso cui tutto il suo lavoro di scrittore ha puntato, ha cercato di arrivare: osservare, nei particolari della vita, che sono sempre mutevoli, gli altri. Osservare gli altri, ma anche il tempo entro cui gli altri si esprimono e vivono, sperando e studiando il modo, senza che costoro se ne accorgano, che tutto torni in armonia.⁴⁵⁷

Tale armonia credo vada ricollegata a quell'accordo, descritto dall'autore, tra il contesto interno (espressività) e il contesto esterno (realtà storico-politico-sociale), dal quale scaturisce il linguaggio. L'equilibrio ricercato dal decimo personaggio di *Amicizia* consiste dunque nella non prevalenza di un aspetto sull'altro, nella conciliazione tra voce intima e ambiente circostante: tale dispositivo risulta alla base di ogni pagina di Parise. È proprio per questo, credo, che così frequentemente l'autore sente la necessità di mettere in relazione esterno e interno. Si tratta non solo di un'esigenza di conoscenza (che ha alla base, come si è visto, un'indagine fenomenologica) ma proprio dell'unico modo di avvicinarsi alla scrittura.

5.2 Una continua fascinazione per il cinema

Il rapporto di Parise con il cinema è, come in parte si è visto, piuttosto complesso e mai coerente: se in certe occasioni l'autore afferma di dovere tantissimo

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

alla visione di alcuni film, in altre ridimensiona molto l'influenza delle immagini in movimento sulla sua opera. Come afferma Dato, si tratta di «un amore infantile, antico, istintivo»⁴⁵⁸. Tutto ha inizio con le proiezioni di certe pellicole in una vecchia chiesa sconsecrata, che Parise scruta dal balcone di casa sua a Vicenza: sono visioni parziali, di sbieco, a volte del tutto negate e sostituite dall'ascolto delle colonne sonore.⁴⁵⁹ Da qui ha origine quel senso di ammirazione e curiosità verso il mezzo, che porta l'autore a divenire, come lui stesso afferma, «un appassionato frequentatore di cinematografi»: a questa prima fase di entusiasmo segue un momento in cui Parise mostra un fastidio e un'incompatibilità profonda con il cinema, perché l'immagine catturata ed esibita non potrà mai, a suo parere, svelare la complessità del reale, meglio esprimibile attraverso la parola scritta.

Io non so fare altro che scrivere, non potrei fare altro. La letteratura ha poco successo anche quando ha grande successo, il cinema invece ha grande successo ma è effimero e irrealista: una sedia vista al cinema sembra vera ma non lo è: una sedia fatta da un artigiano c'è. Ecco, in soldoni, la differenza tra il cinema e la letteratura. Insomma il cinema appare ma non c'è. C'è un telone bianco, su cui appaiono delle ombre che poi scompaiono. La verità è che ho un vero fastidio per il cinema, un'idiosincrasia quasi filosofica per la macchina da presa, perché la fotografia cristallizza l'apparenza di una realtà cronologica che è invece più complessa e meglio esprimibile con la parola. Non credo quindi al cinema come arte, è illusione, un'epifania, dà il senso del nulla. Per me la parola ha il primato sull'immagine; preferisco immaginare, non vedere delle immagini.⁴⁶⁰

Parise afferma di essere, prima di tutto, un narratore: l'artificio del cinema, esaurendosi in un piano di illusorietà, risulta per lui irritante. Come afferma Del Tesco, si tratta comunque di un rapporto contraddittorio: se è vero che Parise muove al cinema «l'accusa di frodare la realtà», altrove «è documento che può

⁴⁵⁸ P. DATO, *Parise e il cinema: un conflitto d'amore?*, in ID., *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli USA: dal mito al rifiuto*, Aracne Editrice, Roma 2009, p. 45.

⁴⁵⁹ «Buona parte della mia infanzia io la passai su un terrazzino al terzo piano di una casa proprio di fronte a quella facciata, udendo i suoni e le parole che accompagnavano immagini che non vedevo. Questo mi procurò una intensa e ineffabile emozione di mistero e anche di dissociazione espressiva in quanto non riuscivo a capire come dall'interno di una chiesa non uscissero suoni di organi o inni sacri bensì spari, musiche da grande orchestra, sospiri e parole d'amore». Il ricordo di Parise, tratto dall'articolo *Ermes Jacchia: un'intelligenza fatta di umanità*, «Vicenza. Rivista della provincia», VIII, 6, novembre-dicembre 1966, pp. 22-23, è citato in V. SANTORO, *Cinema*, in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., p. 387.

⁴⁶⁰ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 6.

autenticamente assorbirne e trasmetterne l'aria»⁴⁶¹. Proprio l'attrazione e la repulsione mostrate dall'autore segnano chiaramente l'importanza, seppur ambivalente, del linguaggio cinematografico all'interno di tutta l'opera.

Parise si cimenta infatti anche con la scrittura di sceneggiature in un breve lasso di tempo, precisamente nel biennio 1960-1961, quando, appena arrivato a Roma, inizia significativamente a frequentare una nutrita cerchia di intellettuali, artisti e pittori, come testimonia anche Giosetta Fioroni intervistata da Marocco:

«Nel '61 comprò la casa di via della Camilluccia 201, su indicazione di Carlo Emilio Gadda. Iniziò a lavorare per il cinema, divenne amico di Roberto Rossellini e di Federico Fellini.» Parise lavora tre anni per il cinema, collabora alla sceneggiatura di Agostino e Senilità di Mauro Bolognini, scrive per Marco Ferreri il soggetto e la sceneggiatura dell'*Ape regina*. «Goffredo amava François Truffaut, ha cominciato traducendo i dialoghi dei suoi film, fu lui a portare in Italia *L'enfant sauvage*, Il ragazzo selvaggio».⁴⁶²

A detta di Parise, si tratta semplicemente di un lavoro, che si esaurisce dunque nell'aspetto retributivo: «ho scritto anche sceneggiature, ahimè!, cosa non ho fatto nella mia vita. Non è consigliabile. È un brutto lavoro, quello sì che è veramente un lavoro commerciale. Ma perciò porta quattrini. E tuttavia l'ho fatto per un anno e mezzo e poi non l'ho mai più fatto»⁴⁶³. Dato individua due circostanze certe che favorirono tale avvicinamento: la conoscenza di Luciano Vincenzoni, collaboratore della casa di produzione Dino De Laurentiis, e il rapporto tra l'editore Longanesi, con cui Parise collabora nel 1958 e la casa De Laurentiis⁴⁶⁴. Sarebbe poi necessario, come suggerisce ancora Dato, differenziare in tre filoni la personale filmografia di Parise: le sceneggiature vere e proprie prodotte tra il 1960 e

⁴⁶¹ E. DEL TEDESCO, *Goffredo Parise. Il cinema è una «confiserie»*, cit., p. 188.

⁴⁶² T. MAROCCO, *Come un respiro. Dialogo con Giosetta Fioroni*, «Nuovi Argomenti» 55, luglio-settembre 2011, p. 113.

⁴⁶³ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., pp. 5-6.

⁴⁶⁴ «Come dimostrano alcune lettere presenti alla Casa di Ponte di Piave scambiate da Parise con Mario Monti (autore e amministratore della Longanesi) e con Nico Naldini (sempre per Longanesi) da Roma nel 1960, l'attività di Parise fu quella di terminale di rappresentanza della casa editrice milanese presso il mondo del cinema. I rapporti, come dicono le missive, erano intensi e continui. Nacque certamente dall'intensificarsi di relazioni e consuetudini personali l'idea di mandare Parise a New York per la De Laurentiis e per un film» (P. DATO, *Parise e il cinema: un conflitto d'amore?*, in ID., *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli USA: dal mito al rifiuto*, cit., p. 51).

il 1961⁴⁶⁵; i contributi di soggetti e idee; i film tratti da proprie opere. Si tratta nel totale di dodici i film, ai quali Parise collabora direttamente o cedendo i diritti di proprie opere. L'esordio da sceneggiatore si intitola *Il carro armato dell'8 settembre*, di cui non si ha più alcuna traccia. Il regista con cui l'autore lavora più assiduamente è senza dubbio Mauro Bolognini (*Agostino, Senilità, La donna è una cosa meravigliosa, La mia signora, L'Assoluto naturale*), mentre il film più importante rimane *L'ape regina* di Marco Ferreri (1960), ispirato al racconto *La moglie a cavallo*. Da ricordare infine l'episodio di *Le tentazioni del dottor Antonio*, regia di Federico Fellini, compreso in *Boccaccio '70* (1962), a cui collaborano anche Flaiano, Pinelli e Rondi. Il rapporto con Fellini pare rivestire una particolare importanza all'interno di un percorso così frastagliato e discontinuo: Zangrando propone, sebbene forse in modo un po' troppo sommario, un'affinità con la narrativa dei primi romanzi. «È il caso piuttosto di segnalare la somiglianza del cinema di Fellini alla narrativa dei primi tre romanzi di Parise. Ne *Il ragazzo morto e le comete* compare spesso il pavone di Squerloz, uccello che, come accadrà nella famosa sequenza di *Amarcord* (1973) rinvia all'alone di mistero e stupore che si legano alle scoperte dell'infanzia»⁴⁶⁶. Certo è che Fellini rimane, per Parise, un punto di riferimento in tutto il variegato panorama del cinema italiano dell'epoca, come lo stesso autore afferma:

Di Fellini sono molto amico, da una decina d'anni. Nonostante faccia il cinema, ha natura di autentico artista romantico. È il regista italiano che preferisco: il più dotato, il più prestigiatore, quello che mi sorprende di più. Riesce sempre a tirar fuori il coniglio dal cappello, e ogni coniglio è sempre una nuova emozione. [...] Non so, cinema e letteratura non hanno nulla da spartire: sarebbe come accostare l'arte di un medico a quella di un ingegnere.⁴⁶⁷

Ecco che i dubbi riguardanti un possibile connubio tra il cinema e la letteratura emergono ancora una volta, in modo particolarmente duro: le due arti sembrano in effetti, per molti aspetti, del tutto incompatibili. La breve stagione della

⁴⁶⁵ In realtà, una primissima sceneggiatura è scritta nel 1956 per Ermanno Olmi: si tratta del mediometraggio industriale *Michelino I° B*, prodotto dalla Sezione Cinema Edisonvolta.

⁴⁶⁶ A. ZANGRANDO, *Parise e il cinema*, «Paragone» n. 494, XLII, Nuova Serie, Letteratura, n. 26, aprile 1991, p. 106.

⁴⁶⁷ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 5.

scrittura di sceneggiature si conclude dunque nel 1961, quando, accompagnato dal regista Gianluigi Polidoro, Parise parte per gli Stati Uniti proprio per trovare il soggetto di un film mai realizzato. Da segnalare infine, proprio per la pertinenza cronologica, due soggetti inediti, appena abbozzati, intitolati *Un cane è un cane* e *Ciccio Bomba*. Come nota Del Tedesco, «non diventarono mai dei film, ma la storia di Bobi, il cane, e delle sue peregrinazioni per le strade di una domenica di provincia, diventeranno uno tra i più bei racconti del primo *Sillabario*, dal titolo *Animas*»⁴⁶⁸.

È poi da individuare una terza fase nel rapporto di Parise con il cinema, dopo gli anni di fascinazione e dopo il periodo delle sceneggiature: si tratta del momento in cui l'autore se ne occupa, sporadicamente, come spettatore-critico. Da qui emergono quattro significative recensioni: *Fascista* (Nico Naldini), *Ecce Bombo* (Nanni Moretti), *Jimmy Dean, Jimmy Dean* (Robert Altman), *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder). Del primo film, visto in anteprima, scrive nella rubrica *Parise risponde* (tenuta sul «Corriere della Sera» nel 1974-75): rimane particolarmente colpito dalla potenza delle immagini sulle quali sembra che il regista non sia intervenuto. Come afferma Del Tedesco, «ciò che lo entusiasma è il potere di testimonianza delle immagini, sulle quali ha agito, egli dice, non il regista ma il tempo, “altro grande autore”, in modo tanto corrosivo da ridurre il trionfalismo di regime a una patetica farsa». ⁴⁶⁹ Lo stile, elemento per Parise di fondamentale importanza sia in letteratura che nel cinema, coincide qui con l'assenza di un forte intervento registico: proprio il fatto di montare i documenti cronologicamente, quasi senza inserire il proprio punto di vista, esprime una scelta molto chiara, la quale diventa cifra e forza dell'opera:

[...] è venuto fuori un film molto bello, di uno stile perfetto: in quanto la stessa scelta dei documenti e il fatto di “cucirli” cronologicamente e senza interventi è uno stile. Perché lo giudicavo un film bello e geniale? La genialità dell'autore consiste nel fatto di aver intuito che oggi (oggi, 1974) non è necessario agire in nessun modo su quei documenti, anzi è indispensabile, per dare unità e verità al film, restituirli attraverso il tempo così com'erano, con la carica di esaltazione di quei tempi. Ma a distanza di quarant'anni il tempo (altro grande autore) ha invece agito e il

⁴⁶⁸ E. DEL TEDESCO, *Goffredo Parise. Il cinema è una «confiserie»*, cit., pp. 190-191.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 191.

film risulta, nonostante tutte le intenzioni trionfalistiche di allora, il film più antifascista che si sia mai visto.⁴⁷⁰

Poi, nella riflessione riguardante il film di Moretti, Parise sottolinea ancora una volta la propria estraneità alla critica cinematografica (come farà con quella d'arte), limitandosi a proporre alcune impressioni di spettatore. Il pezzo, intitolato *Ecce Bombo e l'aria del '68*, si apre con un preambolo più generico sull'arte e sul contesto in cui nasce, definito il «senso di quel tempo»: da qui l'autore opera una distinzione tra documenti autentici, portatori di uno stile nuovo, e opere inautentiche che, pur recando la stessa data, si mostrano deludenti.

Non si tratta di sincerità, sinceri sono tutti i documenti, anche quelli inautentici, si tratta piuttosto di sentimento: il sentimento autentico di uno scrittore è quello suo, individuale, unico e solitario, quello inautentico è invece il sentimento che, in quel particolare momento storico, è di tutti. Quest'ultimo sentimento potremmo chiamarlo in una sola parola "moda", il sentimento autentico potremmo chiamarlo, sempre con una sola parola, "ribellione".⁴⁷¹

Come si vedrà meglio in seguito, il ruolo del sentimento è per Parise fondamentale: coincide con lo stile, con l'autenticità, e si oppone infine, in maniera molto forte, all'ideologia. L'introduzione serve anche a collocare l'opera in esame, *Ecce Bombo*, tra quei documenti autentici che contraddistinguono un'epoca. Ma in cosa esattamente consiste la novità di questo film?

Cosa porta di nuovo al cinema italiano questo autore autentico sopravvissuto all'inautentico del '68? Porta, prima di ogni altra cosa, un'aria di realtà, dunque di realismo. Obiettare che realtà e realismo non sono la stessa cosa è ovviamente facile, ma dopo un decennio di ideologismo verbale incontrollato e permanente, la realtà è un po' come il primo tozzo di pane dopo la carestia, cioè non soltanto qualche cosa che c'è, ma qualche cosa che si vorrebbe anche il giorno seguente.⁴⁷²

⁴⁷⁰ G. PARISE, *Fascista*, articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 13 ottobre 1974, ora in G. PARISE, *Verba Volant*, a cura di S. PERRELLA, Liberal Libri, Firenze 1998, p. 130.

⁴⁷¹ G. PARISE, «*Ecce Bombo*» e *l'aria del '68*, articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 15 aprile 1978, ora in *Op. II*, p. 1428.

⁴⁷² *Ivi*, p. 1429.

La realtà che Parise individua come cifra del film si oppone dunque a quell'«ideologismo verbale incontrollato e permanente» che domina la società italiana del tempo. Il film mostra infatti «la realtà che ognuno di noi ha sotto gli occhi quando esce per la strada e vede dei giovani, vestiti nel modo che tutti sanno, con le barbe che tutti conoscono, con i jeans e i maglioni che tutti indossano»⁴⁷³. Altri tratti del film che Parise mette in rilievo sono la povertà di mezzi e il suo essere autarchico, che tuttavia non impediscono all'opera di mostrare la leggerezza di un film internazionale, in particolar modo francese. Per questo, sono fatti i nomi di Godard, Truffaut, Tati e Buñuel:

Questo film così povero, così autarchico, così privo di ogni esibita spettacolarità, ha la leggerezza di un film internazionale [...] compie un'operazione apparentemente facilissima, in realtà difficilissima e finora eseguita soltanto dal maestro spagnolo: strizza l'occhio allo spettatore: non racconta storie a cui lo spettatore deve necessariamente credere, cioè non chiede immedesimazione di massa ma divertimento, come dire: guardate che, dopo tutto, qui stiamo guardando un film e niente più.⁴⁷⁴

Questa realtà internazionale rappresentata da un Nanni Moretti ventiquattrenne diventa così la risposta, arricchita oltretutto da un tocco di humour, di un giovanissimo intellettuale «in ribellione alle ideologie-demagogie della vecchia cultura»⁴⁷⁵.

L'America di Altman è fatta di mostri è poi il titolo della recensione al film di Robert Altman, *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, che Parise scrive dopo aver incontrato il regista nel settembre 1982, alla cinquantesima edizione della mostra del cinema di Venezia. Ancora una volta, all'interno delle riflessioni sul film in esame, l'autore inserisce tutti i suoi dubbi riguardo la possibilità del cinema di essere annoverato tra le arti:

Nonostante la mia ex-passione non mi sono ancora convinto che l'arte cinematografica sia realmente tale, se no, oggi, si dovrebbe dare la palma anche alla televisione: nel migliore dei casi è una *confiserie*, anche una gran *pâtisserie*, ma se grattiamo in forma e contenuto il cinema è cosa che

⁴⁷³ Ivi, p. 1430.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 1431.

appare ma non c'è. [...] In ogni modo l'illusione ottica del cinema può essere potente e lasciare dentro l'animo immagini, istanti di autentica poesia. Ma sono sempre immagini, istanti e non sappiamo quanto dettati dal caso, dalla *confiserie*, o da un autentico programma interiore dell'artista (il regista) che così esattamente vuole.⁴⁷⁶

La vera potenza del cinema è dunque quella di lasciare delle immagini, imprimere nello spettatore degli istanti. Parise descrive la colazione con Altman, soffermandosi al solito in primo luogo sui dati esteriori: anche a seguito dei viaggi negli Stati Uniti, afferma che il regista si mostra come «un cinquantasettenne americano, più americano di così non potrebbe essere [...]. È grande e grosso, con una minima barbetta a punta, tutto biondo di pelo e di pelle, con occhi naturalmente celesti»⁴⁷⁷. Parise, fin dalla visione, nel 1975 a New York, di *Nashville*, riconosce l'odore della «mostruosità»: tale carattere è dato dal suo presentare l'America come è, «e non come gli americani (in particolare i produttori americani) vorrebbero che fosse»⁴⁷⁸. Poi Altman è associato, in letteratura, a Tennessee Williams e Truman Capote: sembra infatti che le protagoniste di *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, donne ormai di una certa età, fans di James Dean, siano uscite dalla fantasia e dalla penna di questi autori. Il fatto poi, come Parise fa notare ad Altman, che ognuna delle protagoniste dei suoi film abbia un lieve difetto fisico (troppo grassa, o troppo magra, o allucinata) non fa che confermare la volontà del regista di tentare di riprodurre più fedelmente possibile la realtà americana.

Tuttavia da questo tipo di realtà, anzi di materiale americano di massa [...] bisogna dire che la mente, il cuore e l'anima europea si ritirano con ribrezzo ed orrore. A ben guardare [...] noi europei vediamo emergere carcasse umane tutte più o meno deformi o deformizzate non soltanto biologicamente, ma ambientalmente. [...] Un carname umano apparentemente solido e fiorente, in realtà caduco e rifatto, chirurgizzato, tormentato da una idea dell'*up to date* [...]. Insomma un'accollita di cadaveri viventi, cantanti, o meglio ancora un paese intero che mi ha suggerito un titolo al posto di quello convenzionale *America*. Il titolo è *To Die Dancing*, morire danzando.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ G. Parise, *L'America di Altman è fatta di mostri*, articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 20 settembre 1982, ora in *Op. II*, p. 1480.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 1481.

⁴⁷⁸ Ivi, pp. 1481-1482.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 1483.

La visione del film conferma dunque alcune riflessioni che erano emerse dai viaggi negli Stati Uniti, estremizzandole: «che l'artificiale sovrasti di gran lunga il naturale l'avevo capito subito fin dai primi passi in America, ma che esso assurga a teologia da questo ero ben lontano»⁴⁸⁰.

Infine, Parise scrive la recensione di *Querelle de Brest* di Fassbinder, film tratto dal romanzo di Genet, intitolandola significativamente *Perché Querelle non va censurato*. L'autore mette in dubbio, per l'ennesima volta, il rapporto tra cinema e arte; nonostante ciò, il film accorpa una serie di elementi (in particolare la materialità dello stile e la concretezza del fascino) che lo rendono un'opera a tutto tondo:

Fassbinder, lo si voglia o no, è un grande regista, e se il cinema è arte, cosa che personalmente metto in dubbio, nessuno oggi al mondo lo è stato come lui: il suo cinema è fatto di stile, di stile omosessuale, è funebre, lugubre, ha il colore della Germania degli Anni '20, grigio, scuro, è unto di topi, ha l'estetismo del vero Liberty e il fascino umido delle spelonche. I suoi fari sono sempre di un color arancio rosso, così che le luci somiglino in qualche modo al sangue e all'oro, elementi anche questi di liturgia e di estetismo.⁴⁸¹

Parise afferma che si tratta di un film omosessuale non da intendersi nel senso di pellicola pornografica, scherzosa e volgare: l'opera segue piuttosto in maniera molto precisa ed essenziale la liturgia omosessuale. Parise, fin dal titolo, si mostra del tutto contrario alla sua censura: «paradossalmente, il film non mi è piaciuto perché vi ho trovato troppo poco rigore omosessuale»⁴⁸². Se è per ragioni di estetismo che l'autore non ha particolarmente amato *Querelle*, si noti che gli elementi messi in evidenza per la loro forza ed efficacia appartengono tutti a un universo che mi pare molto vicino a certa scrittura di Parise. L'atmosfera descritta infatti a proposito del film, «cupa e delittuosa, molto difficile da captare, quell'aria di morte, di omosessualità e di sangue, che sono i tre elementi costanti e profondi della liturgia omosessuale»⁴⁸³, mi sembra estremamente affine a *L'odore del sangue*, romanzo, come si è visto, interamente costruito sull'aria di morte e di sangue (e, aggiungo,

⁴⁸⁰ Ivi, p. 1484.

⁴⁸¹ G. PARISE, *Perché Querelle non va censurato*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 20 novembre 1982, ora in *Op. II*, p. 1500.

⁴⁸² Ivi, p. 1503.

⁴⁸³ Ivi, p. 1503.

impregnato di certe suggestioni omosessuali, se si pensa a quanta parte dell'opera è dedicata alla visione del membro maschile del giovane amante di Silvia, che diventa il centro di tutti i pensieri e le paure del protagonista: ogni volta che la scena della fellatio è ricordata e descritta nei minimi particolari, sembra davvero trattarsi di una liturgia: si veda solo la postura di Silvia, «tesa e tremante sulle punte dei piedi»).

Capitolo VI

«Non sono un critico d'arte»

6.1 L'«anatomia comparata» tra autore e opera

Come si fa a spiegare che il proprio naso è grande e ricurvo e non piccolo e all'insù? Così accade anche per l'opera letteraria, che è come il proprio naso, anzi lo specchio del proprio naso e di tutti gli organi interni ed esterni, del proprio effimero modo di camminare, di vivere, di parlare eccetera.
(G. PARISE)⁴⁸⁴

Abbiamo già avuto modo di dire, in queste stesse pagine, lo strettissimo rapporto tra un artista e il suo comportamento. In questo libro di un artista vediamo graffite e inventate, in salti cronologici che mai vanno a discapito di uno stile intatto, tutte le connessioni necessarie, appunto stilistiche, per riconoscerlo.
(G. PARISE)⁴⁸⁵

Ripartendo dal primato della visività che guida, insieme agli altri sensi, l'inedere della scrittura parisiense, si è visto come un particolare ruolo abbiano l'attività di *reporter* e l'interesse per il cinema. Emergono tuttavia altri fattori che hanno contribuito a tale attitudine visiva. Mi riferisco innanzitutto, dal 1960 in poi, allo stretto contatto con l'ambiente artistico romano, in particolare con i pittori che Parise non solo amava, ma frequentava quotidianamente presso la Galleria della Tartaruga di Plinio de Martiis, a partire dalla stessa compagna di vita Giosetta Fioroni. Il rapporto con l'arte figurativa risulta molto stretto, e, si è visto, ha inizio

⁴⁸⁴ G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 3.

⁴⁸⁵ G. PARISE, *Artisti*, p. 125.

ancor prima dell'esordio letterario (pure precocissimo). L'ambito pittorico incuriosisce l'autore per tutta la vita: si tratta di un'attrazione molto forte sia per l'arte che gli artisti. Da qui il titolo del volume che raccoglie i suoi scritti (1965-1984) sugli artisti incontrati e amati, e nella cui *Avvertenza* si trova un'importante dichiarazione: «non sono un critico d'arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura. Ecco perché sono stato sempre attratto dal mondo dei pittori tra i quali conto numerosi amici»⁴⁸⁶. Nella silloge, che si apre con la riproduzione di alcuni quadri dipinti da Parise tra i sedici e i diciotto anni, sono contenuti racconti, interviste e ricordi dei pittori della Scuola romana di Piazza del Popolo – Mario Schifano, Franco Angeli, Giosetta Fioroni e altri - , ma anche di De Pisis, Van Gogh e Gauguin. Terreno comune dell'antologia è la convinzione di una perfetta corrispondenza tra arte e vita, che emerge chiaramente dal brano *Schifano*, nel quale è adottato un inusuale formato intervista:

A Senta, mi parli un po' di Mario Schifano e dei suoi quadri.

B Sono la stessa cosa. Mario Schifano è i suoi quadri. Dunque guardi i quadri e conoscerà Schifano.

A Allora, facciamo così: io guardo i quadri e lei mi parla di Schifano. [...]

Ora, purtroppo lei dovrà usare le parole, cioè la metafora, mentre io, con molta minor fatica, userò lo sguardo. Vedremo fino a che punto la parola può correre parallela all'immagine.

[...]

B Vede, per parlare di Schifano sono costretto a fare un po' di anatomia. Le parlerò cioè del suo corpo (in riposo e in movimento) e lei, simultaneamente, applicherà, farà coincidere, o meglio stabilirà una equivalenza di spazio tra quanto le apparirà dalle mie parole e i quadri che vede. Alla fine l'anatomia sarà anatomia comparata e applicata.⁴⁸⁷

Di là dall'interessante sfida tra parola e immagine, è qui evidente che per Parise affrontare un'opera d'arte significa, in primo luogo e a volte esclusivamente, descrivere, fin dai dettagli fisici, chi l'ha prodotta (e spesso, al pari di molti personaggi dei *Sillabari*⁴⁸⁸, gli artisti sono tratteggiati con sembianze animali:

⁴⁸⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 15.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 27.

⁴⁸⁸ Si veda in particolare l'incipit di *Eleganza*, in cui si legge: «una sera d'estate in un palazzo romano due amici che non si vedevano da molto tempo si ritrovarono e come animali guardarono i loro movimenti dentro le grandi stanze principesche». Nel corso del racconto continuano le associazioni all'ambito

Schifano rivela il corpo di un piccolo puma, De Pisis somiglia a un merlo gorgheggiante, De Martiis si agita come un volatile). Come afferma Crotti all'interno di uno studio su Parise critico d'arte, «i profili degli autori stanno per (in luogo di) le loro opere, anzi per metafora ne esplicitano i significati altrimenti indicibili, quasi incomprensibili»⁴⁸⁹. Ciò che emerge dai ritratti è poi chiarito nel corso di un'intervista rilasciata per «Flash Art» a Luigi Meneghelli nel 1986, dopo l'uscita di *Artisti*: Parise afferma che la sua attenzione ha sempre puntato «sulla figura fisica dell'artista, su ciò che di unico, di irripetibile, di stravagante c'è in lui»:

c'è sempre un'incredibile vicinanza tra la persona e la sua opera. Direi che a volte c'è persino una equivalenza espressiva: anche il quadro ha il "naso", come chi lo dipinge. [...] Il mio interesse è disinteressato [...] nasce da una scintilla: lo sguardo si fissa su un'opera e si fa come più appuntito e desideroso [...]. Finché c'è un uomo al mondo c'è sempre una specie di *living art*, di persona vivente che ti colpisce per la sua bellezza, per la sua stranezza, per i suoi colori.⁴⁹⁰

È al termine della stessa intervista che, di fronte all'ultima domanda, «Quanto ha pesato l'arte visiva nella sua scrittura?», risponde: «Moltissimo».

La tendenza a ricercare continuamente un'armonia tra «il contesto interno (microbiologia espressiva dell'autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non)» si ritrova dunque sia nei testi più propriamente letterari che in tutti quegli scritti che apparirebbero ad altri generi (scritti di teatro, *reportage*, critica d'arte, saggio di impronta sociologica). Addentrandosi infatti nella lettura di *Artisti*, ci si accorge della sorprendente modalità appena ricordata, attraverso la quale l'autore, valendosi di dati fisici, concreti, a volte esclusivamente fisiognomici, tenta una descrizione dell'autore e un'interrogazione dell'opera in esame. Oltre al caso già ricordato di Schifano, «un ragazzo-scimmia estremamente bello»⁴⁹¹, nel cui ritratto, si è visto, viene indagata l'opera passando per una ricerca anatomica, stabilendo equivalenze tra le caratteristiche fisiche dell'artista e i suoi

animale, riferite in particolare a uno dei due amici, Mario Schifano, cui sono attribuiti in due occasioni «capelli neri di scimmia» (*Op. II*, p. 304).

⁴⁸⁹ I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 149.

⁴⁹⁰ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 13.

⁴⁹¹ Ivi, p. 98.

quadri, si vedano le rapide descrizioni di Kounellis («un piccolo greco con moglie, piccoli, neri e legnosi tutti e due, con le sue frecce e i numeri»⁴⁹²) o l'apertura del brano dedicato a Ontani⁴⁹³:

da anni si aggira nei dintorni di Piazza del Popolo a Roma una persona molto strana: è pallida, longilinea, con larghe mandibole su un viso magro, ha i capelli biondastri, lunghi sulle spalle. Ma la sua stranezza non è qui, è nei suoi abiti e nel suo comportamento. I suoi abiti sono fatti di stoffa multicolore e lucente, una sorta di raso-velluto, quando sono in tinta sono cuciti con stoffe cardinalizie, alle volte ha in testa una papalina rossa a cui manca soltanto la veletta. L'indumento più strano sono le scarpe, di serpente, di coccodrillo, con suola enorme come quella di certi sarti zoppi di paese, alle volte sono stivaletti d'oro, e così i guanti, d'oro. È un Narciso innocente e folle, perennemente sotto i riflettori non della cronaca ma dei passanti. È il parapittore Luigi Ontani. [...] Ha una casa strana, dall'atmosfera strana, stranissima. [...] Nelle stanze da lui abitate, e dove dorme, Ontani ha un gran letto e accanto, appesi a un robusto filo di ferro teso di traverso tiene i suoi vestiti multicolori, le sue scarpe di seta da elfo, i suoi stivaletti da miracolato, i suoi sandali sadico-anali. La sua voce è lenta e suadente, pitonesca, quasi rovesciata da un vecchio fonografo a puntine.⁴⁹⁴

Le considerazioni sull'aspetto esteriore dell'artista, dalle caratteristiche fisiche, passando per il comportamento, fino ad arrivare agli abiti descritti nei minimi particolari, vengono prima di ogni riflessione sull'opera d'arte, che a volte dipende proprio dalle prime impressioni (sensoriali), a volte è addirittura assente. A proposito del rapporto tra aspetto esterno (la sua casa, i suoi vestiti, il suo modo di comportarsi e di parlare) e verità artistica, Parise afferma, nel corso della già citata intervista a Enrico Parlato, di aver visto «come il suo aspetto esterno coincideva perfettamente con il suo tipo di narcisismo dato dall'aspetto esterno, coincideva con il suo narcisismo artistico», e più avanti parla di una «continuità» tra le apparenze di Ontani e il suo essere artista, portando l'esempio di De Pisis come persona apparentemente bizzarra e stravagante sotto la quale si svela un artista. Anche tutto il brano dedicato a Tom Corey, che non a caso farà parte dei *Sillabari* sotto il titolo *Libertà*, presenta, più che la descrizione della sua opera pittorica, piuttosto quella

⁴⁹² Ivi, p. 99.

⁴⁹³ Il brano è uscito sul «Corriere della Sera» l'8 dicembre 1983, sotto il titolo *Il parapittore di Roma*, poi pubblicato in *Luigi Ontani*, Facciapule, U. Allemandi & C., Torino 1983, pp. 68-70 (volume stampato in occasione della mostra alla Galleria Eva Menzio, Torino 1983-1984).

⁴⁹⁴ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 107.

della sua persona (i vestiti indossati quel giorno, il colore degli occhi, il modo in cui pedala sulla bicicletta, addirittura il suo odore: «emanava un odore di pane crudo lievitato e pronto per essere messo al forno»⁴⁹⁵). Il processo artistico prende avvio da un elemento visivo (o comunque sensoriale), che fa poi scaturire una necessità di azione: si tratta di un movimento all'interno del quale non solo l'opera assorbe l'esperienza esterna, ma è anche il corpo stesso dell'artista a riceverla, attraverso un'osmosi reciproca:

Gli piaceva trovare il colore delle cose che passano, soprattutto in quei momenti di luce infelice al mattino, quando il sole è alle spalle, non ha ancora scaldato i muri, gli alberi e i prati e tutto è ancora avvolto da qualche cosa di diurno che però appartiene più alla notte che al giorno. Quella totale mancanza di luce diretta, o quella lampeggiante o radente durava poco, ecco la ragione per cui andava e veniva. Allora non soltanto la carta gialla da macellaio su cui fregava i gessi assorbiva quell'umidità e quel freddo ma anche la sua pelle e i suoi muscoli, e tutto ciò veniva reciprocamente trasmesso dalla carta ai muscoli e dai muscoli alla carta.⁴⁹⁶

Avviene sempre un'esperienza concreta: la pittura, intesa proprio come un qualcosa che accade, manualmente, sulla tela, è d'altronde definita da Parise «questo genere di batticuore non soltanto estetico ma materiale, materico e sensuale»⁴⁹⁷.

Come spiega Quesada nella *Prefazione* al volume, illustrando la tendenza di Parise a concentrarsi sull'artista a discapito dell'opera:

anche il modo di avvicinare la pittura attraverso il raccontarla, è, di conseguenza, del tutto originale. E Parise accentua questo suo stile personale facendo un'operazione che i critici d'arte considerano non ortodossa: parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sull'autore dell'opera. [...] La conseguenza di una simile attitudine, non metodica ma semplicemente istintiva, è che anche gli artisti preferiti da Parise sono degli originali, rappresentano cioè delle novità visive rispetto all'umano consueto, perché hanno il corpo di un piccolo puma (nella insuperata descrizione fisica del giovane Schifano), somigliano a un merlo gorgheggiante (nel ricordo fantastico di de Pisis), si agitano come un estroso volatile (nell'identikit di Plinio de Martiis), hanno la trasparente leggerezza di Giosetta Fioroni e, comunque, devono muoversi, stare

⁴⁹⁵ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 64.

⁴⁹⁶ Ivi, pp. 65-66. Il brano è uscito sul «Corriere della Sera» l'11 febbraio 1978 con il titolo *Un americano a Roma veloce come il vento*, con l'occhiello *Sillabario: Libertà*.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 83.

fermi, parlare, mangiare, ridere in modo straordinario, di eleganza unita al mistero, perché l'occhio, altrimenti, si appannerebbe di noia.⁴⁹⁸

Parise mostra dunque la necessità di stabilire un contatto con la figura dell'artista, il suo corpo, i suoi movimenti, tutto il suo aspetto esteriore, prima di formulare qualsiasi considerazione. E ciò avviene non solo per i ritratti contenuti nella raccolta *Artisti*: si veda ad esempio un brano dedicato a Sergio Vacchi, scritto dopo aver visto una sua mostra alla galleria romana *Il Gabbiano*⁴⁹⁹, nel novembre 1970.

Sergio Vacchi è la persona più “diversa” che io abbia conosciuto nel mondo. Che cosa intendo per “diversa”? Intendo molto semplicemente “diversa dagli altri”. Questa “diversità” è data dalla qualità, appunto “diversa” del suo temperamento di artista. Certe volte lo osservo, fenomenologicamente se così posso dire (ma anche come un compagno di banco del liceo), cioè con la curiosità, lo stupore e l'ammirazione con cui mi è sempre capitato di guardare l'aspetto, i movimenti e i mutamenti nei fenomeni della natura: la vita delle formiche e delle api, altri animali, i fiori e le piante. Scopro nel suo atteggiamento, nei gesti, nel largo sorriso esterno ed interno, molto spesso attonito e quasi atono che lo illumina tutto, lo stesso mistero tanto più attraente in quanto inconoscibile nella sua essenza, di certi felici eventi della natura quando si mostrano in tutta la loro sferica innocenza. Ho detto sferica perché Sergio Vacchi è “sferico”: possiede cioè la compattezza, liscia e vagamente lucente, la apparente invulnerabilità, il naturale orgasmo autoespressivo di una mela, di uno scheletro di riccio marino, di un ciottolo di torrente. Tutto ciò in un uomo è molto “diverso” dagli altri. Ma poiché si tratta pur sempre di un uomo dirò che tale “sfericità” e “diversità” ecc. ecc. sono tali da fare di Vacchi non un adulto ma una specie di grande neonato senza amici, felice lo stesso. Ma Vacchi è anche un artista, guardiamo dunque i suoi quadri (sempre secondo i metodi o, più che metodi, secondo gli stupori delle scienze naturali) e capiremo (nell'improbabilità del capire) quel mistero naturale chiuso dentro la sua “diversità”.⁵⁰⁰

Così si apre il pezzo che Parise scrive sul pittore: si tratta di considerazioni estremamente significative, che contengono preziose informazioni sull'agire dell'autore sia in campo di critica d'arte che all'interno di un approccio più generale

⁴⁹⁸ Ivi, p. 12.

⁴⁹⁹ Qui Parise ha occasione di vedere alcune tele del ciclo intitolato *Concilio*. Il 28 novembre 1964 aveva però già visto alcune opere di Vacchi, in occasione di una personale alla Nuova Pesa.

⁵⁰⁰ G. PARISE, “Diversità” e “sfericità” in *Sergio Vacchi*, «Carte Segrete» n. 15, gennaio-marzo 1971, pp. 14-16.

con la realtà e il modo di ritrarla sulla pagina. Innanzitutto, è confessata un'attitudine fenomenologica presente al momento dell'osservazione, che comprende la curiosità, lo stupore e l'ammirazione provati nei confronti dei fenomeni naturali: il mistero che ne consegue testimonia infatti un'indicibile prossimità di Sergio Vacchi con «certi felici eventi della natura quando si mostrano in tutta la loro sferica innocenza». Al pittore, fin dal titolo del pezzo (*"Diversità" e "sfericità" in Sergio Vacchi*), sono infatti assegnate due caratteristiche piuttosto insolite per un artista: se la diversità è giustificata, fin dalle prime righe, da un'indicazione generale riguardo la qualità del suo «temperamento di artista», la sfericità è dimostrata da una liscia compattezza tipica di una mela o di un ciottolo di torrente. Infine, s'invita a guardare i suoi quadri, con la consapevolezza che sarà improbabile capirli, proprio perché nessun mistero è, per definizione, svelabile.

Parise, si è detto, si trasferisce a Roma, da Milano, nell'aprile del 1960: qui frequenta Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Nico Naldini, Carlo Emilio Gadda, Raffaele La Capria, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Roberto Rossellini e Federico Fellini. Ha inoltre occasione di vedere in mostra, alla Galleria La Tartaruga di Plinio di Martiis, le opere di Kounellis, Rauschenberg, Twombly, Schifano, Fioroni, Angeli e Festa⁵⁰¹. Con alcuni di questi artisti stringe forti legami, sempre spinto dalla curiosità, dalla possibilità di creare connessioni e corrispondenze tra la fisicità dell'autore e l'opera: non a caso, quando i brani saranno raccolti per l'edizione del 1984, verranno corredati di una serie di fotografie degli artisti, non delle loro opere. Lo sguardo dell'autore mostra, qui come altrove, di essere attratto, più che dall'opera in sé, piuttosto dal comportamento dell'artista, dal suo tono di voce, dall'odore che emana, da un suo gesto distintivo. Come afferma Crotti all'interno dello studio su Parise critico d'arte, riferendosi in particolare al brano su Schifano:

⁵⁰¹ Così ne parla lo stesso Parise nel 1983: «intorno al 1960, vent'anni fa, a Piazza del Popolo a Roma si riunivano alcuni giovani, anzi, giovanissimi pittori che presto sarebbero diventati famosi in Italia con il nome collettivo di "Scuola di Piazza del Popolo". Il luogo di riunione era la Galleria La Tartaruga condotta da Plinio De Martiis con piglio a dir poco intellettuale. Io ero arrivato a Roma da pochi mesi e ho bene in mente luogo e persone» (G. PARISE, *Scaglie di Tartaruga*, articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 28 giugno 1983 con il titolo *La fertile stagione di quei giovani artisti*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 98).

guardare i quadri di Mario Schifano e, insieme, soffermarsi nel descrivere il corpo, gli atteggiamenti, le scelte di vita, la personalità dell'artista rappresentano due azioni che si costituiscono come un evento unitario, impossibile, oltre che erroneo, scindere. Ecco emergere dalla duplice visione quella che si potrebbe definire la forma ritratto, cioè il calco di una figura artistica che giunge a epifanizzarsi grazie alla descrizione della sua sagoma e che trova appunto nei tratti biografici un momento interpretativo cardine.⁵⁰²

Allo stesso modo, anche negli altri tipi di scrittura l'autore sembra seguire lo stesso principio: nei *Sillabari* si sofferma su un particolare odore piuttosto che sull'interiorità del protagonista, nei *reportage* si trattiene sulla descrizione fisica di un giovane vietcong invece di spiegare le ragioni della guerra o le dinamiche del conflitto in atto. E non a caso, quando, nel 1984, rivede le bozze di *Artisti* per l'edizione «Le parole gelate» di Luciano Martinis, sostituisce i numerosi titoli redazionali con i quali i brani erano usciti su rivista o su catalogo con il semplice cognome dell'artista (fanno eccezione alcuni scritti che, non avendo come soggetto un solo pittore, hanno titoli meno epigrafici, come *I due mercanti* in luogo di *Vedo i mari della Sonda*, o *Scaglie di tartaruga* che sostituisce *La fertile stagione di quei giovani artisti*). E all'interno di questo progetto, il dispositivo visivo è di assoluta preminenza: l'opera deve mostrare solo quello che si vede, senza lasciare spazio a considerazioni astratte, di tipo psicologico, nominalistico, ma soprattutto ideologico o politico. Ciò emerge chiaramente nel brano dedicato alla *Vucciria* di Guttuso, attraverso un'immaginaria intervista al quadro stesso:

«Che cosa sei?».

«Sono l'Italia come è».

«Cosa significa quel “come è”?»

«Significa esattamente questo: guardami e capirai».

«Ti ho guardato».

«Allora dimmi che cosa hai visto».

«Ho visto cassette di aranci maturi, banane, limoni; e cedri, pere, mele, e fave. Ho visto peperoni rossi e verdi, salsicce, salumi e formaggi...».

«Che salumi?».

«Salame, mortadella, finocchiona, prosciutto...».

«Che formaggi?».

«Parmigiano, emmenthal, pecorino, pecorino col pepe, provolone, olandese e mozzarelle».

⁵⁰² I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 149.

«E poi, cos'hai visto?».

«Ho visto del pesce, molto pesce freschissimo: trance di pesce spada, teste di pesce spada con la spada ritta e prezzemolo in bocca, uno scorfano molto grosso e rosso, dei tonnetti striati, orate lucenti, spigole, merluzzi, polipi, calamari e mazzancolle. Poi ho visto albicocche secche, olive bianche nere e pile di barattoli di marmellata. Poi ho visto degli uomini e delle donne, dodici in tutto, quasi sepolti dalla verdura e dalla frutta, in atteggiamento di compratori e venditori, tutti simili tra loro, italiani, siciliani, una donna giovane in primo piano e di schiena con dei capelli, dei fianchi e un sedere e delle gambe tipicamente italiane, come è il popolo italiano dal nord al sud, con delle sporte di plastica in mano. Ho visto ancora cassette di finocchi freschi, melanzane, pomidori e un sacco di noci. E sei o sette mazzi di cardi».

«E poi?».

«Poi ancora limoni e una macelleria di mattonelle bianche, con una parte in ombra, con due putrelle di ferro al soffitto. Dalle putrelle pendevano un mezzo bue sanguinolento e un coniglio scuoiato, con un coagulo di sangue che pende dal naso. Poi due grandi ceste di plastica piene di uova, con dei giornali avvoltolati a imbuto per fare cartocci».

«Cos'hai visto ancora?»

«Non ho visto altro».

«Allora, se non hai visto altro, vuol dire che non c'era altro da vedere e che l'Italia, quella che tu hai visto ed enumerato così bene attraverso i suoi prodotti, è così».⁵⁰³

È chiaro dunque che, secondo Parise, ci si deve avvicinare al quadro (ma, più in generale, alla realtà) attraverso un approccio unicamente visivo: si tratta di guardare, e nient'altro. Proseguendo nella lettura del dialogo, si incontrano infatti continue esortazioni a vedere solo quello che c'è, senza appoggiarsi a qualche forma astratta di catalogazione. L'esercizio di saper guardare l'esteriorità deve dunque vincere il tentativo di cadere nell'ideologia (politica), o in categorie artistiche:

«Hai visto il “realismo italiano” dentro il quadro? Non hai detto che hai visto aranci, banane, pere, mele, pesche, verdura, uova, uomini, donne e un bue e un coniglio con una goccia di sangue rappreso sul naso?».

«Sì, questo ho visto».

«Allora non dire “realismo italiano” che non hai visto nel quadro. Di, come hai detto prima: aranci, limoni, pere, mele, pesci, un mezzo bue, eccetera».

«Ma dovrò pur rifarmi a un minimo di convenzione esplicativa, critica, ideologica, nominalistica, estetica, dovrò pure cercare di definire e incasellare dentro un qualche schema possibile quello che ho visto...».

«No, non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta».⁵⁰⁴

⁵⁰³ G. PARISE, *Guttuso*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 9 febbraio 1975 con il titolo *L'Italia come è*, ora in ID., *Artisti*, cit., pp. 38-39.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 41.

Non c'è dunque alcun bisogno di appigliarsi a una qualsiasi convenzione, perché la cultura e il pensiero coincidono proprio, come è spiegato più avanti, con gli aranci, i limoni, il pesce spada, il coniglio, gli uomini e le donne. Allo stesso modo, credo che Parise abbia tentato, nei *Sillabari*, di rappresentare i sentimenti: non attraverso una catalogazione astratta che si rifà a convenzioni ideologiche sulle modulazioni dell'animo umano, bensì mediante la descrizione di certe caratteristiche fisiche, di un odore, di un suono udito in un particolare momento. La preminenza della visività (che, nel caso di un quadro, è evidentemente totale) lascia spazio, nei *Sillabari*, agli altri sensi, entro i quali si svolge tutta l'indagine. La voce del quadro della *Vucciria* sembra esprimere, in questo dialogo, la poetica stessa di Parise: «hai detto di aver visto il corpo di pittori, e questo basta; hai detto di aver visto della tappezzeria e questo basta. Anche in questo caso non c'era nulla "oltre" quello che hai visto, al di là di quello che hai visto. Quello che hai visto hai visto»⁵⁰⁵. Di fronte a una tale affermazione, l'interlocutore rimane perplesso, e allo stesso tempo ammirato, perché la questione appare troppo semplice, pur non essendolo. E anche in questo caso la risposta del quadro si rivela illuminante: «dentro questa apparente semplicità, o semplificazione (non mi piace questa parola complessa, ma molti la usano) ci sono molti secoli di storia d'Italia, fatta sempre allo stesso modo apparentemente semplice»⁵⁰⁶. Mi pare che in questa dichiarazione sia contenuta anche una sorta di spiegazione di uno dei dispositivi dei *Sillabari* più difficili da sciogliere: dentro l'apparente semplicità dei racconti si nasconde in realtà una complessa riflessione (e sedimentazione) di anni, di un'intera vita. Ed è proprio grazie a questo tipo di operazione che l'autore riesce a selezionare le situazioni, i particolari, i dettagli che nella loro esteriore semplicità veicolano qualcosa di molto profondo (come afferma Mengaldo, «i famosi dettagli apparentemente superflui [...] indicano una quasi allegra rinuncia alla narrazione come organicità e la sua riduzione

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 42.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

a mosaico»⁵⁰⁷). Il tramite è costituito dai sensi: «allora se desideri mangiare quegli aranci e quei pesci ami quegli uomini e quelle donne in modo così sensuale vuol dire che il quadro, come dici tu, è un capolavoro»⁵⁰⁸.

Credo che si possa individuare una sorta di sintesi degli elementi visti finora – la preminenza dell'atto del vedere sulle categorie astratte, e, dunque, la corrispondenza tra ciò che si vede (che si sente, che si annusa, che si ascolta) e ciò che c'è, fino all'aderenza tra la persona-artista e la sua opera⁵⁰⁹ - nella descrizione di Giosetta Fioroni⁵¹⁰:

Giosetta Fioroni è una persona che cammina in modo molto leggero: certe volte, non vista, quando ha un po' fretta, saltella come una scolara che vuole riprendere il tempo perduto per leggerezza. Questi saltelli e certe scrollatine di capelli con le dita non recuperano il tempo perduto, né per andare a scuola né per vivere, recuperano però completamente il tempo dell'ispirazione e del suo sentimento, così indispensabile, oggi, in arte figurativa.⁵¹¹

Parise continua delineando il modo di camminare dell'artista, il suo fermarsi di fronte a una vetrina di giocattoli, raccogliere piccoli oggetti da terra (e qui la somiglianza con la donna dell'ultimo racconto dei *Sillabari*, *Solitudine*, è molto forte⁵¹²), ridere in modo leggerissimo, mangiare «guardando e non guardando il cibo,

⁵⁰⁷ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 399-400.

⁵⁰⁸ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 43.

⁵⁰⁹ A tale proposito, si vedano alcune osservazioni sulla corrispondenza tra presentazione fisica dell'artista e opera in riferimento a De Pisis: «fatto curioso: proprio de Pisis che teorizzava e praticava l'identificazione apparenza = sostanza per trarne la sua esattissima filosofia estetica, ne era la smentita vivente. Era brutto, scimmiesco, il suo aspetto era quello di una guardia carceraria di quegli anni, non era, a vedersi in faccia, nemmeno simpatico e comunque il contrario dell'artista». Poi, poche righe sotto, Parise afferma invece che sono proprio certe sue caratteristiche fisiche a renderlo un artista: «sarebbe bastata quella voce nasale e schizzinosa, quel timbro sonoro, timido, superbo e pazzoide per fare di lui un artista a occhi chiusi» (G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 90).

⁵¹⁰ Il brano è apparso sul mensile «Bolaffiarte», n. 48, Torino, marzo-aprile 1975, pp. 48-49, con il significativo titolo *Alla ricerca dell'infanzia perduta*, ed è poi stato parzialmente ripubblicato in *Giosetta Fioroni*, La Nuova Foglio, Macerata 1976, pp. 202-203.

⁵¹¹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 44.

⁵¹² Si vedano in particolare questi due passaggi, tratto il primo dal brano contenuto in *Artisti*, il secondo dal racconto *Solitudine*: «altre volte Giosetta Fioroni, non vista (ma noi siamo qui per guardarla quando lei non ci vede) raccoglie per terra un oggettino, oppure qualche foglia da una siepe, o delle erbe, o se in mezzo a un prato, cerca il quadrifoglio o una penna gialla di improbabile usignolo passato un giorno di lì». E nel brano dei *Sillabari*: «Ma incontrò anche un branco di faraone lontane e trovò per terra una penna di quegli animali che raccolse. [...] Non era giovane, non era bella, non era ricca, non portava bei

certe volte improvvisamente guardandolo come guarda quei suoi misteriosi giocattoli, quei mini-Duchamp, con sguardo attento e microscopico», fino a individuare, in tutto questo, una «ideologia figurativa» che coincide con la ricerca dell'infanzia perduta: si tratta non tanto di una ricerca vera e propria, di tipo ideologico, bensì di una «raccolta giornaliera di stile». Questo stile, «cioè la parte espressiva e visibile della sua poesia», è definito da Parise «rosa»: a caratterizzarlo è proprio l'aspetto che l'infanzia perduta ha preso nel suo modo di camminare, di muoversi, di mangiare e di ridere⁵¹³. Ancora, nel brano intitolato *Pop art italiana*⁵¹⁴, scritto in occasione della seconda mostra personale di Giosetta Fioroni, tenutasi nel gennaio del 1965 alla Galleria La Tartaruga, Parise, a proposito delle opere dell'artista, afferma:

I quadri rappresentano momenti, istanti, rapidissimi segmenti di tempo e di movimenti: si pensi ad istantanee di ragazze, scattate apparentemente a caso, che tuttavia assommano, concentrano e restituiscono, per mezzo di un solo atteggiamento della mano, o la formazione e la direzione di uno sguardo, tutte insieme le componenti e dunque l'essenza di un carattere. Che il carattere dei soggetti, e dunque dei quadri di Giosetta Fioroni, sia autobiografico, appare con evidenza dal fatto che tutte le opere esposte possiedono una costante (e dominante) espressiva: questa costante è la delicatezza. Lo smalto d'argento che, ad eccezione di un quadro, è la sola materia impiegata, costituisce un'altra costante parallela a quella già indicata. E mostra la necessità e il grande pudore dell'artista nel vedere e toccare la realtà; di sfuggita, per accenni, rapidissimi istinti.⁵¹⁵

Sembra di trovarsi di fronte a una serie di considerazioni sulla modalità attraverso cui sono scritti i *Sillabari*: la rappresentazione di rapidi segmenti di tempo e di spazio, le istantanee scattate apparentemente a caso (questa, in particolare, mi sembra una perfetta definizione dei *Sillabari*), l'atteggiamento dell'artista che vede e tocca la realtà di sfuggita, per accenni, rapidissimi istinti. Anche quando veste i panni

vestiti, anzi era quasi una stracciona che si aggirava nella campagna le ore del mattino ogni tanto chinandosi a raccogliere un sassolino, una piuma, uno stecco che essi non vedevano».

⁵¹³ A tale proposito, Crotti afferma che, nelle pagine di Parise critico d'arte lo stile va considerato come «uno spazio entro il quale traslitterare il biografico e, insieme, l'artistico, inteso anche come campo autoreferenziale dell'indefinibile-indecifrabile, ma, nel medesimo tempo, sulle cui lastre l'io che scrive può specchiarsi, proiettandovi le proprie pulsioni autobiografiche» (I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., pp. 175).

⁵¹⁴ Il brano è uscito sul «Corriere dell'Informazione» il 6 febbraio 1965 con il titolo *Roma. Pop art*.

⁵¹⁵ G. PARISE, *Pop art italiana*, in ID., *Artisti*, cit., p. 22.

del critico d'arte, Parise sembra inserire qua e là delle indicazioni sulla propria opera, sui meccanismi che ne stanno alla base.

6.2 La fede nell'oggetto e gli «umidori dell'inconscio»

Come si è visto, due sono i momenti in cui l'arte pittorica irrompe nella vita e nell'opera di Parise: quando da giovanissimo tenta di dipingere e quando, nel 1960, si trasferisce a Roma. Il tentativo di ricercare le ragioni di questo importante (anche se intermittente) interesse si mostrerebbe vano: sembra infatti trattarsi di un richiamo istintivo, legato a certe impressioni provate dall'autore di fronte all'opera. La recensione, scritta nel 1980, di una mostra organizzata dal gallerista Sperone si rivela l'occasione per descrivere quali emozioni susciti la pittura:

Basta un poco di pittura per provare un'emozione, oggi come ieri, sempre molto rara. E la «pittura» è quell'avvenimento manuale su tela, il modo di stendere i colori ad olio o gli smalti, per cui quelli sopra coprono altri o molti altri sotto e allora si dice che il quadro è «lavorato», è fatto di velature. Ricordo Chagall alla prima Biennale dopo la guerra, nel 1948, che da lontano pareva un pittore ad acquerello e invece era pittura. O Gauguin, con quelle grosse tele dove la pittura era screpolata (già cominciava non tanto «la morte dell'arte» quanto l'inizio della fine della materia, come per tutto e tutti), e perfino Matisse che finì per comporre dei *collages* ma aveva dipinto anche lui con mano così leggera da perdersi spesso nella tela scoperta.

Questo genere di batticuore non soltanto estetico ma materiale, materico e sensuale non lo provavo più da molto tempo, forse da quindici anni a questa parte, quando vidi i primi quadri dei giovani pittori romani Angeli, Festa, Fioroni, Schifano e Cyrus Twombly, l'ellenista americano trapiantato inevitabilmente a Roma. L'ho provato in questi giorni a Roma per merito di un giovane gallerista (se così si può dire), Gian Enzo Sperone, torinese che abita nella capitale cattolica, a Palazzo Del Drago. Enormi stanze semivuote, che non sono galleria ma abitazione, ufficio, esposizione, *salon* insomma.⁵¹⁶

Parise ha bisogno di questo batticuore nel momento in cui si trova di fronte all'opera: come infatti si è visto, non solo le classificazioni storiche e i giudizi critici non sono necessari, ma si rivelano dannosi, impedendo anche solo in parte la

⁵¹⁶ G. PARISE, *Sperone & Co.*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 3 novembre 1980 con il titolo *Basta un poco di pittura*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 83.

fruizione del lato più intenso e veritiero dell'opera. Proprio da questo indiscutibile punto di partenza potrebbero svilupparsi alcune considerazioni sulle diverse modalità con le quali Parise si avvicina al mondo dell'arte. Due in particolare sembrano i movimenti (in parte opposti) presenti nelle sue riflessioni: da una parte sembra infatti che per l'autore l'opera d'arte sia fruibile solo in quanto oggetto; dall'altra, Parise non dimentica le istanze più inconsce che vi stanno dietro. Per affrontare tale discorso si dimostrano particolarmente utili certe analisi di Didi-Huberman che, incrociate con alcuni testi di Parise, permettono in effetti di mettere a fuoco alcuni punti di indubbio interesse.

Si parta allora dalla fede nell'oggetto: se già nel testo teatrale *L'assoluto naturale* (scritto tra il 1962 e il 1963) – in particolare nel già citato quinto quadro intitolato *Gli oggetti* –, nel romanzo *Il padrone* (1964), dove, come afferma Ricorda, «dalla presenza degli oggetti si passa al discorso su di essi o meglio sulla reificazione cui è sottoposto ciascun individuo nella società contemporanea»⁵¹⁷, e nei racconti del *Crematorio di Vienna* (scritti tra il 1963 e il 1967) Parise mette in scena un'umanità completamente assorbita dai rapporti materiali, sembra che i due viaggi in America (1961 e 1975) inquadrino, anche cronologicamente, queste convinzioni, rafforzandole ed estendendole anche alle riflessioni sul mondo dell'arte. Lo stesso autore, introducendo la *pop art* italiana, mette in relazione questa pratica artistica con l'opera di autori americani:

il fenomeno, come si sa, è esploso alla Biennale d'arte di Venezia lo scorso anno, con le polemiche che tutti conoscono, e in massima parte, per opera di artisti americani. Fatto abbastanza logico se si pensa quale importanza filosofica assuma in America l'oggetto (nella fattispecie l'oggetto di consumo nei grandi *stores*) e con l'oggetto, le sue qualità ed essenze primariamente visive.⁵¹⁸

Oggetto e visività mostrano dunque un rapporto privilegiato, in ragione del semplice fatto che l'oggetto è tutto quello che abbiamo sotto gli occhi. Così infatti continua il brano sulla *pop art*:

⁵¹⁷ R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 238.

⁵¹⁸ G. PARISE, *Pop art italiana*, articolo pubblicato sul «Corriere d'Informazione» il 6 febbraio 1965 con il titolo *Roma. Pop art*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 21.

Tuttavia anche in Italia si sono avuti artisti che hanno lavorato nel senso chiamato *pop art*, cioè secondo un criterio direttamente mimetico dell'oggetto: cioè servendosi degli stessi materiali, e talvolta dell'oggetto medesimo. Ma, mentre la tradizione «oggettuale» americana propone in fin dei conti materiali in perenne ripetizione (anche se in perenne variazione) che sono appunto gli oggetti di consumo del mondo moderno, la tradizione italiana è composta da secoli e secoli di grandissima pittura e scultura.

Che cosa poteva fare il pittore italiano che si fosse proposto una operazione simile a quella della *pop art* in America? O introdurre direttamente nella propria opera gli elementi di quella grande tradizione, oppure introdurvi in qualche modo i sentimenti, la nostalgia o l'eleganza che quella grande tradizione scomparsa aveva lasciato in lui.

Tano Festa l'ha fatto con le sue porte e persiane o col *Michelangelo* della Biennale, Mario Schifano con le sue eleganti coreografie in pittura, Giosetta Fioroni – che espone appunto in questi giorni alla Tortuga – con le sue limpide «diapositive di sentimenti».⁵¹⁹

La *pop art* italiana prende dunque avvio da certe caratteristiche di quella americana per poi differenziarsene in vari modi, secondo le particolari esigenze di ogni singolo artista. Ancora a proposito della presenza dell'oggetto nell'opera d'arte, è da ricordare il brano su Balla, dove Parise presenta, nell'illustrazione del lavoro in questione, il passaggio della “cosa” da mero oggetto d'uso a opera d'arte. È ciò che avviene alla camera da letto costruita nel 1912-1913: nel momento in cui è esposta in una galleria, cambiando il luogo della sua funzione, diventa arte. Così lo spiega Parise:

una camera da letto qualunque, esposta in una galleria d'arte, sarebbe una camera da letto e nulla più, cioè un insieme di oggetti di legno, del tutto strumentali e indifferenti alla ricettività dell'emozione; questa camera da letto di Balla, essendo un'opera d'arte, perde in questo modo tutte le sue caratteristiche strumentali, non è più una camera da letto, ma un insieme di oggetti privi di ogni funzione strumentale, e pieni invece di quella grande funzione niente affatto strumentale che è l'emozione estetica.⁵²⁰

L'operazione dunque di spostamento dell'oggetto in un luogo altro consente, proprio perché presuppone la perdita di ogni caratteristica strumentale della cosa in questione, la fruizione di un senso estetico molto forte. L'idea che sia l'oggetto a

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ G. PARISE, *Balla*, articolo pubblicato sul «Corriere d'Informazione» il 31 marzo-1 aprile 1965 con il titolo *Fra una larva di letto e un fantasma di comò*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 25.

poter veicolare una sensazione, addirittura la tendenza di un'epoca, è avvalorata da Parise anche poco più avanti, rievocando un racconto di Guido Piovene di un viaggio nella Berlino del primo dopoguerra. Piovene descrive nel dettaglio gli arredamenti e le espressioni artistiche del tempo (*liberty*), confessando che tali elementi, ancor più degli accadimenti politici, «gli diedero la fulminea sensazione della follia lugubre e misticheggiante che precede sempre la morte»⁵²¹. Proponendo dunque un accostamento con l'opera in esame di Balla, Parise conclude il pezzo domandandosi se ci sia «forse da pensare che la *pop art*, nella sua gelida rappresentazione dei prodotti in serie, preveda un mondo di puri oggetti, una sorta di “assoluto statico” dopo l'organizzazione mortuaria»⁵²². Questi prodotti in serie raffigurati dalla *pop art* americana sono osservati attentamente da Parise nel corso del viaggio negli Stati Uniti del 1975. Qui, dopo aver notato una certa affinità tra le opere d'avanguardia a Soho e quelle di Burri, Parise afferma: «è certo che Burri non le avrà mai viste ma in virtù di uno di quei procedimenti misteriosi e casuali, così simili all'*iter* della storia, l'uomo non può mai essere certo se la vita imita l'arte, o l'arte la vita»⁵²³. L'autore, ancora una volta, dichiara di non essere un critico d'arte: si presenta semplicemente come qualcuno che vede delle opere rimanendone più o meno colpito⁵²⁴. In particolare, sono cinque gli artisti che meritano una nota: Duane Hanson, Richard Tuttle, Joel Shapiro, De Suvero e Colette. A proposito delle sculture di Hanson, Parise afferma:

sono calchi perfetti di figure umane eseguiti con resine plastiche. Una volta eseguito il calco l'artista-demiurgo lo colora, gli dà in dotazione occhi di vetro, capelli veri, lo veste con le scarpe vere del modello, il suo vestito, il suo orologio, i suoi occhiali. In altre parole crea un doppio del reale, un *alter ego* che tenta di far vivere tra i visitatori della galleria: il *trompe d'œil* è impressionante e capita di trovarsi accanto, attento visitatore, un poliziotto che altri non è che un pupazzo. Ma il *trompe d'œil* fisico non è quello che conta. Quello che conta, essendo Duane Hanson un artista fortemente contenutistico, è il *trompe d'œil* filosofico, sociale, politico. Le figure di Duane Hanson sono a pensarci bene, al tempo

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Ivi, p. 26.

⁵²³ G. PARISE, *Arte a New York*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» l'8 febbraio 1976 con il titolo *Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 48.

⁵²⁴ «Non sono un critico d'arte e *amateur* quel poco che l'inappetenza e sempre un più rapido setaccio mi permettono di esserlo. Per cui dirò semplicemente quello che mi ha colpito. Quasi niente» (Ivi, p. 49).

stesso calchi di cittadini americani realmente esistenti e dell'anima silenziosa, solitaria e disperata di quei cittadini. «L'America è pragmatica?», sembra chiedersi Duane Hanson. «Benissimo, io riproduco pragmaticamente, con la materia, il maggior fatto del pragmatismo: appunto la materia. L'America è consumista? Io riproduco donne grasse con bigodini e un carrello da supermarket pieno di roba vera. L'America ha perduto l'anima? Ebbene io riproduco oggetti senz'anima assolutamente identici alle persone umane senz'anima. Essi, oggetti umani riprodotti e persone umane vere abitano la stessa quantità di spazio americano, con la medesima quantità di presenza e di identità. Sono cioè oggetti nello spazio e nulla più.⁵²⁵

L'oggetto trova in queste sculture un momento di altissima rappresentazione, di *trompe d'œil* appunto filosofico, sociale, politico. Parise si sofferma poi sugli artisti Richard Tuttle e Joel Shapiro, i quali lavorano in modi per certi versi affini, attraverso la riduzione estrema, tra l'esserci e il non esserci. In particolare, a proposito di Shapiro l'autore dichiara: «Shapiro è la riduzione monosillabica delle cose, una specie di sillabario degli oggetti che fa pensare a Morandi a cui, come egli stesso afferma, si ispira»⁵²⁶. Di là dalla facile sovrapposizione terminologica tra il lavoro dell'artista in questione e la raccolta dei racconti parisiensi, è evidente che Parise coglie nel lavoro di Shapiro alcuni tratti che ricorrono anche nelle proprie opere, *in primis* la tendenza a ridurre la realtà a brevi attimi, i quali a loro volta saranno ordinati come in una sorta di abbecedario (lo stesso, si vedrà, avviene quando è affrontata l'opera di De Pisis). Infine, nell'altro brano dedicato all'arte americana, Parise si occupa della nuova tendenza dei graffiti, parlando della rapidissima invasione dello spazio pubblico da parte di segni e scritte tracciati con le bombolette spray sui vagoni della metropolitana e sui muri. Questo fenomeno è definito il segno «della prima cultura nazional-popolare americana»⁵²⁷, la quale comincia là dove inizia la decadenza della cultura. In particolare, le novità della rivoluzione culturale in atto sono riassumibili in quattro fondamentali punti: i graffiti non comunicano nulla; il loro stile è uniforme; sono fatti a mano; sono ideologia.

⁵²⁵ Ivi, pp. 49-50.

⁵²⁶ Ivi, p. 51.

⁵²⁷ G. PARISE, *Graffiti*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 7 aprile 1976 con il titolo *E nacque la religione dei graffiti*, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 54.

Si è visto dunque come la particolare attenzione all'oggetto, che percorre costantemente tutta la produzione di Parise, prenda avvio dalla constatazione che ci si trova di fronte a un'opera, e questa non è altro che un oggetto da guardare. Conseguenza quasi ovvia: bisogna limitarsi all'attività di osservazione. È ciò che emerge, come già visto, dal pezzo dedicato alla Vucciria di Guttuso, dove è il quadro stesso a esortare l'osservatore ad abbandonarsi a un esercizio esclusivamente visivo: «guarda e vedi, e ciò che vedi, è»⁵²⁸. Allo stesso monito sembrano richiamare le opere di *minimal art* secondo l'analisi di Didi-Huberman, che nel capitolo *Il più semplice oggetto da vedere* inserito nello studio *Il gioco delle evidenze*, affronta l'atteggiamento di quei lavori che tentano di eliminare ogni illusione «per imporre degli oggetti detti *specifici*, oggetti che non domandavano nient'altro che di essere visti per ciò che sono»⁵²⁹. Didi-Huberman si riferisce in particolare a due artisti statunitensi, Donald Judd e Robert Morris, che in effetti cercano negli anni Settanta di costruire oggetti visivi sottratti a ogni illusionismo:

Oggetti ridotti alla mera formalità della loro forma, alla mera visibilità della loro configurazione visibile, offerta senza mistero, tra linea e piano, superficie e volume. Ci troviamo nella regione assolutamente nuova e radicale di un'estetica della tautologia? Sembrerebbe così ad ascoltare la celebre risposta data da Frank Stella – pittore che si reputava dipingesse gli unici quadri “specifici” di quegli anni, cioè la famosa serie delle strisce dipinte tra 1958 e 1965 – a una domanda postagli dal critico Bruce Glaser:

GLASER: Sta suggerendo che non ci sono più soluzioni da trovare o problemi da risolvere in pitture? [...]

STELLA: La mia pittura si basa sul fatto che in essa si trova solo ciò che può essere visto. È realmente un oggetto. Ogni pittura è un oggetto e chiunque ci si applichi abbastanza finisce per doversi confrontare con la natura d'oggetto di ciò che fa, qualsiasi cosa faccia. Fa una cosa. Tutto questo dovrebbe andare da sé. Se la pittura fosse abbastanza incisiva, abbastanza precisa, abbastanza esatta, vi basterebbe semplicemente guardarla. La sola cosa che spero che ognuno tragga dai miei dipinti, e che ne traggo io per parte mia, è che si possa vedere il tutto senza confusione. Tutto ciò che vedete è ciò che vedete (*what you see is what you see*).⁵³⁰

⁵²⁸ G. PARISE, *Guttuso*, in ID., *Artisti*, cit., p. 42.

⁵²⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, cit., p. 23.

⁵³⁰ Ivi, p. 26.

La risposta di Stella si sovrappone esattamente a quella della Vucciria: risuonano in effetti le stesse identiche parole: «guarda e vedi, e ciò che vedi, è», dice il quadro di Guttuso; e l'artista statunitense afferma: «tutto ciò che vedete è ciò che vedete». Il discorso che Parise mette in bocca alla Vucciria pare seguire quella «vittoria della tautologia» di cui parla Didi-Huberman: «davanti a essi non ci sarà niente da credere o da immaginare, perché non mentono, non nascondono niente, nemmeno il fatto di poter essere vuoti»⁵³¹. Si pensi alla già citata risposta del quadro di Guttuso di fronte alla domanda dell'osservatore in merito alla possibilità di rifarsi a convenzioni critiche, ideologiche, nominalistiche: «no, non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa, dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta»⁵³². Ciò che maggiormente colpisce, considerando le opere dalle quali derivano tali riflessioni, è il loro trovarsi pressoché agli antipodi: da una parte il mercato palermitano pluristratificato, straripante, che dona una soddisfazione di tutti i sensi, dall'altra alcuni lavori appartenenti alla *minimal art*, seriali, fatti ad esempio, se si pensa ai cubi di Judd, di scatole vuote, tutte assolutamente uguali e irriconoscibili⁵³³. E tuttavia, le opere in questione, sebbene diversissime, sembrano mostrare la medesima necessità: di fronte a esse ci si pone senza alcuna pretesa di comprensione, di catalogazione, di sistemazione. E ancora più sorprendente è, proseguendo la lettura dello studio di Didi-Huberman, trovare conferma delle affinità finora individuate: ancora all'interno del discorso sulla tautologia dell'oggetto nelle opere di Judd e Stella, l'autore afferma infatti che «la qualità e la potenza degli oggetti minimalisti in ultima istanza fanno riferimento al mondo fenomenologico dell'*esperienza*»⁵³⁴. Ora, allargando un attimo l'indagine dall'analisi del brano dedicato alla Vucciria a tutta l'opera di Parise, è chiaro come un'affermazione simile faccia immediatamente pensare ai *Sillabari*. Non è qui importante affibbiare a questi racconti l'etichetta di *minimal art*: ciò che conta è prendere atto di un sentire comune

⁵³¹ Ivi, p. 29.

⁵³² G. PARISE, *Guttuso*, in ID., *Artisti*, cit., p. 41.

⁵³³ Afferma ancora Didi-Huberman: si tratta di un'arte «che si sviluppa fortemente come un antiespressionismo, un antipsicologismo, una critica dell'interiorità alla maniera di un Wittgenstein – se ci si ricorda di come egli riduceva all'assurdo l'esistenza del linguaggio privato, opponeva la sua filosofia del concetto a ogni filosofia della coscienza, o riduceva in frammenti le illusioni della conoscenza di sé» (G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, cit., p. 30).

⁵³⁴ Ivi, p. 32.

che permette forse di comprendere meglio certe caratteristiche dei *Sillabari*, incentrati, come si è già in parte visto, sul valore dell'esperienza vissuta in senso fenomenologico. Afferma ancora Didi-Huberman:

c'è un'esperienza, dunque ci sono *esperienze*, cioè differenze. Ci sono *dei tempi*, delle durate all'opera dentro o davanti a questi oggetti, che si suppone siano riconoscibili all'istante. Ci sono dei faccia a faccia, ci sono quindi *soggetti* che, da soli, conferiscono una garanzia di esistenza ed efficacia agli oggetti minimalisti. [...] si tratta qui della relazione tra l'oggetto e il suo luogo, ma, poiché il luogo ospita l'incontro tra il soggetto e l'oggetto, questa relazione può anche caratterizzare una dialettica intersoggettiva.⁵³⁵

Se queste riflessioni fossero lette fuori dal loro contesto, potrebbero benissimo essere associate ai *Sillabari*, dove in effetti «c'è un'esperienza», ci sono dei tempi, delle durate, all'interno delle quali si collocano dei soggetti. Parise muove dunque, più o meno consapevolmente, in un terreno comune europeo e americano, dove mi pare confluiscono varie tendenze (si pensi ad esempio al *Nouveau roman* e all'*École du regard*), in una stessa percezione dell'opera.

Come si diceva, possono essere individuate, all'interno delle riflessioni parisiene sull'arte, due tendenze: oltre alla fede nell'oggetto, emerge in maniera forse sporadica ma decisiva l'idea che ogni opera veicoli, attraverso vari canali, quello strato di inconscio che la sorregge. E ancora, certe riflessioni di Didi-Huberman possono indicare un certo percorso: all'interno dell'analisi di Aby Warburg, definito significativamente «il nostro fantasma», l'autore spiega il «modello fantasmale» associandolo a un modello psichico:

Warburg decomponeva, decostruiva surrettiziamente tutti i modelli epistemici in uso nella storia dei due grandi predecessori. Decostruiva quindi ciò che la storia dell'arte oggi considera ancora come il suo momento iniziatico.

Al modello naturale dei cicli «vita e morte», «grandezza e decadenza», Warburg sostituiva un modello risolutamente non naturale e simbolico, un *modello culturale* della storia in cui i tempi non erano più ricalcati su stadi biomorfici, ma si esprimevano per strati, blocchi ibridi, rizomi, complessità specifiche, ritorni spesso inattesi e fini sempre aggirati. Al modello ideale di «rinascite», delle «buone imitazioni» e delle «serene bellezze» antiche, Warburg sostituiva un *modello fantasmale* della storia, un

⁵³⁵ Ivi, p. 35.

modello in cui i tempi non erano più ricalcati sulla trasmissione accademica dei saperi ma si esprimevano per assilli, «sopravvivenze», rimanenze, «ritornanze» delle forme – cioè per non-saperi, per impensati, per inconsci del tempo. In ultima analisi, il modello fantasmale di cui parlo era un *modello psichico*, in quanto il punto di vista dello psichico sarebbe non un ritorno al punto di vista dell'ideale ma la possibilità stessa della sua scomposizione teorica. Si trattava quindi di un *modello sintomale*, in cui il divenire delle forme doveva essere analizzato come un insieme di processi tensivi: tesi, per esempio, tra volontà di identificazione e vincolo di alterazione, purificazione e ibridazione, normale e patologico, ordine e caos, tratti di evidenza e tratti di impensato.⁵³⁶

Mi pare si possa partire da questo modello teorico per avvicinarsi, attraverso una particolare lente, al discorso del rapporto di Parise con l'arte. Di certo la struttura di Warburg, per come la descrive Didi-Huberman, non rispecchia il pensiero di Parise al riguardo, ma può rivelarsi molto utile per comprendere certi dispositivi dell'autore nel momento in cui si trova di fronte a un'opera d'arte. Innanzitutto, è molto forte il rifiuto di Parise di qualsiasi categorizzazione dell'arte (così come della letteratura): l'opera deve essere fruibile esclusivamente per quello che rappresenta, per quello che è. In questo senso, il «non-sapere» di cui parla Warburg, in opposizione al sapere canonizzato e dominante, mi pare possa trovare alcuni punti di contatto con il tentativo di Parise di avvicinarsi all'arte alleggerendosi di tutti i preconcetti e le categorie teoriche. L'idea poi di un «inconscio del tempo», accompagnata dalla definizione di «tratti di impensato» mi sembrano vicine all'approccio con cui Parise intende il fatto artistico. Nel brano dedicato a Ceroli, ad esempio, mi pare siano rintracciabili alcuni punti di attiguità con il discorso di Didi-Huberman:

Parliamo della tua passione. Di che passione si tratta? Abbiamo già detto che si tratta di passione espressiva ma il termine mi appare così generico che sento proprio la necessità, anche per me, espressiva, e non soltanto didascalica, di esprimermi meglio: cioè di analizzarla, di scomporla, di «guardarla» e di ricomporla (espressivamente) dopo aver conosciuto o tentato di conoscere alcuni elementi che la «fanno» e che sono quelli che mi hanno colpito dai primi giorni della nostra amicizia.

La tua passione si può, grosso modo, in modo un po' alchimistico, sezionare in due gonfie forme, carnose e tutte pulsazioni, come si trattasse di tagliare in due con un bisturi una grossa impossibile cellula.

⁵³⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., pp. 28-30.

Queste due forme «ideali» (perché, come si sa, gli elementi di una cellula si compenetrano e non si possono sezionare se non a rischio della distruzione totale) sono passione e tensione. La prima è fisica, cioè oscura, cupa e quasi dolorosa come tutte le cose fisiche; la seconda è intellettuale e, come tutte le cose dell'intelletto, pura, astratta, crudele, eroica e un po' demoniaca.⁵³⁷

Da notare la necessità di Parise di scomporre e ricomporre la «passione espressiva» dell'artista, dopo averne individuato i tratti che la costituiscono, smontandola nelle due forme della passione e della tensione. L'autore si addentra poi nello specifico nell'analisi di questi due stati, parlando, a proposito del rapporto tra l'artista e le sue opere (in particolare le tavole di abete) di un rapporto d'ordine umanistico, «cioè il rapporto diretto tra colui che fa e la propria opera»⁵³⁸, dove l'artista esprime la propria nascita, educazione, l'«antica e forse biologica vocazione agli elementi di quella natura (l'Abruzzo boscoso) tra i quali e per i quali è sorta la passione fisica di cui ho parlato»⁵³⁹. Se a tali considerazioni si sommano quelle fatte a proposito di Sandro Chia ed Enzo Cucchi, sembra davvero risuonare sulla pagina il discorso sull'inconscio di Didi-Huberman. Nel brano intitolato *Transavanguardia a quattro mani*, Parise così descrive la scultura dei due artisti, commissionata dal gallerista modenese Emilio Mazzoli:

Il «bufante» o bucifante che ne è uscito non è indenne da corposità e apparenti deformità dello stesso Mazzoli, più che un'opera di scultura da contemplare è una corpulenza espressiva su cui riflettere in rapporto al lavoro finora svolto dai due artisti. In fondo essi non hanno fatto altro che rendere matericamente corporea una naturale e congenita cultura figurativa e pittorica fin qui seguita e desunta, sia appunto dalla cultura figurativa di più di cinquant'anni a questa parte, sia dal loro estro comune e richiamo irresistibile alla deformità.

Ne è uscito un bufante che già stilla acqua e alghe come uscente da quegli umidori dell'inconscio che già si erano intravisti e visti, anche se più secchi, arsi o addirittura infuocati, nella materia pittorica precedente dei due. Nel tafferuglio compositivo, cioè con le mani nella creta e non i pennelli sulla tela, i due compari non si sono lasciati sfuggire ancora una volta i tafferugli primigenii di una pittura o scultura che ha i suoi numi nei nomi di Savinio e di De Chirico. Da qui quell'impasto di drago

⁵³⁷ G. PARISE, *Ceroli*, testo nel catalogo della mostra di Mario Ceroli alla Galleria La Tartaruga, Roma, novembre 1965, con il titolo *Letterina su alcune passioni equivalenti nei lavori in legno*, ora in ID., *Artisti*, cit., pp. 31-32.

⁵³⁸ Ivi, p. 32.

⁵³⁹ Ivi, pp. 32-33.

marino e di Vittoria di Samotracia che ci appare la strana, stranissima cultura o enorme scaglia di stalattite crollata da certe grotte mitiche tra Mare Egeo e Ionio (per quanto riguarda la nostalgia storica) o da esplosioni vulcaniche nelle voragini di certi atolli del Pacifico. Di tutto ciò, che lo voglia o no, Emilio Mazzoli è, secondo la nostra idea di «utenti» come ora si dice, coautore. Un coautore, ripetiamo, assolutamente inconscio, ma il cui subconscio ha eruttato la sua parte di lava quanto basta per lasciarvi impressa anche la sua parte di pollice.⁵⁴⁰

Nella figura di questo «bufante» sembrano in effetti trovare forma le riflessioni di Didi-Huberman sui processi, all'interno del modello warburghiano, tesi tra «purificazione e ibridazione, normale e patologico, ordine e caos, tratti di evidenza e tratti di impensato». Chia e Cucchi danno corpo, nell'analisi di Parise, a tutto il sub-strato mostruoso e deforme che sta alla base sia della cultura artistica generale che del singolo estro: è dichiarato infatti apertamente che il bufante fuoriesce dagli «umidori dell'inconscio» dei due artisti, e addirittura che il gallerista Mazzoli, nella parte di coautore inconscio, è riuscito a imprimere il proprio subconscio nell'opera. Poco più avanti, Parise si sofferma sul ruolo dell'inconscio quale richiamo e «maggiore potenza interna ancora vivente dell'attuale artista contemporaneo»⁵⁴¹, e ancora più esplicitamente afferma: «Freud è arrivato in ritardo nella pittura e nella scultura ma è arrivato bene, come era prevedibile da vincitore»⁵⁴². All'interno dello stesso brano, l'autore sembra davvero inserirsi nella linea proposta da Didi-Huberman a proposito di Warburg, andando a decostruire la concezione tradizionale della storia dell'arte per mettere in luce quelle spinte subconscie che compongono la sostanza dell'opera:

Molto è stato detto sul loro lavoro ma sempre dalla parte della cultura, sempre dalla parte della storia dell'arte che, come è noto, altro non poteva suggerire che il negativo. Mai era stata presa in considerazione la pulsione subconscia, e tendo ad affermarlo in accezione strettamente scientifica, e del subconscio al di fuori della cultura e della storia dell'arte figurativa nel suo fin troppo lungo iter. La forma aveva sepolto ormai da

⁵⁴⁰ G. PARISE, *Transavanguardia a quattro mani*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1982 con il titolo *Un mostro acquatico fatto a quattro mani* riferito alla mostra di Sandro Chia ed Enzo Cucchi *Scultura andata scultura storna*, tenutasi alla Galleria Emilio Mazzoli di Modena dal settembre 1982, ora in ID., *Artisti*, cit., pp. 94-95.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 95.

⁵⁴² *Ibidem*.

anni quella che qui chiameremo semplicemente sostanza, cioè ancora una volta il subconscio.⁵⁴³

L'idea warburghiana (così come è delineata da Didi-Huberman) e quella parisiense sembrano in effetti coincidere: se il critico francese parla, si è visto, di «strati, blocchi ibridi, rizomi, complessità specifiche, ritorni spesso inattesi e fini sempre aggirati», ecco che Parise pare rispondere quasi con gli stessi termini: «l'arte, a sbalzi, a strappi, a voli interrotti da scardinamenti d'ali, va avanti, cammina»⁵⁴⁴. Ancora, nel pezzo dedicato a Van Gogh e Gauguin, Parise ritorna sugli stessi temi:

Con Van Gogh e Gauguin inizia in modo evidente l'esplorazione dei colori e della materia del subconscio, assai prima di Freud. La storia dell'arte a questo punto non c'entra più, essi ne sono già al di fuori eppure, senza alcun dubbio, sono due geni. Questa riflessione comporta e obbliga ad altre riflessioni: la prima che vi è una pittura di genio che sta al di fuori dell'iter vastissimo e millenario della storia dell'arte e si nutre in altri terreni: quelli della letteratura, del gusto, dell'architettura e attraverso il subconscio. Nasce con questi due pittori in poche parole, quella che molto più tardi diventerà l'arte del puro e semplice esistere. Si esiste in forma umana e animale e si esiste in forma creativa, di genio. Ecco il comportamento.⁵⁴⁵

L'autore individua cioè una linea pittorica, definita appunto di genio, autonoma rispetto alla storia dell'arte, la quale si esprime attraverso il subconscio. Infine, nel brano intitolato *L'arte, un albero dai rami spinosi* (rarissimo pezzo di considerazioni teoriche), Parise esprime, a proposito della storia dell'arte, gli stessi dubbi manifestati da Didi-Huberman:

C'è una grande confusione nell'arte figurativa (e non soltanto figurativa) contemporanea e, quel che è più grave, non si può dare la colpa a nessuno dei già presunti colpevoli: non agli artisti, non ai critici, non ai mercanti. [...] Il fatto è che l'arte è ormai un puro concetto, nemmeno più una crociata «emozione estetica» bensì un guizzo, un *frisson* non più intenso di una leggera scossa elettrica, che colpisce solo alcuni, e altri credono di esserne colpiti ma non lo sono: tanto vale il mimetismo snobistico. E colpisce in ogni caso in questo istante e non un minuto o due dopo, quando il *frisson* per incanto non colpisce più. Inoltre tale *frisson* è talmente individuale da distribuirsi *ad personam* secondo un

⁵⁴³ Ivi, p. 96.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ G. PARISE, *Van Gogh e Gauguin*, articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 30 novembre 1983 con il titolo *Quei due dilettanti di genio*, ora in ID., *Artisti*, cit., pp. 102-103.

capriccio da imputare soltanto al caso. «Flash Art», una pubblicazione specialistica di arte figurativa, dà in un suo recente numero la mappa dei movimenti pittorici del Novecento nel mondo. È uno spinoso albero dai mille rami che dà molto bene l'idea di questa confusione in atto: le etichette sembrano avanzare di gran lunga i fatti, i manufatti, tanto da poter tranquillamente affermare che *nomina sunt res*, cioè basta il nome e la cosa esiste. [...] qualche volta ancora crediamo di provarlo solo perché da secoli, ma particolarmente da decenni, con l'inizio dell'arte moderna, ci hanno detto che bisognava provarlo. [...] ci viene il sospetto che tutta l'arte moderna, nata insieme al grande balzo tecnologico del mondo moderno, non sia altro che una immensa produzione di maniere: un manierismo talvolta allucinato talaltra noioso e iterativo di cose, di oggetti, di manufatti, poesia e letteratura, pittura e architettura, musica già visti, già detti, già esposti, già, in una parola, consumati.⁵⁴⁶

Essendo dunque l'arte divenuta ormai una realtà di tipo concettuale, e in ogni caso un «guizzo» che colpisce in maniera istantanea e fugace, ogni tipo di etichetta e classificazione risulta non solo inutile ma anche dannosa: il pericolo è infatti che tali valutazioni, attraverso una forte confusione di fondo, sostituiscano le opere, superandole (*nomina sunt res*). Sullo stesso problema pone l'accento Didi-Huberman, quando, ancora a proposito di Warburg, illustra il suo arduo tentativo: «contro tutta la storia dell'arte positivista, schematica o idealistica, Warburg ha semplicemente voluto rispettare l'essenziale complessità dei suoi oggetti. Il che imponeva di affrontare intrichi, stratificazioni e sovradeterminazioni»⁵⁴⁷. Nonostante sia chiaro che Parise non ha seguito una linea così sistematica, non mettendo dunque in discussione la storia dell'arte con metodo, ma provando più che altro una sorta di fastidio e insofferenza nei confronti di qualsiasi percorso tassonomico, la direzione pare la medesima: si tratta, in entrambi i casi, di abbandonare un solido e sicuro percorso fatto di movimenti artistici, generi e comuni tendenze, per addentrarsi in una zona oscura dominata da istanze inconscie, nodi e viluppi. Come afferma ancora Didi-Huberman:

Warburg e Freud hanno interrogato entrambi la cultura nei suoi disagi, nei suoi continenti neri, nelle sue ragioni di inattualità e di sopravvivenze, quindi di rimozioni. Per questo Warburg non ha cessato di auspicare una

⁵⁴⁶ G. PARISE, *L'arte, un albero dai rami spinosi*, articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 28 ottobre 1985, ora in ID., *Artisti*, cit., pp. 119-120.

⁵⁴⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., p. 253.

«psicologia della cultura» che avesse negli stili figurativi, nelle credenze e nei simboli i suoi materiali privilegiati. Freud, simmetricamente, attribuì un'importanza fondamentale ai prolungamenti della sua teoria psicopatologica nell'ambito della «storia della cultura». Thomas Mann, nel 1929, definì il tentativo comune a Warburg e a Freud una «forma dell'irrazionalismo moderno che si oppone inequivocabilmente a ogni abuso reazionario».⁵⁴⁸

Sembra dunque che, nell'approccio di Parise al mondo dell'arte, confluiscono due spinte opposte: l'opera è sì oggetto che si (auto)risolve nella propria tautologia, mostrando esattamente quello che è e non rimandando a significati altri, ma d'altra parte, si rivela anche veicolo privilegiato dell'inconscio, segno di disagio, rimozione e intrico. Lo scontro/incontro tra i due movimenti potrebbe essere ben rappresentato da un passaggio contenuto nell'*Assoluto naturale*, quando, nel secondo quadro intitolato *L'accoppiamento*, i due coniugi dialogano sulla fusione tra coscienza e istinto. Mentre per la donna ciò avviene durante l'accoppiamento, ed è segno di perfezione, il marito così risponde:

la fusione di cui tu parli è impossibile: dei due elementi uno, la coscienza oppure l'istinto, deve prevalere. Per cui non vi è una vera fusione ma alternarsi di funzioni, o razionali e quindi conoscitive, o istintive. Cioè un moto pendolare che, come hai potuto notare, si svolge anche nelle estensioni e contrazioni somatiche; in altre parole sussistono nell'accoppiamento due momenti ben distinti che rispondono a una meccanica, ad una orologeria: e cioè il momento razionalistico e quello istintivo, che fratturano l'accoppiamento in due accoppiamenti; creando un problema non facile a risolvere e ancor meno facile da eliminare.⁵⁴⁹

Il momento razionale e quello istintivo, non potendo per definizione fondersi l'uno nell'altro, possono convivere in alternanza. E lo stesso, in un certo senso, avviene nell'opera d'arte: c'è un momento in cui l'oggetto che ci sta di fronte rimanda solo a se stesso, stimolando un'attività razionale e conoscitiva; e c'è poi un momento in cui l'istinto emerge quasi con violenza, dinanzi al quale ogni tentativo di comprensione scompare.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 255-256.

⁵⁴⁹ *Op. II*, pp. 579-580.

Capitolo VII

Il tocco vibrante di De Pisis

7.1 Il sentimento dei sensi

De Pisis è, in breve, il più grande vedutista del nostro secolo. Parigi, Londra, Venezia, Roma, Milano son come il grande alveare in cui i sensi e la mente del pittore ronzano, vibrano fino a un diapason quasi ossessivo. (F. ARCANGELI)⁵⁵⁰

Ritornando ora al brano interamente dedicato a Fioroni, l'autore a un certo punto accosta l'artista a Twombly e Schifano (è percepita, nei tre, un'eleganza personale che si riflette sullo stile artistico), per poi affermare che la somiglianza è data da una comune affinità con Filippo De Pisis. Spiega infatti Parise che «come loro tre, de Pisis si muoveva in modo leggero e amava i colori e le tele sfumate ma soprattutto amava la leggerezza dei fondi delle tele su cui mettere qualche puntino di colore (spesso rosa) con il quale dare completamente il sentimento di Parigi e di Venezia»⁵⁵¹. Questo puntino di colore attraverso cui passa il sentimento di qualcosa mi pare uno dei centri dei *Sillabari*, che potrebbero proprio essere immaginati come una serie puntinistica di attimi. Allora, De Pisis non sarebbe solo il punto di riferimento per Fioroni, Twombly e Schifano, ma per lo stesso Parise: se Comisso è stato il suo maestro a livello letterario, la pittura di De Pisis può essere considerata tra le spinte e i motivi che hanno portato alla scrittura dei *Sillabari*. Non è certo un

⁵⁵⁰ F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», n. 19, luglio 1951, p. 289.

⁵⁵¹ Ivi, p. 46.

caso che Parise avesse già formulato alcune considerazioni sul pittore all'interno del suo primissimo scritto sull'arte, quando il 20 settembre 1947 aveva pubblicato sul «Gazzettino» di Venezia la *Nota alla mostra di pittura contemporanea*, dove le tele in esame sono definite «dal tocco rapido, vibrante»: da questa prima (e piena) intuizione dell'arte di De Pisis si innesteranno poi tutte le successive considerazioni. Se infatti si leggono le pagine dedicate al pittore, partendo dal ricordo che ne ha Parise quattordicenne, si ritrova la stessa tendenza a ricondurre la sua pittura a una dimensione dominata dall'attimo, dall'istante fuggevole. Parise ricorda un De Pisis intento a dipingere in una gondola a Venezia, nell'inverno del 1944, avvolto in uno scialle rosa su cui stava appollaiato un pappagallo, e in testa un berretto blu con pon pon rosso:

la gente passava e alcuni ridevano, altri lo riconoscevano e parlavano molto male di lui e della sua omosessualità. Ma era lui, il suo volto e il suo modo di dipingere che mi impressionarono. Sudava moltissimo e non fermava i pennelli che per pochi istanti. Guardava incessantemente la tela con una sorta di voracità erotica, con gli occhi socchiusi, la mano e i pennelli non si fermavano mai, saltellavano dalla tela alla tavolozza con qualche cosa di agilissimo, leggero e volante, che, ricordo benissimo, mi fece pensare chissà perché alla golosità e alla distrazione di un passero e di un tordo quando beccano.⁵⁵²

Le categorie di agilità, leggerezza e volatilità ritornano ogni volta nelle descrizioni di De Pisis: si veda la chiusura del testo scritto in occasione dei venticinque anni dalla sua scomparsa, che recita: «così appare a tanti anni di distanza oggi la sua arte. Toccata, proprio niente di più che toccata e da quel tocco illuminata per sempre»⁵⁵³. A ben vedere, spesso le caratteristiche di rapidità e istantaneità sembrano associate all'arte in generale, a quella che più Parise ama. Infatti, se è vero che si trovano rimandi puntuali a Schifano, Angeli, Ontani, Cucchi e Chia, è proprio in un brano su De Pisis che, a proposito della grande arte moderna (riunita sotto i nomi di De Chirico, Carrà, De Pisis, Spadini, Comisso e Gadda, Palazzeschi e altri),

⁵⁵² Ivi, pp. 60-61. Il brano è apparso sul «Corriere della Sera» il 5 febbraio 1978 con il titolo *Quando De Pisis dipingeva in gondola*.

⁵⁵³ Ivi, p. 93. Il brano è apparso sul «Corriere della Sera» il 9 giugno 1981 con il titolo *Filippo De Pisis, vivere da esteta*.

Parise parla di una «ingenuità» riferita sia alla loro opera che alla loro vita, per poi affermare: «l'arte: era considerata un sentimento, un fremito, pochi attimi fuggevoli come profumi o tramonti, un segno di nobiltà e di bellezza»⁵⁵⁴. Crotti, a proposito dei legami individuabili tra un artista e l'altro, li definisce «spie [...] tematico-semantiche che, in questa prosa saggistica parisiense, intendono dare conto non solo delle qualità afferenti al singolo contributo, e, insieme, distintive anche dell'evento artistico, inteso nella sua totalità, ma che, inoltre, contribuiscono a “delucidare” il peculiare etimo che segna l'occhio di chi guarda»⁵⁵⁵. Si tratta dunque di attributi riferibili non solo alla singola opera o all'arte figurativa, ma anche alla modalità attraverso cui queste sono descritte. Se si torna poi al brano già citato dedicato a De Pisis, quello che ne contiene il primo ricordo, si trova una riprova di quanto detto: Parise afferma infatti di non poter parlare di De Pisis senza nominare Comisso, perché «de Pisis era il pittore dello stile di Comisso e Comisso lo scrittore dello stile di de Pisis»⁵⁵⁶. Viene quindi citato il libro di Comisso *Mio sodalizio con de Pisis*, spia di un connubio stilistico che si spinge oltre il fattore puramente artistico: di fronte a un medesimo soggetto, il ritratto o la descrizione sono affrontati con lo stesso stile, «leggero, distratto e goloso». Questo trittico di aggettivi mi pare assolutamente rivelatorio dei dispositivi alla base della narrazione dei *Sillabari*: si tratta di una «sensualità» o «sentimento dei sensi», che Parise ritrova, secondo modalità diverse ma con la medesima intensità, in Comisso⁵⁵⁷ e in De Pisis, e che fa sue. Come spiega infatti l'autore a proposito dell'identità stilistica tra i suoi due maestri:

⁵⁵⁴ Ivi, p. 113. Si tratta della recensione al volume del pittore *Confessioni dell'artista* (1983), pubblicato sul «Corriere della Sera» il 14 gennaio 1984 con il titolo *Pittura e prosa a «zampa di gallina»*.

⁵⁵⁵ I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., pp. 160-161.

⁵⁵⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 62.

⁵⁵⁷ A proposito della centralità del corpo nella poetica comissiana, si veda la seguente riflessione di Perrella: «In un luogo di *Gente di mare*, durante un viaggio lungo la costa, Comisso, risvegliatosi da un sonno ristoratore, s'accorge di un cambiamento del paesaggio: “più avanti vedemmo la costa pianare formando penisole coperte fino al lembo del mare da fitti boschi di pini e insenature arcuate e dolci”, ed ecco che subito esprime “il desiderio di fermarci per camminarci”. In questo passaggio vedo come l'icona del movimento conoscitivo di Comisso nei confronti del mondo esterno. Non appena lui scopre qualcosa che gli piace, sente il bisogno di toccarlo con il suo corpo; per lui conoscere significa far transitare il mondo attraverso i suoi sensi. Il corpo, insomma, diventa la camera di risonanza della conoscenza; e del corpo è parte integrante il cervello, beninteso: non sto certo parlando di uno scrittore

questa identità nasceva dalla componente più forte, e comune a entrambi, del loro carattere: la sensualità. Ma si trattava di una sensualità molto particolare, per così dire priva di passione. Per dirla in due parole si trattava non tanto della passione dei sensi quanto del sentimento dei sensi. Così entrambi furono scambiati da molti per esteti: non lo erano, e bisogna dar atto a Emilio Cecchi per Comisso e a Roberto Longhi per de Pisis di aver bene inteso nelle opere dei due artisti quel «sentimento dei sensi» che li fa così italiani e musicali e così lontani da ogni estetismo. Artisti di grandissima intelligenza e non soltanto per sensibilità o intuito come si è spesso creduto nei loro confronti, essi «analizzarono» la linfa vitale del nostro Paese, il miele dell'Italia mediterranea, con la rappresentazione e non con la didascalia. C'è una grande differenza e lo stesso salto di qualità tra due persone distese su una spiaggia ionica a godersi la brezza: uno dei due sensualmente tace, emanando così la propria sensualità, l'altro invece sente il bisogno di dire: «com'è bella quest'aria»⁵⁵⁸.

Sembra dunque che Parise abbia in mente questo modello quando scrive i *Sillabari*, o semplicemente, ammirando tali capacità in Comisso e de Pisis, le abbia in un qualche modo interiorizzate e poi espresse sulla pagina. Certo è che, di questo «sentimento dei sensi», i brani sono pieni; allo stesso modo, è facilmente individuabile il tentativo di descrizione opposta alla didascalia. Parise, si è già visto, non spiega nulla, ma tenta di mostrare quello che, proprio in quel particolare momento, accade. Spesso, nemmeno i personaggi avvertono la necessità di dire, di definire: il lettore intuisce quello che pensano o che provano per altre vie, appunto descrittive. Come afferma Siciliano, Parise «cerca ciò che è implicito o sottinteso, il sistema di relazioni sottinteso tra sentimenti e realtà. Questo non è estetismo. È in un certo senso il contrario»⁵⁵⁹.

La visività (anche in campo pittorico e artistico) si configura come esperienza: è l'esperienza a trovarsi al centro di tutta l'opera di Parise. Non è un caso se la maggior parte degli artisti di cui ha scritto erano persone che frequentava o che perlomeno aveva incontrato. La descrizione della loro opera passa infatti per quella della loro persona, non perché Parise creda ad una banale semplificazione tra arte e vita; si tratta piuttosto dell'intuizione di una rete di relazioni, scambi, rimandi

naijs (S. PERRELLA, *Su Comisso e Parise: a zig zag*, in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, cit., p. 90).

⁵⁵⁸ G. PARISE, *Artisti*, cit., pp. 62-63.

⁵⁵⁹ E. SICILIANO, *Amicizia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., p. 63.

sempre molto fitti, vivi e veritieri (di cui ci si può fidare, insomma) tra la presenza fisica dell'autore/artista (il suo esser-ci nel mondo) e la sua opera, quello che produce. E ciò avviene perché all'origine dell'opera (addirittura dei tratti fisici dell'autore) c'è l'esperienza: si tratta della relazione tra soggetto, oggetto e tempo che risulta essere il nodo dei *Sillabari* e contemporaneamente il *trait d'union* con la pittura di De Pisis, passando proprio per la scrittura di Comisso. Ciò che Calvino afferma a proposito del linguaggio in Ponge può confermare tale nesso e aggiungere alcuni elementi al rapporto tra soggetto e oggetto, tra artista e opera: «in Ponge il linguaggio, mezzo indispensabile per tenere insieme soggetto e oggetto, è continuamente confrontato a ciò che gli oggetti esprimono fuori dal linguaggio, e in questo confronto è ridimensionato, ridefinito – spesso rivalorizzato. Se le foglie sono le parole degli alberi, essi non sanno che ripetere sempre la stessa parola»⁵⁶⁰. Poco più avanti si parla del linguaggio (e conseguentemente dell'opera) «come secrezione della persona». Questa mi pare una riflessione particolarmente importante, se si tengono presenti le osservazioni di Parise critico d'arte riguardo la coincidenza tra autore e opera. Calvino fa riferimento, nello specifico, ai testi su chioccioline e conchiglie: a più riprese è sottolineata la necessaria osmosi tra soggetto e oggetto, in particolare tra lumaca e opera. Nel brano *Escargots* Ponge afferma a proposito delle chioccioline:

sono eroi, cioè a dire esseri la cui stessa esistenza è opera d'arte – piuttosto che artisti, cioè a dire fabbricatori di opere d'arte. [...] La conchiglia è parte del loro essere, e insieme opera d'arte, monumento. Dura più a lungo di loro. Ed ecco l'esempio che esse ci danno. Sante, fanno della loro vita opera d'arte – opera d'arte del loro perfezionamento. Il loro stesso secernere avviene in tale modo che si mette in forma. Ciò di cui è fatta la loro opera non comporta nulla di esterno a loro, alla loro necessità, al loro bisogno. Nulla di sproporzionato – d'altra parte – al loro essere fisico. Nulla che non sia per loro necessario, obbligatorio.⁵⁶¹

Parise sembra sostenere lo stesso principio: quell'armonia tra contesto interno e contesto esterno trova nell'artista un perfetto compimento. L'opera è cioè

⁵⁶⁰ I. CALVINO, *Felice tra le cose*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1979, articolo poi raccolto sotto il titolo *Francis Ponge* in *Perché leggere i classici* [1991], Mondadori, Milano 1995, pp. 253-258: 257-258.

⁵⁶¹ F. PONGE, *Il partito preso delle cose* [*Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1942], Einaudi, Torino 1979, pp. 45-47.

proporzionata alla presenza fisica della persona. Un discorso su Ponge sembra comunque molto pertinente nel caso della scrittura di Parise, riguardo in particolare i dispositivi di descrizione. Innanzitutto, si noti l'estrema somiglianza tra i due progetti: nei *Sillabari* Parise tenta di ri-sillabare i più elementari sentimenti umani, servendosi di un lessico che si avvicina, in larga parte, a quello di un abbecedario; anche Ponge, nel *Partito preso delle cose*, cataloga alcuni elementi estremamente quotidiani e conosciuti. Basta scorrere gli indici dei due libri per rendersi conto di tale vicinanza: in Parise si trovano in prevalenza sentimenti (*Amore, Affetto, Dolcezza, Odio*), emozioni (*Allegria, Felicità, Malinconia, Paura, Solitudine*), ma anche situazioni (*Caccia, Estate, Guerra, Matrimonio, Paternità, Povertà*) e nomi comuni di persona (*Bambino, Donna, Madre*) o cosa (*Casa, Cinema, Cuore, Hotel, Patria*); in Ponge per lo più termini relativi a condizioni atmosferiche o situazioni stagionali cicliche (*Pioggia, La fine dell'autunno, Il ciclo delle stagioni*), oggetti di uso quotidiano, si direbbe addirittura logoro (*La cassetta, La candela, La sigaretta*), frutta (*Le more, L'arancia*), animali (*Chiocciola, La farfalla, Il gamberetto*), alcuni dei quattro elementi naturali (*Il fuoco, Dell'acqua*), fino a titoli estremamente generici (*Fauna e flora, Vegetazione*). Risset afferma, in riferimento al complesso rapporto tra cose e parole che sta dietro al *Partito preso delle cose*:

Le «choses» sono impastate di parola, in maniera irreversibile; perciò, prendere il loro partito non vuol dire [...] separarle dall'elemento «linguaggio» subdolamente introdottasi in esse: significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati che creano in noi per ogni cosa il suo volume specifico. [...] Ma questo modo per il linguaggio di risiedere *all'interno della cosa* non implica affatto l'accettazione del discorso, della lingua così com'è. Anzi, la prima «ragione di scrivere» - è detto nei *Proèmes* - è proprio il «disgusto»: «disgusto di ciò che siamo costretti a pensare e a dire». Critica del linguaggio, quindi, critica dei segni logori nel linguaggio, ma non in nome di un ipotetico strato «prelinguistico» o di un linguaggio trasparente, aurorale. Per una rimessa in giuoco invece di tutto il suo spessore, attraverso un maneggiamento ardito che non teme di «figurarlo». Trasformare il *notum* in *novum*, secondo il precetto di Orazio, e farlo per mezzo di un'immersione radicale nella materia-linguaggio.⁵⁶²

⁵⁶² J. RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista* (Introduzione a F. PONGE, *Il partito preso delle cose*, cit.), p. IX.

Anche il progetto di Parise si inserisce in un'idea di critica del linguaggio (il quale è divenuto difficile a causa di un'operazione letteraria fortemente ideologizzata) che ha per scopo il ritrovamento di una profondità insita nelle più semplici parole. Pare inoltre che gli strati linguistici diano prova della loro sovrapposizione in tutti quei momenti in cui la sintassi tradizionale, o i rapporti di causa-effetto che ci si aspetterebbe, non filano (la volontà di mettere in discussione certi meccanismi sintattici si mostra a partire dall'utilizzo non canonico della punteggiatura). Anche in Parise, cioè, si potrebbe parlare di una poetica «per le cose» e «contro l'uomo»: la stessa riconsiderazione della realtà percettiva passa per la consapevolezza che, a differenza di quel che crede, l'uomo non è eterno e deve continuamente fare i conti con quanto di più concreto, caduco e transitorio lo circonda. E la scrittura non riflette altro che questo tentativo di rendere, seppur per un istante, tale fuggevolezza. Anche Parise rifiuta la lingua come strumento di controllo, perché niente, in realtà, può davvero essere controllato. Come afferma Gorret a proposito della via tentata da Ponge, «cose finalmente (nuovamente) libere dallo sguardo dell'Uomo Padrone e Datore di Senso, hanno potuto dirsi in una lingua sottratta all'addomesticamento, riportata dalla "raison" alla "réson", restituita alla sua vita vitale e quindi sorprendente e quindi imprevedibile»⁵⁶³. L'imprevedibilità, nei "banali" racconti dei *Sillabari*, sta proprio nel carattere inaspettato di tutto quanto accade, per davvero, nella realtà.

⁵⁶³ D. GORRET, *Introduzione* a F. PONGE, *Il sole in abisso* [*Le soleil placé en abîme*, 1954] Edizioni l'Obliquo, Brescia 2003, p. 8.

7.2 Giovanni Comisso: «un'attrazione insistita»

Carissimo Giovanni,
ricevo solo ora la tua del 22 e ti ringrazio delle rapide,
tizianesche pennellate, fosche, cupe a tratti ma come fumiganti
di incenso o fumo di vecchio focolare incrinato e cadente
sotto la volta ancora più oscura e befanesca della cappa.
(G. PARISE)⁵⁶⁴

La vita a narrarla è come voler dipingere la luce nel suo continuo fuggire.
(G. COMISSO, *Le mie stagioni*)

Pare che il rapporto tra la narrazione di Parise e la pittura di De Pisis passi per Comisso, la cui scrittura è definita da Arbasino «una prosa sensuale tra le più affascinanti del Novecento europeo»⁵⁶⁵, quale figura di forte influenza per entrambi, che ha racchiuso i più importanti temi affrontati dai due autori.

Si tratta in primis, come già in parte visto, del tema dei sensi. Come infatti afferma Damiani, Comisso è

immoralista per vocazione, credente soltanto nei sensi (come il suo Alberto di *Gioco d'infanzia*), refrattario alle idee e docile all'istinto, disposto alla letteratura «non per pensare, ma per solo guardare, solo seguire gli incanti», secondo il fine che si assegna in un punto del *Grande Ozio*. [...]

Estraneo alle parole del Novecento e fedele alle cadenze della propria storia individuale, poiché lo stile «nasce dal ritmo del vivere» e fuori della «menzogna» letteraria «non resiste letterariamente che la storia di se stessi» [...], Comisso accorda una visività e percezione quasi ippocratica della natura a un costante e ossessivo senso del tempo, che è il suo sentimento prevalente, cui sono subordinati anche quelli riscoperti “nell'arte”, all'epoca della crisi biografica durante la Seconda guerra.⁵⁶⁶

Il primato dei sensi, la refrattarietà alle ideologie, la predisposizione a un contatto istintivo con il mondo, la visività, la percezione quasi ippocratica della natura e il costante e ossessivo senso del tempo, della precarietà che si insinua

⁵⁶⁴ Lettera di G. Parise a G. Comisso del 2 gennaio 1962.

⁵⁶⁵ A. ARBASINO, *Flashback sull'Italia in terza classe*, «Mercurio», 14 ottobre 1989. Ora R. DAMIANI, *La sola verità dell'attimo. Introduzione a G. COMISSO, Opere*, a cura di R. Damiani e N. Naldini, Mondadori, Milano 2002, p. XX.

⁵⁶⁶ R. DAMIANI, *La sola verità dell'attimo. Introduzione a G. COMISSO, Opere*, cit., pp. XI-XII.

ovunque, sono in effetti quei grandi temi che permettono di trovare il punto di incontro tra Parise, Comisso e De Pisis. Questi fondamentali motivi sono poi veicolati da uno stile a volte intermittente, frammentario, rivelatore di un'opera (narrativa o pittorica) come successione di istanti. Damiani, a proposito del *reportage* di Comisso sull'Estremo Oriente (pubblicato in vari articoli sul «Corriere della Sera» tra il gennaio e l'agosto del 1930) parla infatti di «una prova perfetta, per lettori come Contini, di quello “stile dalla sintassi discontinua, applicata alla successione degli istanti, di taglio un po' casuale, sì che mancano un principio e una fine necessari”, che è di intrinseco andamento diaristico»⁵⁶⁷. Il tema del tempo, inteso in tutta la sua fugacità, è messo in rilievo anche da Contini, quando recensisce *Storia di un patrimonio*. In questa occasione afferma che lo stile di Comisso comporta

una trascrizione dei fatti, una riduzione della materia sopra un'unica superficie senz'altre dimensioni, talché il “fisico” e il “morale” affiorano insieme e confluiscono, prima d'una coscienza distintiva; [...] piuttosto che un corso storico, rileva qualcosa di fugace e momentaneo, un'ora del tempo; è stagionale meglio che storico; ancora impresso della nascita dei fenomeni, e però già persuaso della loro fragilità.⁵⁶⁸

E anche Montale, a proposito dei *Due compagni*, insiste sul carattere passeggero ed effimero della prosa di Comisso, fino a sottolinearne l'aspetto riferito ai sensi, definendo l'autore un «narratore di momenti, affidato come un sughero alla corrente che viene e va; scrittore che rifiuta ogni altro senso, ogni altra grazia che non sian quelli che gli fornisce giorno per giorno “la giostra dei sensi”»⁵⁶⁹. La Capria infine, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 6 novembre 1998, contrappone la scrittura di Comisso, naturale, semplice e chiara, a quella di Calvino: «tutto senso lui, tutto mente Calvino», e più avanti definisce i *Sillabari* un «libro che è un distillato della lezione appresa da Comisso»⁵⁷⁰. Che l'influenza di Comisso sia

⁵⁶⁷ Ivi, p. XXXV.

⁵⁶⁸ Ivi, p. XXXVIII. La citazione è tratta da G. CONTINI, *Comisso romanziere (Storia di un patrimonio)*, in ID., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 146-148.

⁵⁶⁹ Ivi, p. XLIV. La recensione si trova in E. MONTALE, *Comisso e «I due compagni»* [1936], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

⁵⁷⁰ Si tratta dell'articolo intitolato *Scrittori in maschera, leggete Comisso. Un letterato del cuore e dei sensi contro il formalismo “alla Calvino”*, «Corriere della Sera», 6 novembre 1998.

stata molto forte è lo stesso Parise a rivelarlo: nel corso di un'intervista del 1982, l'autore conferma infatti il magistero di Comisso e Moravia: «Comisso mi ha insegnato l'arte. Moravia la vita. [...] Moravia mi ha fornito l'esempio del comportamento pratico. La necessità dell'uso della ragione, il bisogno della razionalità. L'esatto contrario di Comisso. Io ho cercato anche con la ragione, la congiunzione tra la sensualità di Comisso e la mia»⁵⁷¹. Ancora una volta la sensualità risulta un nodo fondamentale che lega Parise a De Pisis e a Comisso. Come afferma Crotti, si tratta di un bilancio «dove nella bipolarità delle due figure, la moraviana e la comissiana, si cerca di percorrere una propria via quasi mediana, una volta assimilato il magistero pragmatico dell'uno con quello artistico-sensuale dell'altro»⁵⁷².

Il primo incontro, in circostanze ufficiali, avviene subito dopo l'uscita del *Prete bello* per Garzanti (1954), quando Comisso deve presentare Parise al Convegno di San Pellegrino, intitolato *Romanzo e poesia di ieri e di oggi. Incontro di due generazioni*. Un autore celebre deve introdurre un giovane narratore o poeta: a Comisso spetta il compito di presentare Parise⁵⁷³, che a distanza di anni così lo ricorda:

Chi l'avrebbe mai detto, quando lo conobbi per la prima volta, nel 1954, spiandolo dapprima tra i cespugli dell'Hotel San Pellegrino. Era macchiato dalla luce del sole ma mi pareva un mediatore di campagna, forse un poco turco, con una fusciasca che gli correva intorno al ventre, una catena d'orologio con lunghi pendagli d'argento, i capelli tagliati alla tedesca come si usava dire, cioè tutti rasati ai lati salvo un ciuffo come una cresta e un cappello veramente da mediatore di bestiame. Mi aveva scelto come scrittore giovane, da presentare a quella specie di grande tavola rotonda a cui partecipavano appunto giovani poeti e scrittori, «avallati» insomma garantiti da una serie di scrittori più anziani e naturalmente famosi.

⁵⁷¹ O. DEL BUONO, *Goffredo Parise. Le ultime sillabe. Un colloquio dell'82, aspettando la dialisi*, «La Stampa», suppl. «Tuttolibri», 5 marzo 1994.

⁵⁷² I. CROTTI, *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit. p. 138.

⁵⁷³ Parise è così presentato da Comisso: «Secondo il mio convincimento, Goffredo Parise appartiene alla grande tradizione della narrativa veneta che dai primi diaristi e dagli ambasciatori di Venezia scende a Gasparo Gozzi a Carlo Goldoni e a Casanova, fino a Ugo Foscolo, a Ippolito Nievo e a Fogazzaro. Noi veneti forse per la lontana discendenza dal sangue greco o per contrasto alla pacata apparenza del paesaggio della nostra terra, siamo fortemente portati alla testimonianza e alla chiacchiera. Chiacchiera che, raffinata nelle relazioni degli ambasciatori davanti al Senato, al ritorno dalle loro ambascerie, o nelle conversazioni nei salotti patrizi del Settecento, si tramutò nel secolo scorso, seguendo la moda del romanzo europeo, in narrativa romanzesca» (G. COMISSO, *Comisso presenta il giovane Parise*, S. Pellegrino Terme, luglio 1954, ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., p. 258).

Ma egli non aveva nulla, assolutamente nulla del «professore» come tutti o quasi tutti gli altri scrittori più anziani, di prima occhiata a me parve uno zio di campagna e niente altro. Ci volle tempo, da quel giorno, perché mi venisse di scoprire la sua pazzia e la sua arte.⁵⁷⁴

Come per altri autori, anche nel caso di Comisso, Parise tenta in prima istanza di ricostruirne i caratteri fisici: addirittura la prima indicazione riguarda la luce del sole, poi l'abbigliamento, gli accessori e il taglio di capelli. Ciò che conta è la «prima occhiata», con la quale lo scrittore appare come «uno zio di campagna e niente altro». Poi Parise continua ricordando le numerose occasioni di scoprire la sua pazzia:

bastava guardarlo bene negli occhi ed essi spesso mandavano lampi tra le palpebre, qualche volta simili a quelle di un bonzo cinese, di strabismo e di pazzia [...]. Bisognava avere, come io avevo e ho, un senso un poco diavolesco di mettere insieme nello stesso istante fenomeno naturale, anche microscopico, e destino. [...] Comisso ha accompagnato venti anni della mia vita instillandomi senza mai dirlo quello che ho cercato di spiegare fino a questo momento ma occorre la sua presenza fisica. [...] Più di ogni altra, anche stimata e amata, mi manca la sua presenza e non c'è distesa di granoturco o di frumento appena tagliato, o prati di fieno, o un temporale o una pozza d'acqua gelida e serena che scaturisce dalla neve in montagna, a primavera, che non mi porti con il pensiero e con tutto l'ardore dell'animo a lui e alla sua costruzione stilistica e lessicale che nasceva sui pori della sua pelle o tra le grandi e mefistofeliche sopracciglia, nere fino all'ultimo.⁵⁷⁵

È chiaro dunque come la presenza fisica dell'autore sia una condizione imprescindibile, viva in ogni elemento della natura. Proprio da tale presenza deriva l'opera di Comisso: addirittura sono quegli elementi naturali (le distese di grano, i prati di fieno, i temporali, le pozze d'acqua) a ricondurre alla «sua costruzione stilistica e lessicale». L'osmosi tra il corpo dell'autore e l'opera è compiuta: è dai pori della pelle e dalle nere sopracciglia che hanno origine la scrittura e lo stile di Comisso. Più avanti Parise ricorda infatti la sua «imprevedibilità corporea e stilistica», e non a caso descrive il modo in cui mangia e beve, attività per prime

⁵⁷⁴ G. PARISE, *Un sogno improbabile. Comisso Gadda Piovene. Con quattro ritratti di Giosetta Fioroni*, Scheiwiller, Milano 1991, pp. 12-13. Il brano era uscito con il titolo *I lampi creativi di Comisso* sul «Corriere della Sera» il 2 aprile 1982, poi raccolto in *Op. II*, pp. 1462-1467.

⁵⁷⁵ *Ivi*, pp. 14-16.

legate al corpo, ai bisogni e ai sensi. L'influenza di Comisso è riscontrabile su più livelli, a partire proprio da quello legato alla presenza fisica dell'autore. Crotti, a proposito dell'insegnamento e dell'autorità comissiane afferma:

Parise provò nei confronti della lezione, non solo intellettuale e letteraria ma anche vitalistica, offerta da Comisso, un'attrazione insistita. Così, si assunse a più riprese nel tempo e si rielaborò, inseguendo strategie interpretative mirate, il magistero del trevigiano, ravvisandovi i contrassegni di un evento naturalmente epifanico, affascinati dalla «leggerezza animale e vegetale della sua prosa». Una lezione siffatta, tanto sensuale e seducente, offerta sul piano dello stile, infatti, possedeva una tempra tale da riuscire a diffondersi anche in una sfera più ampia, cioè nel modo medesimo di "fare" letteratura, percepito come alternativo rispetto al quadro coevo. Proprio all'altezza di *Questa è Parigi* la matrice visiva – non ancora cinematografica (*et pour cause*) – si presenta rilevata; essa si salda, per un verso, a un acceso gusto coloristico, prossimo alle scelte cromatiche del *Fauvisme*, per un altro a una descrittività ostinata e amorosa che, ricorrendo a scelte prospettiche capillarmente ravvicinate, coglie ogni singolo oggetto isolandolo quasi entro uno spiccato «sentimento dei sensi» e, insieme, fondendolo in un processo comunicativo in grado di dilatarlo nello spazio visivo circostante.⁵⁷⁶

A partire dunque da un'attrazione legata alla fisicità di Comisso, al suo modo di presentarsi, di vestire, di mangiare e di parlare, la lezione si sviluppa in più direzioni e attraverso più gradi di profondità, fino alla concezione stessa del fare letteratura, che, si è detto, per Parise è sempre stato qualcosa di originale, difficilmente assimilabile al contesto contemporaneo. Il fascino per la «leggerezza animale e vegetale della sua prosa» citato da Crotti fa riferimento al ritratto di Comisso tracciato da Parise nell'articolo *Quel lieve sogno detto Comisso*, dove, a dieci anni di distanza dalla morte dell'autore, si tenta invano di trovargli un posto, un «ripostiglio», all'interno della letteratura italiana. Ciò non è possibile perché la sua prosa e la sua persona (si noti come i due aspetti siano sempre inscindibili) vivono *motu proprio*: si tratta di una «pianta selvatica». Per questo motivo la sua scrittura e la sua morte non istituirono tendenze e correnti letterarie, ma lasciarono un vuoto così descritto da Parise:

se non creò mai una moda, cioè un pieno, la sua scomparsa creò decisamente un vuoto nella letteratura italiana e questo vuoto si chiama

⁵⁷⁶ I. CROTTI, 1955: *Parise da Parigi*, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., pp. 61-62.

leggerezza. La leggerezza animale e vegetale della sua prosa non ebbe uguali tra i suoi contemporanei e conterranei, trovò forse un fratello di sangue in De Pisis che toccava la tela come Comisso toccava la parola; fu il suo solo parente e si può dire che guardando De Pisis è come leggere Comisso o viceversa: l'aria circola.⁵⁷⁷

Ecco dunque un'importante riflessione che consente di passare da Comisso a De Pisis⁵⁷⁸: il modo attraverso cui lo scrittore e il pittore toccano la parola e la tela è il medesimo (e lo stesso potrebbe dirsi a proposito di De Pisis e Parise). Il binomio ritorna nello stesso articolo riguardo la pratica di Comisso: la scrittura nasce da una sorta di procedimento a *collage*, attraverso forbici e colla, tagliando e sistemando i pezzi «con un criterio di fretteolosità impaziente [...] alla De Pisis»⁵⁷⁹. Nello stesso articolo Parise ritorna sulla questione del rapporto tra uomo (parvenze fisiche) e opera, e al fattore della sensibilità, comune a tutte le forme di vita (umana, animale, vegetale). L'originalità di Comisso è ancora una volta ricordata e messa in evidenza in relazione all'uomo: in apparenza un contadino (quale era stata la prima impressione in occasione Convegno di San Pellegrino), più in profondità un «*puzzle* di elementi umani, animali e vegetali»⁵⁸⁰. Parise si chiede allora cosa senta o pensi un gallo, una zucca e un uomo insieme (ovvero le tre componenti della persona di Comisso), e la risposta, sebbene sia lasciata in sospeso, presuppone la percezione di un fondo comune tra mondo umano, animale e vegetale, rappresentato proprio da una stessa sensibilità. Addirittura, più avanti si afferma che la sua scrittura rappresenta proprio la prova della sensibilità vegetale e animale di Comisso: «che egli sentisse l'umidità come il grano e il calore estivo come una biscia non ci sono dubbi e la sua "secrezione" letteraria che ci resta, lo prova»⁵⁸¹. Si tratta dunque di un'opera che è secreta direttamente da un'attitudine straordinaria a immergersi nella natura (intesa come qualsiasi stimolo proveniente dal mondo esterno), al pari di un animale o di una pianta. Come afferma Crotti, «animalizzare, in un'accezione

⁵⁷⁷ G. PARISE, *Quel lieve sogno detto Comisso*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 gennaio 1979, poi raccolto in *Op. II*, pp. 1438-1442: 1440.

⁵⁷⁸ Come afferma ancora Crotti, «interpretare le valenze artistiche della prosa comissiana significa, allora, enuclearne alcuni elementi portanti che, a loro volta, permettano di creare delle strutture convergenti: il concetto di 'leggerezza', così, giunge a connettere Comisso al De Pisis» (I. CROTTI, *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit. p. 151).

⁵⁷⁹ G. PARISE, *Quel lieve sogno detto Comisso*, in *Op. II*, p. 1441.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 1438.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

siffatta, non significa connotare in termini novecenteschi il personaggio di tratti simbolicamente deteriori [...], bensì proiettarlo in un panteismo classico e mitico, dove le valenze dell'*animal*, secondo l'accezione latina, rimanderebbero ad una vitalità pervasiva presente in ogni organismo vivente»⁵⁸². Un ulteriore parallelo con l'opera di De Pisis si riscontra nel già citato brano *I lampi creativi di Comisso*, che si apre con il ricordo della pazzia dell'autore, derivata da una particolare sensibilità e attenzione a odori, visioni e gusti:

Comisso era pazzo, della pazzia dell'arte. Anche De Pisis, suo fratello d'arte ma sarebbe il caso di dire di natura, era pazzo ma la sua pazzia che organizzava un pranzo con la testa e le zampe di un gallo, veniva da molto più lontano e toccava nervi abissali e cosmici. La pazzia di Comisso era la sua arte, anzi per meglio dire il suo stile. Ma tutto avveniva con una rapidità di un fenomeno naturale, con il guizzo e poi il tuono di un lampo nella sua mente a contatto con le ghiaie infuocate del Piave e l'acqua gelida dei rivoli che vi scorrono color turchese come in forma di capillari nel suo grande letto. Oppure con l'odore di un'erba o la forma di una nuvola o il sublime mare dell'Istria nel suo soffiare di polvere marina contro le prode rocciose avvolte in quella spuma blu e bianca. Oppure nel semibuio tra la pece di una cambusa di bragozzo quando veleggiava da giovane con i pescatori di Chioggia, come loro vestito di ruvida lana, con la pipetta di terra in bocca. [...] Egli riconosceva i fenomeni naturali anche i più semplici come un cane l'odor di selvatico e li rincorreva e possedeva con la stessa bramosia ed ebrezza. Lo vidi io stesso in molte occasioni bagnarsi nel fiume o mangiare una radice con una sensualità molto superiore a quella umana e sapevo che l'apparire di quella sensualità, di quel piacere, correva parallelo alla creazione poetica che nessuno che io abbia conosciuto, scrittore per così dire di professione, possedeva anche lontanamente.⁵⁸³

Ancora una volta la sensualità, quasi animale, è parallela e simultanea alla creazione poetica. Come nota Crotti, «si profila la tendenza a metamorfosare la figura del narratore trevigiano in una creatura posta in bilico tra una natura vegetale e animale, via via “pianta selvatica” e “gallo”, “zucca” e “biscia”, “baco filatore d'oro” e “salmone”»⁵⁸⁴. Non stupirà dunque che nell'ultima immagine di Comisso, consegnata proprio da Parise all'interno del brano *Poesia del Silabario n. 2*, l'autore è paragonato a un frutto enorme e troppo maturo, ingrossato da una misteriosa

⁵⁸² I. CROTTI, *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit. pp. 147-148.

⁵⁸³ G. PARISE, *Un sogno improbabile. Comisso Gadda Piovene. Con quattro ritratti di Giosetta Fioroni*, cit., pp. 11-12.

⁵⁸⁴ I. CROTTI, *Immagini e visioni di Comisso*, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 100.

malattia, «al limite della decomposizione», attorniato da moscerini, mosche e api. Gli occhi mandano ancora quei baleni di follia, quelle scintille di divertimento: sono «pieni di sensualità soddisfatta», ma nell'«aria di frutta matura» si respira l'arrivo imminente della fine. Pochi giorni dopo la morte dell'autore, Parise scrive un altro brano, dal titolo *È stato l'ultimo ad amare la vita*, dove ritorna il paragone con il mondo animale e vegetale: Comisso è «un animale lustro, caldo e potente, una verdura grassa come i cavoli, le verze e l'insalata», ma negli occhi presenta quei lampi di pazzia e ironia che gli permettono di «coordinare tutte le possibili e impossibili geometrie dei cinque sensi nell'attimo di capire i fenomeni viventi»; lo stesso modo di camminare è «vagante, rbdomantico, da bambino di due anni, su piedi piccoli calzati di scarpe fatte risuolare molte volte come involucri di cuoio al piede infantile, animale e vegetale»⁵⁸⁵. Come afferma ancora Crotti, «il ritratto, insomma, prende sempre l'avvio dal luogo di una corporeità molto marcata ed esibita, che viene a costruire l'ineludibile filo rosso non solo del biografico ma anche del letterario»⁵⁸⁶. Parise tenta poi di esaminare la letteratura di Comisso da un punto di vista “fisico-chimico”, per poi affermare che la sua arte nasce proprio da una “ricettività”:

come la composizione del suo corpo, così la struttura e i “tempi” della sua prosa sono al tempo stesso elementari e assoluti, stilemi e fonie identificandosi con le imprevedibilità dei fenomeni naturali: senza volerlo e molto spesso senza saperlo, in modo incosciente, lo stile di Comisso è Logica (illogica) verbale su frammenti e coincidenze dei rapporti fisici che determinano l'esistenza e la continuazione della materia vivente sulla terra.⁵⁸⁷

La scrittura si innesta su tutto quanto di vivente esista sulla terra, e in questo vi è l'inconsapevolezza di un'operazione letteraria volta a creare legami logici (e illogici) sui pezzi di reale che via via si raccolgono. Sembra, in questo passaggio, essere descritto il dispositivo alla base dei *Sillabari*, dove spesso si ha davvero l'impressione che l'autore abbia colto certi elementi da un'istantanea sul mondo, per

⁵⁸⁵ G. PARISE, *È stato l'ultimo ad amare la vita*, apparso sull'«Espresso» il 2 febbraio 1969, poi raccolto in *Op. II*, pp. 1365-1368: 1365.

⁵⁸⁶ I. CROTTI, *Immagini e visioni di Comisso*, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 101.

⁵⁸⁷ G. PARISE, *Premessa* a G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, Longanesi, Milano 1969, p. 10.

poi riferirli sulla pagina senza troppo curarsi della loro logica (o illogica, appunto) resa verbale. Parise racconta, nel brano *È stato l'ultimo ad amare la vita*, di una sua visita in un giorno di pioggia: Comisso, andandogli incontro appena sveglio, confessa di aver pianto in sogno, forse a causa dell'umidità. Lo stesso rapporto che lega l'umidità al pianto (dunque un fattore esterno, addirittura meteorologico, a un'emozione), lega, per quanto riguarda le intuizioni artistiche di Parise, il dato fisico (a volte meramente fisiognomico) dell'autore all'arte che crea, ai sentimenti che questa suscita. Si veda, esemplarmente, l'incipit del brano *Natalia e lo stile*, dove si afferma: «quando si dice che uno scrittore ha temperamento, ha forza, vuole dire non soltanto che possiede uno stile, ma che ha anche una facciata e un corpo e un particolare timbro della voce e un modo di parlare che naturalmente hanno lo stesso stile». Ancora, a proposito della “rarietà” di questo stile di Ginzburg, Parise dichiara che è stampato in tutta la famiglia, e che è di tipo ebraico. Descrive poi la casa, i vestiti, i piatti, la grande biblioteca e lo studio, fino a concludere il brano con una riflessione proprio sulla forza dello stile, che è la stessa con cui Natalia Ginzburg cammina e si muove:

la forza dello stile di Natalia (della sua persona fisica e della sua pagina) sta tutta in questa erraticità. È una forza che sembra fragile e leggera perché in modo fragile e leggero tocca la terra su cui poggia, invece anche qui si sbaglia perché è una forza strana e animale di inafferrabile selvatico, con un cervello e un cuore pieno di muscoli fortissimi e scattanti come di chi debba procedere o fuggire attraverso steppe coperte di neve, o tra monti e boschi di conifere altissime e nere, con lupi e orsi, o sterminati deserti africani, o grandi città abitate, in una babele di lingue: dove soltanto lo stile sopravvive, e tutto il resto è noia.⁵⁸⁸

Allo stesso modo, nei *Sillabari*, i sentimenti che danno il titolo ai racconti scaturiscono da elementi e condizioni che accadono fuori, nel mondo, e hanno una certa risonanza all'interno dei personaggi. Come il rapporto di causa-effetto tra il temporale e il pianto nel sonno non è subito evidente, o comunque non è spiegabile in maniera chiara, ma in un certo senso se ne percepisce la validità, così accade nei

⁵⁸⁸ G. PARISE, *Natalia e lo stile*, apparso sul «Corriere della sera» il 22 aprile 1973, poi raccolto in *Op. II*, pp. 1386-1387.

Sillabari, dove i nessi logici, come in parte si è già visto, non sono sempre decifrabili. Si ricordi solo il già citato esempio, contenuto addirittura nell'incipit del primo racconto, *Amore*, delle caviglie del marito della protagonista. Il personaggio, un «uomo tarchiato con occhi sottili e diffidenti in un volto rinchiuso pareva respirare con il collo gonfio e gli ricordò i ranocchi cantanti. Aveva però caviglie fragili e senili e le due cose, collo e caviglie, davano al tempo stesso una idea di forza e di debolezza». Più avanti, il particolare delle caviglie deboli è ripreso: «anche quello che diceva era autoritario ma le caviglie deboli toglievano ogni autorità al modo di dire le cose (e anche alle cose)». Ora, il rapporto causa-effetto tra le caviglie deboli e l'autorità (o meglio non autorità) del discorso si colloca chiaramente in una zona nella quale logica e illogica (per riprendere l'intuizione di Parise riguardo lo stile di Comisso) possono coesistere: se da una parte il nesso non è apertamente intelligibile (perché non ci sono cause effettive, tangibili, di una tale relazione), tuttavia si può percepire un certo legame tra le caviglie deboli e la messa in questione dell'autorità. Si tratta di una comprensione del testo (e di conseguenza della realtà che il testo tenta di restituire) che non tiene conto solo del dato razionale, bensì coglie anche un altro livello, più relativo al dato istintivo e percettivo. Si noti infine che tale discorso, nei *Sillabari*, vale anche sul piano retorico e stilistico, rendendo a volte difficile, a una prima lettura, la sintassi.

7.3 La «sostanza sensuale del mondo»

Parrà al lettore che i parametri usati per segnalare questo libro di Savinio appartengano più all'arte figurativa che alla letteratura. Non è colpa nostra; abbiamo detto fin dall'inizio che questo libro sta a metà strada tra la pittura e la letteratura o per meglio dire tra la parola scritta e la parola dipinta. [...] È quasi un reportage sulle infinite trasformazioni e caleidoscopie espressive apparse in questo secolo. (G. PARISE)⁵⁸⁹

Come si è visto, il rapporto tra la scrittura di Parise e la pittura di De Pisis passa per quel fondamentale punto in comune che è stata l'opera (e la persona) di Comisso. Si tenterà dunque di capire in che modo possa essersi verificata una certa influenza dell'opera di De Pisis sulla pagina di Parise partendo da una suggestione di La Capria che, in riferimento ad una frase contenuta in un brano dei *Sillabari* («“Come sono felice” disse a voce quasi alta, poi aggiunse con il pensiero: “ma purtroppo so di esserlo”») afferma:

se la si esamina da vicino [...] questa frase ricorda la pennellata, anzi l'ispirato disordine dei colpi di pennello con cui De Pisis ottiene la freschezza di una marina, la vibrazione luminosa di una conchiglia o la bellezza incomparabile di un vaso di fiori. E ricorda l'immediatezza della prosa di Comisso, che sembra sempre stia per «affondare nella cecità della sensazione» (come scrisse Sergio Solmi). Ma mentre in Comisso – che Parise considerava un maestro – si sente ancora il vitalismo novecentesco di un non lontano D'Annunzio e forse una tentazione gidiana all'autobiografia, qui, nei racconti dei «Sillabari» la stessa materia si è come rarefatta, ridotta a una pura essenza, «giapponesizzata» direi, e sembra che la corda pazza abbia prodotto un segno, un'astrazione, d'incantevole levità.⁵⁹⁰

Tentando di esaminare i principali temi del lavoro di De Pisis, si può scorgere una sorta di percorso che vede da una parte i sensi (intendendo un'attenzione sinestetica alla realtà) e dall'altra la morte, o quantomeno un sentimento di profonda malinconia dovuto alla percezione della caducità delle cose.

⁵⁸⁹ G. PARISE, *Al circo della metafisica* (recensione alla *Casa ispirata* di Savinio), *Op. II*, p. 1620.

⁵⁹⁰ R. LA CAPRIA, *Il sillabario «zen» di Goffredo Parise*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, cit., p. 171.

Come nota Garboli in un articolo intitolato *I merluzzi di De Pisis*⁵⁹¹, si tratta di una pittura che accarezza «le cose che passano e muoiono, ancora stillanti»: il critico pone l'attenzione proprio sul peso funebre che incombe nella maggior parte dei quadri. Garboli afferma infatti che si percepisce, sebbene nascosto, «l'odore acre e guasto, il sospetto di decomposizione, putrefazione, corruzione [...] come un profumo di cimitero, un profumo dolciastro, da veglia funebre, un alito religioso o un presagio di morte». Si tratta di elementi, quelli dipinti, che presentano una certa rigidità, dovuta proprio a un processo di morte già iniziato in vita. Tuttavia, proprio a mettere in evidenza tale intuizione di precarietà e perdita, è il peso dei sensi, veicolati da una pennellata che dalla critica è sempre stata descritta come leggera, fugace, incostante. Mi pare allora che tra questi due estremi possano definirsi sia la pittura di De Pisis che la scrittura di Parise (la morte in quest'ultima, come si è visto, riveste un ruolo fondamentale, fin dal *Ragazzo morto e le comete*; e, d'altra parte, si è indagata la funzione dei sensi in particolare nei *Sillabari*).

Partendo proprio dal ruolo dei sensi, è innanzitutto da constatare che il loro rilievo è solitamente trasmesso dalla leggerezza e rapidità dei tocchi. Come afferma Crotti:

I modi del ritratto, [...] soprattutto in De Pisis, svelano uno degli intenti più riposti, e per questo non meno significativi, impliciti in dette opzioni stilistiche; cioè il proposito di lavorare con la penna come si avesse in mano un ideale pennello. E la pennellata che la scrittura traccia non intende stendersi ampia e pastosa, coprendo per esteso la superficie della tela, indugiando insomma, in un esaustivo descrittivismo, bensì, rifacendosi a un qual *pointillisme* che deve molto alle opzioni frammentarie e “sillabate” della poesia Haiku, trasformandosi in uno schizzo scagliato giù di getto, a colpo d'occhio e a lampi improvvisi, dove paiono predominare fattori connessi a velocità, instabilità e approssimazione: tratti che, per antonomasia, paiono citare direttamente al profilo depisisiano.⁵⁹²

La velocità, l'instabilità, e una certa approssimazione del tratto pittorico sono messe in rapporto alle operazioni frammentarie di un particolare tipo di poesia. L'attenzione precoce per l'aspetto sensuale è rilevata fin da subito: Arcangeli, in un

⁵⁹¹ C. GARBOLI, *I merluzzi di De Pisis*, «la Repubblica» 10 dicembre 1993.

⁵⁹² I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 159.

importante articolo scritto in occasione della mostra ferrarese del 1951, dopo aver ricordato l'incontro di De Pisis con la pittura metafisica e l'amicizia con Spadini quale spinta d'avvio all'attività pittorica continuativa, ripercorrendo le tappe principali del percorso artistico, rileva che, subito prima dell'importante soggiorno parigino, «già i sensi erano svegli» e che «dal crepuscolare De Pisis si sta svelando un pittore aggressivo, di sensi scoperti [...]. La tavolozza violenta spoglia le sensazioni»⁵⁹³. Poi, proprio a Parigi la sua pittura conosce una nuova fase, influenzata soprattutto dalla grande pittura dell'Ottocento francese (tale rapporto è messo in evidenza e affrontato dai maggiori critici di De Pisis): come afferma ancora Arcangeli, «gli occhi di De Pisis sembrano, per ora, avere abbandonato la pietà, per vedere chiaro e illuminato nella sostanza sensuale del mondo»⁵⁹⁴. Si tratta dunque di un nuovo modo di guardare la realtà, accordando una specifica importanza ai sensi, in un momento che pare particolarmente felice (anni 1930-1931):

anni di vita potente, aperta ad ogni richiamo. Se nulla di sostanzialmente nuovo è accaduto nello stile della sua pittura, è rinnovato lo slancio, e la capacità di dominare i suoi motivi; anzitutto, nella espansione dei sensi, l'alternativa eterna, quotidiana del giovane De Pisis: la felicità di sé, la miseria di sé, quella alternativa che ha espresso, con ingenua efficacia, in certi versi.⁵⁹⁵

Ancora, a proposito del rapporto con Matisse, Arcangeli afferma che il fascino particolare di De Pisis risiede proprio nel lasciare affiorare sulla tela la «sostanza sensibile, terrestre», nel «non farci mai dimentichi della terra, delle impressioni mondane, facendole riemergere, ancora echeggianti dei loro aliti ed effluvi, ventilate, aperte alla luce e alla fantasia»⁵⁹⁶. Come non pensare a tanti dei racconti dei *Sillabari*? In particolare, a quel brano dedicato a Natalia e Alessandra Ginzburg, *Estate*, dove è proprio vero che affiora sulla pagina la sostanza sensibile, dove la terra (gli odori, i sapori, perfino gli umori) è più che mai viva, entrando e riempiendo continuamente i due protagonisti. Arcangeli presenta, in questo discorso, l'esempio di una natura morta marina, quella col mazzo di asparagi:

⁵⁹³ F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 282.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 284.

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 285.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 286.

è accaduto, su questo spazio, un diluvio di luce che abbaglia i sensi. Il vento perlato, implacabile, frusta la sabbia, inclina l'uomo lontano nella fatica del passo, rapisce i gabbiani lassù dove il mare si turba, impazzisce nella sua linea cupa e trascolorante. Soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo.⁵⁹⁷

Si noti dunque che i sensi, inondati da una luce abbagliante (e il parallelo con *Estate* pare qui particolarmente calzante, se si pensa al bianco accecante che distingue il racconto), hanno una controparte nella presenza delle ombre: esse ricordano che il peso delle cose (percepito proprio attraverso i sensi) presuppone la loro scomparsa. E a questo proposito Arcangeli fa il nome di Comisso, quale scrittore che è stato capace di rendere tale violenza, tale «peso sensuale delle cose». Infine, ritornando al percorso pittorico di De Pisis, ne è sottolineato il cambiamento avvenuto intorno al 1935: «è come se [...] non credesse più a una sia pure estrema stabilità delle cose, e si affidasse ormai interamente a un suo interno, volante monologo sulle apparenze del mondo»⁵⁹⁸. Ancora, a proposito del peso dei sensi, Arcangeli ricorda l'abitudine di De Pisis a lavorare all'aperto, piantando il cavalletto nelle piazze delle capitali: qui l'assorbimento della realtà che lo circonda è totale. L'occhio del pittore è definito una «spugna di sensazioni», e tutti i sensi sono coinvolti nell'atto di assimilare rumori, odori, colori:

dalle parole della gente lì intorno, ai rumori più oltre, ai colori nella retina, alla voce dei rami, ai rumori, agli odori, ai microbi, che grandinata di arrivi alla stazione dei sensi; che velocità di assorbimento e di espressione. (Nelle Londra del '38 il mondo sembra addirittura depositarsi, polverizzato, su carta assorbente). Non conosco, in questo senso, una veduta più prodigiosa di *Ring Square* della raccolta Della Villa: così gremita, così irritata, così brulicante da produrre una specie di costipazione visiva. L'occhio non riesce quasi a farsi strada, entro questa giungla urbana. [...] «Plain air» riassorbito dunque in luce interiore, in colore di sensi altrettanto che di sentimento; e su questa chiave di base si sfrena poi quel sussurrante fitto monologo dell'artista con se stesso, che si serve ancora delle parvenze del mondo, ma come pretesto di risonanza per queste sue «tempeste nel nulla».⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Ivi, pp. 286-287.

⁵⁹⁸ Ivi, pp. 288.

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 290-291.

L'artista mostra dunque la capacità di riassorbire l'esteriorità in colore interiore, appunto «di sensi»: il mondo è un pretesto per indagare i moti interiori. Si tratta dello stesso principio alla base dei *Sillabari*: quel fittissimo scambio ricordato più avanti da Arcangeli, «tra ciò che crediamo sia fuori di noi e ciò che sentiamo dentro di noi»⁶⁰⁰ coincide con la già citata armonia descritta da Parise tra microbiologia interna e macrobiologia esterna. È necessario cioè un particolare accordo tra dentro e fuori, per riuscire a percepire, con tutti i sensi, il mondo, ed essere poi in grado di farlo risuonare all'interno.

Come si sta vedendo, la vicinanza tra l'opera di Parise e quella di De Pisis sembra valere a più livelli (non pare cioè un semplice accostamento di forma), e la licenza a compiere tale operazione critica può essere colta in una riflessione dell'autore stesso, a proposito di *Viaggio in Canoa* di Stevenson:

La tecnica di questo straordinario e brevissimo *reportage* è quella pittorica propria dell'Impressionismo. E non è un caso che a partire dall'Impressionismo letterario come in questo libretto Stevenson sia approdato all'esotismo che potremmo senz'altro definire simbolista di Gauguin, percorrendo più o meno gli stessi itinerari geografici. [...] Parliamo dei due, lo scrittore e il pittore, quasi incrociandone non soltanto i destini ma soprattutto le tecniche sotto molti aspetti parallele. Dal massimo grado di temperatura esterna (Impressionismo) dei paesaggi di Bretagna, corrispondono in Stevenson gli scintilli e le turbolenze dei fiumi francesi del *Viaggio in canoa*, così come ai cupi blu e ai misteriosi minerali verde veronese dei paesaggi tahitiani di Gauguin corrono paralleli gli stessi colori dell'Isola o quelli ancora più simbolisti del dottor Jekyll.⁶⁰¹

Qui è proprio la tecnica a essere accostata; allo stesso modo, è in una linea del tutto pittorica che potrebbe essere inserita la scrittura di Parise, considerando in particolare i *Sillabari*. Su questa linea si collocherebbero Cézanne (come in parte si è già visto attraverso la lettura di Merleau-Ponty), De Pisis e Bacon: si tratta, in tutti i casi, di trasferire e mettere in atto sulla tela o sulla pagina una sensazione. Seguendo lo studio di Deleuze dell'opera di Bacon, a cui è dedicato il volume significativamente intitolato *Logique de la sensation*, si incontrano in effetti numerosi

⁶⁰⁰ Ivi, p. 291.

⁶⁰¹ G. PARISE, *Presentazione a «Viaggio in Canoa» di R. L. Stevenson*, in *Op. II*, p. 1512.

punti di contatto con la scrittura di Parise, a partire da una delle prime intuizioni. Deleuze afferma infatti che una prerogativa fondamentale dell'artista consiste nel superare il carattere figurativo e narrativo attraverso l'isolamento delle figure:

è la Figura stessa che si trova isolata nel quadro, dal tondo o dal parallelepipedo. Perché? Bacon lo dice spesso: per esorcizzare il carattere *figurativo, illustrativo, narrativo* che la Figura necessariamente avrebbe se non fosse isolata. La pittura non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare. È come se avesse due vie possibili per sfuggire al figurativo: verso la forma pura, per astrazione; oppure verso il puro figurale, per estrazione o isolamento.⁶⁰²

La tendenza di Bacon a isolare le figure (con tondi, parallelepipedi, barre) mi pare molto vicina a quella di Parise a presentare i personaggi nei *Sillabari* (isolati, anche visivamente, nella forma fissa dell'incipit, e quindi rinchiusi in brani/cornici universali, come può essere universale appunto un tondo o un parallelepipedo). Afferma ancora Deleuze: «isolare è dunque il modo più semplice, necessario ma non sufficiente, per rompere con la rappresentazione, spezzare la narrazione, impedire l'illustrazione, liberare la Figura: attenersi al fatto»⁶⁰³. Sembra che anche Parise voglia attenersi al fatto, sebbene a volte di fatti ce ne siano pochi: di frequente, i personaggi dello stesso racconto non riescono a comunicare, o semplicemente non hanno nulla da dirsi, proprio come nei quadri di Bacon, il quale «non ha mai cessato di dipingere Figure accoppiate che non raccontano alcuna storia»⁶⁰⁴. Anche per quanto riguarda l'analisi più generica degli elementi che organizzano il quadro, la vicinanza con Parise pare appropriata: Deleuze insiste infatti sulla prossimità assoluta di questi tre costituenti: la visione ravvicinata, la campitura che fa da sfondo e la Figura che funge da forma. Gli stessi elementi potrebbero facilmente essere rintracciati, quali parti costitutive, in ognuno dei brani dei *Sillabari*, dove si trovano di continuo visioni ravvicinate, inserite in una più ampia atmosfera o situazione tracciata a grandi linee, il tutto “formato”, cioè plasmato e modellato attorno a una o più Figure. Come si diceva, si potrebbe tracciare una linea di tradizione pittorica dove inserire Cézanne,

⁶⁰² G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Difference, Paris 1981], Quodlibet, Macerata 2004, p. 14.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 15.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

De Pisis, Bacon e infine Parise. È Deleuze stesso a suggerire una certa discendenza di Bacon da Cézanne, quando nel capitolo intitolato *Pittura e sensazione* riprende il tema del superamento della figurazione, che Bacon compie in direzione della Figura e che Cézanne chiama sensazione: «la Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne»⁶⁰⁵. Naturalmente, sottolinea ancora Deleuze, non è certo stato Cézanne ad avere inventato la via della sensazione in pittura, ma senza dubbio è stato lui ad assegnarle un ruolo fondamentale: «la sensazione non è solo il contrario del facile, del definito, del cliché, ma anche del “sensazionale”, dello spontaneo»⁶⁰⁶. Ed ecco che seguendo questa riflessione sembrano chiarirsi alcune intenzioni dei *Sillabari*: anche qui in effetti sembra esserci una spinta verso il superamento della figurazione che passa da un abbandono alla sensazione (intesa come percezione con tutti i sensi). Parise sembra dunque inserirsi a pieno titolo in questa tradizione della sensazione in pittura, in una linea che lega, si è detto, Bacon, Cézanne e De Pisis: «il filo che, molto generalmente, unisce Bacon a Cézanne è il tentativo di *dipingere la sensazione*, o, come dice Bacon con parole molto simili a quelle di Cézanne, registrare il fatto»⁶⁰⁷. Si tratta in realtà quasi di una sottigliezza, in grado però di rovesciare la situazione, che Deleuze tenta di spiegare attraverso le parole di Bacon stesso in conversazione con Sylvester: «è una questione difficile, una differenza impercettibile, che non si riesce a spiegare a parole [...]. Comunque c'è una pittura che ti colpisce direttamente al sistema nervoso»⁶⁰⁸. Queste sensazioni non sono poi da confondere, in Bacon, con i sentimenti: «solo affetti e null'altro, ossia, secondo la formula del Naturalismo, “sensazioni” e “istinti”. E la sensazione è ciò che in un particolare momento determina l'istinto, così come l'istinto è il passaggio da una sensazione all'altra»⁶⁰⁹. Sensazioni e istinti: sono proprio i termini utilizzati dall'autore stesso per descrivere gli intenti del progetto dei *Sillabari*. Ancora, la vitalità tipica di Parise, di cui si è già parlato, sembra coincidere con quel miscuglio di pessimismo (mentale) e ottimismo

⁶⁰⁵ Ivi, p. 85.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 86.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 86.

(istintivo) che caratterizzava Bacon: «quando Bacon dichiara di essere cerebralmente pessimista, ma nervosamente ottimista, di un ottimismo che crede solo alla vita, non è solo una battuta. Lo stesso “temperamento” di Cézanne? Essere figurativamente pessimista, ma figuratamente ottimista; ecco la formula di Bacon»⁶¹⁰. Ancora una volta, si tratta di mettere sulla tela, o sulla pagina, una sensazione, rendere cioè visibile una forza invisibile:

nell'arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee «non rendere il visibile, ma rendere visibile» non significa nient'altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono. [...] La forza è in stretto rapporto con la sensazione: è necessario che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell'onda, perché vi sia sensazione.⁶¹¹

Il metodo è lo stesso dei *Sillabari*: si captano delle forze, le quali sono all'origine delle sensazioni, che vanno poi rese visibili e riconoscibili. Tra queste, spicca con particolare evidenza la forza temporale, centrale nel progetto di Parise (come si ha già avuto occasione di osservare). «Sono forse la Vita, il Tempo, resi sensibili, visibili? Rendere visibile il Tempo, la forza del Tempo, Bacon sembra averlo fatto due volte: la forza del tempo mutevole, [...] la forza del tempo eterno [...]. Rendere il Tempo sensibile in se stesso, compito comune al pittore, al musicista, talora anche allo scrittore»⁶¹². Si tratta della stessa sfida dei *Sillabari*: rendere il Tempo e la Vita sensibili. Infine, anche le osservazioni di Deleuze in merito alle coppie e ai trittici di Bacon appaiono del tutto affini a certi meccanismi dei testi di Parise, in particolare a proposito di rapporti tra i personaggi. Le relazioni sembrano a tratti non narrative e nemmeno logiche (si è già parlato della tendenza dell'autore a eludere il principio di non contraddizione), come in affetti avviene nei dipinti di Bacon, dove è spesso presente «la possibilità che tra Figure simultanee ci siano relazioni non illustrative e non narrative, e tanto meno logiche, che noi

⁶¹⁰ Ivi, p. 101.

⁶¹¹ Ivi, p. 117.

⁶¹² Ivi, pp. 125-126.

chiameremo *matters of facts*»⁶¹³. Non solo le riflessioni di Deleuze sull'assenza di narrativa possono essere applicate al singolo brano dei *Sillabari*, ma anche e soprattutto ai rapporti che intercorrono tra un racconto e l'altro: a questo riguardo, risultano molto eloquenti le riflessioni sul trittico: «è necessario che tra le ante separate di un trittico vi sia un rapporto, rapporto che non deve essere però né logico né narrativo. Il trittico non implica nessuna progressione, e non racconta alcuna storia»⁶¹⁴. Come si è già osservato, la maggior parte dei brani dei *Sillabari* non racconta una storia compiuta, bensì, sia per quanto riguarda le relazioni (si pensi a *Amore, Affetto, Bacio, Cuore, Matrimonio*) che le situazioni (solo per fare un paio di esempi, si vedano *Caccia* e *Eleganza*), si tratta di istantanee di un momento (o di più momenti, anche scanditi dagli anni) che lasciano al lettore una certa zona di libertà. Parise scrive di una realtà che, essendo di per sé poco logica e soprattutto per nulla narrativa, lascia ampi margini di pensiero e di immaginazione da parte di chi affronta il testo. Se ci si sposta sull'opera di Bacon, ciò avviene, secondo Deleuze, attraverso i tratti e le macchie, che si organizzano (in maniera disorganizzata) nel diagramma, il quale corrisponde al motivo di Cézanne, composto di sensazione e ossatura intrecciate insieme:

il diagramma è l'insieme operativo delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie asignificanti e non rappresentative. E l'operazione propria del diagramma, la sua funzione, dice Bacon, è di «suggerire» o, più rigorosamente, di introdurre delle «possibilità di fatto»: espressione che ricorda il linguaggio di Wittgenstein. I tratti e le macchie, in quanto destinati a restituirci la Figura, tanto più devono rompere con la figurazione.⁶¹⁵

In generale, credo si potrebbe dunque paragonare un quadro di Bacon a un racconto dei *Sillabari*: in entrambi si ha una cornice (tondo/parallelepipedo per l'opera pittorica; forma e lunghezza fisse del racconto e schema dell'incipit per l'opera narrativa), dentro la quale è contenuta una materia magmatica e inafferrabile (si vedano i volti di Bacon, sfuggenti al pari dei personaggi parigiani tratteggiati in

⁶¹³ Ivi, p. 127.

⁶¹⁴ Ivi, p. 133.

⁶¹⁵ Ivi, p. 168.

modo discontinuo). Alla base sta il rapporto con il caos, che comporta la disillusione, da parte dell'autore, nel potere normativo dell'immagine così come della parola:

il caos e la catastrofe rappresentano il crollo di tutti i dati figurativi, dunque già una lotta, la lotta contro il cliché, il lavoro preparatorio [...]. Ed è innanzitutto dal caos che escono l'«ostinata geometria», le «linee geologiche»; e questa geometria, o geologia, deve essa stessa, a sua volta, passare attraverso la catastrofe, affinché i colori emergano e la terra si sollevi dal sole.⁶¹⁶

Bacon, Cézanne, De Pisis e Parise sembrano essere in effetti entrati nel vivo del caos: le loro opere partono cioè dalla consapevolezza della catastrofe, e da qui sviluppano i motivi di cui si è parlato.

In particolare, la modalità sinestetica di cui si serve De Pisis per lavorare, che sembra in effetti derivare dalla linea della pittura della sensazione, mi pare particolarmente affine a quella utilizzata da Parise non solo nell'atto creativo, ma come vera e propria prassi di affrontare il mondo. La mescolanza dei sensi è ad esempio particolarmente evidente nel brano *Dolcezza* (uscito sul «Corriere della Sera» il 6 marzo 1972), soprattutto se arricchito dal cortometraggio di Luciano Emmer dal titolo *Parise e... piazza San marco* (1972). Come si è visto, a partire dalla corrispondenza cronologica, i due lavori mostrano una fittissima rete di rimandi, donando subito la sensazione di trovarsi di fronte ad un'unica opera, nella quale la parte visiva e quella scritta sono in costante rapporto (è in particolare a piazza San Marco che il protagonista tenta di lasciarsi assorbire da sollecitazioni visive, uditive, olfattive e gustative). Nel percorso delineato sia dal racconto che dal cortometraggio, un percorso dall'infanzia alla morte, si svolge la vita, «qualcosa di molto più importante dei libri per me», dominata appunto dai sensi, da quella capacità di registrare con il corpo tutto quanto il mondo esterno offre, a volte in modo simultaneo: si veda ad esempio l'«aria salata e molto amara» dell'incipit. La modalità sinestetica entra così anche nell'opera, e nel processo creativo: vale per Parise ma anche per De Pisis, che in più occasioni aveva addirittura mangiato i pesci

⁶¹⁶ Ivi, p. 179.

(o altri soggetti delle sue nature morte, come pane e verdure) una volta dipinti. Si tratta di una sorta di promiscuità tra opera pittorica e cibo: come ricorda Comisso, «si sapeva che la verdura, la cacciagione e i pesci dopo avere servito più volte per fare i quadri, li cacciava nella pentola senza badare se erano ancora dotati di freschezza. Alle mie diffidenze rispondeva: “Quello che non strozza ingrassa”»⁶¹⁷. Anche Naldini mette l'accento sulla tendenza, da parte dell'artista, di assorbire il mondo, con tutti i suoi colori, rumori, odori e forme, sottolineandone di conseguenza la modalità di pittura:

Pippo se ne va per le strade con tele e cavalletto che piazza nei punti preferiti, anche in mezzo alla folla più tumultuosa. Il più grande vedutista del nostro secolo lavora molte ore al giorno lasciandosi assorbire da tutto quello che gli sta intorno, forme, colori, rumori, perfino odori, mentre nel suo intimo si dipanano mirabili fenomeni medianici. Con quel suo «presto» o «eretismo visuale», come lo chiama il suo giovane amico parigino André Pieyre de Mandiargues va avanti e indietro senza mai perdere il contatto con la tela, mettendo giù i colori con tocchi leggeri e veloci come se temesse di appoggiarsi troppo a un tasto. Di tanto in tanto pulisce il pennello sul braccio o sulla visiera del berrettino che è sempre troppo stretto per la sua grossa testa.⁶¹⁸

È a Parigi che il pittore trova un ambiente particolarmente favorevole per la propria arte, e per sperimentare appieno tale contaminazione dei sensi nella percezione: «era ebbro di felicità perché aveva trovato in Parigi⁶¹⁹ la sua città ideale. La sua pittura era già entrata in quella fase di immediatezza, quasi di fulminea aggressività del soggetto»⁶²⁰. Il tema della caducità della vita pare dunque essere messo in primo piano, e anche la tecnica sarà quella di un tocco rapido, che non può indugiare troppo su un particolare: come afferma Ladogana, «De Pisis concentra tutte le sue riflessioni intorno al tema della vita e della sua inesorabile fuggevolezza, riuscendo a rendere palpabile l'intensità dell'attimo e la percezione del suo imminente dissolversi»⁶²¹. Tale rapidità della vita, come già si è visto, può essere assaporata dai sensi: leggendo una delle tante lettere di De Pisis indirizzate a

⁶¹⁷ G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis* [1954], Neri Pozza, Vicenza 1993, p. 116.

⁶¹⁸ N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Einaudi, Torino 1991, pp. 193-194.

⁶¹⁹ Da notare che anche per Comisso e per Parise la città di Parigi ha rivestito un ruolo di particolare importanza: si vedano a tale proposito I. CROTTI, *Parigi, Wunderkammer di Comisso e 1955: Parise da Parigi*, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., pp. 29-49 e pp. 50-88.

⁶²⁰ G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 25.

⁶²¹ R. LADOGANA, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*, Edizioni AV, Cagliari 2012, p. 8.

Comisso, si nota chiaramente come l'attenzione per gli odori, le tonalità di colore, il timbro di una voce, i giochi di luce e ombra, e la continua commistione tra vista, opera e gusto, costruiscano ogni momento della vita dell'artista:

Non so dirti la gioia che mi reca la tua lettera cinese (il francobollino cilestre con la pagoda pluritettata), i deliziosi fiori (ancor profumati) degni di un erbaio d'angelo, i tuoi caratteri resi più piccoli e svelti, le tue parole: «quel grande parco collinoso coi templi dal tetto verde sepolti dagli alberi» (splendido). Mi pare di sentire la tua voce, di vedere le tue mani tizianesche (il Cristo della moneta, il cardinal Consalvo!). [...] . È Alexis (pare un giovane greco) [...]. È bellissimo con le spalle alla finestra, il volto un po' in ombra (ha il sole di dietro) e gli occhi lucidissimi. Nel silenzio si sente il suo gracchiare (la pasta) e il suono flebile di un piano da un appartamento vicino e una voce strana di donna... Sono uscito con Alexis. Sono rientrato (bel cielo d'argento con le nuvole strane) con una gran cornice dorata romantica (ha le punte arrotondate), due gran pani, dorati anche loro, dei baccelli verdolini (per un quadro e per mangiarli) e con un quarto di rocqueforte (oh, formaggi parigini che ti piacciono tanto...). Si sente bussare alla porta... non si può scrivere.⁶²²

Se si tenta di confrontare il *modus operandi* di De Pisis a quello di Parise, ci si trova di fronte, con le dovute cautele, a una medesima prova di rappresentazione sulla pagina di tale fuggevolezza della vita. Vale la pena, a questo proposito, riportare un ricordo di Cortina narrato da Comisso:

Verso il tramonto andavamo a passeggiare per i pendii fioriti, e si fermava di continuo a raccogliere di quei fiori. Trovate delle genziane, prese a recitare alcuni versi di una poesia del suo amico Raffaello Prati. Martellava le parole con molta suggestione [...]. A ogni fiore mi decantava la sua bellezza e mi spiegava a quale specie apparteneva. Ridevo, come uno scolaro ribelle, alla sua pedanteria nel citarmi per ognuno il nome in latino. Poi smisi come mi accorsi che mi faceva scoprire la bellezza di quelle tinte umili ed esatte che gli sembrava di vedere nell'ingrandimento di una lente. Una sera ne aveva composto un mazzo che si riportò in albergo. Il giorno dopo ne aveva fatto un quadro, ma tra quei quadri di fiori aveva dipinto uno con un gladiolo rosa, che non aveva raccolto ma era stato da lui fantasticato. Difatti quel gladiolo era trasfigurato con pochissime pennellate, tutte d'impeto, in una specie di calla rosata, che faceva soprattutto pensare a un sesso femminile apparsogli. E sopra in direzione di esso vi aveva tracciato a sghembo un raggio giallo che diceva di essere un fulmine nell'atto di colpire quel fiore grave di mistero.⁶²³

⁶²² Si tratta di una lettera del maggio 1930, contenuta in G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 50-51.

⁶²³ *Ivi*, pp. 53-54.

Comisso pone l'attenzione in particolare su due aspetti: le pennellate sono poche, «tutte d'impeto», e le tinte sono «umili ed esatte». Gli stessi aggettivi potrebbero essere utilizzati per la scrittura dei *Sillabari*: i tratti che descrivono i personaggi sono brevi e veloci, e il linguaggio è «elementare e purissimo» (come quello parlato da Cuore, uno dei personaggi dei racconti), appartenente in gran parte al vocabolario di base, in mezzo al quale (come avviene per il gladiolo rosa) si trova ogni tanto un termine particolare, inaspettato (si veda ad esempio l'utilizzo del tecnicismo *kristiania* nel brano *Amicizia*). Di là da un'affinità che rischia di apparire solo descrittiva, è chiaro che ci si trova di fronte alla medesima tendenza di captare la realtà e restituirla sulla tela o sulla pagina, anzitutto attraverso lo sguardo, secondo, si è visto, una modalità di *assorbimento*. Come ricorda ancora Comisso a proposito del dipingere all'aperto di De Pisis, tutto si gioca sulla tensione tra l'osservazione della realtà e la scelta dei colori (o dei termini) con cui ritrarla:

Di improvviso si fermava, per una ragione anche del tutto opposta alla bellezza del luogo da dipingere, quasi sempre, solo perché in una bottega attigua aveva visto un bel garzone incuriosito, piantava il cavalletto e fissato il suo sguardo come un cacciatore che avvista la selvaggina si metteva prima a tracciare sommariamente in nero i limiti del paesaggio. Da quel momento era tutto in una tensione estrema tra lo scrutare i colori del paesaggio e la scelta di quelli di cui impastava la tavolozza. [...] Nulla sfuggiva al suo sguardo, uno straccio rosso appeso a un davanzale, un fiore a una finestra, una carta azzurra gettata per terra, da ultimo regolava con grandi occhi la tonalità del pavimento e lo splendore del cielo estivo. Si ritraeva di qualche passo, riguardava stringendo gli occhi, di scatto si rivolgeva verso gli astanti, come per cogliere nel loro sguardo l'impressione dell'opera o per vedere se vi era qualcuno che conosceva.⁶²⁴

Da tale percezione della vita come collana di momenti dominati dalla sensorialità e da un continuo gioco di sguardi, è conseguente la consapevolezza della rapidità del tempo (come della luce o di un'ombra), e dunque l'apparire di un forte sentimento di malinconia. Quando ad esempio De Pisis descrive un suo stesso quadro, *Natura morta col luccio*, spiega che Saba (cui l'opera era stata regalata) insiste nell'esaltazione della «gaiezza del colore». Tuttavia, spiega il pittore, è proprio quella gaiezza che serve per mettere in rilievo, per contrasto, la malinconia, la «caducità delle belle cose colorate». Solo il luccio, confessa ancora De Pisis, è studiato dal

⁶²⁴ Ivi, pp. 118-119.

vero, ed è proprio lui a esprimere la caducità della vita, quella «grande tristezza nella serenità dell'aria appena viola»⁶²⁵. Questa infelicità è data proprio dalla coscienza dell'aspetto transitorio insito nella vita stessa, magistralmente riassunta da un'osservazione di Testori di fronte alla *Natura morta con penna*: si tratta dello «splendore e lo sgomento di una tavolozza livida, come un definitivo addio, e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di una notte»⁶²⁶. È proprio la consapevolezza dell'addio a ri-unire, infine, la pittura di De Pisis alla scrittura di Parise: entrambe tentano di ritrarre questa fuggevolezza. Come afferma Pampaloni:

la poesia di Parise è la poesia degli addii. Nel Ragazzo morto era l'addio alla giovinezza, alla fantasia, e oserei dire alla certezza di futuro che è propria della giovinezza e della fantasia. Nel Sillabario è l'addio quotidiano, ininterrotto, inesorabile (proteiforme e improvviso come un colpo a tradimento, infinito e tacito come la sabbia della clessidra), l'addio alla vita che è nascosto nel profondo della vita. La «estraneità» riconosciuta, giustamente, dalla Ginzburg in questi racconti non ha alcuna motivazione d'ordine sociologico, o etico, o politico; è squisitamente, perdutoamente esistenziale, rientra nella fenomenologia dell'addio. La vita, come diceva Cechov, è una cosa che strazia il cuore.⁶²⁷

Più avanti Pampaloni insiste sulla natura dell'addio, in Parise, come mescolanza di memoria e solitudine, tenerezza e crudeltà, malinconica dolcezza e irritazione. Tuttavia, mi pare che l'addio non sia davvero definitivo, perché qualcosa rimane irrisolto: la dimensione di attesa è molto forte in Parise come in De Pisis; per questo le loro opere si definiscono come “non risolte”, necessarie di una continua lettura. Come infatti osserva Comisso descrivendo il quadro *l'Allegro*, il valore dell'opera e della pittura di De Pisis risiedono proprio nel non chiarire né illustrare tutto (e allo stesso modo si noti come leggendo i *Sillabari* l'impressione è di trovarsi di fronte a qualcosa di non definitivo):

mentre lo sfondo è pacato e unitario, il ritratto è brusco e composto di macchie di rosso sul cartone bruno lasciato scoperto. Chi lo vede per la prima volta non riesce a fondere i colori di questo corpo estivo e li considera quasi urtanti. Ma come per gli altri quadri, anche per questo,

⁶²⁵ Le citazioni sono tratte da N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 174.

⁶²⁶ G. TESTORI, *La tragica felicità di De Pisis*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1983.

⁶²⁷ G. PAMPALONI, *Poesia d'addii*, in ID., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993* (a cura di Giuseppe Leonelli), Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 406.

dopo che sia diventato familiare, lo si accetta armonioso e come una nostra conquista, come una decifrazione nostra di un linguaggio nuovo. [...] Anche questa esperienza mi confermava il valore della sua pittura. Essa non dà tutto per risolto, per dimostrato, per attuato fino alla stanchezza, alla sazietà, alla noia, ma costringe chi possiede un quadro di De Pisis a una elaborazione, a una lettura continua e progressiva, in modo da legarlo con una partecipazione che lo conferma in essa. È questa l'essenza suprema dell'opera d'arte in genere.⁶²⁸

Chi guarda il quadro o legge la pagina, accetta l'opera come esperienza di comprensione, nata proprio da una partecipazione costante. È un'operazione, si è detto, che partendo dal magistero dei sensi porta alla consapevolezza di una forte malinconia, ma lo fa in momenti di gioia: ancora Comisso, a proposito di De Pisis, parla di un'arte «scaturita sempre rapida, come un fulmine, dai momenti di felicità suprema»⁶²⁹. Sebbene Parise difficilmente utilizzi termini tanto audaci, insiste spesso sul fattore della vitalità, necessario non solo per la creazione artistica, ma soprattutto per vivere la vita stessa, e ricordi, nella già citata lettera a Omaira Romato (giugno 1976), che per riuscire esprimersi è necessario un particolare stato d'animo, che, sebbene non sia necessariamente felice, non può comprendere in alcun modo l'infelicità. Parise parla proprio di una «lieve e soffusa esaltazione, in cui, nel suo complesso ti piace la vita e ne hai al tempo stesso nostalgia»⁶³⁰. Mi pare proprio il principio alla base dell'opera di De Pisis: un piacere (anche fisico) e un amore per la vita, per la quale si prova anche una tenue malinconia. Tale rimpianto consiste nel sapere appunto che la vita è quanto di più caduco esista; se invece ci si sposta all'opera, la nostalgia sembra riferirsi al tentativo (più o meno mancato) di non poter davvero seguire e riprodurre quella rapidità di giochi di luce, odori, momenti, percepita in maniera così netta. Come spiega infatti Giuseppe Raimondi:

è proprio sugli anni tra il '29 e il '30 che nella mente plastica di De Pisis (la sua camera ottica) entrano un'ansia e una felicità, a rendere più veloce la sensazione e il sentimento. È come se il suo occhio si strugga di non seguire la rapidità invisibile del tempo e della luce. [...] Le forme del

⁶²⁸ G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 86-87.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 129.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 1637.

paesaggio sono colte di volo, repentinamente, in una corsa dell'occhio, e quasi col batticuore.⁶³¹

In De Pisis come in Parise, l'indagine su una realtà in continua trasformazione porta come conseguenza a cercare di rincorrere e ri-proporre una rapidità per statuto inafferrabile. La scrittura e la pittura aspirano all'inseguimento di tutti quei fattori (atmosferici, di luce, di temperatura, di percezione) che implicano l'esser-ci nel mondo come esperienza. Tutto ciò dà al tempo stesso un'idea di piena conoscenza e consapevolezza di ciò che ci circonda, e una sensazione di totale instabilità, fuggevolezza e dunque precarietà della vita⁶³². Ecco che il percorso dai sensi alla malinconia pare chiudersi: come afferma Marcoaldi, «lo sguardo di colui che cerca di cogliere la vita nella sua immediatezza, nella sua ininterrotta impermanenza, nella sua incessante metamorfosi, presuppone comunque uno spossamento; un lasciarsi attrarre dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina»⁶³³. Il particolare interesse che Parise ha fin da subito mostrato per cinema e pittura si inserisce dunque nell'attrazione per un'arte che possa esprimere la rapidità e la temporaneità dell'attimo, che possa dipingere la vita come un «paesaggio vasto e lontano».

Si è visto dunque come, sia grazie all'incursione filosofica che attraverso l'affinità con il mondo artistico (soprattutto pittorico), l'opera di Parise si arricchisca di nuove letture: l'ipotesi è che, data una materia refrattaria alle classificazioni e alle «correnti», anche gli strumenti per affrontarla debbano in qualche modo adeguarsi. Due per ora gli ambiti indagati partendo dal primato della visività: la ricerca fenomenologica e il rapporto con l'arte. Resta da esplorare il modo in cui tale propensione entra anche nella pagina di *reportage*, e come il contatto con l'alterità (in

⁶³¹ Si tratta della monografia di Giuseppe Raimondi pubblicata da Vallecchi nel 1952, letta e postillata da De Pisis. Il passaggio citato è tratto da G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 136.

⁶³² A proposito della fugacità dell'arte, si veda anche un passaggio contenuto nel brano su Marilù Eustachio: «il fascino dei tuoi ritratti è un po' simile a quello che emana dalla leggenda delle tombe etrusche. Per la prima volta aperte dopo millenni, mostrano intatto il corpo e il volto di chi vi fu rinchiuso: per un istante, un istante solo, per subito dissolversi nel nulla. Ma quell'attimo, quell'ombra, quell'illusione, è tutto. Così passa la nostra traccia su questa terra ed è già molto» (G. Parise, *Eustachio*, testo apparso nel catalogo *Portraits* della Libreria Giulia, Roma 1982, ora in ID., *Artisti*, cit., p. 82).

⁶³³ F. MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 115.

particolare orientale) possa essere considerato tra le spinte che hanno portato allo specifico andamento della prosa dei *Sillabari*.

Parte terza

La stagione dei viaggi

Lo scrittore non è mai fuori della storia, egli vive e trae ispirazione dalla sua propria nascita e geografia e composizione del terreno, dai tempi in cui vive, dalla società che lo circonda e dagli anni che passano. Egli non guarda dall'alto, perché dall'alto non si vede un bel niente, bensì dall'interno e nei dettagli la vita degli altri e la propria, ne osserva le sempre mutevoli combinazioni, e le modificazioni, o, in tempi accelerati come i nostri, le mutazioni. Quando è un grande artista anticipa la storia al punto che la sua opera coincide non tanto con i fatti di oggi, quanto con le aspirazioni collettive che generano i fatti (cioè la storia) di domani. Questo impegno è molto esaltante, a volte molto doloroso, a volte fatale.

(G. PARISE)⁶³⁴

⁶³⁴ G. PARISE, *Qualcosa che muore*, «L'Espresso», 19 novembre 1972, ora in M. QUESADA (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., pp. 115-116.

Capitolo VIII

Il *reportage*

8.1 La vendetta del particolare sul generale

Ma si sa che Parise è un flâneur, uno che non può soffermarsi in nessun posto. [...] Il flâneur vive degli impeti digressivi e trasgressivi del suo inconscio che gli impediscono di soffermarsi se non là dove ci siano polle misteriose che portano su dalle viscere della terra, e se vogliamo dalla geopsiche, le più incantate verità.
(A. ZANZOTTO)⁶³⁵

Il viaggio riveste, all'interno di tutta l'opera di Parise, un ruolo fondamentale. Si tratta di una vera e propria necessità, sentita dall'autore a più livelli: come si vedrà meglio più avanti, l'esigenza di viaggiare risponde a svariati bisogni, tutti dominati da un'insofferenza di fondo: nei confronti del genere del romanzo, ma anche, più in generale, verso un tipo di vita estranea ai "veri" fatti del mondo. Come afferma Moravia riflettendo sull'insufficienza della letteratura, segno del tipico male del secolo, Parise «non era affatto dannunziano, ma hemingwayano, aveva cioè un po' il mito dell'azione moderna, dell'azione del reporter che, con le mani in tasca, la giacca a vento, e la valigetta con dentro lo spazzolino da denti, va a guardare le guerre»⁶³⁶. Parise inizia dunque a viaggiare mosso da molteplici spinte: il suo non potrà certo essere definito un puro giornalismo. Si tratta forse di una scrittura che segue le

⁶³⁵ A. ZANZOTTO, *L'opera letteraria di Goffredo Parise*, in G. PARISE, *Arsenico*, Edizioni Becco Giallo, Treviso 1986, p. 55.

⁶³⁶ A. MORAVIA, *Il cuore non è paese per il ribelle Goffredo*, «laRepubblica», 27 settembre 1987.

tendenze di quegli anni, in cui spesso letteratura e giornalismo si fondono in quello che dalla critica è stato definito «reportage narrativo»⁶³⁷, così ricostruito da Falqui:

il cambiamento di stile e di indirizzo di certo «reportage» era in corso da quando uscirono dalla scena giornalistica alcuni inviati davvero «speciali», specializzati cioè nel pittoresco e nel descrittivo. I più giovani colleghi coi quali furono rimpiazzati avvertirono che qualche cosa, dopo il sopravvento radiofonico e televisivo, era mutato nel gusto e nell'esperienza del lettore, ormai bisognoso più di capire che di vedere. Ed i primi a cambiare registro furono i letterati-viaggiatori della terza pagina: proprio gli elzeviristi, per la salvaguardia della loro duplice condizione di letterati sottili e di viaggiatori attenti.⁶³⁸

Se è vero che Parise può, a giusto titolo, inserirsi in questa linea (si ricordi che la maggior parte dei suoi *reportage* uscirono sulla terza pagina del «Corriere della Sera»), è anche vero che, nella sua idea di scrittura di viaggio, il lettore non è «bisognoso più di capire che di vedere»: al contrario, l'elemento visivo è e rimane, in tutta la produzione parisiana, al centro di ogni riflessione. Il suo dovere, utilizzando le parole di Zangrandi, è quello di «riferire gli estremi della propria esperienza seguendo il procedimento delle “cose viste”, come direbbe Victor Hugo»⁶³⁹. Come al reporter non è dato spesso di comprendere, così al lettore non si tenta di spiegare le situazioni, gli avvenimenti e gli incontri, bensì si cerca di presentare quello che si è visto nella maniera più neutra possibile. Parise, anche in ambito giornalistico, assegna al semplice atto di vedere un potere straordinario, che supera di gran lunga ogni tentativo esegetico. È per questa ragione che, quando l'autore ricerca i più alti esempi di *reportage*, pensa subito a Stevenson:

⁶³⁷ A tale proposito, si vedano le riflessioni di Zangrandi, la quale afferma: «il reportage narrativo mescola letteratura e giornalismo, linguaggi e contenuti, e trasforma le notizie in racconti e i viaggi in avventure, non ha un intreccio solido e compatto come quello del romanzo, ma diventa una realtà letteraria autonoma quando la finalità narrativa prevale sulle esigenze dell'informazione. Per questi motivi è stato definito un genere “ibrido” poiché è in grado di assimilare tra le sue pagine le più svariate forme di scrittura: dal racconto breve, al saggio, all'elzeviro, all'intervista, al documento originale» (S. ZANGRANDI, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Servergnini*, Edizioni Unicopli, Milano 2003, p. 16). Si veda anche lo studio di N. BOTTIGLIERI, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa*, in ID. (a cura di), *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Edizione dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2001.

⁶³⁸ E. FALQUI, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano 1969, pp. 128-129.

⁶³⁹ S. ZANGRANDI, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Servergnini*, cit., p. 1.

Varia è la vita degli uomini, imprevedibile e così aggrovigliata la matassa genetica che ne regola le stagioni, da rendere impossibile ogni previsione. Ma nella categoria degli scrittori la matassa genetica, in questo caso creativa e normativa, si forma molto più tardi della nascita e ne possiamo vedere così, o intravedere, ben presto i profili.

Nella categoria degli scrittori vi sono quelli che, per formazione appunto genetica, e solo successivamente culturale, hanno la vocazione del viaggio, dei viaggi, del nomadismo e dell'esotismo. Tra costoro, tra i padri, va annoverato R. L. Stevenson che tanto doveva peregrinare intorno al mondo per pescare infine nel più profondo e statico fondo della sua natura con il capolavoro: *L'Isola del Tesoro*, luogo e viaggio nati esclusivamente dalla sua fantasia. Ma non ci sarebbe stata Isola del Tesoro se non fossero nati prima tutti quei libri di viaggi intorno al mondo, fino alle isole Samoa dove vi trovò la morte, primo dei quali è il presente: *Viaggio in canoa sui fiumi del Belgio e della Francia*.

La prima impressione alla lettura di questo rapidissimo *reportage* è che esso dovrebbe essere posto in principio a tutti i libri di testo in una università di giornalismo. Ma, come è naturale, non è soltanto giornalismo, anche se altissimo.⁶⁴⁰

È proprio il bagaglio di cose viste che permette poi all'autore di scrivere la sua opera migliore: e forse, con le dovute cautele, si potrebbe affermare la stessa cosa nei riguardi di Parise. Come si vedrà più avanti, sembrano cioè essere stati proprio i numerosissimi e intensi viaggi a dar vita a quel distillato di cose viste che sono i *Sillabari*.

Come si diceva, una delle principali spinte al viaggio e di conseguenza al *reportage* proviene dalla perdita di fiducia, da parte di Parise, nel genere del romanzo. Infatti, dopo aver scritto *Il padrone* [Feltrinelli 1965], preferisce dedicarsi ad altri tipi di scrittura. Già nel 1958 l'autore aveva dichiarato, in un articolo intitolato *Inutilità del romanzo*, riguardo all'assottigliamento della distanza tra classi privilegiate e classi povere, che «da questo mutamento o degradazione dell'animo umano in stadio ogni giorno più simile al materialismo di tipo animale, dalla constatazione del decadimento o comunque della polverizzazione delle ideologie in un grande numero di desideri immediati e possibili, risulta chiara l'inutilità di una rappresentazione romanzesca della realtà»⁶⁴¹. Con questo presupposto, Parise, mosso da una fortissima curiosità, inizia un'intensa stagione di viaggi, affrontando il *reportage* al pari del romanzo:

⁶⁴⁰ G. PARISE, *Presentazione a «Viaggio in Canoa» di R. L. Stevenson*, in *Op. II*, p. 1510.

⁶⁴¹ G. PARISE, *Inutilità del romanzo*, «Il Resto del Carlino», 1 luglio 1958, ora in *Op. I*, p. 1541.

io faccio il giornalista una volta l'anno, massimo due, e solo se c'è una necessità. Un viaggio, un'inchiesta in un certo Paese, m'interessa come un romanzo. L'affronto con lo stesso animo, altrimenti preferisco non farne nulla. Per la Cina è stato così [...]. Anche per il Vietnam sentivo il bisogno di vedere personalmente, di sperimentare quella realtà senza interposta persona. E poi di esprimere quello che avevo provato. [...] Io in un reportage mi esprimo come in un romanzo. Per me reportage e romanzo nascono nello stesso modo, da un'idea, che al principio è molto semplice, magari una piccola notizia letta su un giornale. Il reportage è un romanzo, con una situazione di cui lo scrittore è il protagonista.⁶⁴²

Parise dichiara dunque di utilizzare gli stessi mezzi e le stesse modalità sia per la scrittura più letteraria che per quella di viaggio: si tratta cioè sempre di vedere ed esperire una realtà che sarà poi consegnata al lettore. Fin dall'osservazione della cronologia emerge infatti uno strettissimo rapporto tra la scrittura di *reportage* e quella di taglio più strettamente narrativo: come afferma Crotti, dalla metà degli anni Sessanta in poi, il *reportage* diviene «quasi una vitale necessità», che «percorre insistentemente la fine degli anni Sessanta (*Due, tre cose sul Vietnam*, 1967; *Biafra*, 1968), i Settanta (*Laos*, 1970; *Cile*, 1973; *New York*, 1976) e gli Ottanta (*L'eleganza è frigida*, 1981-'82)»⁶⁴³. Risulta in effetti assai difficile separare i caratteri, lo stile e i meccanismi di scrittura dei *reportage* dai testi più narrativi: si tratta piuttosto, come afferma Simonetti, di un «“circuitto della prosa”, in cui convergono letteratura, saggismo e giornalismo “alto”». Gli scritti di questo periodo si rapportano infatti «in modo non gerarchico, [...] scambiandosi reciprocamente informazioni stilistiche, suggestioni formali, implicazioni strutturali»⁶⁴⁴.

Il primo viaggio da reporter è quello del 1955 a Parigi, dove Parise, inviato come corrispondente dal direttore del «Corriere d'Informazione» Gaetano Afeltra, rimane dal 15 febbraio al 20 aprile e da dove scrive quindici articoli che cominciano così: «sono un provinciale, non ho mai viaggiato ed ora eccomi a Parigi». Da questo momento, le peregrinazioni in tutto il mondo si susseguono: è da notare che fin da

⁶⁴² L'odore casto e gentile della povertà. *Conversazione con Goffredo Parise*, «La fiera letteraria», a. XLIII, n. 34, 22 agosto 1968, pp. 16-17.

⁶⁴³ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 151.

⁶⁴⁴ G. SIMONETTI, *Il circuitto della prosa. Letteratura e giornalismo in Goffredo Parise*, in *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Bulzoni, Roma 2010, p. 487.

subito, negli scritti parisiensi di viaggio, emerge un'idea forte che sarà continuamente ripresa e sulla quale si innesteranno numerosissime riflessioni. Si tratta della contrapposizione tra la società capitalista, rappresentata naturalmente dagli Stati Uniti, e quella di massa, incontrata in particolare in Oriente. Nel 1966 Parise parte infatti per la Cina, in piena rivoluzione culturale, visitando Canton, Pechino, Nanchino, Shanghai, le regioni del Nord e la Grande Muraglia: da questo viaggio avranno origine diciannove articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» dal 5 giugno al 2 agosto, poi raccolti nel volume *Cara Cina*, uscito lo stesso anno per Longanesi. Per la prima volta Parise può fare esperienza della società di massa opposta a quella americana: tale contrasto, sintetizzato nell'antinomia idee – denaro, è uno degli elementi fondamentali in *Cara Cina*, in *Odore d'America* (testo che raccoglie le riflessioni dell'autore in forma di scambio epistolare durante il viaggio negli Stati Uniti del 1961, su invito del produttore De Laurentiis, in veste di sceneggiatore cinematografico e soggetto per un film mai realizzato⁶⁴⁵) e in *New York*. In particolare, in quest'ultimo testo, si trova un elenco degli elementi che colpiscono un europeo nel momento in cui prende contatto con l'America, ed è qui molto evidente il contrasto con la società di massa di tipo cinese: si tratta, per gli americani, della totale assenza di radici, dell'*american way of life*, della mancanza di una coscienza di classe (Parise parla di una «lobotomizzazione storica e politica»), infine del senso di proprietà non nei confronti del proprio corpo o della propria persona, ma solo delle cose.

Consumare consuma: invecchia, degenera precocemente le persone umane, il pensiero associativo, anche il più elementare, la lingua; degenera la famiglia, la società (le classi sociali), gli stati, siano pure grandi potenze. Consumare non significa comprare, ma appunto consumare, cioè comprare oltre e ben oltre la necessità e oltre l'istinto che ha costituito nei secoli la seconda pelle dell'uomo: quella economica che provvede al sostentamento di quella fisica. Comprare secondo necessità ha come effetto la scelta e la scelta altro non è che la dignità della propria persona.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Oltre alle nove lettere indirizzate a Vittorio Bonicelli, dal viaggio in America Parise scrive anche tre racconti (inediti) e un breve scritto intitolato *Lux Perpetua*, che avrebbe in effetti dovuto rappresentare lo scheletro della sceneggiatura del film commissionato da De Laurentiis.

⁶⁴⁶ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., p. 111.

Nel mondo orientale (si vedrà più avanti), tali principi appaiono ribaltati: la Cina è solo consumatrice di idee, non di beni di consumo («di qua del confine è l'ideologia o teologia politica marxista, di là del confine l'ideologia o teologia politica del consumo. Da una parte idee, dall'altra denaro»⁶⁴⁷). Come nota Balduino, le prime idee che Parise elabora sull'America e sugli americani passano attraverso l'esperienza della guerra, fino all'arrivo dei liberatori, poi tramite un particolare genere musicale, «e più ancora attraverso autentiche indigestioni di pellicole pullulanti di gangster e di cow-boy, non meno che d'invasioni incarnate dai Fred Astaire e dalle Esther Williams»⁶⁴⁸, e vedono un culmine nell'incontro con il generale Westmoreland, comandante supremo delle forze americane nel Vietnam e probabile candidato alla Casa Bianca per le elezioni del 1968, che Parise intervista. Sono gli anni dei *reportage* di guerra: *Due, tre cose sul Vietnam*, 1967; *Biafra*, 1968; *Laos*, 1970; *Cile*, 1973 (tutti testi raccolti in *Guerre politiche*). In questo arco temporale Parise intraprende anche un viaggio a Cuba, nell'estate del 1967, una visita a Parigi nel maggio 1968, durante le rivolte studentesche, a Pechino e ad Hanoi nella primavera del 1969; si reca poi in giugno in Albania, e soggiorna, alla fine del 1975, a New York per tre mesi. Visita ancora l'Asia centrale nel 1976, stesso anno in cui torna negli Stati Uniti, per poi compiere l'ultimo importante viaggio nel 1980, in Giappone. Il contatto con le altre culture e gli altri sistemi di pensiero non viene vissuto secondo una prospettiva che intende centrare il ruolo dell'autore o del Paese da cui proviene; Parise tenta invece di considerare le differenze partendo da una prospettiva di risorse (e non di identità). Il reporter cioè si pone sempre in un atteggiamento di particolare curiosità, e dunque di accoglienza: è forse questo a permettergli uno sguardo più limpido sia sui Paesi che visita che sul mondo Occidentale.

Se i libri di viaggio, quelli effettivi, sono quattro (*Cara Cina*, *Guerre politiche*, *Odore d'America*, *L'eleganza è frigida*), a questi si potrebbero aggiungere i *Sillabari*: l'accostamento è riferito non tanto ai temi affrontati, quanto alle modalità con cui Parise tratta la materia da narrare, e soprattutto agli strumenti che l'autore afferma di utilizzare nel momento della scrittura. Mi riferisco al dispositivo della visione (gli

⁶⁴⁷ *Op. II*, p. 775.

⁶⁴⁸ A. BALDUINO, *I 'miti' antiamericani di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 82.

occhi come centro di attenzione e mezzo descrittivo), all'importanza dei sensi nella possibilità di cogliere i particolari che costituiscono la realtà da tradurre nella pagina, e infine al ruolo del caso. Come afferma Crotti, si ha ora «una più generale propensione per il dettaglio, per lo scorcio minuto che, allontanandosi da una descrittività di tipo naturalista, percepisce la totalità tramite piccoli tocchi parziali ed aspira all'allusività ed al silenzio»⁶⁴⁹. Quando Marco, protagonista dell'*Eleganza è frigida*, ammira il giardino dell'ambasciata appena arrivato in Giappone, capisce, pur non sapendo le origini storiche del luogo, che si tratta di un'opera d'arte, e a dare questa certezza sono proprio alcuni dettagli: «gli bastarono alcuni particolari minimi ma importantissimi quali la qualità del rosso della lacca con cui era dipinto un minuscolo ponte arcuato nel fondo del giardino e la disposizione di anse d'acqua lungo i bordi»⁶⁵⁰. Saranno dunque tali dettagli, sia nel *reportage* vero e proprio che nei brani narrativi, a vincere sulla totalità, attraverso quel «vecchio rimasuglio artigianale che stenta a morire», la scrittura:

ma i sentimenti degli uomini (così io credo) non sempre stanno alla briglia delle immagini fotografiche o cinematografiche o delle parole degli *steward*, spesso anzi si fermano e si concentrano su particolari impossibili da catturare *in toto*, se non con la parola detta o scritta, vecchio rimasuglio artigianale che stenta a morire. Così certi vecchi catrami colanti da strade e rosicchiate porte di New York, dimenticati e ormai inesistenti da anni, dai tempi della guerra, in Europa; o mezza bambola, una mezza gitana anni '40 e un letto rotto semisepolto da polvere sottile come talco in un desolato e immenso appartamento disabitato da chissà quanti anni, con tendine verdognole che sventolano su finestre senza vetri; o un revolver mangiato dalla ruggine e deposto da un ignoto omicida (o suicida?) sotto l'arcata d'acciaio di un ponte, sono la vendetta (povera vendetta) che il particolare si prende sul generale.⁶⁵¹

Credo si possa dunque trovare una forte continuità tra la scrittura più propriamente di *reportage* e quella narrativa: anche cronologicamente, come afferma Perrella, «è come un rincorrersi: il suono del primo *Sillabario* viene annunciato in *Cara Cina*; il secondo *Sillabario* e l'ultimo *reportage* pubblicato da Parise in vita, quello

⁶⁴⁹ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 165.

⁶⁵⁰ *Op. II*, pp. 1060-1061.

⁶⁵¹ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., pp. 74-75.

sul Giappone, invece escono contemporaneamente e hanno un suono quasi uguale»⁶⁵².

8.2 Il *New Journalism* e il modello Cecchi: il saggio tra disordine e classicità

Se si dovessero ricercare dei modelli sui quali, per quanto riguarda la pagina di *reportage*, Parise ha potuto trovare appoggi, si dovrebbe innanzitutto operare una distinzione. Mi pare siano infatti rintracciabili sia modelli più generali, da intendersi più come un' "atmosfera", un respiro più ampio dentro al quale lo scrittore ha trovato stimoli e affinità, sia, d'altra parte, riferimenti più puntuali, metodologici, tra i quali spicca la figura di Emilio Cecchi.

Per quanto riguarda la prima categoria, si pensi soprattutto all'influenza della stampa americana degli anni Sessanta, il *New Journalism*, che porterà al genere della *Non fiction novel* coniato da Truman Capote. Come afferma Santoro, Parise «da grande ammiratore di Capote quale è, rivendica il ruolo della letteratura come rappresentazione e interpretazione forte della realtà»⁶⁵³. Tale attitudine, sostiene ancora Santoro, è portata avanti attraverso la ripresa delle proposte del *New Journalism*, «in nome della demistificazione del carattere "oggettivo" dell'informazione e parimenti in nome della decostruzione del confine tra due generi di scrittura (giornalismo e *fiction*)»⁶⁵⁴. Di là dalle divergenze tecniche tra generi e autori, potrebbe essersi trattato di una sorta di affinità o meglio di comunità di intenti nel presentare materiale giornalistico sotto forma di storie, di racconti. Un esempio per tutti *L'eleganza è frigida*, che raccoglie i *reportage* dal Giappone ma che, fin dalla sua edizione in raccolta, si presenta come un vero e proprio romanzo, con un protagonista ben identificato che vive una serie di esperienze. Parise ha ben chiaro il carattere spurio della propria scrittura, collocata in una zona ibrida tra racconto e

⁶⁵² S. PERRELLA, *In viaggio con Parise*, in ID., (a cura di), *Omaggio a Parise*, «Nuovi argomenti», 9, quarta serie, ottobre-dicembre 1996, p. 27.

⁶⁵³ V. SANTORO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, cit., p. 31.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

reportage: ciò emerge ad esempio da una lettera scritta a Saigon e indirizzata a Giosetta Fioroni, del 12 marzo 1967.

Ho girato come una trottola e materiale ce n'era per un libro, la difficoltà stava nel costringere questo materiale e al tempo stesso nel non fare del *reportage* eccessivamente giornalistico, cioè dati, enunciazioni, eccetera, insomma superficialità. L'importante è dare sempre l'odore, il sapore delle cose; e questo è dato magari da poche righe e da pochi particolari. Staremo a vedere se ho scelto quelli giusti, credo di sì.⁶⁵⁵

La difficoltà risiede proprio nel rendere “giornalistico” il materiale letterario, ma allo stesso tempo non farlo in maniera eccessiva, svuotando cioè il racconto degli elementi più profondi. In questo senso, come nota Clotilde Bertoni, avviene una sorta di cortocircuito in cui la posizione del *New Journalism* e quella della *Non fiction novel* non sono poi così nettamente distinguibili:

la convergenza tra giornalismo e romanzo, tra fatti e finzione narrativa avviene secondo due direzioni opposte, da un lato si vuole rinnovare il giornalismo, superare le convenzioni e i limiti imposti dal giornalismo tradizionale; dall'altro si vuole rinnovare il romanzo, creare una nuova forma letteraria, un nuovo genere.⁶⁵⁶

Credo sia proprio su questo piano che possa essere vista una certa influenza del giornalismo americano sugli scritti di *reportage* di Parise, e non a caso Truman Capote è un suo importante punto di riferimento. Compiendo un salto ancora più audace, si potrebbe affermare che anche i *Sillabari*, condensando al loro interno tutta una serie di elementi caratteristici della scrittura di *reportage* (a partire dalla *brevitas*), potrebbero essere considerati un tipo di scrittura di giornalismo non prettamente giornalistica. Confrontando infatti i suoi *reportage* con quelli di altri inviati, si nota immediatamente, da parte di Parise, un grande investimento personale. Si intende qui non tanto il carattere *soggettivo* dei testi, quanto una presenza dell'autore molto forte su più livelli (la sua presenza sul posto, la sua curiosità, il peso dei suoi sensi), tanto da far sembrare certi *reportage* dei romanzi. Ad esempio, leggendo alcune delle

⁶⁵⁵ La lettera si trova all'interno di *Lettere e telegrammi a Giosetta Fioroni 1966-1972*, in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., p. 216.

⁶⁵⁶ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci Editore, Roma 2009, p. 65.

pagine che, più di altre, vanno considerate come *reportage* (essendo Parise in viaggio come inviato speciale in zone di guerra e rivoluzione), emerge chiaramente la tendenza a mettere in piano piano le sensazioni (a partire da quelle visive, fino a quelle morali) dell'autore. Si veda ad esempio una pagina tratta dal *reportage* in Laos, dove Parise si reca nel maggio-giugno 1970, invitato dalla mediazione dell'Unione Scrittori Sovietici e dall'Ambasciata della Repubblica Popolare del Nord Vietnam a Roma:

se popolazione, fabbriche e ospedali sono disseminati nelle caverne, soldati, automezzi e truppe di passaggio vivono nascosti nella *brousse*. *Brousse*, francese, o *bush*, inglese, molto più di *boscaglia*, danno un'idea insieme esatta e misteriosa dell'intrico di arsa e bassa flora, fitta come nebbia, che sorge nelle zone incolte di questi territori. Pochi e solo maestosi alberi riescono a vincere, ma per non molto tempo, la lotta per la specie, e sveltare al di sopra dell'immenso sottoproletariato vegetale che li assedia in sempre più fitte specie fino a soffocarli.

In nessuna altra occasione, come osservando la vita della *brousse*, si ha la certezza della ingiustizia (apparente) della natura, che non distribuisce affatto a ciascuno secondo il suo bisogno, ma indifferente a speranze e illusioni, astratta nella sua infinita parabola, lascia al caso i destini degli individui. Così, meravigliosi e debolissimi fiori blu palpitano come farfalle una splendente vita di poche ore e bruttissimi, ciechi e legnosi serpi d'erba si moltiplicano alla conquista del suolo con determinazione al tempo stesso umile e proterva, vitalità e longevità inesorabili che nascono dalla certezza e dalla forma del numero. Fino a che il fuoco dell'uomo non li ridurrà in cenere.⁶⁵⁷

Innanzitutto, fin dalle prime righe, il reporter commenta l'idea data da un certo termine proponendo una metafora, quella della lotta per la vita (la *struggle for life* di Darwin), della sopravvivenza del più forte, che gli sarà utile per una riflessione, molto generale, sull'ingiustizia della natura, la quale sembra più appartenere a considerazioni filosofiche che a una pagina di *reportage* tratta da un viaggio tra i partigiani del Laos. Inoltre, per spiegare come sia il caso a regolare l'intera vita, propone esempi molto *sensoriali* (i debolissimi fiori blu e i bruttissimi serpi d'erba, ciechi e legnosi), fino a introdurre l'intervento distruttivo dell'uomo (il fuoco, la guerra, che riduce tutto in cenere). È chiaro dunque il motivo per cui i *Sillabari* potrebbero essere inseriti in una zona liminare dove la pagina saggistica si costruisce

⁶⁵⁷ *Op. II*, p. 946.

su una continua alternanza di descrizione e narrazione: la tensione si crea tra il tentativo di rappresentare la realtà, così come in quel momento si presenta, e il desiderio di raccontare e interpretare gli eventi.

Per questo tipo di scrittura, che si realizza nel racconto come nel *reportage*, può essere trovato un modello, come si diceva, nel saggio cecchiano, dal quale Parise deriva innanzitutto l'esperienza del viaggio come maturazione e affinamento del visivo (sebbene, come avvertiva Contini nel 1932, «far di Cecchi un mero visivo è rendergli servizio non buono»⁶⁵⁸). Al pari di Cecchi, Parise sembra scegliere la misura breve dell'articolo «come forma tangibile di quella *coscienza del limite* che presiede al suo mondo poetico»⁶⁵⁹. Per Cecchi il compito del saggista e del critico risiede nel commentare una realtà di fatti da cui preleva certi elementi, nel tentativo di rivelarne i significati più segreti, con un tono più smorzato rispetto al discorso del romanziere o del grande poeta. Significativo è, a questo proposito, il brano *Dello stare a sedere*, contenuto in *Pesci rossi*: si tratta di un meta-articolo sulla scrittura giornalistica, tutto fondato sulla contrapposizione fra il punto di vista dello scrittore stesso e quello di un giovane giornalista londinese non meglio identificato. Mentre, a parere di Cecchi, il giornalista è un uomo che sta fermo, per il cronista principiante è essenzialmente un uomo che corre.

Ancora, secondo il giovane giornalista

tutti i telegrammi importanti dovevano ancora arrivare. Secondo me tutti i telegrammi importanti erano bell'e giunti. Egli non credeva che alle notizie che vengono di fuori. Io non credevo che alle notizie che vengono di dentro. Egli si basava sulle ignote disposizioni di un ignoto collega di Nuova York o di Stoccolma [...]. Il mio metodo, con tutti i suoi difetti, aveva il merito di farmi dipendere soltanto dalle disposizioni di me stesso.⁶⁶⁰

La dicotomia si riassume nel conflitto tra notizia e idea: mentre il giornalista principiante caccia disperatamente l'informazione elusiva e sempre mutevole, l'autore possiede, sedendo tranquillamente a casa, un'opinione. Una notizia può

⁶⁵⁸ G. CONTINI, *Emilio Cecchi o Della Natura*, «Rivista Rosminiana», aprile-giugno 1932, p. 143.

⁶⁵⁹ M. GHILARDI, *Introduzione a Emilio Cecchi, Saggi e viaggi*, Mondadori, Milano 1997, p. XIII.

⁶⁶⁰ E. CECCHI, *Pesci rossi* [1920], Vallecchi, Firenze 1954, pp. 84-85.

essere sempre rintracciata e pagata, procurata da lontano, e sarà un continuo adattamento alla realtà; l'opinione al contrario, «inarrivabile e rara», è essa stessa una realtà stabile, anche quando è sbagliata. Il giornalista potrà continuare ciecamente a correre dietro alla notizia: fatto sta che «il mondo si muove, corre per conto proprio. E non ha bisogno di gente che gli corra dietro a dirgli che corre, di gente con la *kodak* al collo a prendergli infinite istantanee delle calcagna e della schiena»⁶⁶¹. Per questo Cecchi può concludere il pezzo dichiarando che qualsiasi giornalista dovrà rassegnarsi a dipendere da Swift e da Machiavelli, da Pascal, da Demostene e da Sant'Agostino, rivelando così l'origine letteraria del suo saggio. La storia della scrittura giornalistica è ripercorsa più dettagliatamente nell'*Avvertimento* preposto all'*Osteria del cattivo tempo*: il genere letterario, ormai stabile, trova le sue guide in Addison e Johnson, e addirittura in san Girolamo e nell'Orazio delle *Satire*. Un altro indicativo passaggio meta-letterario si trova nel testo «Saggio» e «prosa d'arte», contenuto in *Qualche cosa*: qui Cecchi ritrova i lineamenti del saggio in Montaigne⁶⁶², che preleva frammenti dal mondo classico per osservarli da vicino e inserirli nel proprio discorso («una *silva* materiale e grammaticale, contrassegnata di cannuce in parte stronche e cadenti, che recano inserto ciascuna il cartiglio, la palpitante linguetta d'una citazione»⁶⁶³). Poi, sulla scia di Montaigne, vengono ricordati Sainte-Beuve, Lamb, De Quincey, Leopardi e Baudelaire, per differenziarne gli esiti nei generi del «saggio» e della «prosa poetica» (Cecchi colloca le proprie opere nella prima categoria, e rifiuta la definizione di «prosa d'arte», a suo parere approssimativa). In conclusione, per «prosa poetica» l'autore intende la possibilità di una «soluzione romantica d'un problema di espressione letteraria, che nel saggio, con le sue premesse intellettualistiche francamente esibite, ha la sua impostazione e

⁶⁶¹ Ivi, pp. 87-88.

⁶⁶² Si noti come Montaigne sia considerato il precursore del saggio anche da Berardinelli, che lo considera, insieme a Kierkegaard, il fondatore del genere. A questo proposito, scrive: «qualsiasi tentativo di farsi un'idea primaria, e magari da correggere, da estendere e variare, di che cosa è il saggio come genere letterario, deve partire da loro. Da Montaigne: che decide di dire tutto quello che gli viene in mente, che scrive i suoi saggi come lettere impossibili a destinatari inesistenti, che fa della propria ignoranza e della propria mancanza di talenti speciali il suo punto di partenza e di arrivo, che non è assolutamente né poeta né specialista, che viene da Socrate e da Plutarco, facendo di se stesso il proprio solo eroe e la propria sola verità» (A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2008, p. 19).

⁶⁶³ E. CECCHI, «Saggio» e «prosa d'arte», in ID., *Qualche cosa*, Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., p. 322.

soluzione classica»⁶⁶⁴. Ed ecco uno dei nodi fondamentali dell'opera di Cecchi: la scelta della soluzione classica che diventa progetto unitario dove accorpate gli articoli secondo precisi criteri tematici (come nota Ghilardi, l'analisi delle varianti apportate al testo delle prime stampe favorisce spesso una relazione più equilibrata dei singoli testi, in modo da rendere necessaria una lettura globale delle raccolte di saggi, che addirittura suggerisce profonde connessioni tra le opere). Ma la classicità agisce anche all'interno della micro-struttura, spesso in opposizione alla faccia demoniaca della realtà. Si tratta di due poli che continuamente si susseguono nella pagina cecchiana, a prima vista regolare e stabile: la geometrica razionalità contro l'agguato del caos. Già Contini, strettissimo interlocutore di Cecchi, notava nel 1932 la sua «*religio* demoniaca, geniale; talora un po' ironica»⁶⁶⁵, e la presenza di una natura «grave e impenetrabile», che emerge, di là dalla centralità della simmetria, anche attraverso un quotidiano incanto. Se da una parte la ricerca di razionalità trova nell'Atene (V-III sec.) e nella Firenze da Dante e Giotto al Buonarroti due momenti insuperabili, dall'altra, l'aspetto irregolare e demoniaco della realtà si insinua a ogni istante sotto l'ordine apparente, in una continua compenetrazione di domestico e mostruoso, come suggerisce l'immagine del primo brano di *Pesci rossi*:

soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri [...]. Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte montuosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana [...]. Di profilo erano piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca degli Han; draghi millenari imbronciati.⁶⁶⁶

Il carattere inquietante della realtà è accresciuto proprio dal contatto con l'aspetto familiare e docile delle cose che ci circondano. Il *sotto* minaccia continuamente il *sopra*, richiamando la presenza di un universo incontrollato e *mostruoso* (a capirne l'accezione cecchiana aiuta l'etimologia latina, nel senso di un avvertimento divino, e quindi di un prodigio, di un evento capace di uscire dalla norma). Che poi lo squilibrio si compia nell'Oriente macabro e grottesco (dove si

⁶⁶⁴ Ivi, p. 331.

⁶⁶⁵ G. CONTINI, *Emilio Cecchi o Della Natura*, cit., p. 145.

⁶⁶⁶ E. CECCHI, *Pesci rossi*, cit., pp. 7-8.

configura come l'«altro» per definizione), o nell'arte messicana segnata dall'orrido e dalla morte («qui non si veggono Dei; e solamente diavoli, infamità e lutti. È un universo prospettato tutto sotto il segno dell'inferno; circondato ed invaso da quelle violente, cieche forze naturali che, per sé stesse, non sono altro che forze infernali»⁶⁶⁷), si tratta sempre della stessa sostanza irrazionale, pericolosa per le società occidentali «del limite e della logica». Così Cecchi illustra l'eterno scontro fra oriente e occidente:

era la sfida, orgogliosa o melliflua, ad uscire in campo, fuor dei santi confini che da noi l'uomo si impose per poter accettare la propria infinità senza diventarne pazzo: uscire ed affrontare un infinito amorfo, innumerevole, verminante di demoni e dei come un polipaio; e simboleggiato, a specchio degli oceani e nell'accecante riflesso delle sabbie, da architetture simili a montagne di crani, o a terremoti e cicloni per arte diabolica sospesi e pietrificati.⁶⁶⁸

Ma, siccome una repulsione del genere non può non contenere una parte di attrazione (si veda ad esempio un appunto dei *Taccuini*, in cui Cecchi confessa di essere stanco del mondo razionale, del bianco e nero, e si auspica la presenza di qualche pericolo che ne movimenti la staticità), si può concludere, come nota Dei⁶⁶⁹, che proprio in questa tensione stia la vitalità della sua pagina. La parola si eleva a difendere l'aspetto demoniaco che, sotto una forma addomesticata e innocua, minaccia una continua emersione; tuttavia l'inquietudine non viene annullata, bensì bloccata nel suo mostrarsi, a volte nel tentativo di ridurla a unità, a volte con l'arma dell'ironia, a volte attraverso uno scontro diretto. Sono questi moti, in continuo attrito, che formano lo stile del saggio cecchiano. E si potrebbe cogliere come prova di resistenza alla totale razionalità quel piccolo errore che impedisce alla pagina di chiudersi su se stessa, raccontato da Cecchi a proposito delle donne Navajo, che prima di portare a termine la tessitura di una stoffa lasciano nella trama una piccola frattura. Il motivo, chiarito dagli stessi Indiani, è quello di evitare che l'anima resti prigioniera del lavoro, di quel labirinto senza uscita che sarebbe un'opera chiusa e

⁶⁶⁷ E. CECCHI, *Messico* [1932], Adelphi, Milano 2009, p. 126.

⁶⁶⁸ E. CECCHI., *Oriente*, in ID., *L'osteria del cattivo tempo*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 170.

⁶⁶⁹ Mi riferisco a A. DEI, *Cecchi e il mostro*, «Filologia e critica», IV, 2-3, maggio-dicembre 1979, pp. 322-363.

completa. L'autore, dopo aver ricordato uno studio di Max Beerbohm, *Quia imperfectum*, che dà il titolo al racconto, chiarisce che questa piccola mancanza funziona come «avvertimento contro il materialismo estetico», perché

a forza di limare e calibrare, nel miraggio d'una compiutezza meticolosa, e povera di suggestioni naturali, di quante pagine abbiamo finito col farci un carcere, una gabbia. Ci siamo tirati la porta alle spalle. Da quelle vertiginose scacchiere di parole, da quelle tavole pitagoriche che quadrano da tutte le parti, non abbiamo saputo uscirne mai più.⁶⁷⁰

E se è vero, come afferma Greimas, che l'imperfezione appare come un trampolino capace di proiettarci dall'insignificanza verso il senso⁶⁷¹, allora l'intenzionale difetto delle donne Navajo agisce da *clinamen*, termine epicureo che designa in origine la deviazione spontanea degli atomi nel corso della loro caduta nel vuoto in linea retta, e che viene poi a indicare ogni piccolo errore in grado di controbilanciare la perfetta esecuzione del programma. Non solo esso permette alla pagina di trovare un più ampio respiro, ma rappresenta anche la firma dell'autore, il suo segno specifico che non potrebbe darsi all'interno di un'opera perfettamente compiuta.

Come si diceva, il polo centrale della scrittura cecchiana, che si forma anche in opposizione alle istanze mostruose, è quello della classicità etica, intesa come impulso dell'*essay* e come canale privilegiato per il codice artistico-figurativo in grado di cogliere, attraverso una curiosa e profonda osservazione della natura, la verità del mondo oggettivo. Se l'arte classica è *evento*, cioè manifestazione e rivelazione della natura, essa può agire da perno interpretativo della realtà. È ciò che sostiene Contini in una lettera a Cecchi degli anni '30, in cui afferma che la «visività assolutamente

⁶⁷⁰ E. CECCHI, *Messico*, cit., pp. 51-52.

⁶⁷¹ Si veda A. J. GREIMAS, *Dell'imperfezione* [*De l'imperfection*, 1987], Sellerio, Palermo 2004. Oltre all'indagine in questione riguardo la necessità dell'imperfezione quale uscita dall'indifferenza, si legga il seguente passo, significativo a proposito della visività nel mondo occidentale e in quello orientale (p. 45): «mentre nel testo degli autori europei è il soggetto che, nella presa estetica, ha un ruolo attivo e intraprendente e l'oggetto sollecitato si presta talvolta dinanzi a lui; per lo scrittore giapponese è l'oggetto che è 'pregnante', o, meglio ancora, è esso che esala l'energia del mondo; fortunato è il soggetto, sempreché arrivi ad incontrarlo sul suo cammino».

privilegiata» trova la propria ragion d'essere nell'«onestà sperimentale»⁶⁷². Come afferma Leoncini, «si tratta di formulazioni decisive per evidenziare il nucleo ascetico-conoscitivo della visività che costituisce la testualità *mediata* dell'*essay*»⁶⁷³. Quando poi si passa al *reportage*, si intensifica l'aspetto simbolico-iconico, in una progressiva attenuazione degli elementi discorsivo-verbali, giungendo alla funzione plastico-visiva dell'oggetto, il quale si configura quale «mediazione conoscitiva» rispetto al reale:

perché io ho bisogno d'immagini, nelle quali mi cerco con altrettanta avidità che nelle parole dei poeti. E anche in senso più largo: sono un povero feticista, m'illudo di vivere in un mondo governato da figure. Tante volte avrei voluto fare come se una creatura non esistesse; o negare, distruggere una cosa. E le ritrovavo, dentro di me, in una forma, in un contorno che bisognava rispettarsi come un limite infrangibile: il limite che mi conteneva nell'ordine, e al di là del quale era l'arbitrio e la morte.⁶⁷⁴

Emerge da un lato la funzione dell'oggetto-immagine come difesa dall'irrazionale, e dall'altro, parallelamente, una propensione all'immagine a danno della parola, «opaca di sapori dottrinali, di filtrazioni umanistiche, di sedimenti del tempo»⁶⁷⁵ (tendenza, questa, accentuata nei libri di viaggio, dove, tra il paesaggio naturale e la sua raffigurazione immaginativa esiste una stretta corrispondenza⁶⁷⁶). La propensione a far sì che nel linguaggio si concretizzi un'espressività semantico-visiva anziché semantico-verbale, oltre a implicare un aspetto anti-retorico (e anti-letterario)⁶⁷⁷, rimanda alla dicotomia tra descrizione e narrazione, che viene ad essere

⁶⁷² Si veda la lettera di Gianfranco Contini a Emilio Cecchi del 12 novembre 1932, pubblicata nell'*Appendice a L'onestà sperimentale: carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di P. Leoncini, Adelphi, Milano 2000.

⁶⁷³ P. LEONCINI, *Paesaggi italiani di Emilio Cecchi tra natura e pittura, tra essay e reportage*, in *Il viaggio in Italia: modelli, stili, lingue: atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 1997*, a cura di I. Crotti, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, p. 170.

⁶⁷⁴ E. CECCHI, *In una galleria di statue*, in ID., *L'osteria del cattivo tempo*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 249.

⁶⁷⁵ E. CECCHI, *Vasi dipinti*, in ID., *Et in Arcadia ego*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 788.

⁶⁷⁶ A questo proposito, esemplare risulta *Messico* (1932), in cui, come nota Leoncini, «il linguaggio [...] compie una svolta decisiva attraverso un processo di essenzializzazione icastica dove "silenzio", "riservatezza" e "discrezione" motivano una permeazione senza residui tra realtà e immagine» (da P. LEONCINI, *Paesaggi italiani di Emilio Cecchi tra natura e pittura, tra essay e reportage*, cit., p. 172).

⁶⁷⁷ Si veda l'importanza dell'azione visiva, nell'aggiungere all'etica classica la scoperta del tempo-movimento dell'immagine, nel saggio di P. LEONCINI, *Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico*, «Studi novecenteschi» anno 2003, n. 1, pp. 135-173.

una costante dei saggi di Cecchi (indicativo pare, a tale proposito, il passaggio dal mestiere del recensore a quello del saggista, quando, dopo essersi dimesso dalla «Tribuna» e avere quindi chiuso la rubrica firmata ogni settimana dal «tarlo», con la pubblicazione dell'*Osteria del cattivo tempo* dà inizio a un periodo in cui usciranno soltanto volumi dedicati alle arti figurative). Come si è visto, Cecchi ha bisogno di immagini, che sostituiscono, in tutto o in parte, i concetti, i pensieri. L'autore cerca di portare nel linguaggio la stessa peculiarità dell'immagine artistico-figurativa: si tratta della rappresentazione del *vero* della natura, la quale si mostra svincolata da depositi concettuali. Come suggerisce Leoncini,

l'immagine dell'autore fiorentino si compie attraverso una icasticità lessicale e un ritmo compositivo che magneticamente rinvia ad una totalità, ad un'essenza non mai del tutto percepibili ed esauribili, e tuttavia vive e rinnovantesi nella *verità immanente* della natura-cultura, che si riflette in una polifonia di riflessi e di rifrangenze del linguaggio, di nessi allusivi, di vibranti risonanze.⁶⁷⁸

Si potrebbe semplicemente trattare della «curiosità dell'antico naturalista venuto a dissimularsi sotto le vesti di un odierno narratore»⁶⁷⁹: fatto sta che si profila una dinamica denotativa-connotativa dell'*essay*, tutto fondato tra la via interpretativa e l'esperienza visiva.

La pagina saggistica, in Cecchi come in Parise, è costruita sul continuo moto oscillatorio di descrizione e narrazione: il primato del vedere, e quindi della rappresentazione delle cose, così come si offrono, e l'intuizione di qualcosa che sta accadendo proprio davanti agli occhi, si incontrano/scontrano con il desiderio di raccontare, comprendere e far comprendere, analizzare la realtà con intenti normativi. Si potrebbe proprio ipotizzare che il saggio, quale genere inclassificabile, «misto per definizione, fra indagine oggettiva e invenzione»⁶⁸⁰, si collochi proprio nell'intercapedine tra descrizione e narrazione. Come Leonardo Da Vinci, che nelle

⁶⁷⁸ P. LEONCINI, *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Mauro Baroni Editore, Lucca 1998, p. 116.

⁶⁷⁹ La definizione si trova in P. BIGONGIARI, «*Toast*» per Cecchi, in ID., *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1970, pp. 35.

⁶⁸⁰ A. BERARDINELLI, *Crisi dei generi letterari e forma saggistica*, «Nuova Corrente» XLI, 1994, p. 205.

sue prolificue riflessioni circa il rapporto tra vedere, conoscere e raffigurare, elogia l'occhio come via principale alla conoscenza, per poi andare alla ricerca di un compromesso tra i modelli di arte, distinguendo nettamente la rappresentazione nella mente e la visione del mondo stesso, così il genere saggistico, onnipresente eppure in ombra, potrebbe porsi come punto fermo nel conflitto tra un'immedesimazione passiva (le cose si imprimono nello sguardo e così sulla pagina) e una partecipazione attiva dell'artista, sempre tentato dal dare una spiegazione, a sé stesso e al lettore, degli eventi narrati.

Di esempi, all'interno dei *reportage* di Parise, ce ne sono tantissimi, e tentando un rapido sguardo d'insieme sull'attività di inviato speciale, si può certamente notare che, fin dall'inizio, la pagina è segnata proprio dalla tensione tra lo sforzo di una scrittura in grado di informare il lettore in modo preciso e il più possibile oggettivo, e la vitalità dell'autore che continuamente invade i fatti fino ad occupare una posizione di preminenza. Se infatti si leggono i primi *reportage* che Parise scrive, quando, nel 1955, invia al «Corriere d'Informazione» quindici articoli da Parigi, si ha subito l'impressione di trovarsi di fronte ad una scrittura ibrida, da cui traspaiono certi dati che potrebbero definirsi “giornalistici”, quali la particolare atmosfera del luogo, gli elementi che lo differenziano e lo caratterizzano, certe peculiarità delle persone incontrate:

sono un provinciale, non ho mai viaggiato ed ora eccomi a Parigi, sulla porta del *Grand Hôtel des Iles du Sud*, nei pressi di St. Lazare. Qui ha luogo il mio primo incontro con Parigi e non posso dire non sia curioso, ma misero, di una miseria intensa di cui ancora oggi mi sembra impregnata tutta Parigi. Scendo dunque dal *taxi* ed entro in questo strano *grand hôtel* dal nome strano, dove già l'ombra del Corsaro Nero mi viene incontro nella fantasia, in un gioco di immagini confuse ed eccitanti. L'entrata è strettissima, una specie di corridoio, male illuminato da una lampada a forma di galeone che naviga nella penombra, appeso al soffitto; in fondo al corridoio burò e una scaletta a chiocciola, di legno, che porta alle camere; un uomo di mezza età dallo sguardo allegro sta seduto dietro il burò e mi chiede immediatamente che cosa voglio. È vestito di un grosso maglione nero da boxeur e porta lunghe basette appuntite: accanto a lui un bambino e una bambina giocano a dama.⁶⁸¹

⁶⁸¹ G. PARISE, *La camera n. 7 d'uno strano Grand Hôtel*. Il brano si trova in I. CROTTI, *1955: Goffredo Parise reporter a Parigi*, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 59.

Così si apre il primo brano mandato da Parigi: attraverso la descrizione della camera d'albergo, di un ristorante e di una passeggiata notturna (tutti elementi che farebbero pensare più a una scrittura diaristica che a un *reportage*) emergono a tratti alcune riflessioni che portano il lettore all'interno di questa grande città ancora sconosciuta: in questo forse consiste il ruolo di inviato speciale, laddove non ci siano fatti rilevanti di cronaca da riportare. Si vedano dunque alcune impressioni contenute nei primi brani, dove, in pochi tratti, emerge un'immagine di Parigi molto chiara e molto vera: «per me, Parigi, è queste cose: quel muro di pietra scura, la camera, il signor Gonzales che mi fa confidenze seduto in poltrona»⁶⁸²; «si ha la sensazione che questa città conservi ancora un clima rivoluzionario; l'incontro stesso di tanti Paesi, di tante razze giustifica un simile sospetto»⁶⁸³. Questo primo contatto con la città del mito della modernità porta alla scrittura di un particolare tipo di *reportage*: come si legge nel breve profilo dell'autore che accompagnava l'uscita degli articoli, «si tratta del “reportage” di un romanziere, che tende naturalmente a trasformare in narrazione la cronaca singolare e spesso deludente delle sue prime giornate parigine»⁶⁸⁴. La forte presenza della figura dell'autore, all'interno di un genere che teoricamente dovrebbe mirare addirittura a eliminare la narrazione in prima persona, è messa chiaramente in evidenza e descritta da Crotti:

L'io, da parte sua, si connota ancora per alcuni tratti caratteristici, afferenti alla sagoma di un *detective* anodino, che spinge la propria endemica e indiscreta *curiositas* a diventare credibile cifra conoscitiva del mondo; ma a patto che tale inchiesta si svolga sempre origliando, ficcando letteralmente il naso tra le tavole sconnesse di quel fatiscente *hôtel* («mi coricai sul pavimento, l'orecchio accanto a una delle fessure del tavolo, e mi misi in ascolto»), assunto, anche in questo caso, quale spazio-filtro retorico: lente d'ingrandimento prospettica idonea a spiazzare del tutto la scena parigina.⁶⁸⁵

Questa tendenza della scrittura di *reportage*, dal carattere misto e aperto, è poi mantenuta nel corso di tutta la carriera: si veda ad esempio *Odore d'America*, un

⁶⁸² Ivi, p. 60.

⁶⁸³ G. PARISE, *Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo*. Il brano si trova in I. CROTTI, 1955: *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 65.

⁶⁸⁴ I. CROTTI, 1955: *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 12.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 43.

reportage “spurio”, che prende forma da un accumulo di sensazioni e riflessioni assolutamente personali, dalle quali però, come era stato per Parigi, emerge un’idea dell’America degli anni Sessanta molto vivida e concreta (non a caso nel titolo è sottolineata l’importanza dell’olfatto):

ieri e oggi giornate piuttosto negative, per la mia fame di luoghi e notizie; negative per modo di dire perché ieri a quest’ora sono stato a passeggiare da solo verso il porto: devi sapere che tutti sono chiusi nei bar dalle cinque, quando smettono l’ufficio, fino a notte. Tutti gli americani al crepuscolo si intanano come avessero paura della morte in questi bar illuminati a bere, in silenzio. E se tu passeggi nelle zone di maggior lavoro come il porto per esempio, non incontri anima viva. C’era vento e non riuscivo a vedere il mare, nascosto da due grandi strade rialzate, proprio alla fine, alla punta di Manhattan. Molto freddo e cercavo con gli occhi il mare a pochi metri da me, nascosto dai bassi edifici, dalle strade sopraelevate, da cui sentivo giungere i soffi delle sirene. Ho trovato aperto solo un negozietto: un orologiaio. Il più bello, il più fantastico, il più incredibile orologiaio del mondo. Il botteghino (dall’aria napoletana, piccolo, polveroso, male illuminato da una lampadina giallastra e coperta di polvere), conteneva una quantità enorme di orologi antichi di tutte le epoche e di tutti i tipi.⁶⁸⁶

Si tratta, come si è visto, di un *reportage* in cui la soggettività dello scrittore è assolutamente in primo piano; d’altra parte, come afferma Crotti, «lo statuto del “protagonista”, così vicino per certi aspetti a quello ostentatamente veritiero del narratore autobiografico, nel proprio auto-avvalorarsi in quanto presenza emotiva e pragmatica alle vicende narrate, non può sottrarsi ai vari livelli di finzione che lo statuto narrativo implica»⁶⁸⁷. Tale tensione sarà attiva anche in tutta la produzione successiva, da *Cara Cina*, nella seconda metà degli anni Sessanta, fino *all’Eleganza è frigida*, frutto di un importante viaggio compiuto in Giappone nel 1980, passando naturalmente per i *reportage* raccolti in *Guerre politiche (Vietnam, Biafra, Laos, Cile)*.

⁶⁸⁶ G. PARISE, *Odore d’America*, cit., pp. 15-16.

⁶⁸⁷ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in ID., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 152.

Capitolo IX

L'Occidente

9.1 Prime influenze americane

Parise intraprende due importanti viaggi negli Stati Uniti, nel 1961 e nel 1975, venendo così per la prima volta a contatto diretto con la società dei consumi. Proprio in quegli stessi anni legge *L'origine delle specie*, regalatogli da Gadda: i due eventi, apparentemente scollegati, portano l'autore a maturare idee e convinzioni socio-antropologiche che saranno alla base dei suoi scritti. Parise sembra cioè fare esperienza diretta della lettura di Darwin, capendo, come afferma Barbato, che «oggi la lotta per la sopravvivenza [...] non è solo biologica ma soprattutto psicologica»⁶⁸⁸.

La nevrosi è diventata la protagonista della nostra vita, la componente principale dell'individuo moderno. La nevrosi è usura della persona, senso d'inutilità, e nasce soprattutto dal rapporto spaventoso fra l'uomo e la marea di oggetti, una deformazione ingigantita della realtà, una proiezione del futuro.⁶⁸⁹

Nella società dei consumi sembrano verificarsi pienamente la lotta per la vita e il processo di selezione naturale, con tutta la loro lucidità e crudeltà: «le specie vittoriose si rafforzano, si dispongono a nuove avventure, ma all'interno della specie gli individui che la compongono si somigliano sempre di più. Tutto questo in America è chiaro, e appare in una forma spettacolare e grandiosa»⁶⁹⁰. E in

⁶⁸⁸ A. BARBATO, *Il colosso di plastica*, «L'Espresso», 11 aprile 1965.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

particolare a New York «la lotta per l'esistenza travalica e oltrepassa [...] la lotta di classe»⁶⁹¹. In maniera ancora più esplicita, in *New York* si legge:

Mai in nessun paese come in America un darwinista ha la fortuna, il piacere, l'eccitazione intellettuale di esprimere *in corpore* la verità enunciata da Darwin con il nome di "lotta per l'esistenza". E mai come in America un marxista ha uguale piacere (teorico) di sperimentare, documentare, ancora una volta *in corpore* l'assenza non soltanto della lotta, ma della coscienza e dell'odio di classe.⁶⁹²

Di questi temi saranno intrisi anche il breve testo teatrale dal titolo *L'assoluto naturale*, il romanzo *Il padrone*, definito da Berardinelli «un teorema surrealista e un virtuosistico romanzo-saggio ossessivamente analitico sul vampirismo del potere all'interno di un'allegorica "ditta commerciale"»⁶⁹³ e i brani del *Crematorio di Vienna*, dominati da un senso di angoscia e autoannientamento quali conseguenza inevitabile della *struggle for life*. Come afferma Perrella, «la lotta per l'esistenza travalica e oltrepassa per Parise la lotta di classe, e la città di New York ne è un esempio lampante»⁶⁹⁴. Lo shock del primo viaggio negli Stati Uniti, alla ricerca di un soggetto, insieme al regista Gianluigi Polidoro, per un film mai realizzato, avrà cioè profonde conseguenze sia nella scelta dei successivi viaggi (e quindi nella scrittura dei *reportage*) che nella produzione più letteraria, sopravvivendo fino ai *Sillabari*.

Il rapporto con l'America e la stessa tendenza verso la scrittura di *reportage* sembrano poi anticipati da *Gli americani a Vicenza*, racconto lungo uscito nel 1966 ma scritto nel 1956⁶⁹⁵, quando, come è dichiarato nell'*Avvertenza*, l'autore si trovava a Vicenza, presso la madre, e osservava i soldati americani⁶⁹⁶: «vorrebbe essere un *reportage* ma non è riuscito a diventarlo. È piuttosto una intuizione figurativa della

⁶⁹¹ S. PERRELLA, *Introduzione* a G. PARISE, *New York*, Rizzoli, Milano 2001, p. XII.

⁶⁹² *Op. II*, p. 1028-1029.

⁶⁹³ A. BERARDINELLI, *Il fumetto (kafkiano) del potere*, «Corriere della Sera», 19 giugno 2011.

⁶⁹⁴ S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, cit., p. 87.

⁶⁹⁵ Il testo era apparso per la prima volta nell'«Illustrazione italiana» dell'agosto 1958.

⁶⁹⁶ Come puntualizza giustamente Bandini, «molte persone, che conoscono l'esistenza del racconto *Gli americani a Vicenza* ma non l'hanno letto, pensano che gli americani di cui lo scrittore parla siano quelli giunti assieme alle truppe alleate, nell'aprile del 1945 [...]. Si tratta in verità delle truppe americane che si insediarono a Vicenza (e a Verona) nel 1956, allorché le quattro potenze occupanti (Stati Uniti, Unione Sovietica, Francia, Inghilterra) firmarono il trattato di pace con l'Austria e si ritirarono dal paese, che proclamava nel frattempo la propria neutralità perpetua» (F. BANDINI, *Parise? Grande cancellatore. E dopo i tagli, emerge la poesia*, «Il Giornale di Vicenza», 8 luglio 2001).

funebre spettacolarità di oggetti americani (uomini e cose) che vidi cinque anni più tardi in America, carichi di tutto il loro falso splendore»⁶⁹⁷. Già qui, come afferma Crotti, «quella “intuizione figurativa” svela i tratti di un lavoro creativo fortemente sbilanciato sul piano visivo nel privilegiare lo sguardo in tutte le sue potenzialità, realistiche e iperrealistiche, surrealistiche, deformanti e grottesche»⁶⁹⁸. Parise si trova cioè a osservare le truppe americane della SETAF, tracciando fin da subito due campi di forza contrapposti: da una parte gli americani, segnati grottescamente da un diffuso carattere di estraneità quasi favolistico⁶⁹⁹ («uscivano alle prime ore del mattino e pochi potevano vederli. Chi li vide sostiene che erano ubriachi e litigavano sanguinosamente»⁷⁰⁰), e dall’altra i vicentini (a ben vedere dai tratti egualmente alterati: «ambulanti, contadini, mercanti segnati da un forte espressionismo deformante»⁷⁰¹). Sembra dunque che l’autore si trovi in una primissima situazione di reporter proprio a causa del suo particolare sguardo esterno, che non può identificarsi né con i soldati né tantomeno con i concittadini. Come spiega infatti Zinato:

Perché nell’avvertenza Parise dichiara che questo testo narrativo è, tra tutti, allusivamente il più prossimo ai suoi futuri *reportages*? Probabilmente perché, grazie a una scrittura visionaria e deformante Parise, pur rimanendo a Vicenza, ospite della madre, si pone nella condizione di straniero e guarda la sua cittadina d’origine dal di fuori: gli “umanoidi” americani si caricano di un’alterità sia tecnologica (le tute, la bomba atomica, gli elicotteri) che avventuroso-esotica (la negritudine, l’ukulele, la barbarie), sottolineata dai nomi stessi dei bar provinciali teatro degli avvenimenti (Zanzibar, Mexico, La Bomba).⁷⁰²

⁶⁹⁷ G. PARISE, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, 1952-1965, Mondadori, Milano 1987.

⁶⁹⁸ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in ID., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 154.

⁶⁹⁹ Come afferma Balduino, «creazione tra le più fermentanti e ricche d’inventività della narrativa parisiana degli anni Cinquanta, il racconto sembra in effetti concedere, alla fedeltà descrittiva e topografica, solo quel tanto che giova a rendere ‘credibili’ le quasi incessanti deformazioni prodotte all’insegna del grottesco e del visionario. Simbologie, atmosfere dominanti e galleria di personaggi con relative parabole di vita conducono, direi, a una sorta di commistione tra mondo della *Grande Vacanza* e mondo del *Prete Bello*» (A. Balduino, *I ‘miti’ antiamericani di Parise*, in I. Crotti (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., p. 83).

⁷⁰⁰ G. PARISE, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, 1952-1965, cit., p. 23.

⁷⁰¹ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, cit., p. 156.

⁷⁰² E. ZINATO, *Goffredo Parise a New York: gli oggetti della mutazione*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 112.

L'America, d'altra parte, prima dell'impatto concreto del 1961, ha sempre affascinato Parise, a partire dalle letture che poi influenzeranno gran parte della sua scrittura. Se si scorre infatti la biblioteca dell'autore, spiccano, insieme ai russi (Dostoevskij e Tolstoj) alcuni grandi nomi americani, tra cui (solo per citare i più importanti e numerosi) Capote, Fitzgerald, Hemingway. Inoltre, anche il cinema americano era stato un'importante fonte di fantasie e incanti⁷⁰³. Se dunque, come si vedrà meglio più avanti, i viaggi in Oriente sembrano aver lasciato importanti tracce nell'ultima produzione (penso naturalmente ai *Sillabari*), credo che, per quanto riguarda l'Occidente, si possa parlare di una primissima influenza, iniziata ancor prima che Parise si mettesse a scrivere (una sorta, se così si può dire, di creazione di immaginario). I viaggi negli Stati Uniti hanno semmai sortito l'effetto contrario, ovvero abbassato il livello di ammirazione e fascino che l'autore provava nei confronti di questi luoghi: nel momento in cui Parise mette effettivamente piede sul suolo americano, il rispetto e lo stupore scompaiono. Sebbene già negli *Americani a Vicenza* inizino a emergere alcuni tratti negativi nella rappresentazione dell'America e dei suoi abitanti, in questa fase Parise mostra un forte desiderio di conoscere questo lontanissimo paese, come emerge da una lettera a Mario Monti:

vorrei andarci io in America, sacramento, io che vengo da Vicenza [...]. L'America la vedi da qui, con questa schiuma di americani a Vicenza, con le mogli grasse, la birra, l'Italia nel culo, gli stipendi da nababbi a loro, da pirati agli italiani. Vi è una città occupata. Ma ad ogni modo loro sono i grattacieli e un enorme popolo.⁷⁰⁴

L'America incarna, agli occhi del giovane Parise, due elementi di primaria importanza: la libertà e la grande letteratura. «Com'era bella l'America del Titanic, ovvero l'America che ha dato la sua ultima e grande letteratura. Erano i tempi in cui Hemingway [...] inventava quel particolare tipo di snobismo letterario [...] che nacque con le scarpe da tennis a Parigi e morì col suo fucile a Ketchum, Sun Valley,

⁷⁰³ Si veda a tale proposito l'intervista rilasciata da G. POLIDORO, riportata in *Op. I*, p. LII: «Goffredo non amava particolarmente lavorare per il cinema; ma era stato uno spettatore avido di film americani e l'idea di andare lo entusiasmo: più della novità andava in cerca dell'America mitica che forse esisteva nella sua fantasia e nella memoria di quel cinema hollywoodiano che l'aveva incantato da bambino».

⁷⁰⁴ M. MONTI, *Il mio Parise*, «Millelibri» n. 39, febbraio 1991, p. 77.

Idaho»⁷⁰⁵. A queste impressioni, seguirà poi una fase di profonda disillusione, quando, si è detto, Parise si reca in America: sia dalle lettere scritte durante il primo viaggio del 1961 che dai brani del 1975 emerge infatti un forte sentimento di delusione. Il momento della conoscenza diretta, concreta, spesso traumatica, è d’altronde necessario, come spiega l’autore stesso intervistato da Andrea Barbato: «è una realtà disperante, ma è quella del mondo moderno, non si può rinnegarla o respingerla. E io avevo bisogno di indossare un camice, di comprare un microscopio e di guardare la realtà»⁷⁰⁶.

Tra i vari autori che, come si diceva, influenzano l’opera di Parise, spicca Truman Capote, con il quale l’autore sembra intrattenere un rapporto particolarmente stretto⁷⁰⁷: si è già avuto modo di vedere come la critica del tempo (Pampaloni, Falqui, Cecchi e Prezzolini) abbia in effetti accostato *Il ragazzo morto e le comete* [1951] a *Other voices, other rooms* [1948], non tanto per un rapporto di derivazione (da quel che appare dalla biblioteca parisiense, l’autore non possedeva la versione americana, ma solo una traduzione del 1981 - sebbene via sia ad esempio *Un albero di notte* del 1950, e poi *In Cold Blood* del 1967), piuttosto per una comune tendenza⁷⁰⁸. L’ammirazione per Capote è manifestata anche da Parise stesso, che in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 2 gennaio 1983 ricorda un incontro (reale o immaginario poco importa⁷⁰⁹) con Capote fatto risalire al 1961:

⁷⁰⁵ G. PARISE, *America*, «Corriere della Sera» 1 aprile 1973, ora in *Op. II*, p. 1382.

⁷⁰⁶ A. BARBATO, *Il colosseo di plastica*.

⁷⁰⁷ A questo proposito si vedano anche due articoli di D. BORSO intitolati *Parise e Capote: un incontro mancato?* (<http://www.satisfiction.me/parise-e-capote-un-incontro-mancato/> 22 maggio 2014) e *Parise e Capote: un incontro quagliato?* (<http://www.satisfiction.me/parise-e-capote-un-incontro-quagliato/> 23 settembre 2014). Quest’ultimo intervento è stato poi pubblicato in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 383-386.

⁷⁰⁸ Tale affinità è colta anche da Montale, quando nel 1953 recensisce *La grande vacanza*: «un’aura stranamente prossima a quella che ha dato a un altro giovanissimo scrittore – l’americano Truman Capote – il suo quarto d’ora, ancora non trascorso, di celebrità. Qua e là pare addirittura che lo stile sfiori l’incertezza di certe traduzioni; né sapremmo dire se tanto possa una magari inconsapevole ammirazione o se ciò sia l’effetto di un’autentica affinità» («Corriere della Sera», 14 novembre 1953).

⁷⁰⁹ Si veda a tale proposito una precisazione di D. Borso: «Nel 1961 Parise era stato in USA quasi un mese, a cavallo tra marzo e aprile, passando a New York i primi e gli ultimi giorni del *grand tour*. Peccato che da New York Capote fosse partito nell’aprile 1960 alla volta della Spagna, per tornarci solo nel gennaio 1962!» (D. BORSO, *Parise e Capote: un incontro mancato?*, cit.). Per quanto riguarda invece il primo incontro a Piazza San Marco, ancora Borso afferma: «Qui le date quadrano: Parise era allora di casa a Venezia, dove si erano trasferiti i genitori, e a Venezia Capote, lasciata Taormina il 10.6.1951, dopo una breve sosta a Roma visse tutto il restante giugno» (*Ibidem*).

Non molti anni erano passati (una decina) da quando lo incontrai per la prima volta in Piazza San Marco ed egli sfoderò subito, in quel suo birignao, ahimè arricchito da una verruca in forma di minuscolo garofano all'angolo delle labbra, una battuta mondana: «Andiamo all'Harris Bar: fanno il più buon latte bollito del mondo». Avrà avuto venticinque anni, io ventuno. Entrambi al nostro primo libro, ma il suo si chiamava *Other voices, other rooms* ed era infinitamente più famoso del mio. Era leggermente grottesco ma bellissimo, una strana apparizione di fata-uomo, un errore. *We talked*, e nulla più ma la sua gioventù di allora era secondo il mio parere, memorabile. Quella verruca e quell'odore di poppante!

Nel '61, a New York, l'appuntamento era (d'obbligo per lui) al Morocco, un famosissimo locale notturno del jet-set, non so se tuttora esistente o coperto, invece, da tavolacce di chiusura definitiva e triste come è avvenuto per il Colony. Era di poco ingrassato e indossava un completo di velluto nero con un *fifi* verde smeraldo. Per un istante pensai a De Pisis che egli certamente non conosceva. Mi porse le guance per due sciocchi bacetti che non ottenne e mi presentò una ragazza che stava accanto a lui al bar.⁷¹⁰

Questa ragazza «di piccola statura ma di proporzioni perfette» si rivela essere Marilyn Monroe, alla quale è dedicato in effetti il brano. Sia per lei che per Capote, Parise utilizza il termine *unicum*, inteso in senso organico. Ancora una volta sono i sensi a veicolare e confermare un'impressione: «la voce, quel pigolio-miagolio, lo confermava e ancora una volta, come sempre, l'odore: non il profumo, bensì l'odore, qualcosa tra lo zolfo e una capretta di latte»⁷¹¹. Il Capote del '61 mostra i segni dei dieci anni passati: le occhiaie e i rigonfiamenti preannunciano d'altronde il terribile crollo che sarebbe poi arrivato: «nel '51 beveva solo latte bollito dell'Harris Bar, nel '61 già erano iniziate altre bevande, molto più micidiali di qualunque bevanda [...]. Ma restano sempre intatte le sue *voices*, le sue *rooms*»⁷¹². Altri riferimenti allo scrittore sono contenuti proprio nei primi scritti da New York, dove Parise ammette di rendersi conto che Capote è stato colui che meglio ha espresso la decadenza e l'allucinazione americane:

Mi rendo conto sempre di più che lo scrittore che ha espresso con più fascino di ogni altro lo spirito di questa città è Truman Capote. [...] E dunque, dato il mio temperamento, sento che la strada da seguire, per quel che mi riguarda è una storia sempre lievemente sopra tono. Ossia

⁷¹⁰ G. PARISE, *Marilyn dolce libellula umana*, in *Op. II*, p. 1513.

⁷¹¹ *Ivi*, p. 1514.

⁷¹² *Ibidem*.

l'idea prima dell'eredità di pompe funebri o roba del genere. Perché, in ogni caso, il lato di questa città da sfruttare è quello decadente; la decadenza bene si accoppia con l'allucinazione.⁷¹³

Altre riflessioni dedicate a Capote sono contenute in un pezzo uscito il 15 ottobre 1953 sul «Giovedì» diretto da Giancarlo Vigorelli, ritrovato da Dario Borso che lo ripropone nel già citato articolo intitolato *Parise e Capote: un incontro quagliato?* Si tratta di un brano molto ironico e quasi derisorio nei confronti dello scrittore, schernito fin dal titolo *Visita al bambolo*, dove Parise, ricordando ancora il loro primo incontro veneziano, di fronte al «miglior latte bollito del mondo», tratteggia una figura affascinante e schizzinosa. Capote si mette a parlare di Moravia, Verga e Hemingway, quando invece Parise si fissa su un dettaglio del viso dal quale non riesce a distogliere lo sguardo:

all'angolo del labbro inferiore, Mr. Capote, hai un poretto come un fiore, un minuscolo garofano che cresce, Mr. Capote. Sta attento, caro, se non lo fai bruciare ti crescerà. Spunta dall'interno del labbro, sembra venire da dentro la bocca, dall'organismo o dal cervello. Non è affatto terribile. È una cosa affascinante. Sono i suoi libri, i suoi personaggi. Ma i sandali di Mr. Capote non sono d'argento. Non riesco a liberarmi dal fiorellino di carne nella bocca. Mr. Capote, io sono innamorato, affascinato, perduto, non vivo più, ora, Mr. Capote, senza il tuo fiorellino di carne. O cosa non farebbero molti per avere quel piccolo affare. Ti porta fortuna Mr. Capote? Il mio sguardo è pieno d'amore, veramente sono perduto in lui e la rivelazione di lui, dei libri, dei soldi, di Portofino, del non voler vedere la realtà si strugge e si riassume tutta in quel poretto. È arbitrario.

La narrazione procede attraverso stralci di dialoghi e sarcastiche domande retoriche, fino a una riflessione che mi pare particolarmente rivelatoria di quello che sarà poi un tratto fondamentale della scrittura di Parise (se si pensa che questo brano fu scritto nel 1953). È infatti ricordato l'accostamento, da parte della critica, a Poe, al quale segue un'ipotetica risposta di Capote che mi pare contenga una sorta di dichiarazione di poetica (da parte di Parise):

Poe scriveva delle fantasie, delle cose impossibili; non voglio io, non voglio. Non realtà e non favole. Gli uomini vivono in un succedersi di momenti, ognuno di essi ha una vita e un carattere proprio. Io voglio questi momenti, cerco di possederli. Trovo che solo questi hanno una faccia, una fisionomia...

⁷¹³ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., p. 32.

Sembra qui in effetti preannunciarsi una delle caratteristiche principali dei *Sillabari*, quella tendenza cioè a descrivere dei momenti e nient'altro, come se questi avessero vita propria: è proprio tale fisionomia di attimi a costruire la raccolta. Il brano si conclude poi con l'immagine di Capote che cammina soprappensiero, «assorto in una specie di intimo compiacimento fatto di gesti ondulati, così affascinanti e morbidi come i fiori, le piante, i pesci rossi». Parise ne è naturalmente rapito, ipnotizzato. Come afferma Borso, se a livello letterario Capote è riconducibile, per molti aspetti, al personaggio di Antoine Zeno del *Ragazzo morto e le comete*, sul piano ideologico lo scrittore diventa una sorta di mezzo per criticare «la vacuità dell'americano, sbattendogli in faccia pezzi crudi di realtà: l'occupazione tedesca di fine guerra, la sovrappopolazione del dopoguerra...»⁷¹⁴. In ogni caso, non c'è dubbio che, nei confronti di Capote, Parise abbia mostrato fin da subito una profonda ammirazione (non a caso gli ricorda De Pisis, anch'egli profondamente apprezzato), inserita in un più ampio apprezzamento della letteratura americana.

9.2 Il viaggio del 1961: «New York è bastarda, strana, allucinata, violenta»

Parise, si diceva, nel 1961 si reca per la prima volta negli Stati Uniti, da dove scrive nove lettere, dal 20 marzo al 19 aprile⁷¹⁵. La genesi del viaggio è chiaramente illustrata dalle parole di Naldini, da cui emergono anche le modalità e gli intenti della scrittura parisiana:

alla De Laurentiis si era da poco insediato come responsabile dell'ufficio progetti un nostro caro amico milanese, Vittorio Bonicelli. Parise, che nutriva disgusto per gli impegni troppo pressanti ma era attratto da un viaggio gratis in America, si era messo d'accordo con Bonicelli che gli avrebbe spedito una lettera al giorno e nel cumulo di quelle lettere ci sarebbero state le idee, le suggestioni, le ambientazioni le trame non per uno ma per cento film. In realtà Goffredo si limitò a narrare i fatti che vedeva, le persone che incontrava e meglio ancora quelle che eccitavano i

⁷¹⁴ D. BORSO, *Parise e Capote: un incontro quagliato?*, cit.

⁷¹⁵ Si noti che nello stesso periodo anche Calvino compie lo stesso viaggio: alla fine del novembre 1960 rimane infatti negli Stati Uniti per sei mesi, trascorrendone quattro a New York. Il suo diario si compone di lettere, appunti e riflessioni inviati alla casa editrice Einaudi.

suoi desideri. Con la Lettera 32 portatile dedicava circa dieci minuti al giorno alla stesura epistolare facendone come sua abitudine una copia carbone. «Non badare alla scrittura», scrive a Bonicelli, «è quello che è, butto giù per non dimenticare delle cosette e tu prendi quello che ti piace». ⁷¹⁶

Parise approfitta dunque dell’occasione di un viaggio negli Stati Uniti per andare a vedere, a conoscere quella parte del mondo dalla quale provenivano gli autori che amava, spinto dunque, più che dalla necessità di raccontare, dal bisogno di scoperta. Fin dalla prima missiva, emerge in maniera piuttosto forte il tema della morte ⁷¹⁷, che, osservato da vari punti di vista, costituirà uno dei fili principali degli scritti americani:

Caro Vittorio,
 arrivati ieri in questa folle città; comincio subito la mia corrispondenza con te, a mo’ di diario, così non perdo tempo, idee e appunti. L’idea migliore è stata quella di venire in questo albergo che, come tutta la città ha l’aspetto babilonico di una tomba. ⁷¹⁸

La prima impressione di Parise appena arrivato a New York è quella di trovarsi in un luogo dominato dalla morte: già dal primo impatto con l’hotel, ogni particolare rimanda ad uno scenario funereo. Le stesse porte delle stanze «si presentano veramente come quelle porte bronzee delle tombe di famiglia, sempre socchiuse nei grandi cimiteri» ⁷¹⁹. Si tratta proprio di una «persistenza del macabro in tutte le cose» ⁷²⁰ che, come si vedrà meglio più avanti anche in relazione all’esperienza orientale, Parise fa derivare dalla mancanza di eros. Più in generale, l’autore osserva un’usura estesa a ogni cosa: «per esempio gli oggetti, le cose, che sono nuovi, sono già vecchi appena nuovi» ⁷²¹. Proseguendo nelle lettere, emerge in

⁷¹⁶ N. NALDINI, *Come non ci si difende dai ricordi*, L’Ancora Editore, Napoli 2005, p. 160.

⁷¹⁷ Il tema della morte è al centro anche di un breve testo, intitolato *Lux Perpetua*, che doveva essere la traccia del film commissionato da De Laurentiis. Il brano, pubblicato solo nel 1997 (17 giugno) sul periodico settimanale «Diario» col titolo *L’ultima farfalla*, tratta infatti di cimiteri americani e morti imbalsamati. Qui si legge: «È la fine. Oggetti, cose, persone si confondono e mi appaiono come piatte immagini pubblicitarie su uno schermo panoramico di 360 gradi. [...] È finito tutto: curiosità, desideri, sentimenti non esistono più. [...] Luce a tutti, agli alberi che nascono, crescono e sono abbattuti, alle piante, anche le più piccole, le minuscole, agli animali, agli insetti, anche i più piccoli, gli unicellulari, insomma tutto ciò che un tempo si illuse di vivere».

⁷¹⁸ G. PARISE, *Odore d’America*, cit., p. 9.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ *Ivi*, p. 11.

modo sempre più evidente la delusione di Parise di fronte a questa città che non corrisponde in minima parte alle aspettative. Ad esempio, a proposito di certe ridicole e mostruose pubblicazioni erotiche, l'autore afferma: «se penso a quello che immaginavo io! Broadway, paradiso delle meraviglie, donne stupende, le follie di Zigfield,... che delusione! [...] sporcizia, e provincialismo e decadenza a non finire»⁷²². La disillusione di Parise sembra in particolare incarnarsi nel volto di un connazionale conosciuto nella più nota pasticceria italiana di New York:

è qui da pochi anni, cinque, ma ha nel viso una tale delusione che assomiglia perfino alla morte. Gli ho chiesto subito il perché di quella faccia. Mi ha detto che la delusione è stata grande. Lui immaginava l'America da quello che si dice, dai prodotti e soprattutto dai film. È incredibile come i film abbiano *costruito* nella testa di molti italiani una America così balorda e inesistente da spingerli molto spesso a emigrare! I film hanno fatto moltissimo e lo so io che, tutto sommato, provo la stessa delusione, da anima semplice. Da decadente invece, trovo assai più di quello che mi aspettavo.⁷²³

Tra quegli italiani che si sono costruiti un'idea completamente diversa dalla vera America (causata dal cinema, certo, ma anche dalla letteratura) c'è naturalmente anche Parise stesso, che però, da decadente, ha la possibilità di bilanciare in un certo senso tale delusione. Le annotazioni di viaggio si susseguono rapide, segnate sempre da una grandissima curiosità (a volte, va detto, maschilista e quasi misogina), che conduce Parise a dormire sempre pochissimo per non perdere tempo: «non vorrei mai dormire, è tutta vita perduta»⁷²⁴. Lo sguardo si sofferma in particolar modo su quei dettagli della città il più lontano possibile da un'idea standardizzata e turistica dell'America: Parise preferisce recarsi a Harlem, o in vecchi grattacieli abbandonati poi divenuti dormitori, piuttosto che seguire le solite piste. Dopo New York, il viaggio prosegue a Miami e a New Orleans: qui, ancora dalla scaletta dell'aereo, Parise è investito da un «odore intenso di mare, di magnolie, di canophilla e di spezie»⁷²⁵. Al pensiero di poter visitare la città tanto sognata e immaginata, la gola si serra; ma anche in questa occasione l'autore si trova a fare i conti con una forte

⁷²² Ivi, p. 19.

⁷²³ Ivi, p. 26.

⁷²⁴ Ivi, p. 19.

⁷²⁵ Ivi, p. 41.

disillusione: «certo che non me l'aspettavo così New Orleans. Questa fiera di paese mi ha molto deluso, pietosamente deluso, dandomi ancora una volta il senso della decadenza di questo paese»⁷²⁶. In Louisiana Parise osserva la povertà, le case miserabili ai bordi delle paludi: «sulla porta, sul ballatoio subito elevato dal suolo con due o tre scalini di legno, stava seduta la solita famigliola di negri: stracciati, multicolori, dall'occhio lento, attento e triste»⁷²⁷. I sensi sono sempre molto attenti: odori, suoni e sapori si mescolano di continuo sulla pagina, e ancora, su tutto, aleggia un senso di morte: «i grilli cantano, un forte odore di muffa aleggia in tutta la casa, come se si fosse aperta una tomba»⁷²⁸. La vitalità di certe persone incontrate e al tempo stesso il senso di decadenza riportano a un passaggio di un brano dei *Sillabari*, *Bacio*, dove a una donna capita di avere «un sospetto, insieme funebre e vitale»: mi pare che proprio questo binomio sia al centro dei *reportage* americani, dove in effetti il senso di morte è continuamente impastato di vita, e viceversa. Attraversando piuttosto velocemente il Texas, il New Mexico e l'Arizona, Parise riflette sull'anonimato americano:

tutto sommato le cittadine americane e tutte le periferie di grandi città capitali sono assolutamente uguali in tutta l'America: motel, motel, motel, motel e Oroco, Texaco, e neon. Tutte uguali spaventosamente da confondere. In principio ti sembrano noiose, poi scopri che proprio in ciò sta la loro bellezza: l'assoluta anonimità.⁷²⁹

Addirittura il paesaggio, tremendamente ripetitivo e noioso, pare astratto: e così, quasi per osmosi, l'uniformità e l'artificialità giunge fino ai sentimenti: «ogni cosa, oltre ad essere uguale dovunque, case, prodotti, volti, vestiti, paesaggio e sentimenti (di certo, se ce ne sono) è nuova di zecca, verniciata, fatta di cartone e di vernici»⁷³⁰. Alla delusione si sommano la noia, e talvolta l'angoscia e la disperazione provata certe notti nei motel a poco prezzo. Da Chicago, Parise spedisce l'ultima lettera (19 aprile): qui è raccontata brevemente la visita a Las Vegas, città persa nel

⁷²⁶ Ivi, pp. 44-45.

⁷²⁷ Ivi, p. 50.

⁷²⁸ Ivi, p. 52.

⁷²⁹ Ivi, p. 59.

⁷³⁰ Ivi, p. 60.

deserto di sabbia, che ha lasciato tracce anche nella macchina da scrivere, sporca e piena di sabbia.

9.3 Il viaggio del 1975: l'*American way of life*

Nel 1975 Parise torna a visitare gli Stati Uniti: da qui scrive otto articoli che appaiono prima sul «Corriere della Sera» fra il gennaio e l'aprile del 1976, poi nel volume *New York* del 1977 (Edizioni del Ruzante), definiti dall'autore stesso «più che articoli [...] qualcosa a metà strada tra la riflessione e la prima scoperta di ciò che l'America è diventata in questi ultimi anni per tutta quella parte di globo chiamata “occidente”»⁷³¹. Rispetto al primo viaggio americano del 1961, molto è cambiato, come lo stesso autore riconosce:

lo scrittore che manda le sue corrispondenze al Corriere della Sera è un uomo molto mutato rispetto al Parise dell'inizio degli anni Sessanta. Innanzi tutto sente di essere invecchiato. Adesso è un uomo che ha la necessità di ricapitolare e fissare ciò che ha lasciato sospeso nel viaggio precedente. La sua scrittura non è solo sguardo indagatore che trafigge le superfici, ma si mescola alle idee, ragiona, dà ordine e consequenzialità. Quella che è rimasta immutata, e si è forse anche accresciuta, è la curiosità.⁷³²

Parise è invecchiato, e all'istinto di divorare con tutti i sensi la realtà circostante si aggiunge la necessità di riflettere, di tentare un dircorso coerente, di analisi⁷³³. Come afferma Perrella, «adesso è un uomo che ha la necessità di ricapitolare e fissare ciò che ha lasciato sospeso nel viaggio precedente»⁷³⁴. Oltretutto, l'America stessa e il mondo sono cambiati: ora l'ideologia consumistica si è davvero diffusa in tutto il pianeta, imponendo un dominio politico e a volte bellico. Nell'*Avvertenza* al volume del '77, Parise riflette proprio su questi temi:

⁷³¹ *Op. II*, p. 999.

⁷³² S. PERRELLA, *Introduzione* a G. PARISE, *New York*, cit., pp. VII-IX.

⁷³³ A tale proposito si veda anche una dichiarazione di Parise contenuta in P. MEI, *L'America di Parise*, «7 giorni nel Veneto», 23 giugno 1977: «sono il risultato un po' diverso del mio giornalismo e reportage di guerra. Direi che è una perenne riflessione, più che da scrittore vero e proprio, da filosofo».

⁷³⁴ S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, cit., p. 85.

Avevo attraversato l’America in automobile nel 1961 da una costa all’altra e abitato a New York. Ma in quegli anni molta parte del mondo occidentale non era ancora “colonia ideologica” americana e in ogni caso l’America era legata esclusivamente al ricordo dei G. I. in piedi sui carri armati nella primavera del 1945: poiché quell’immagine rappresentava e rappresenterà sempre “la libertà”, per noi italiani è difficile separarla dall’emozione umanistica che ci diede. [...] L’“invasione” consumistica, se così si può chiamare, avvenne dopo e coincise con il miracolo economico italiano. Allora cominciò l’americanizzazione dell’Europa, specialmente dell’Italia.⁷³⁵

È dunque con questa consapevolezza che l’autore torna in America: se il primo viaggio era stato dominato dalla delusione, ora si tratta di un sentimento più forte, quasi di rabbia e impotenza verso un processo ormai in atto. Parise affronta anche la posizione degli intellettuali, ricordando Pasolini come vittima della «brutale energia dello spreco». Ad essere proposta è una lettura darwiniana di tale mutamento: si tratterà di una selezione violenta, dalla quale però qualcuno, con sforzi immensi, riuscirà a sopravvivere. La rivoluzione che porterà alla nuova cultura ha come teatro New York: «grande selezione, grande spreco, grande numero di vittime; vita al tempo stesso casuale, breve essendo il suo tempo preso dalla lotta, disuamana»⁷³⁶.

Il pezzo che apre la raccolta, intitolato *Venice*, testimonia la tendenza dell’autore a riportare i luoghi sconosciuti al Veneto, come accadrà in maniera molto chiara in Oriente (e negli scritti raccolti in *Guerre politiche*). Ma prima di addentrarsi nella descrizione di questa New York-Venezia⁷³⁷, Parise affronta i temi del consumismo e della conseguente americanizzazione dell’intero pianeta, l’inarrestabile espansione di un dominio che parte dagli oggetti:

è importante l’industria leggera americana perché invade il cuore e le menti degli uomini in tutte le parti del mondo con la sua filosofia dell’utilità e della pratica, cioè della materia: sono i *freezer*, i rasoi elettrici, gli orologi (l’ultimo tipo), i blue jeans, le magliette stampate, i sessi di plastica, gli psicoanalisti, le parrucche contro la calvizie [...]. Il mondo è affascinato, incuriosito, incantato dai prodotti dell’industria leggera americana, per conoscenza diretta o per sentito dire. E altre fabbriche nascono nel mondo occidentale e copiano le magliette e i blue jeans, i

⁷³⁵ *Op. II*, p. 999.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 1001.

⁷³⁷ Si veda a tale proposito C. GORLIER, *Questa New York somiglia a Venezia*, «Corriere della Sera», 27 luglio 1977.

sessi, le parrucche perché la richiesta dell'illusione è grande, il che significa che molte parti del mondo sono colonie dell'America, altre lo stanno diventando e quelle che non lo sono ancora muoiono dal desiderio di diventarlo.⁷³⁸

L'*American way of life* sta dunque cambiando l'intero pianeta molto rapidamente, mutando i rapporti tra le popolazioni e la loro terra, la cultura, la religione, addirittura la famiglia. Da New York si espande in tutto il mondo, in maniera capillare, un nuovo *modus vivendi* in grado di radere al suolo ogni sistema preesistente. La vicinanza tra la capitale per eccellenza del consumismo e Venezia è posta sul piano estetico: sono città bellissime, in cui luce, aria e acqua creano particolari situazioni astratte di meraviglia. Le affinità coinvolgono tutti i sensi:

il mare, sulla punta di Manhattan, ha lo stesso odore della laguna; il cielo è spesso annuvolato e rosato, grattacieli e avenue hanno, tra di loro, le stesse proporzioni e armonie (e funzioni) delle alte case e palazzi di Venezia e le calli; la babele architettonica ha uguali origini e ripetizioni; l'amalgama umano, il meticcio bianco e quello nero provengono da origini ed emigrazioni equivalenti [...]. Entrambe le città nacquero su un'isola, sabbiosa, paludosa Venezia; di trachite (la pietra più dura che esista) new York. Se Venezia cadde ed è ora, da molti anni, nella sua splendente mummificazione, una città *in vitro*, New York mostra con violenza e grandezza i segni della sua stessa decadenza (nel giro di ben pochi anni), ma *in corpore*, e l'impasto al tempo stesso fatiscente e brutale della sua vita quotidiana, anni 1975-1976, è il maggior trionfo a cui l'esteta moderno, se ancora ne esiste uno, possa ambire.⁷³⁹

Le somiglianze tra le due città, come si vede chiaramente, si collocano su vari livelli, a partire da quello più esteriore fino a quelli più profondi e intimi. Il rapporto serve a Parise anche per introdurre gli aspetti di New York che più colpiscono un europeo. Si tratta innanzitutto di un'assenza di radici che provoca un senso di vuoto (il *vacuum*) esteso a tutti gli americani; c'è poi il già ricordato *American way of life*, l'assenza di una coscienza di classe (ma non perché le classi non esistano, piuttosto perché l'uomo medio americano è vittima di una lobotomizzazione storico-politica); Parise percepisce poi in maniera molto netta, da parte degli americani, un forte senso di proprietà delle cose, al quale però non corrisponde un senso di proprietà

⁷³⁸ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., p. 72.

⁷³⁹ Ivi, pp. 75-76.

nei confronti del proprio corpo e della propria persona; inoltre, l'America sembra provare, attraverso l'incredibile sviluppo della pornografia, che Calvino e Lutero sono stati definitivamente sconfitti. Infine, è proprio in questi luoghi che sta nascendo una nuova scrittura, una nuova arte, «anticomunicativa per eccellenza»: sono i primi graffiti di giovanissimi ragazzi che tracciano segni sui muri, in metropolitana e sui treni⁷⁴⁰. Su questi temi Parise riflette negli articoli che seguono, intitolati appunto *Vacuum*, *Horror vacui*, *Pornografia*, *La selezione naturale*, *Consumare consuma*, *Quello che resta dell'arte figurativa* e *La nuova cultura popolare americana*. Per quanto riguarda lo stile della narrazione, sebbene questi testi mostrino un occhio più analitico rispetto alle lettere scritte in occasione del primo viaggio negli Stati Uniti, Parise procede sempre per dettagli, che spesso rivelano una realtà segnata, come si diceva, da una fortissima vitalità⁷⁴¹ ma il tempo stesso da un pesante senso funebre. Afferma infatti Zinato:

La rappresentazione parisiense di New York è incentrata [...] su dei dettagli: su oggetti, corpi, segni. Il suo comune denominatore tuttavia è la vitalità energetica, distruttiva e barbarica, che manda avanti senza sosta il processo di *mutazione*. Si tratta di uno sguardo un po' attardato, di un veneto sulla Grande Mela. Il fatto tuttavia che i *reportages* newyorkesi si aprano e si chiudano con l'immagine di Venezia può indurre a ipotizzare, a rovescio, che la fuoriuscita dalla periferia produca in filigrana una rappresentazione dello spazio metropolitano ed esotico come cartografia o proiezione della periferia stessa.⁷⁴²

Zinato sostiene infatti che il vero oggetto degli articoli sia l'Italia che guarda New York, e sembra sia proprio la violenta diffusione del modello americano ad

⁷⁴⁰ In merito a questo brano, Zinato afferma: «L'ultimo *reportage*, infine, è forse il più famoso e di certo il più appassionato e riguarda l'attento studio compiuto da Parise sui graffiti di New York: i giovani portoricani, neri e italiani che nei primi anni Settanta di notte segnano per la prima volta con lo spray i vagoni dei *subways* sono interpretati da Parise come dei franchi tiratori semiotici, capaci di opporre "una lingua gratuita, indecifrabile, priva di significato economico, bella e inutile" ai segni della produzione del consumo» (E. ZINATO, *Goffredo Parise a New York: gli oggetti della mutazione*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 116-117).

⁷⁴¹ A questo proposito si legga un'altra osservazione di Zinato: «l'ambivalenza vitalistica [...] avvertita nei confronti dell'America manifestata più volte da Parise – che confessa una sua tentazione di andare a perdersi a New York per *esotismo*, «con lo stesso sentimento per cui Gauguin o Rimbaud partirono per Tahiti o per l'Africa nera» - sembra autorizzare l'uso dell'imagologia per l'interpretazione di questi *reportages*, vale a dire dell'analisi, oggi assai praticata, delle immagini mentali, dei cliché individuali e collettivi, messi in atto da una cultura nella costruzione dell'Altro. Alcune immagini o stereotipi dell'alterità statunitense staranno infatti a monte degli scritti newyorkesi» (E. ZINATO, *Goffredo Parise a New York: gli oggetti della mutazione*, cit., pp. 111-112).

⁷⁴² Ivi, pp. 117-118.

autorizzare «questa operazione di spostamento territoriale e di uso onirico-allegorico della realtà»⁷⁴³. La narrazione, si diceva, procede per dettagli: proprio in questa tendenza mi pare possa essere individuato il tentativo, da parte di Parise, di avvicinarsi all’America, che inizialmente corrispondeva agli autori americani da lui più amati. Riguardo una possibile influenza dei viaggi negli Stati Uniti sulla scrittura parisiense, sembra infatti che un qualche rapporto possa essere avvenuto precedentemente, come se l’autore, dovendo fare i conti con una profonda delusione, si appoggiasse a una precisa modalità narrativa di riportare il mondo osservato, tipica appunto di scrittori quali Hemingway o Capote. Di là dei temi principali (primo fra tutti, si è visto, la morte), sembra infatti avvenire qualcosa di opposto a ciò che capita in Oriente: non si tratterebbe infatti di una scrittura modificata in seguito al contatto diretto con il luogo, bensì di una pagina già, in un certo senso, adattata in partenza al contesto visitato. La “prova” di questo discorso potrebbe essere dunque la forte attenzione per il dettaglio, e di conseguenza il tipo di narrazione. Solo per osservare lo stretto rapporto instaurato da Parise con certa letteratura americana, si veda un passaggio tratto dal primo brano di *Other voices, other rooms*:

E poi, questa è una terra solitaria, desolata; nelle depressioni acquitrinose, dove i gigli tigrati raggiungono la grandezza di una testa d’uomo, brillano tronchi di un verde luminescente che, sotto la scura superficie della palude, assomigliano a corpi d’annegati; spesso la sola cosa che si muova, nel paesaggio invernale, è il fumo che sale a spire dal camino di una fattoria dall’aspetto malinconico, o un uccello che in volo silenzioso, ad ali tese e occhi intenti, rotea sopra le nere e deserte pinete.⁷⁴⁴

Pare che un paesaggio molto simile sia colto da Parise nelle campagne della Louisiana:

Immense zone paludose cosparse di fantasmi di alberi che sembrano morti stecchiti, sorgenti dagli acquitrini come fantasmi o scheletri di strani pazzi o vecchie con la barba e le verruche. Vecchie streghe piantate

⁷⁴³ Ivi, p. 110.

⁷⁴⁴ T. CAPOTE, *Altre voci altre stanze* [*Other voices, other rooms*, 1948], Garzanti, Milano 2000, p. 7.

tra il fango e le savane, fermi stagni coperti di grasse e oleose fogliette verdi che ingannano e ti fanno sprofondare nell'Ade se ci metti piede.⁷⁴⁵

Di là dal medesimo soggetto, quello di una natura umanizzata che rimanda insistentemente alla morte (Capote descrive dei tronchi che «assomigliano a corpi d'annegati», e in Parise gli alberi, già assimilati a fantasmi, «sembrano morti stecchiti»), mi sembra si possa notare una comune tendenza a presentare la realtà osservata. Sebbene nel caso specifico si tratti di una realtà piuttosto allucinata e a tratti deforme, la modalità è comunque quella di partire dal dettaglio, da un giglio tigrato, dall'immagine di una vecchia con la barba e le verruche, per rendere una particolare atmosfera. Parise sembra privilegiare questo tipo di scrittura quando inizia a viaggiare come reporter: si tratta dunque di un'esigenza narrativa che parte dai sensi, i quali captano ogni tipo di segnale. I dettagli (in particolare degli oggetti, ma anche, come si è visto, della natura e delle persone) sono al centro della sua narrazione: Parise tenta negli scritti americani, per la prima volta in maniera così evidente, di descrivere solo quello che, con il proprio corpo, può percepire, nel modo più preciso possibile. E la tendenza pare chiara fin dalla prima lettera, dove, saltando ogni convenevole ed eludendo qualsiasi discorso introduttivo, è immediatamente descritta la gamma di colori degli abiti di due donne nelle quali l'autore si imbatte: «vestiti finti che assomigliavano a quella carta crep dai colori inesistenti in natura: azzurrini, rosa fragola chiari, rosso lacca, rosso rossetto, e nel fondo, dominante, il nero»⁷⁴⁶. Le persone, le cose e le situazioni sono lette dai particolari che le costituiscono, e Parise si serve di questi anche per trarre considerazioni più profonde: come si è visto, tale dispositivo è alla base degli scritti di critica d'arte, dove l'autore parte da considerazioni esteriori (spesso dell'artista) per avanzare valutazioni sull'opera in esame. I dettagli sono tutto quello che abbiamo, come emerge anche dalla risposta dell'autore a una lettera anonima, pervenuta alla rubrica sul «Corriere della Sera», che si interroga sul suicidio:

⁷⁴⁵ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., p. 49.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 9.

Mi dispiace molto che non abbia firmato la sua lettera. Avrei tenuto nascosto il suo nome, ma l'avrei cercata, per telefono, una mattina presto, all'alba, per chiederle che tempo fa nel luogo dove lei abita e per farmelo descrivere nei dettagli. Quei dettagli che, messi insieme, fanno le ore, il giorno, gli anni e la vita che ci è dato vivere (qualunque essa sia sempre bella appunto, perché imprevedibile come il tempo) e che è tutto, dico tutto, quello che abbiamo.⁷⁴⁷

È poi nei *Sillabari* che tale inclinazione raggiunge l'apice: qui sembra davvero che Parise abbia messo in pratica, in modo sistematico e consapevole, tutto quello che ha imparato viaggiando e scrivendo. Come propone Inglese all'interno di un'indagine su come il genere del racconto sia, nei *Sillabari*, completamente rivisitato e reinterpretato:

l'écart opéré par Parise, à l'égard du code du genre, consiste justement à tenter de «resserrer le tout» d'une existence dans quelques chose qui est loin d'avoir la force de l'épisode révélateur mais qui prend souvent l'apparence d'un non-épisode, d'un événement manqué ou d'un fait marginal et faible. C'est donc autour de ce défi que nous devons nous interroger afin de procéder à un examen des *Sillabari*, sans jamais oublier que c'est dans cette œuvre que se joue la tension entre ce tout, c'est-à-dire la plénitude du sens et l'événement mineur, en marge, qui détient pourtant la force d'attirer sur soi, de garder dans son corps, quasiment invisible et incolore, toute l'énergie et l'épaisseur aveugle, voire énigmatique d'une vie.⁷⁴⁸

L'evento marginale mostra in effetti la forza, nei *Sillabari*, di competere con il tutto: per questo Inglese, in conclusione, spiegando il significato della «stratégie de l'inactualité», afferma che la scelta di Parise di uno sguardo infantile, autentico, deriva dalla volontà dell'autore di difendersi dalle minacce rappresentate, alla fine degli anni Sessanta, dalla massificazione della cultura e dalla conseguente banalizzazione del linguaggio⁷⁴⁹. A essere ricercata è così una scrittura che si appoggia, come secondo o terzo strato, alla superficie delle cose, cogliendo certi

⁷⁴⁷ G. PARISE, *La morale deformata*, «Corriere della Sera» 19 maggio 1974, ora in ID., *Verba Volant. Profezie civili di un unaticonformista*, a cura di S. Perrella, Liberal Libri, Firenze 1998, p. 58.

⁷⁴⁸ A. INGLESE, *Goffredo Parise et la stratégie littéraire de l'inactualité*, in D. FERRARIS, *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, p. 216.

⁷⁴⁹ «Ce que nous avons appelé la *stratégie de l'inactualité* naît d'une exigence polémique très ancrée dans un contexte historique bien déterminé : celui de l'Italie de la fin des années soixante. Face aux menaces que représentent, pour l'écrivain, la massification de la culture et la banalisation du langage, Parise choisit la voie du regard enfantin qui incarne aussi la seule possibilité d'une récupération sous une forme non parodique de l'authenticité de certaines expériences» (Ivi, p. 227).

movimenti (visivi, olfattivi, uditivi, tattili, e gustativi) ma mantenendo sempre la coscienza di uno sguardo che potrebbe anche non esserci. L'utilizzo dell'imperfetto, che come ha notato Ginzburg è la cifra dei *Sillabari*, mostra infatti che l'osservazione minuziosa di certi particolari è di continuo bilanciata da un profondo commiato. L'explicit di *Amicizia* è a questo proposito esemplare: «Anni dopo si ritrovarono ancora in quel tratto di monte e di valle che li aveva resi così felici la prima volta. Poi smisero di ritrovarsi in quei luoghi, passarono anni restando sempre amici e lasciando che altri prendessero il loro posto». L'autore, sebbene immerso più che mai nel brulichio della realtà, sa bene che a un certo punto il proprio posto sarà preso da altri; i luoghi restano lì, e le persone sono di volta in volta sostituite. E leggendo un autore statunitense che negli stessi anni, di là dall'Oceano, scriveva racconti, sembra che la lezione americana sia stata davvero assimilata e riversata poi, dopo vari anni, nei *Sillabari*: «cambieranno solo le storie che raccontiamo, gireranno intorno ad altri tempi e ad altri nomi. Ma l'equipaggio del *Delmar* sarà lo stesso, il lavoro lo stesso per diciotto ore al giorno e molto presto non ci saranno più storie. Per ora aspetto, guardo il vento con la pioggia che sferza le finestre e appanna i vetri»⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ B. D'J PANCAKE, *Una stanza per sempre*, in ID., *Trilobiti* [*The stories of Breece D'J Pancake*, 1977], minimum fax, Roma 2016, pp. 57-58.

Capitolo X

L'Oriente

L'universo non è tenuto a essere bello, eppure lo è.
(F. CHENG)⁷⁵¹

Inutile analizzare, pasticciare, rimediare mediante l'analisi.
La sublime sintesi è un regalo del caso, è l'armonia che ci deve essere.
(G. PARISE)⁷⁵²

10.1 La forma breve

Se è vero che la visività risulta elemento distintivo per la pagina di *reportage* (dall'esperienza di inviato Parise impara a guardare le cose in sé, ponendosi di fronte ad esse libero da ogni criterio di valutazione, da ogni ideologia), proprio in Oriente tale categoria sembra arricchirsi di elementi stilistici e metodologici, svelando «l'evidenza poetica della realtà, colta nel suo semplice mostrarsi»⁷⁵³.

Nell'autunno 1980 Parise si reca in Giappone su invito dell'ambasciatore Boris Biancheri, e vi rimane per oltre un mese: gli articoli di corrispondenza appariranno sul «Corriere della Sera» dal gennaio 1981 al febbraio 1982, per essere poi pubblicati da Mondadori nel novembre del 1982 in un volume corredato di storie illustrate, fotografie e dipinti dal titolo *L'eleganza è frigida*. Parise ha già affinato, dalle

⁷⁵¹ F. CHENG, *Cinque meditazioni sulla bellezza* [*Cinq méditations sur la beauté*, 2006], Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 7.

⁷⁵² G. PARISE, *L'eleganza è frigida*, Op. II, p. 1097.

⁷⁵³ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 162.

esperienze precedenti, le sue capacità di reporter e i suoi strumenti (l'occhio, la mente, il cuore). Il viaggio inizia infatti con una dichiarazione di poetica valida per l'opera parisiense nel suo insieme: i sensi sono «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza»⁷⁵⁴; poi, tra essi, che pure rimangono molto vivi in tutto il testo, si distingue quello della vista.

[...] c'erano assai pochi passanti che Marco naturalmente osservò con attenzione: erano uomini, donne e bambini (scolari) dai tipici tratti giapponesi; alcuni dei quali mostravano negli occhi una grande attenzione e concentrazione. L'espressione degli occhi tuttavia passava rapidamente attraverso due fasi: una di attenzione e un'altra di stupore. L'attrazione era attratta evidentemente dai propri pensieri mentre lo stupore, anche se minimo, l'affare di un attimo, Marco lo attribuì alla propria persona che, anche dopo un secolo, costituiva una certa quale novità per molti giapponesi. [...] A Marco insomma parve di cogliere in quegli sguardi, del resto molto belli, e solo per fulminei istanti, la coscienza di una profonda diversità.⁷⁵⁵

O ancora:

ma ciò che colpì Marco sopra ogni cosa erano la gentilezza delle persone e l'inalterabilità del loro volto che lasciava trasparire tuttavia l'emozione soltanto dagli occhi. «Tutti gli occhi degli esseri umani traspaiono qualche cosa – si disse Marco – ma gli occhi dei giapponesi, che ho davanti ai miei, pure non facendo trasparire nulla, fanno sentire molte cose che si potrebbero riassumere in un solo sentimento: la timidezza infantile».⁷⁵⁶

Dall'Oriente Parise impara un nuovo modo di posare lo sguardo, che non cerca l'analisi ma solo la sintesi, perché «il Giappone non si presta all'analisi ma quasi esclusivamente a una serie pressoché infinita di elettroshock, di fulminee intuizioni, quello che i giapponesi chiamano *satori*, una specie di perdita di conoscenza, e niente altro»⁷⁵⁷. Da qui la critica all'*Impero dei segni* recensito nel 1984: secondo Parise, Barthes è caduto nella trappola dell'analisi, svuotando così di mistero ogni aspetto della cultura orientale, dall'*haiku* alla confezione di pacchetti, all'inchino (tuttavia, Barthes, in calce a una riflessione sull'*haiku*, afferma che «de vie

⁷⁵⁴ *Op. II*, p. 1063.

⁷⁵⁵ *Ivi*, pp. 1063-1064.

⁷⁵⁶ *Ivi*, pp. 1065-1066.

⁷⁵⁷ G. PARISE, *Troppo occidentale per l'enigma-Giappone*, *Op. II*, p. 1547.

dell'interpretazione non possono dunque che sciupare lo haiku: perché il lavoro di lettura che vi è connesso è quello di sospendere il linguaggio, non di provocarlo»⁷⁵⁸, e più avanti spiega come l'*haiku* non abbia alcuna finalità letteraria, bensì faccia scomparire, al suo interno, le due funzioni fondamentali della nostra scrittura classica: la descrizione e la definizione). Il lettore viene così ingannato da un labirinto concettuale che rischia di sfociare nel narcisismo. Il modello che Parise oppone è quello dell'*Eleganza è frigida*: proibendosi l'assuefazione alle abitudini visive e mantenendo sempre un altissimo livello di curiosità, lo sguardo si fa più intimo e si abbandona quindi all'intuito, che diviene in Oriente lo strumento di un giudizio liberato dal giudizio⁷⁵⁹. Il reporter non cerca più di comprendere, ma intuisce una grazia estetica che emerge nei momenti più profondi del suo viaggio. A volte si rende conto di non poter fare piena esperienza di tale grazia, e prova rammarico per non aver studiato lo Zen al liceo, come scrive al professore di filosofia Giuseppe Faggini⁷⁶⁰ in una cartolina spedita da Kyoto. Non è certo casuale che nell'*Eleganza è frigida* sia esplicitamente nominata l'opera di Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco*: da questo testo emerge, attraverso l'apprendistato di un occidentale (un professore tedesco di filosofia) alla disciplina del tiro con l'arco, lo stesso desiderio provato da Parise di liberarsi della speculazione, di superare la tecnica per far sì che diventi un'*arte inappresa*. La via è quella di una diretta esperienza di ciò che «non può essere concepito intellettualmente, anzi non può essere afferrato e spiegato neppure dopo che se ne è fatto esperienza, per quanto precisa e inoppugnabile: lo si conosce non conoscendolo»⁷⁶¹. In questo senso, l'arco e la freccia dell'opera di Herrigel divengono nel viaggio di Parise gli occhi: la via verso un possibile approdo interiore, che, come l'arte, non conosce istruzioni o svelamenti. Come propone La Capria, il periodo tra gli anni Sessanta e Settanta fu per Parise «come l'apprendistato del tiro

⁷⁵⁸ R. BARTHES, *L'impero dei segni segni* [*L'Empire des signes*, 1970], Einaudi, Torino 1984, p. 84.

⁷⁵⁹ Si veda, a tale proposito, una riflessione sulla bellezza femminile contenuta in *Cara Cina*: «questa bellezza è data, lo ripeto ancora una volta, dallo stile. Perciò lo strumento per giudicare la donna cinese non è e non deve essere l'occhio, come avviene in Occidente, bensì l'intuito» (*Op. II*, p. 751).

⁷⁶⁰ Per la riproduzione completa della comunicazione, si veda A. DANIELE, *Goffredo Parise e Giuseppe Faggini. Tracce di un'amicizia*, «Giornale storico della letteratura italiana», anno 2002, CLXXIX, pp. 99-102.

⁷⁶¹ E. HERRIGEL, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano 2012, p. 21.

dell'arco nella disciplina zen»⁷⁶²: attraverso l'Oriente, il reporter dimentica la tecnica (o la interiorizza fino a farla rientrare nell'inconscio) e, senza la presunzione di colpire il bersaglio, lascia partire la freccia, fino a centrare i *Sillabari*. Che davvero sembrano guidati da una «distrazione zen» (e l'intuizione è ancora di La Capria).

Dopo avere dunque assimilato gli strumenti, ora Parise può riflettere sul viaggio stesso, come anticipa una considerazione inserita nell'*Avvertenza a Guerre politiche*:

scrivendo e pensando e guardando con enorme attenzione quello che lo circonda e talvolta, quasi sempre, soffrendo per l'impossibilità di mutarlo (le sole cose che sa veramente fare uno scrittore) lo scrittore che viaggia finisce per avere una sua idea di luoghi e persone diversi. Che analizza, con automatico piacere professionale, come insegnò a fare allora Marco Polo, un grande fenomenologo *ante litteram*. La gioventù lo aiuta a guardare, perché l'occhio, la mente e il cuore sono forti e resistenti anche ai grandi dolori dell'umanità. Più avanti, nella maturità, lo scrittore tende a riflettere e a ricordare e a vedere come si dice "in prospettiva" i viaggi della sua gioventù.⁷⁶³

La considerazione del ruolo di reporter cambia in ogni opera; tuttavia, con *L'eleganza è frigida* ci si trova di fronte a un testo diverso dagli altri, che non sembra più un *reportage*, ma un vero e proprio racconto. Come afferma Santoro, qui «Parise sperimenta un modello di scrittura di viaggio completamente diverso, che prevede la trasfigurazione romanzata dell'esperienza personale mediante fantasie e suggestioni letterarie. Da qui la rinuncia all'io narrante in favore di una controfigura di invenzione»⁷⁶⁴. Per la prima volta l'autore utilizza una terza persona, Marco, come protagonista degli eventi; un altro importante aspetto che separa *L'eleganza è frigida* dai precedenti *reportage* è la quasi totale assenza di eventi, che lascia spazio al racconto di esperienze sulle quali continuamente Marco riflette. Si confrontino, ad esempio, gli incipit di *Guerre politiche (Vietnam)* e quello dell'*Eleganza è frigida*. Il *reportage* sul Vietnam si apre così: «30 marzo 1967, ore 21,30. Questo è il primo giorno di guerra. Siamo al confine della zona smilitarizzata, immediatamente a sud del 17° parallelo, dove in questi giorni avvengono i combattimenti più duri. Qui non

⁷⁶² R. LA CAPRIA, *Il sillabario «zen» di Goffredo Parise*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, cit., p. 175.

⁷⁶³ G. PARISE, *Avvertenza a Guerre politiche*, cit., pp. VIII-IX.

⁷⁶⁴ V. SANTORO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, cit., p. 106.

operano soltanto i vietcong ma unità regolari dell'esercito nordvietnamita che si infiltrano verso sud»⁷⁶⁵. Al contrario, già nelle prime frasi dei brani scritti in Giappone si leggono alcune considerazioni sullo stato d'animo del protagonista: «lasciato il paese della Politica Marco sbarcò in Giappone: l'aereo toccò terra alle 9.25 precise, com'era stabilito dall'orario e Marco si stupì, ma era troppo eccitato dal nuovo paese che l'attendeva per stabilire immediatamente paralleli»⁷⁶⁶.

L'autore, come afferma Amitrano, si muove dunque in un luogo ibrido tra *reportage* e romanzo:

Parise, che aveva già realizzato diversi reportage in Asia e altre regioni del mondo, era certamente consapevole dell'importanza di quella zona intermedia fra cronaca giornalistica e romanzo in cui uno scrittore – basti pensare a Capote – può conquistare nuovi spazi espressivi [...] quel *terrain vague* fra reportage e romanzo, Parise voleva comunque annetterlo alla propria dimensione più vera, quella di narratore. Nonostante l'impegno del reporter sia avvertibile nella coscienziosa scelta di temi e luoghi adatti alle pagine di un quotidiano, grazie all'invenzione di Marco, Parise può tradurre la realtà nei termini romanzeschi e poetici che più gli si addicono. Disancorata dal peso dell'io, la visione si solleva leggera e l'immaginazione fluttua, libera e chiaroveggente, attraversando i muri di barriere culturali e linguistiche. Parise guarda tutto, capisce qualcosa e intuisce moltissimo.⁷⁶⁷

Ed è proprio attraverso tale «zona intermedia fra cronaca giornalistica e romanzo» che Parise può mettere a punto la forma che distinguerà i *Sillabari*, segnata dalla *brevitas*, attiva sia nei “pezzi” (gli articoli che compongono *L'eleganza è frigida* hanno circa la stessa lunghezza dei brani dei *Sillabari*) che a livello sintattico. Questa «latente tensione per la forma breve»⁷⁶⁸, associata alla volontà di semplificazione, si combina poi con la già ricordata attenzione al dettaglio: l'incontro di Marco con

⁷⁶⁵ *Op. II*, p. 787.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 1059.

⁷⁶⁷ G. AMITRANO, *Parise, cronache dal Giappone*, «La Repubblica», 23 agosto 2008, ora in *Goffredo Parise e il Giappone*, (a cura di A. Barzaghi), Veneto Comunicazione, Crocetta del Montello (TV) 2014, p. 24. A tale proposito si veda anche una riflessione di Gialloredo: «L'opzione per una misura breve di racconto che rifugge dalle strettoie di un sistema chiuso e le scelte operate nelle due serie dei *Sillabari* trovano il proprio terreno di coltura nella disponibilità rivelata dal *reportage* cinese verso l'imprevisto e il casuale; proprio alcuni passi di Cara Cina sembrano dare l'abbrivio alla struttura formale nella quale è racchiuso il segreto inventivo dell'abecedario 'sentimentale' di cui lo scrittore va compilando le voci tra il 1971 e il 1980» (A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit., p. 143).

⁷⁶⁸ La definizione è di I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 153.

L'alterità deve essere in qualche modo restituito al lettore, e Parise sceglie dunque di farlo attraverso una visione della realtà che sappia cogliere certi particolari, spesso rappresentativi della cultura orientale, altre volte inutili. Ma è proprio l'insieme di dettagli quotidiani, banali e rivelatori che, interrogati, possono effettivamente riportare un viaggio. L'autore e il protagonista procedono con lo stesso metodo: Marco infatti «annotava nella mente alcuni minuscoli particolari e poi, quando gli capitava e con la massima calma, ma anche la passione di un ricercatore scientifico, si applicava al lavoro»⁷⁶⁹. Ancora, «mai abbastanza sono i particolari, i punti di vista come per un oggetto che deve essere guardato e riguardato da tutte le parti e secondo luci diverse. È un processo investigativo che investe ogni cosa e persona e luogo, un esame di comportamento introduttivo a quel labirinto di supposizioni che sono quasi sempre l'arte e la letteratura giapponese»⁷⁷⁰. L'idea di una storia fatta di frammenti ricorre in tutto il testo, come si è visto, sia a livello di costruzione della narrazione che a livello meta-testuale. Quando Marco si reca a trovare la vedova di Richard Sorge, di fronte alla vecchia signora dalle mani tremanti di emozione e timidezza che stenta a parlare, pensa che l'intera vita di Sorge, riassunta in una frase, fosse «la massima quantità di storia che si poteva mettere insieme riassumendo, visto che i dettagli personali di un uomo non erano che frammenti sperduti nella periferia di Tokio, nei ricordi imprecisi e prudenti di una gentilissima vecchina, simili a cenere sparsa e confusa con la polvere di strada»⁷⁷¹. Sembra essere proprio la semplicità delle cose, la possibilità di rendere in poche parole un'intera vita, a tradursi in una scrittura essenziale e limpida: il *reportage* è il genere che meglio si presta a tale indagine, e solo passando attraverso questa scrittura Parise può giungere ai *Sillabari*, che mantengono la stessa prosa cristallina pur non essendo cronache di viaggio. «La curiosità di Marco che si aggrappava ai dettagli»⁷⁷² è paragonabile all'atteggiamento del già citato decimo personaggio di *Amicizia*, o all'uomo di *Amore* in uno dei tanti momenti in cui è intento a guardare la donna: «ma anche questo modo di osservarla, che avrebbe dovuto tener conto di particolari banali, non fece che confermare la

⁷⁶⁹ *Op. II*, p. 1092.

⁷⁷⁰ *Ivi*, p. 1096.

⁷⁷¹ *Ivi*, p. 1137.

⁷⁷² *Ivi*, p. 1136.

grande e naturale bellezza della presenza femminile». La malinconia che pervade tutti i *Sillabari* è data sì dalla percezione del passare del tempo e dunque della precarietà di ogni situazione, ma anche da un leggero senso di distacco dalla vita, reso sia dal tipo di situazioni narrate che dal modo in cui si sceglie appunto di raccontarle. Sotto il titolo *Amore*, Parise sa che sarebbe vano tentare di assolutizzare tale idea: sceglie dunque una delle tante situazioni, alcuni dei tanti dettagli che potrebbero essere catalogati sotto questo nome. E la malinconia, segnata anche nell'*Eleganza è frigida* dal «sonno al tempo stesso felice e lontano, simile a quelli delle convalescenze o della salvezza»⁷⁷³, si percepisce anche da questa distaccata consapevolezza di non poter mai esaurire l'idea di un sentimento. Per questo, l'unica via è quella di una *brevitas* che proviene dal *reportage*: Marco, riferendosi ad un'antologia di haiku, sembra descrivere i dispositivi alla base dei *Sillabari*: «più tardi seppe che si trattava di poesia classica giapponese per eccellenza, anch'essa in qualche modo ispirata dall'essenza dello Zen, la brevità quando non il nulla, lo zero, ispirate sempre e soltanto dal sentimento verso la natura, anzi da un microscopico prisma di natura visto però attraverso i sensi dell'autore nelle sue sfaccettature al tempo stesso semplici e sublimi»⁷⁷⁴. Ma è proprio tale senso di precarietà a suggerire l'occasione della bellezza: questa propensione, attiva nei *Sillabari*, sembra provenire da una consapevolezza cara al mondo orientale, come spiega François Cheng:

questo fenomeno dell'unicità si riscontra all'interno della dimensione spaziale come di quella temporale [...]. Il pensiero di questi momenti unici, quando si tratta di episodi belli e felici, suscita in noi dei sentimenti acuti, venati da un senso d'infinita nostalgia. Lì noi ci arrendiamo all'evidenza che l'unicità dell'istante è legata alla nostra condizione di esseri mortali – e questa unicità non fa che ricordarcelo senza tregua. È per questo che la bellezza ci appare quasi sempre tragica, perché siamo istintivamente percorsi dalla consapevolezza che ogni bellezza è effimera. È questa l'occasione per sottolineare fin da ora che ogni bellezza è un tutt'uno proprio con l'unicità dell'istante [...]. Dal mio punto di vista, è con l'unicità che ha inizio la possibilità della bellezza.⁷⁷⁵

⁷⁷³ Ivi, p. 1060.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 1168.

⁷⁷⁵ F. CHENG, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, cit., pp. 16-17.

La bellezza è al centro delle *Cinque meditazioni* di Cheng, che si sviluppano dal presupposto che in tempi di violenze, catastrofi e povertà, riflettere sulla bellezza possa sembrare sconveniente, scandaloso: tuttavia, proprio la bellezza si situa in una posizione antitetica a quella del male, con cui continuamente ci si deve rapportare. E poiché la prima caratteristica della bellezza è l'enigmaticità, Cheng invita a cogliere i fenomeni invece di ipotizzare teoremi: sembra che Parise abbia seguito proprio questa linea. L'osservazione e l'interrogazione dei dati, unita al saper comprendere i fenomeni attraverso le facoltà percettive, sono esattamente le operazioni compiute da Parise prima e durante il momento della scrittura:

mi presento piuttosto come un fenomenologo un po' ingenuo che osserva e interroga non soltanto i dati già raccolti e censiti dalla ragione, ma anche ciò che è occulto e implicito, ciò che sorge in modo inatteso e insperato, ciò che si manifesta come dono e promessa. Non ignoro che nell'ambito della materia, è possibile e necessario stabilire dei teoremi; ma so anche che, in quello della vita, è opportuno imparare a cogliere i fenomeni che accadono, ogni volta singolarmente, allorché si rivelano nel senso della Via, vale a dire della vita aperta. Al di là delle mie riflessioni, il lavoro che devo compiere consiste dunque piuttosto nello sviluppare in me la capacità di essere ricettivo. Soltanto un atteggiamento di accoglienza – essere «da forra del mondo», come dice Laozi- e non di conquista ci permetterà, ne sono sicuro, di raccogliere, dalla vita aperta, la parte di verità.⁷⁷⁶

Il rapporto tra precarietà e bellezza può essere considerato una delle chiavi di lettura dei *Sillabari*⁷⁷⁷, e ancora una volta tale nesso va colto, passando per il *reportage*, attraverso la curiosità dello sguardo e dei sensi: per questo motivo il Giappone, tra tutti i paesi del mondo, «era il solo di cui sarebbe diventato con gioia figlio adottivo perché mille e mille cose gli restavano da vedere e rivedere così grande era ancora la

⁷⁷⁶ Ivi, pp. 13-14.

⁷⁷⁷ I momenti infatti dove è colta una bellezza (di personaggi, cose o situazioni) sono estremamente fugaci e passeggeri, come si vede ad esempio in un passaggio del brano *Amicizia*: «Insomma erano tutti molto felici, in modo così bello da attribuire la ragione di questo sentimento non soltanto alle montagne color rosa, alla neve e al sole ma soprattutto ai propri simili che in quel momento (un momento molto importante della loro vita) erano i dieci puntini colorati nella valle» (*Op. II*, p. 214), dove la felicità e la bellezza sono legate al preciso momento in cui i dieci amici sciano nella valle. O ancora, nel brano *Eleganza*, la bellezza e appunto l'eleganza dei personaggi non dura nemmeno il tempo di una cena: «a questo punto cessò di guardare ogni cosa salvo loro due che erano intoccabili nella loro naturale eleganza. Che importava il resto?», e in conclusione: «poi cessarono di parlare, si guardarono di quando in quando con piccoli sorrisi o cenni, tutti e tre: poi entrarono due tipi, un uomo e una donna e l'eleganza svanì velocissima nel cielo romano» (*Op. II*, p. 305 e 307).

sorpresa e la felicità nelle sue pupille e nel suo cuore»⁷⁷⁸ (dove sembra che la sorpresa sia così forte da eliminare la punteggiatura). Come afferma Damiani,

mai nella cultura nipponica si oscurò il principio secondo cui “lo stile è l'uomo”, e Marco se ne avvede, in contrasto con il mondo da cui proviene, restando soltanto «attento a guardare e a sentire ogni cosa attraverso i sensi»; egli stesso, per la purezza di sguardo che ha conservato come dote genetica, accomunata un po' filialmente a quella di Comisso, si sintonizza per un proprio stile con la realtà osservata. Rifiuta di applicare su di essa schemi analitici o classificatori, come invece farà Roland Barthes nell'*Impero dei Segni*.⁷⁷⁹

10.2 L'estetica della morte

In Laos la morte immediata, fulminante, di un giovane scheletro hippy, vivente, americano, drogato, in mezzo a una strada infuocata e deserta di Vientiane alle due pomeridiane. Dissi a un vecchio cinese con barbetta, mio compagno di strada: - Si sente poco bene-. Rispose il cinese: - No, è morto. (G. PARISE)⁷⁸⁰

Il titolo dell'*Eleganza è frigida* si riferisce a un verso di Saito Ryokuu (1867-1904): «il grande poeta giapponese Saito Ryokuu aveva detto che “l'eleganza è frigida” e mai in così grande brevità a Marco pareva riassunto tutto il Giappone»⁷⁸¹. Il termine *eleganza* sembra racchiudere un'ampia sfera di percezioni che gravitano intorno alla grazia; anche la freddezza si presta qui a vari ambiti, a partire proprio da quello sensoriale riferito all'abituale assenza di riscaldamento nelle case giapponesi. Inoltre, la freddezza indica l'artificialità in ambito sensuale e sessuale:

probabilmente quei sentimenti così legati ai sensi stavano chiusi dentro l'animo e la mente di quegli abitanti in forme che prendevano vita nella letteratura e nell'arte come una costruzione artificiale della fantasia e del sogno più che nella realtà tutta regolata da precise formule ed etichette

⁷⁷⁸ *Op. II*, p. 1173.

⁷⁷⁹ R. DAMIANI, *Dal «Paese della Politica» all'Impero dell'Iki*, «Lettere italiane», anno 2008, n. 2, p. 273.

⁷⁸⁰ G. PARISE, *Vietnam*, *Op. II*, p. 785.

⁷⁸¹ *Op. II*, p. 1109.

esteriori. Come pesci dai bellissimi colori aurei essi si mostravano dentro un acquario nel loro volteggiare lento e solenne, o affollato e quasi trasparente, privi di quei gesti bizzarri e comici che caratterizzano eroticamente i mammiferi.⁷⁸²

Marco entra dunque in contatto con questi pesci (che ricordano i pesci rossi di Cecchi i quali, visti di profilo, sono pesci normalissimi, ma poi, di fronte, «la loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte montuosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana»⁷⁸³), calandosi pienamente nell'idea dell'autore antropologo in contatto con un'alterità. Si reca in un paese «non soltanto molto lontano fisicamente e geograficamente dal paese della Politica ma da tutti quei paesi occidentali (cioè veramente quasi tutti) che credono nella materia e non nello spirito»⁷⁸⁴, seguendo perfettamente la linea tracciata dalla prassi antropologica, che prevede il viaggio verso un luogo distante sia geograficamente che culturalmente: «tradizionalmente, l'ethos dell'antropologia è guidato dalla ricerca di un "altrove" che segna la distanza fra "noi" e "loro"»⁷⁸⁵. In particolare, Said⁷⁸⁶ è stato uno dei primi a mostrare come l'Oriente sia stato una sorta di invenzione da parte dell'Occidente (esotismo stereotipato), che andrebbe smontata calando l'Oriente nei molteplici fatti fisici che lo costituiscono. In Parise, la necessità di trovare un Oriente concreto che possa superare le banali considerazioni sull'altrove è molto forte: ogni riflessione sull'Oriente ha dunque la necessità di passare attraverso un episodio vissuto in prima persona dal protagonista/autore.

Mi pare, in particolare, che uno dei centri fondamentali dell'*Eleganza è frigida* (presente già in *Cara Cina*), che emerge anche nei *Sillabari*, sia l'interesse per una concezione della morte lontanissima da quella occidentale, forse sentita da Parise più vicina (si ricordi che il 1979 era stato un anno molto difficile, segnato dalla malattia, dal dolore e dal pessimismo). Forse è proprio la morte⁷⁸⁷, preannunciata già nel

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ E. CECCHI, *Pesci rossi*, cit., p. 7.

⁷⁸⁴ *Op. II*, p. 1062.

⁷⁸⁵ S. CARTA, *Orientalismo, spazio e antropologia culturale*, «Intersezioni», anno 2011, n. 1, p. 132.

⁷⁸⁶ E. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [*Orientalism*, 1978], Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁷⁸⁷ A proposito della funzione della morte nell'opera di Parise, si veda A. M. MUTTERLE, *Epifania in nero*, in I. CROTTI (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., p. 38: «la nostra ipotesi è che la tecnica epifanica che sostiene questo universo funebre sia una epifania luttuosa, la cui *quidditas* consiste in una perdita e un'assenza

Ragazzo morto e le comete e nei *Movimenti remoti*⁷⁸⁸, a legare così profondamente Parise al Giappone. Pare infatti che fin dai primissimi tentativi di scrittura il tema del funebre interessi l'autore: basti pensare al titolo del testo d'esordio. Qui non solo il protagonista è un ragazzo attorno alla cui morte (causata da due colpi di fucile, di notte, durante un inseguimento) ruota tutto il romanzo, ma accade che i morti convivano con i vivi, in una sinistra situazione in cui subito il lettore fatica a orientarsi. Come afferma Bárberi Squarotti, «si può dire che la notte dominatrice del romanzo non è che la forma visiva dell'atmosfera di morte, passata o in atto o incombente, che domina nella città in rovina e in un dopoguerra che non è l'inizio di un futuro diverso, ma il prolungarsi di tenebre»⁷⁸⁹. Si trovano già nel *Ragazzo morto* le tracce iniziali di un'idea della morte che sarà poi arricchita dall'esperienza in Oriente, e che forse senza questa prima riflessione non sarebbe stata possibile. Si tratta di una morte intesa non come tragedia, bensì come evento inserito nell'ordine abituale delle cose, che risulta inspiegabile proprio perché non ha alcun significato o motivazione.

«Ma perché ti hanno ucciso? Dimmi almeno questo» domanda Fiore dopo una lunga pausa.

Il ragazzo resta immobile con le mani chiuse una nell'altra; poi sorride ancora e spalanca le braccia: «C'è poco da dire. È stato un brutto affare, ecco tutto; non so neanche io com'è stato e chi sia stato, del resto non m'importa. Uno o l'altro fa lo stesso. [...]»

«Eppure ci deve essere una salvezza, in qualche modo ci deve essere» [...] «Caro mio,» dice con voce calma e severa «hai fatto male a crederci, sapevi che non era possibile. Anch'io una volta credevo in tutte quelle belle cose: il pallone, i meravigliosi vestiti di Antoine, i morti che aiutano i vivi; sono tutte menzogne, credi a me. [...] Basta, è ora che me ne vada», dice il ragazzo, stringendosi nella giacca. «Ah! Ah! Fiore, in fondo non è poi una tragedia, succede sempre così», e si stende sul capo il fazzoletto inzuppato; «Sai cosa succederà a noi? Io andrò per i fatti miei, come hanno fatto tanti

irrimediabili. Una epifania che non svela la luce del cielo e di ciò che sta in alto, ma la profondità buia di quanto sta a ridosso della nascita ed è andato perduto per sempre. Non la festa, che è sempre mancata o rimandata, bensì il lutto».

⁷⁸⁸ Si veda, a tale proposito, una riflessione di Trevi dall'introduzione ai *Movimenti remoti*: «una precoce ispirazione funeraria, un'attenzione primaria agli ambigui e sconcertanti commerci fra l'aldilà e l'aldiquà, segna tutta la sua adolescenza astratta e visionaria. [...] Se indubbiamente il tema dei *Movimenti remoti* è la morte, da questo punto di vista il loro presupposto artistico e psicologico andrà cercato in una situazione simmetrica e opposta dell'esistenza. È un non-essere-ancora che parla, ripiegato nella sua postura fetale, di non-essere-più», E. TREVI, «Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente»: Goffredo Parise e I movimenti remoti, *Introduzione* a G. PARISE, *I movimenti remoti*, Fandango, Roma 2007, pp. 5-9.

⁷⁸⁹ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Parise: l'avventura, la morte*, in I. CROTTI (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., p. 19.

altri prima di me, e tu troverai un altro amico. Certo lo troverai, e questa volta non morirà così presto. Ciao, Fiore».790

Nelle ultime parole scambiate tra i due amici, si comprende che il ragazzo morto non si trova nel mondo dei vivi per portare una spiegazione della morte (tantomeno della vita), né può assicurare Fiore attraverso chiarimenti: lo lascia invece solo, a fare i conti con un vuoto, «senza più emozioni e senza più lacrime». Allo stesso modo, i morti con cui il ragazzo entra in contatto, come nota Bárberi Squarotti, «non avevano affatto compiuto la loro parte, come nei modelli omerico, virgiliano, dantesco, di rivelatori della verità della vita, della storia, del futuro»791. Si è insomma di fronte a un ribaltamento della tradizionale funzione dei morti, del motivo della loro presenza nel mondo dei vivi: tale condizione è presentata come un dato di fatto, al pari della morte stessa.

Parise, sia ne *Il ragazzo morto e le comete*, sia ne *La grande vacanza*, costruisce narrazioni fondate sulla reinterpretazione di luoghi letterari e miti, ma investiti da una disperazione fonda che ne mostra la capovolta faccia grottesca, inferma, mortuaria, degradata. Lo scontro fra l'infanzia e l'impossibilità di esperienza e maturazione nel mondo ne è un motivo essenziale: e il risultato sono il fallimento, la rivelazione del nulla, la morte. Né la tragedia, né il grottesco, né l'itinerario verso il futuro di conoscenza possono più essere fatti oggetto di rappresentazione, ma la dissoluzione e la degradazione di tali strutture della narrazione.792

Il tema della morte, pur rimanendo una costante nella scrittura di Parise, riemerge con forza nei testi di *reportage* e nei *Sillabari*, forse perché sono proprio i viaggi, le guerre e i sentimenti a rendere la vita più breve: «“ma i sentimenti allungano o piuttosto accorciano la vita?” si domandò l'uomo e “sentì” che, per quanto ingiusta fosse, la seconda ipotesi era la più reale se non la più probabile»793. Allo stesso modo, come l'autore afferma nell'*Avvertenza a Guerre politiche*, «i viaggi e soprattutto le guerre invecchiano. Oggi rimpiango e invidio chi è rimasto a casa, a

790 *Op. I*, pp. 146-148.

791 G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Parise: l'avventura, la morte*, cit., p. 24.

792 *Ivi*, pp. 24-25.

793 *Op. II*, p. 284.

fare politica, a parlare o a scrivere di politica: tutti costoro sono molto più giovani di me»⁷⁹⁴.

Nella *Postfazione alla Casa delle belle addormentate* (testo di cui Marco legge ogni sera qualche pagina), Parise riflette sulla funzione del funebre nell'opera di Kawabata⁷⁹⁵, «il maggior poeta della vecchiaia e della morte che sia mai stato dato di leggere»:

in Giappone il funebre è di casa, specie se accoppiato all'erotismo, ed ha infiniti maestri [...] dallo stesso pensiero Zen. È in certo qual modo un funebre che copre come un pulviscolo l'intero paese e che si manifesta visibilmente nel perfezionismo inarrestabile del comportamento. Nulla a che vedere con il nostro funebre mediterraneo, carnale, fatto di monocalci di cemento dove il nostro corpo, dentro una cassa di legno lustrato deve o “dovrebbe” rimanere incorrotto il più tempo possibile: materialismo cattolico e italiota. In Giappone il problema non esiste, ogni corpo essendo obbligato all'incenerazione, alla polvere poco edilizia e poco ingombrante. Ne risulta che il funebre giapponese altro non è che una particolare quanto sublime “attenzione” alla corruttibilità della nostra carne e dei nostri sensi (la vecchiaia) e all'inesorabile libero arbitrio della nostra volontà (il suicidio) quando si ritiene di non farcela a mantenere “la forma”. Dunque il funebre è il massimo grado di “forma” concesso a un giapponese: insomma non il romanticismo ma l'estetismo. [...] Il genere di erotismo che esce dalle pagine di questo libro è naturalmente visivo, tattile e olfattivo [...]. Certo questo libro assomiglia molto al racconto di un morto, se un morto potesse raccontare, ed è testo incomprensibile ai giovani. Impossibile capirne la profonda bellezza se non si è un poco, almeno un poco, pochissimo vecchi.⁷⁹⁶

Nella *Casa delle belle addormentate* la morte è sempre accompagnata alla bellezza: il testo narra infatti le continue visite del vecchio Eguchi a un particolare luogo, dove anziani uomini pagano per trascorrere la notte a fianco di bellissime ragazze, profondamente addormentate. È il contrasto stesso tra il corpo di Eguchi e quello delle giovani a portare continuamente il pensiero alla morte, e l'intenso (e misterioso) sonno delle ragazze contribuisce a provocare una sensazione a volte rassicurante a volte di inquietudine:

⁷⁹⁴ *Op. II*, p. 779.

⁷⁹⁵ A tale proposito, si veda E. TREVI, *Kawabata*, in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 426-431.

⁷⁹⁶ *Op. II*, pp. 1457-1459.

Anche la mano che il vecchio Eguchi aveva poco prima stretta sembrava immersa nel sonno, e ora giaceva là dove lui l'aveva lasciata ricadere, nell'identica posizione. Quando il vecchio mosse il proprio guanciale, la mano della ragazza ricadde di nuovo. Appoggiato su un gomito per guardarla, Eguchi mormorò: «Sembra proprio viva». Che fosse viva non c'era stato dubbio fin da principio, ma il mormorio di Eguchi sembrava piuttosto voler significare «incantevole»; una volta pronunciate, tuttavia, quelle parole lasciarono un'eco sinistra. La ragazza, immersa nel sonno e ignara di tutto, alla quale non si era giunti ad arrestare il tempo della vita ma certo a sottrarne un poco, non era forse precipitata in una profondità abissale?⁷⁹⁷

Se dunque il funebre, in Giappone, è spesso associato all'erotismo, lo stesso sembra accadere nella cultura opposta, quella degli Stati Uniti, ma in tutt'altra accezione. Nel primo brano di *Odore d'America*, Parise racconta infatti all'amico Vittorio di essersi imbattuto in due donne di mezza età che sembrano finte, soprattutto per i «vestiti finti» dai colori inesistenti in natura. L'incontro porta a riflessioni sulla persistenza del macabro in tutte le cose: per l'autore, questo deriva «da mancanza di aggressione erotica, in sostanza da mancanza di eros»⁷⁹⁸: se dunque in Oriente l'erotismo e il funebre sembrano sostenersi a vicenda, in Occidente accade che proprio la mancanza di eros “reale” porti a una proliferazione di merci “erotiche” (niente a che vedere con l'eros) che suggeriscono una continua idea di macabro. Infatti, passeggiando a Broadway, Parise trova moltissimi negozietti specializzati nella vendita di oggetti di gomma o di plastica: fin dal loro fastidioso odore di formalina, queste «cosette sessuali» riportano a una dimensione di consumo e usura che allude continuamente alla morte:

tette finte, donne intere di gomma, da gonfiare, col buco tra le gambe, salamini di gomma rosa, che si chiamano “sigari di gomma” ma il cui uso è fin troppo chiaro, perfino cinture di castità all'uso antico ma fatte di latta ignobile e dorata, con relativa chiavetta: per uomo e per donna: l'allusione erotica è continua ovunque, ma fa veramente pensare alla morte perché non un volto, non una espressione, non un corpo di donna, una bocca, degli occhi esprimono sensualità autentica, ma alienazione evidente di questa sensualità e quindi impotenza, frigidity.⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Y. KAWABATA, *La casa delle belle addormentate* [*Nemureru bijo* (1961), prima ed. italiana 1972], Mondadori, Milano 2012, p. 14.

⁷⁹⁸ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., p. 9.

⁷⁹⁹ Ivi, pp. 9-10.

Tali prodotti poi, insieme a televisori, spray per capelli, e tutti quegli oggetti che esprimono il consumismo occidentale, giungono dalla stessa industria da cui provengono le bombe al fosforo e al napalm: così riflette il reporter durante l'esperienza in Vietnam, dove la morte diventa qualcosa di estremamente vicino e concreto, ormai privo di mistero («vita e morte dispensate fino a questo momento dalla natura hanno fatto il loro corso e questi due eventi così misteriosi in realtà non hanno più alcun mistero»⁸⁰⁰). D'altra parte, in America la costante sensazione della morte ha spesso l'effetto di attrarre, affascinare: riflettendo sulla percezione di nausea causata dal tremore del selciato per il passaggio della sotterranea, Parise nota che «è chiaro che la violenza fatta alla natura è tale da dare a ogni istante la sensazione della morte, e tuttavia, decadenti come siamo ciò dà una sorta di allegria e canagliasca eccitazione come se si trattasse di scendere agli inferi»⁸⁰¹.

In Giappone la morte ha tutt'un altro aspetto: connessa al problema dell'aldilà, emerge nell'*Eleganza è frigida* in numerose occasioni, a partire dalla descrizione della gestione dei riti funebri. Marco prova infatti una grande sorpresa quando gli viene spiegato che dopo la morte non c'è assolutamente nulla, e che lì, in Giappone, nessuno ha mai sentito parlare di Inferno, Purgatorio e Paradiso. Dunque, per ragioni igieniche e di spazio, gli uomini, una volta morti, vengono ridotti a cenere: «la sorpresa fu però grandissima quando gli spiegarono che sotto quelle stele c'erano soltanto le ceneri dell'uomo morto ma che il suo spirito poteva essere tanto lì che altrove»⁸⁰². La visita al giardino del vuoto e del niente è definita «la più grande emozione estetica della sua vita»⁸⁰³. Lì, «un'iscrizione in inglese indicava una cripta dove “qualunque persona di qualunque religione avrebbe potuto far depositare le proprie ceneri”»⁸⁰⁴. Marco, immerso in una sorta di incanto, esce quindi dal giardino del tempio di Ryoanji con il desiderio che anche le sue ceneri siano sparse, un giorno, in quel luogo simbolo del nulla. Il funebre emerge anche nella presenza/assenza della signorina Tokugawa, una sorta di guida silenziosa, in

⁸⁰⁰ *Op. II*, p. 800.

⁸⁰¹ G. PARISE, *Odore d'America*, cit., pp. 10-11.

⁸⁰² *Op. II*, p. 1099.

⁸⁰³ *Ivi*, p. 1149.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 1150.

grado di insegnare molto pur non mostrandosi quasi mai, «piano piano e impercettibilmente, insieme a qualche breve lampo dal buio dentro le palpebre»⁸⁰⁵. Marco pensa a lei spesso, ma lei non c'è, o scompare all'improvviso; la donna sembra incarnare il mistero e l'essenza del Giappone, fatti appunto di questa assenza: «egli mai riusciva a vederla come una accompagnatrice ma come una divinità locale dalle minuscole mani di neonato e gli occhi bui e totalmente misteriosi come quelli di Budda nascosti dalle palpebre»⁸⁰⁶.

Ci sono poi alcuni momenti in cui la morte appare esplicitamente, ad esempio quando Marco visita il tempio-palestra delle esercitazioni dell'arte marziale chiamata *kendo*, e riflette sul luogo in cui si trova: «la pagoda vuota dal pavimento di legno e scarsamente illuminata quanto elegante e impeccabile, era come al solito, funebre; vi si odorava, per così dire, aria di “desiderio di morte”»⁸⁰⁷. A Marco sembra che in questa palestra aleggi l'ombra di Yukio Mishima, il romanziere suicida. Come afferma Biancheri, «la parola suicidio ricorre spesso nelle cose giapponesi. Il suicidio [...] non ha necessariamente valore negativo e può anche avere valore affermativo. Il suicidio di Mishima ha valore affermativo rispetto a una decadenza estetica del paese che Mishima voleva evidenziare nel modo più drammatico e clamoroso possibile»⁸⁰⁸. Anche di fronte a una rappresentazione del teatro Nô, Marco prova una particolare sensazione ancora riconducibile all'ambito della morte: «era una strana specie di noia, non dovuta tanto all'incomprensione delle parole del testo, quanto a una nervosa paura data dall'animo giapponese che sempre si riproponeva funebre e fantastico»⁸⁰⁹. In riferimento alla concezione del suicidio in Oriente, credo che Parise sia stato affascinato, più che dal gesto in sé, piuttosto dalla sensazione di tragica solitudine che lo presuppone. Come afferma Pinguet all'interno di uno studio sul suicidio in Giappone quale scelta eticamente e culturalmente accettata:

⁸⁰⁵ Ivi, p. 1118-1119.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 1175.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 1171.

⁸⁰⁸ B. BIANCHERI, *Parise nel giardino dei samurai*, in *Goffredo Parise e il Giappone*, cit., p. 54.

⁸⁰⁹ *Op. II*, p. 1175.

la storia umana, che non è fatta solo di produzione ma anche di spreco della vita e dei mezzi di vita, è scandita da sussulti, e ogni destino ne risente, prima o poi, i contraccolpi. Ed è qui che scaturisce quanto - furore e mistero – eccede l'essere umano nell'uomo. La singolarità di Mishima, come la solitudine di ognuno, è immediatamente universale: immediatamente, giapponese o no, ci raggiunge, ci afferra, ci convince. La sfida che la morte non cessa di portare alla volontà può attenuarsi, venire dimenticata. Ma quando, per forza delle circostanze, si risveglia, lo scandalo del nulla appare così netto, l'enigma dell'essere così compatto, che un gesto stranamente eccessivo manifesta nel modo migliore la sovranità smisurata dell'uomo che si dà la morte.⁸¹⁰

Addirittura, Marco sembra provare, in un certo modo, l'esperienza della morte: durante la visita a un tempio, prova per la prima volta «una sensazione di distacco totale dal tempo e quasi dallo spazio come non esistessero orologi al quarzo né solari: era certamente il distacco dal corpo che avviene per poco ossigeno al momento di perderlo e, si dice, esilarante e forse con un poco di freddo [...]. Questa sensazione penetrò nel corpo di Marco come per endovena e non lo abbandonò più»⁸¹¹. È probabile che si tratti della stessa percezione sentita da Parise durante tutto il viaggio in Giappone e che si riconosce anche nei *Sillabari*: una sorta di leggero e piacevole distacco dalla realtà⁸¹², uno stato d'animo «vago e fluttuante»⁸¹³.

A procedere sempre al fianco della morte, è la grazia: anch'essa è disseminata un po' in tutto il testo, e spesso coincide con lo stile. Si tratta dell'unione di estetica e moralità che Marco trova concretizzata in certi aspetti della realtà, e che incontra fin da subito. Al risveglio dalla prima notte in Giappone (si noti che *L'eleganza è frigida* si apre e si chiude con un profondo sonno), Marco chiede al domestico la situazione atmosferica. L'uomo risponde «bellissimo», poi apre le tende: pioviggina. Marco viene poi a sapere che «il domestico giudicava bellissima una giornata piovosa per ragioni esclusivamente estetiche, come moltissimi giapponesi che a una giornata di pieno sole preferiscono, per gusto proprio, una giornata più sfumata e

⁸¹⁰ M. PINGUET, *La morte volontaria in Giappone* [*La mort volontaire au Japon*, 1984], Luni Editrice, Milano 2006, p. 414.

⁸¹¹ *Op. II*, p. 1139.

⁸¹² Indicativa, a tale proposito, una riflessione di La Capria: «Goffredo forse ha sempre sentito, fin dal tempo de *Il ragazzo morto e le comete*, che la sua vita sarebbe stata breve. Poi ha scritto, ha viaggiato, ha fatto le esperienze più varie, e quell'ossessione s'è momentaneamente allontanata. Con i "Sillabari" ecco che riappare», R. LA CAPRIA, *Il sillabario «zen» di Goffredo Parise*, cit., p. 175.

⁸¹³ *Op. II*, p. 1115.

ambigua, sempre sul punto di tramutarsi in pioggia o sole, con vari e delicati passaggi di luce, ad una netta visione solare»⁸¹⁴. Dalla constatazione di un'estetica del tutto diversa da quella occidentale, Marco passa alla visione dell'arte, fatta di inutilità e allo stesso tempo piacere. In particolare, dopo aver osservato la perfezione artigianale di una cordicella vegetale legata intorno agli alberi, giunge a considerazioni sullo statuto del fatto artistico, partendo proprio dal punto di vista estetico:

Questo particolare che si ripeteva assolutamente identico in tutti gli alberelli lungo le strade di Tokyo si impose all'attenzione di Marco perché la cordicella di sostanza vegetale mostrava nell'attorcigliatura quelle irregolarità e asperità delle corde fatte a mano. Il modo in cui era stata avvolta con precisione millimetrica alle tre estremità dei paletti così da formare un angolo acuto era non soltanto perfetto dal punto di vista funzionale, quello cioè di tenere stretti e indissolubili i tre paletti di cinta, ma anche da un punto di vista estetico perché l'avvolgimento finiva con un'asola a doppio nido simile a quelle marinare. [...] Era un lavoro che si era sempre fatto a mano, che per tradizione esigeva di essere fatto a mano. Ma perché? [...] per ragioni estetiche. Cioè per ragioni che dovevano rispettare al tempo stesso la tradizione, la materia dell'albero, che era vegetale, l'armonia tra materia e materia (il vegetale dell'albero e la cordicella) e l'apporto creativo dell'uomo. Era insomma quanto bastava per fare di quel lavoro di avvolgimento e di quell'asola un'opera d'arte. E infatti Marco provò di fronte a quella cordicella e a quell'asola la stessa emozione che si prova davanti a un'opera d'arte.

Questo arricchì le cognizioni di Marco sull'arte perché gli aprì gli occhi sul fatto che non era affatto indispensabile che un'opera d'arte fosse frutto di un solo autore, né che possedesse una totale e irripetibile originalità e che anzi un'opera d'arte poteva essere collettiva e anonima. Mancava certamente l'autore, la firma di quell'avvolgimento di quel nodo, che, a quanto gli era stato insegnato nelle scuole dell'altro emisfero, era il punto culminante dello stile, cioè dell'originalità. [...] Quello che comunicava a Marco la presenza sempre sicura dell'arte erano due elementi clamorosamente presenti in quelle composizioni: l'inutilità e il piacere.⁸¹⁵

In più episodi, Marco percepisce quella particolare nozione di stile che Parise aveva già riscontrato nei precedenti viaggi in Oriente, a partire dalla riflessione, contenuta in *Cara Cina*, che il popolo cinese possieda naturalmente «quella qualità che si può conquistare, e con grande spreco di energie, soltanto *storicamente*. Questa

⁸¹⁴ Ivi, p. 1061.

⁸¹⁵ Ivi, pp. 1092-1095.

qualità è lo stile»⁸¹⁶. Dunque, la presenza dello stile diventa una delle principali distinzioni tra Oriente e Occidente: se in Giappone Marco ne fa esperienza nel fulmineo ed elegante inchino di un giardiniere che quasi provoca soggezione, nella precisione artigianale antichissima di un ombrellaio in kimono, insomma in ogni aspetto della vita (lo stile viene infatti definito un «esercizio quotidiano»), in Occidente tale condizione è del tutto assente. La distanza si traduce in una contrapposizione tra materia e spirito, e comprende anche il campo letterario: «Marco pensava che era dovuto andare a finire nel lontano Giappone per scoprire ancora oggi lo stile nella letteratura che non vuol dire la letteratura»⁸¹⁷.

Altrove, tale grazia non può essere del tutto fruita, e si riduce a intuizione: un episodio rappresentativo ne è la visione del Buddha al tempio di Koriuji:

poiché anche Marco si sentiva lontano dal proprio corpo come questi fosse fuori dal tempio in un fagotto di vestiti come un povero cane senza anima gli parve di capire e carpire l'inizio di un messaggio che veniva dal sorriso e dalle dita. Solo l'inizio, come parole non dette, anzi, come quello che nei suoi paesi veniva chiamato in modo molto generico intuizione. Gli parve di capire che tutto cominciava e finiva lì in quel silenzio, senza bisogno di andare avanti.⁸¹⁸

Forse Marco/Parise, più che esperire completamente la grazia e lo stile, può solo, essendo occidentale, intuire genericamente qualcosa. Lo stesso termine, *iki*, che nel Giappone del primo ottocento veniva usato per definire l'indescrivibile fascino della geisha, estremamente sensuale ma al tempo stesso restia, e che poi è rimasto nel significato di *grazia*, è in realtà intraducibile nelle lingue europee e va considerato «una evidente automanifestazione del modo d'essere specifico della cultura orientale»⁸¹⁹. I suoi principali attributi, illustrati da Shuzo, sono la seduzione, l'energia spirituale e la rinuncia; e per quanto si tenti di definirne i contorni, «una particolare esperienza, sia individuale che etnica, per quanto si sia concretizzata in un preciso significato, non può essere comunicata verbalmente in modo esaustivo mediante l'analisi concettuale. Un significato ricco di concretezza può essere

⁸¹⁶ Ivi, p. 772.

⁸¹⁷ Ivi, p. 1131.

⁸¹⁸ Ivi, p. 1142.

⁸¹⁹ K. SHUZO, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2008, p. 49.

esperito, a rigor di termini, solo nella forma della illuminazione»⁸²⁰. Per questo motivo, Shuzo conclude che «solo quella nazione che serbi uno sguardo lucido sul destino e sia animata da una struggente aspirazione alla libertà spirituale può far assumere alla seduzione il mondo *iki*. Nel momento in cui la struttura dell'*iki* è stata colta come autosvelamento dell'essere della nostra nazione, è stato intuito e compreso il suo significato più profondo»⁸²¹. Alla luce di queste considerazioni, è chiaro come una parte della critica si sia soffermata sulla grazia non solo come aspetto presente nei testi di *reportage* dall'Oriente, ma soprattutto come dispositivo, narrativo e sintattico, presente nei *Sillabari*. Come rivela La Capria,

una volta leggendo uno di questi racconti che sono davvero, come lui dice, «poesia in prosa», ebbi la sensazione della grazia che aveva toccato il mio amico, e un po' lo invidiai. Non mi ricordo bene su quale frase semplice e fuggevole mi ero soffermato per carpirne il segreto. Ma il segreto era che quella frase volava. Volava senza sforzo, ad ali distese e immobili, come fanno i gabbiani. Ed era quello il volo immobile dei racconti più belli dei «Sillabari».⁸²²

Ancora:

la privazione della passione dei sensi, accompagnata da una costante eleganza sottintesa, da una ricerca di un rapporto armonico tra le cose, si rivela la chiave di lettura di un universo estetico altrimenti difficilmente spiegabile [...]. Questa empatia con il creato, il *pathos* delle cose, porta con sé una dolce tristezza che scaturisce dall'essere colpiti intimamente dalla caducità del mondo e porta a sperimentare, di là dall'apparenza, un'intensa commozione di fronte al Bello.⁸²³

Sembra dunque che il diretto contatto con il mondo orientale abbia influito nell'opera di Parise non solo a livello contenutistico e formale, ma anche, più profondamente, sull'andamento della frase, la disposizione e la scelta delle parole. I viaggi in Cina e Giappone, provati con tutti i sensi, e il contatto diretto con un altrove così antitetico, portano l'autore a un nuovo tipo di scrittura.

⁸²⁰ Ivi, p. 123.

⁸²¹ Ivi, p. 135.

⁸²² R. LA CAPRIA, *Ricordo di Goffredo*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, cit., p. 148.

⁸²³ S. VESCO, *L'elegante seduzione*, in *Goffredo Parise e il Giappone*, cit., pp. 10-11.

Infine, credo che ci sia un terzo elemento, dopo la morte e la grazia, a completare il quadro dell'esperienza in Oriente. Si tratta della paura, connessa al ruolo del caso: «paura dell'imprevedibilità della vita, cioè, per un giapponese, la peggior paura possibile: da molte manifestazioni Marco capì che il popolo giapponese, nella collettività o nell'individuo, che è la stessa cosa, teme l'imprevedibilità della vita perché teme di non sapere come comportarsi in quell'occasione (di cui tutti sono maestri nel paese della Politica) e infine teme di fare brutta figura»⁸²⁴. All'interno di un articolo intitolato *Guidati da Kawabata nel mondo della paura* («Corriere della Sera», 7 marzo 1984), Parise ritorna sul tema della paura che domina l'animo giapponese, spiegando che probabilmente si tratta della «paura dell'inconscio (quello era il vero territorio di Freud altro che la borghesia viennese!), paura del conscio dove un formalismo freddo e ineccepibile è l'unico scudo alla realtà che è sempre disonore salvo che nel rito della morte, solo e sublime lavaggio psicoanalitico, sempre e comunque paura. Un mondo di paura»⁸²⁵. I giapponesi sembrano continuamente terrorizzati dall'eventualità che non si crei una particolare armonia, necessaria alla «sublime sintesi» rappresentata dall'opera d'arte.

Si trova a più livelli, nel corso dell'*Eleganza è frigida*, la contrapposizione fra sintesi (tipica dell'Oriente) e analisi (tipica dell'Occidente). Il Giappone viene infatti vissuto da Parise in sostanziale antitesi con il «paese della politica»: si tratta di una contrapposizione attiva in ogni aspetto della vita, che potrebbe essere sintetizzata nella fondamentale divergenza tra comunicazione ed espressione:

in realtà ci volle poco a Marco per capire che la comunicazione occidentale, in confronto a quella giapponese, era diretta sì ma rozza, logica ma inelegante, rapida ma senza sfumature, analitica ma totalmente priva di senso estetico. Al contrario il modo di comunicare dei giapponesi era prudente ma sfumato, lento ma più profondo, sintetico ma più sensibile per non dire sensuale e che in ogni caso mai veniva considerato soltanto comunicazione ma prima di tutto espressione. Tutto ciò parve a Marco di estrema importanza per la vita degli uomini in quanto serviva di arricchimento all'espressività di un individuo e di un popolo: gli parve dunque che le teorie di un semiologo americano di nome Mac Luhan adatte e molto giuste per quanto riguardava la comunicazione nei paesi dell'occidente non si adattassero affatto al

⁸²⁴ *Op. II*, p. 1080.

⁸²⁵ *Ivi*, p. 1546.

Giappone, dove la comunicazione si mischiava incessantemente all'espressione e dunque «il mezzo non era il messaggio».⁸²⁶

Come spiega Crotti, «Parise percepisce nella sintassi del Giappone, in ogni sua forma, quotidiana, artistica, culinaria che sia, quel fondamentale divario tra “comunicazione” ed “espressione” per cui valenze emotive ed ineffabili giungono a sovrapporsi al piatto contenuto informativo»⁸²⁷. Per questo motivo, Parise non può abbracciare l'idea di Barthes: è il Giappone stesso a non prestarsi all'analisi, ma solo a una serie di intuizioni. Il termine che le indica è *satori*: una sorta di sospensione, appartenente a tutto il pensiero zen, in cui avviene una comprensione completa e allo stesso tempo fulminea. Parise non può nemmeno condividere le posizioni di Borges, Chomsky, e Lacan, definiti nel brano *Troppo occidentale per l'enigma-Giappone* «una razza di piccoli e grandi fabbricanti di mitologie ingannevoli, un po' come i tessitori fantasma della favola di Andersen del re nudo. Il loro inganno sta nel concettualizzare i concetti»⁸²⁸. L'autore intraprende dunque un'altra via di conoscenza, opposta, che tenta di includere nella comprensione anche l'assenza, o il vuoto⁸²⁹, così importante nel mondo orientale: «Marco strabiliava di ammirazione e di capogiro insieme, di fronte alle regole di quella lontana etichetta in cui l'assenza era infinitamente più importante della presenza»⁸³⁰. Dunque, l'arte non va discussa, studiata, comunicata, ma fatta un po' per miracolo un po' per caso: Parise fa propria un'affermazione di Ishikawa, un grande scrittore giapponese incontrato da Marco, che recita: «niente analisi, solo sintesi, l'analisi mi annoia»⁸³¹. Il momento culminante di tale processo è la visita al tempio Saihoji: Marco, giunto ormai al termine del suo viaggio, si trova a dover copiare duecento ideogrammi, e questa esperienza si rivela estremamente felice: «felicità della vita, della perfezione di tutto, dal profumo che saliva dal *tatami* alla morbidezza del pennellino con cui egli tracciava felicemente gli

⁸²⁶ Ivi, p. 1077.

⁸²⁷ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 164.

⁸²⁸ *Op. II*, p. 1551.

⁸²⁹ Per una trattazione completa dell'argomento, si veda G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1993.

⁸³⁰ *Op. II*, p. 1146.

⁸³¹ Ivi, p. 1130.

ideogrammi di cui non capiva nulla». Si tratta, ancora una volta, del nesso inutilità-piacere (via privilegiata per il raggiungimento dello stile) sconosciuto al mondo occidentale: «quel solo giorno felice valeva più di una intera vita e forse proprio questo era lo Zen»⁸³².

10.3 La parola della disgiunzione contro il dominio del *logos*

Si è visto come l'esperienza in Oriente sia stata di particolare importanza nella scrittura di Parise, sia a livello contenutistico (i grandi temi della morte strettamente legata all'erotismo, della grazia, della paura e del caso) che a livello formale⁸³³. Si tenterà ora di affinare lo sguardo sul modo in cui la materia da narrare (sia che si tratti di *reportage* che di testo "di finzione") viene raccontata e organizzata, proprio in seguito all'esperienza orientale. Sembra, cioè, che l'intenso contatto con la Cina e con il Giappone abbia modificato i procedimenti stessi alla base della scrittura: tale cambiamento nella costruzione della pagina presuppone l'acquisizione di una serie di conoscenze, o meglio intuizioni sul mondo orientale, che si sedimentano nello scrittore e vengono poi messe in atto nella narrazione. Se è vero che già la critica, sebbene in piccola parte, ha accennato a tale influenza riscontrabile nei *Sillabari* (mi riferisco in particolare a Crotti e La Capria), credo utile soffermarsi maggiormente su tale aspetto, ancora una volta utilizzando considerazioni appartenenti all'ambito speculativo. Saranno dunque osservate in primo luogo le riflessioni del filosofo e sinologo François Jullien, particolarmente adatte ad

⁸³² Ivi, p. 1154.

⁸³³ Si veda, a tale proposito, una riflessione di Balduino in riferimento, più in generale, al peso della stagione dei viaggi nella scrittura dei *Sillabari*, realizzato in alcuni esiti: «messa a punto definitiva d'una scala di valori che quasi in toto si oppongono a quelli propagandati e imposti dal fagocitante americanismo di massa; adesione piena all'etica dei sentimenti primigenii e di un individualismo non egoistico; ritrovata fiducia nelle possibilità dello 'sguardo' e della scrittura. E sono riconquistate queste ultime che (maturate, per l'appunto, soprattutto attraverso l'attività giornalistica) da un lato portano Parise a credere più che mai alle verità, etiche e poetiche insieme, derivanti dal contatto diretto con gli uomini e le cose; dall'altro conducono a una progressiva semplificazione dell'impianto e dello stile che per lui comportano sempre essenzialità, nitore geometrico e icasticità del dettaglio, non mai, quand'anche si trattasse del più frettoloso dei pezzi giornalistici, superficialità, sciattezza o pressapochismo» (A. BALDUINO, *I 'miti' antiamericani di Goffredo Parise*, cit., p. 93).

approfondire alcuni temi già emersi (mi riferisco soprattutto all'antitesi tra analisi e sintesi, tra comunicazione ed espressione, tra presenza e assenza), tentando di capire il percorso che va dal contatto con un'alterità all'acquisizione di certe credenze, fino al loro utilizzo nell'atto della scrittura.

In *De l'Être au Vivre*, studio in cui sono ripresi i temi affrontati durante tutta l'indagine sui rapporti tra Oriente e Occidente, Jullien, prima di addentrarsi nell'analisi di una vasta serie di dicotomie, ragiona sull'operazione stessa che sta portando avanti. Spiega infatti che i concetti proposti rispondono a un doppio movimento: da una parte sono il frutto dell'incontro tra Oriente e Occidente, dall'altra servono a renderlo possibile. E proprio in questo risiede la difficoltà: «une rencontre entre ces langues et ces pensées devra produire des outils tels que, sans eux, cette rencontre elle-même n'aura pas lieu – le résultat est donc aussi la condition»⁸³⁴. Presentare, da parte dell'Occidente, il pensiero cinese, non sembra essere possibile direttamente, o frontalmente. È per questo motivo che Jullien propone una strategia fatta di gradualità e piccoli spostamenti che, uno dietro l'altro, potranno forse condurre alla composizione di un lessico:

la seule stratégie que je vois donc pour sortir de cette aporie est d'organiser pas à pas le vis-à-vis, latéralement [...], par pas de côté successifs, par décalages et dérangements qui s'enchaînent, en dé- et re-catégorisant, maille après maille, d'un concept au suivant, ceux-ci formant progressivement lexicque, autrement dit chemin faisant.⁸³⁵

Sebbene, anche visivamente, le parti del testo siano presentate come confronti continui - *Propension (vs Causalité)*; *Potentiel de situation (vs Initiative du sujet)*; *Disponibilité (vs Liberté)* - , si insiste sull'impossibilità di una comparazione che cerchi di identificare somiglianze e differenze collocandole in zone chiuse. È necessaria dunque una riflessione più complessa, che possa cogliere, da diverse prospettive e sotto molteplici aspetti, certi cammini. Da qui il titolo dello studio: si tratta in definitiva di una «question de l'Être» che si rivela la chiave d'accesso per un'uscita

⁸³⁴ F. JULLIEN, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, cit, p. 7.

⁸³⁵ *Ivi*, p. 8.

dal proprio sistema di pensiero (decostruzione) che permetta la scoperta di un altrove.

Muovendo da certe idee proposte da Jullien, si tenterà ora di mostrare come Parise, attraverso l'esperienza diretta dell'Oriente, possa avere trasformato e riportato sulla pagina certi caratteri tipici della Cina e del Giappone. Prima di addentrarsi nel discorso, credo sia necessario precisare che le categorie di cui si serve Jullien vanno intese in tutta la loro fluidità: non si tratta di costruire schemi fissi entro cui sistemare i principali assi del pensiero orientale e occidentale. Al contrario, come più volte il filosofo ha avuto occasione di ricordare, il suo è un lavoro *in fieri* che, opera dopo opera, trova differenti punti di vista: già solo per questa ragione, la materia di cui tratta non potrà essere intrappolata entro facili confini. Proprio perché le culture, oggetto del suo studio, sono in continua trasformazione, e non vantano (come molti invece affermano) un centro inscalfibile, e proprio perché, di conseguenza, comparare non significa esercitarsi a classificare affinità e differenze, bensì cambiare prospettiva e, passo dopo passo, condurre l'uno all'altro, la sua si configura come una filosofia dell'*écart*:

scarto che non si basa affatto su una distinzione, come è il caso della differenza, bensì apre una *distanza* e, *mettendo in tensione*, libera una fecondità. Figura non di ordinamento bensì di disturbo, di de-sistemazione, lo scarto produce un *décalage* (all'interno) del pensiero: non solamente lo estrae dalla sua posizione ordinaria, ma soprattutto toglie la «zeppa» sulla quale esso è bloccato e si è stabilizzato – sulla quale ha cominciato a sclerotizzarsi, affondando dentro il suo impensato.

Per questo lo *scarto* è una figura esplorativa o euristica. Fa apparire *fino a che punto* una cultura, un pensiero, aprendo scarti, ha potuto inventarsi e avventurarsi. Al tempo stesso, aprire uno scarto significa fare emergere del *fra* – fra le cose che in tal modo si sono distanziate – ove poter elaborare, all'interno di questa riflessione reciproca, un *comune del pensabile*.⁸³⁶

La zona di apertura concessa dallo scarto permette così un varco a nuove idee, nuove riflessioni. Per Jullien lo scarto è proprio ciò che consente l'inizio del discorso filosofico, necessario per l'uscita dalla banalità e per la (ri)nascita del

⁸³⁶ F. JULLIEN, Prefazione a R. RIGONI, *Tra Cina ed Europa. Filosofia dell'écart ed etica della traduzione nel pensiero di François Jullien*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 13. Alle nozioni di *écart* e *entre*, Jullien ha dedicato uno studio intitolato appunto *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*.

desiderio: «ed è in tal modo che il filosofare risulta *vitale*, e che noi inventiamo le nostre vite, così come i nostri pensieri»⁸³⁷. Pensando alle considerazioni di Parise che, in *Cara Cina* e in *L'eleganza è frigida* confronta i due diversi sistemi di pensiero attraverso brevi episodi e accenni di riflessione, è chiaro che il discorso subisce una doverosa semplificazione: nei *reportage* dall'Oriente mi pare avvenga proprio quello che Jullien tenta strenuamente di evitare, ovvero la riduzione a continue dicotomie e contrapposizioni tra le due culture. Ma naturalmente ciò avviene perché gli intenti di Parise sono altri, e credo sia stato proprio il bisogno di alterità a modificare la scrittura, includendo con particolare rilevanza quegli elementi ritenuti così distanti. Data questa precisazione, va rilevato che numerosi principi affrontati da Jullien aiutano in effetti a mostrare come e secondo quali linee la scrittura dei *Sillabari* possa aver assimilato certi tratti del mondo orientale.

I principali assi del pensiero di Jullien che mi pare possano essere utili nel discorso sui cambiamenti della narrazione parisiense riguardano il ruolo centrale del *logos* contrapposto a un principio di ambiguità, l'opposizione tra indicazione e significazione, l'aspetto processuale del tempo inteso quale trasformazione continua e infine il contrasto tra l'efficacia dell'azione e l'indebolimento della categoria del soggetto.

Indagando i rapporti tra *logos* e *tao*, Jullien mostra come la Ragione (occidentale) abbia nel *logos* (inteso come parola, discorso, definizione, argomentazione, giudizio, ordine, logica) il proprio centro; ancora più importante è la credenza, tramandata dai Greci, secondo la quale il *logos* presuppone il dire qualche cosa (verrebbe cioè esclusa la possibilità di parlare senza dire qualcosa). Jullien, attraverso questo studio, tenta di recuperare la condizione opposta, ovvero la possibilità della parola di liberarsi del controllo del *logos*. Se Aristotele fa derivare la scienza dalla saggezza (*sophia* intesa come *episteme*), creando una totale coincidenza tra le due, e dunque in epoca classica l'esigenza logica è sempre più salda, il pensiero che proviene dall'antica Cina si oppone a tutto questo: il potere del *logos* è del tutto assente. Ma è proprio su tale predominanza che Aristotele può costruire

⁸³⁷ *Ibidem*.

quell'enunciato che si pone come assioma di tutto il pensiero occidentale, ovvero il principio di non contraddizione. Spiega Jullien, riprendendo il libro *Gamma* della *Metafisica* di Aristotele (luogo più esplicito dell'instaurazione del *logos*):

principio primo, «il più saldo di tutti», «il più conosciuto» e «che non dipende da nient'altro», quello sul quale «è impossibile trovarsi in errore» e a monte del quale «non saremmo in grado di risalire». Tale principio afferma, lo ricordiamo così come formulato in quella sede da Aristotele, che «è impossibile che lo stesso a un tempo appartenga e non appartenga allo stesso e secondo lo stesso». Non potremmo ammettere, in altre parole, che dei contrari appartengano simultaneamente a uno stesso «qualche cosa».⁸³⁸

Da questo momento, il principio di non contraddizione si impone come dogma, e presuppone l'impossibilità di una indeterminazione del senso. Mi pare che questo possa già essere un primo elemento utile per la comprensione di certi meccanismi attivi nei *Sillabari*, dove l'ambiguità⁸³⁹ risulta una costante: è proprio il principio di non contraddizione, centrale nel pensiero occidentale⁸⁴⁰, a non essere

⁸³⁸ F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., p. 8.

⁸³⁹ A tale proposito, si veda lo studio di W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità* [*Seven types of ambiguity*, 1930], la cui intuizione fondamentale, come nota Melchiori nell'*Introduzione* all'edizione italiana [Einaudi, Torino 1965], è stata che «la poesia è ambigua, ed anzi l'ambiguità è quel che contraddistingue la poesia in quanto linguaggio pregnante, ricco cioè di potenzialità che la prosa esplicativa non possiede. I *Sette tipi* sono un tentativo di classificazione delle varie ambiguità possibili, che non sono necessariamente ambiguità di significato, ma possono essere anche sintattiche o verbali, possono essere contenute nei tropi della frase poetica o possono emergere quando si esamini il contesto psicologico, storico o sociologico della poesia» (p. 9). È forse seguendo tale linea che si potrebbero definire i *Sillabari* delle «poesie in prosa» (secondo le parole dell'autore stesso contenute nell'*Avvertenza*). Come infatti spiega ancora Melchiori, «le parole poetiche sono avvolte da un alone di suggestività non tanto per la vivezza rappresentativa dell'immagine, ma per le varie possibilità d'interpretazione che lasciano aperte. Non significano una cosa sola, ma molte cose insieme, e queste molte cose tengono per così dire in sospensione entro di sé» (p. 10). In questo senso, l'ambiguità si configura come uno dei tratti peculiari dei *Sillabari*, dove in effetti i numerosi significati di frasi o rapporti di senso rimangono spesso sospesi.

⁸⁴⁰ In realtà, come si vedrà più avanti a proposito di Eraclito, se è vero che la filosofia occidentale con Platone e poi con Aristotele istituisce un sistema di pensiero fondato sul principio di non contraddizione, la filosofia greca, con i presocratici, funzionava su un modello poetico oracolare, completamente diverso. Si vedano a questo proposito alcune riflessioni di Colli: «Tutta la molteplicità del mondo, la sua illusionistica composità, è un intreccio di enigmi, un'apparenza del dio, allo stesso modo che un intreccio di enigmi sono le parole del sapiente, manifestazioni sensibili che sono l'orma del nascosto. Ma l'enigma si formula contraddittoriamente, si è detto. Ora Eraclito non soltanto usa la formulazione antitetica nella maggioranza dei suoi frammenti, ma sostiene che il mondo stesso che ci circonda non è altro che un tessuto – illusorio – di contrari. Ogni coppia di contrari è un enigma, il cui scioglimento è l'unità, il dio che vi sta dietro. Dice infatti Eraclito: "Il dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame"» (G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, pp. 68-69). E poi, proprio in riferimento al *logos*: «Molte generazioni di dialettici elaborano in Grecia un sistema della ragione, del "logos", come fenomeno vivente, concreto, puramente orale. [...] Ma questo sistema del

sempre rispettato. Si tratta della possibilità di un personaggio, di un'azione o di un sentimento di essere validi in modo più o meno contraddittorio. Nota a tale proposito Ginzburg, dopo aver tratteggiato i caratteri dei protagonisti dei *Sillabari*: «di simili molteplici mescolanze e contrasti sono fatti i personaggi [...]. Di simili mescolanze e contrasti è fatto il loro fascino, e li innalza al disopra dei singoli episodi che possono essere a volte marginali e tenui»⁸⁴¹. Tutto ciò si cristallizza, come nota Mengaldo e come si è già visto, nella figura della *correctio*, cifra peculiare della narrazione dei *Sillabari*, alla quale si affianca l'ossimoro. Credo si possa parlare, di là dell'analisi retorica, della semplice necessità di tradurre sulla pagina la realtà, spesso contraddittoria, delle cose. Se infatti un ossimoro è per definizione l'accostamento di due termini di senso contrario (o perlomeno in antitesi), nei *Sillabari* sembra che l'autore vada oltre, negando proprio l'azione o l'aggettivo descritti. Si potrebbe addirittura affermare che la retorica qui non interviene (l'ossimoro in sé, infatti, non mette necessariamente in discussione il principio di non contraddizione: serve piuttosto a caratterizzare, solitamente per motivi di stile, l'oggetto in questione), bensì la pagina coglie un senso di indeterminatezza e inquietudine (di carattere spesso malinconico) della realtà⁸⁴². Si tratta di una contraddizione interna, costitutiva, di fronte alla quale il linguaggio tenta di mettersi al passo, rendendo fluida e mobile ogni possibile determinazione. Come afferma Gialloredo,

“logos”, così elaborato, è realmente un edificio? Esso cioè, oltre a essere costituito dall'analisi delle categorie astratte e dallo sviluppo di una logica deduttiva, ossia dalla formazione dei concetti più universali cui possa giungere la capacità astratta dell'uomo, e dalla determinazione delle norme generali che regolano il procedere discorsivo dei ragionamenti umani, offre forse, oltre a tutto questo, un contenuto dottrinale e dogmatico della ragione, un vero e proprio complesso costruttivo, un insieme di proposizioni concrete che si impongano a tutti? La risposta è negativa: nell'impianto stesso della discussione greca c'è un intento distruttivo, e un esame delle testimonianze sul fenomeno ci convince che tale intento è stato realizzato dalla dialettica» (Ivi, pp. 85-86).

⁸⁴¹ N. GINZBURG, *Postfazione a Sillabario n. 2*, cit., p. 282.

⁸⁴² Ancora una volta si potrebbero usare certe riflessioni di Jullien riguardanti il binomio ambiguità/equivocità. Qui si afferma, a proposito del rapporto tra ambiguità e linguaggio: «de langage institué nous porte à morceler et diffracter artificiellement dans nos mots ce qui foncièrement est un et n'est pas séparable, autrement dit l'*ambigu*, nous devons apprendre à remonter en deçà de telles séparations, qui ne sont que de commodités de la représentation langagière, pour faire – ou plutôt *laisser* – apparaître, le fonds unitaire, indifférencie, indémarquable, que nous masquent ces mots» (F. JULLIEN, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, cit., p. 168).

l'esperienza giapponese e le successive intense letture di quella letteratura non sono estranee alla stesura della seconda serie del sillabario, quella che più risente del presagio funebre, della scoperta da parte dell'autore dell'evanescenza della felicità e della poesia. In tali prose concentratissime e supremamente divaganti, in cui le parole danzano intorno ai significati per aprirsi sempre nuovi spiragli, il valore polisenso della letteratura si afferma grazie al dispiegamento di innumerevoli strategie volte a dare respiro al testo, con l'intento di aggirare l'univocità e l'irrevocabilità dell'atto interpretativo della realtà. I dettagli marginali, i segni divergenti, gli incisi, le inserzioni parentetiche, i messaggi contraddittori contribuiscono al pulsare della parola, libera di assecondare al pieno, o il vuoto, della propria carica di comunicazione ed espressione.⁸⁴³

Si tratta, in un certo senso, di imbrogliare la fissità dell'interpretazione del mondo attraverso tutta una serie di dispositivi che avrebbero la funzione di liberare la parola, la narrazione. D'altronde, è proprio nell'*Eleganza è frigida* che tutto ciò appare limpidamente spiegato:

Le prime avvisaglie Marco le aveva avute attraverso la letteratura giapponese contemporanea, che si presentava infinitamente dettagliata e minuziosa, come se la parola stessa che per convenzione viene usata come funzione non bastasse mai come tale e fosse necessario aggiungere sempre alle parole e ai concetti altre parole e altri concetti quasi alternativi come per illuminare i primi in una catena che avrebbe potuto allungarsi senza fine. E mai abbastanza sono i particolari, i punti di vista come per un oggetto che deve essere guardato e riguardato da tutte le parti e secondo luci diverse. È un processo investigativo che investe ogni cosa e persona e luogo, un esame di comportamento introduttivo a quel labirinto di supposizioni che sono quasi sempre l'arte e la letteratura giapponese.⁸⁴⁴

La parola non basta mai: è continuamente necessario aggiungerne un'altra, per tentare di rendere quell'infinito gioco di ombre e riflessi costitutivo di ogni aspetto della realtà. Parise tenta di fare proprio questo nei *Sillabari*, servendosi di dispositivi quali figure retoriche e parentetiche che continuamente dicono e non dicono, descrivono e cancellano, presentano e nascondono. Come gli hanno insegnato, senza dirglielo, i contadini, gli operai e gli studenti cinesi, per conoscere sono molto più utili due strumenti «apparentemente ambigui e oscuri come la discrezione e l'intuito che la chiara, limpida, matematica e apparentemente esatta

⁸⁴³ A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit., p. 194.

⁸⁴⁴ *Op. II*, p. 1096.

ragione»⁸⁴⁵. Ancora, confessa Parise in *Cara Cina*, questo popolo gli ha mostrato che la realtà presenta ampie zone d'ombra:

queste zone d'ombra, che descrizione e intuito possono non illuminare ma solo percorrere avvertendone le dimensioni, i pieni e i vuoti come fanno i ciechi, danno soddisfazioni tanto più intense quanto più l'ombra si fa profonda e rifugge la luce.⁸⁴⁶

Di conseguenza, l'idea di una spiegazione, o la ricerca di una significazione, resta del tutto assente: la via intrapresa sarà piuttosto quella dell'indicazione. Jullien, ricordando l'esperienza di Eraclito, unica figura, in Grecia, che osò andare contro il principio di non-contraddizione, così descrive l'operazione attraverso cui il "significare" rimane *indiziale*, e non necessita di divenire *semantico*:

la coesione che tiene indissociati gli opposti non si dice, non si può dire [...]. Si può in compenso far segno verso di essa, e, anzi, indicarla in qualsivoglia occasione, inesauribilmente all'opera nel più piccolo aspetto o processo del mondo [...]. *Indicazione* (verso questa onnipresente inseparabilità) si contrappone così a *significazione* (attraverso la specificazione del contenuto di ciascuna parola), allo stesso modo in cui coerenza si oppone a senso – il legame iscritto nella demarcazione differenziante – o comprensione a disgiunzione. Io credo che questa funzione e potenzialità indicativa sia, in direzione contraria a quella del *logos*, il carattere specifico della saggezza. [...] Non avendo più oggetti da descrivere, né verità da determinare, la saggezza non può che fare intendere, sotto-intendere, tra dire e non dire, da un'esperienza all'altra (poiché l'esperienza non si insegna: si possono insegnare delle conoscenze, ma non a vivere). Quindi, in maniera indiretta o, come viene detto dall'oracolo di Delfi, attraverso una modalità «obliqua»⁸⁴⁷.

Mi pare che la riflessione sia di particolare interesse nel tentativo di cogliere certe questioni dei *Sillabari*, dove si potrebbe proprio affermare che l'autore non si lascia tentare dalla significazione, orientandosi invece verso l'indicazione. Si intende qui l'attitudine di Parise a non caricare di particolari significati le situazioni: i racconti si presentano al lettore in maniera immediata e chiara, senza il bisogno di interpretazioni o decodificazioni (queste, anzi, toglierebbero alla narrazione la leggerezza e la "semplicità" che la caratterizzano). L'autore sembra cioè opporsi alla

⁸⁴⁵ Ivi, p. 764.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., pp. 18-19.

capacità del *logos* di stabilire verità, principi sempre validi: la scrittura tenta di descrivere, nella maniera più fedele possibile, quello che accade, ed è per questo, credo, che il principio di non contraddizione può essere eluso: è così che Parise sembra porsi contro il dominio del *logos*, «il *logos* standardizzato, globalizzato e globalizzante di oggi»⁸⁴⁸. Entrando nel vivo del testo, e soffermandosi sul racconto che apre i *Sillabari, Amore*, si nota in effetti come la violazione del principio di non contraddizione riveli una sorta di sfiducia nel potere normalizzante del *logos*. Il brano potrebbe essere definito la storia di una “possibile” relazione tra un uomo e una donna (perché in effetti si tratta di un amore mai consumato) narrata attraverso il tempo e fondata, come già si ha avuto modo di osservare, sull'atto del vedere. *Amore*, segnato da numerose negazioni che hanno dunque il compito di confutare, precisare o rettificare («l'uomo sapeva che queste prime impressioni, quasi definitive, non potevano esserlo del tutto perché si sentiva distratto e perché non era accaduto niente, infatti quasi non si accorse quando uscirono dalla casa e non ricordò il timbro della voce di nessuno dei due»), già nell'incipit mostra un particolare uso delle congiunzioni e di conseguenza dei nessi logici. All'interno della presentazione del marito della donna, dopo una breve frase che ne descrive il volto e il collo (che ricordano quelli di un ranocchione), si ha un periodo che inizia con un nesso logico avversativo di non chiara ragione: «aveva però caviglie fragili e senili e le due cose, collo e caviglie, davano al tempo stesso una idea di forza e di debolezza», dove, come già visto, il legame logico tra il collo gonfio e le caviglie esili risulta ambiguo, o quantomeno è rivelato solo alla fine della frase, in cui è chiarita l'opposizione tra le due immagini di forza e di debolezza, suggerita dai tratti fisici. Durante l'incontro al ristorante, poi, un'altra congiunzione avversativa desta nel lettore una sorta di incomprensione: la donna «indossava un pigiama nero, una cintura di metallo dorato appoggiata ai fianchi, scarpette di vernice nera con una fibbia e tuttavia, per una fulminea coincidenza di ragioni tanto misteriose quanto casuali, era bellissima». Era bellissima nonostante l'abito o era bellissima inspiegabilmente? Credo che sia attivo qui un particolare dispositivo della scrittura di Parise in cui è evidente il tentativo

⁸⁴⁸ Ivi, p. 20.

dell'autore di guardare da vicino, e poi trasmettere sulla pagina, certi sentimenti, in modo molto preciso, seguendo i movimenti di emozioni o di semplici constatazioni che spesso non si accompagnano alla logica. E tale sforzo è evidente, mi pare, proprio nell'uso dei nessi sintattici (il più delle volte avversativi), che rivela una violazione (nella pagina e dunque nella vita) dei rapporti di causa-effetto. Soprattutto, in materia di sentimenti, questi rapporti logici non hanno alcun valore, e possono così trovarsi ribaltati senza suscitare stupore (d'altronde, un segnale può essere captato già nell'*Avvertenza*, dove Parise spiega, a proposito della scrittura di racconti sui labili sentimenti umani, che la poesia, un po' come la vita e soprattutto come l'amore, «va e viene, vive e muore quando vuole lei e non quando vogliamo noi e non ha discendenti»: ogni tentativo dunque di fare programmi in questa direzione, o ricercare nessi logici, sarà del tutto vano). Il principio di non contraddizione è quindi uno dei primi assiomi a non valere: ciò emerge chiaramente nel dialogo tra l'uomo e la donna.

Lei disse che aveva studiato molti anni danza classica ma che aveva abbandonato la danza quando si era sposata, dati gli impegni della famiglia. Ora, ogni tanto, provava una grande malinconia.

« Perché? ».

« Mah, non lo so ».

« Forse le sarebbe piaciuto diventare ballerina? ».

« Mi sarebbe piaciuto, ma sa, pochi riescono, e poi mi sono sposata. Non capisco perché ogni tanto ho una grande malinconia. Eppure sono felice, amo molto mio marito e i miei figli, la nostra famiglia è perfetta ed è, per me, la cosa più importante di tutte. È strano. Mio marito dice che è un po' di esaurimento nervoso ».

L'uomo sapeva che non era strano ma, per rispetto e delicatezza, non lo disse.⁸⁴⁹

La grande malinconia provata dalla donna si scontra apparentemente con la felicità, con il sentimento di amore verso il marito e i figli, con la percezione che la famiglia sia per lei la cosa più importante di tutte. L'uomo è però consapevole che si può essere felici e allo stesso tempo malinconici: non vi è nulla di strano, e non c'è bisogno di definire questa situazione «esaurimento nervoso». Inoltre, dopo poco si ripresentano le caviglie deboli del marito, a togliere «ogni autorità al modo di dire le cose (e anche alle cose)»: si tratta, ancora, di un rapporto logico apparentemente

⁸⁴⁹ *Op. II*, p. 200-201.

oscuro. Come un tratto fisico può influire sulla forza di un discorso? È attiva, credo, la volontà di portare sulla pagina quelle “intuizioni” della vita difficilmente descrivibili: la scrittura si riduce alla scelta di alcuni dettagli (come nota Calvino in una lettera, Parise è riuscito «a fare qualcosa di diverso da come si faceva ieri e da come si fa oggi, proprio nel modo di costruire il racconto, di mettere a fuoco il vissuto attraverso alcuni particolari e non altri»⁸⁵⁰). Infine, è la superbia intravista nel volto della donna a ferire i battiti del cuore dell'uomo e a spegnere i sentimenti per lei provati. I particolari rapporti di causa-effetto a proposito dell'amore emergono anche in altri racconti: si veda la presentazione dei personaggi in *Amicizia*, dove Guido è descritto come un giovane «che sciava senza “stile” dicendo ai dirupi: “Io ti batto”, e li batteva; perché lì vicino c'era Silvia»⁸⁵¹. È la presenza di Silvia a far sì che Guido possa battere i dirupi, e che gli amici possano essere riuniti («senza la presenza di Silvia i dieci non si sarebbero mai trovati insieme per caso»⁸⁵²). Nei *Sillabari* si trovano delle correlazioni là dove il *logos* invece sarebbe solito portare una frantumazione. Come spiega Jullien a proposito della vocazione della parola, una volta abbandonata dalla filosofia, a rifugiarsi nella poesia:

il poetico è ciò che non si lascia ridurre al dire qualche cosa e al significare qualche cosa. O addirittura, rivolgendoci più precisamente verso ciò a cui Eraclito faceva segno, la poesia consisterebbe nel dire senza scindere: al di sotto della disgregazione operata abitualmente dal linguaggio, è proprio la poesia che si dà il compito di «rompere per noi l'assuefazione» o di depurare le parole (tra Saint-John Perse e Mallarmé), che ristabilisce delle *connivenze* (risonanze, corrispondenze...) e mantiene il «tutto» abbracciato. Il suo dire è com-prensivo («con-templativo», come dice di se stessa) e liberato dall'esclusività.⁸⁵³

La scrittura di Parise sembra partire proprio da questi presupposti: dice senza scindere, depura le parole, stabilisce delle corrispondenze, resiste cioè al potere standardizzante del *logos*. Nei *Sillabari*, si è visto, il principio di non contraddizione affiora qua e là nella pagina, come se, giunto a maturazione, non avesse bisogno di esporsi troppo apertamente: l'autore rivela così di essere (dolorosamente)

⁸⁵⁰ Lettera del 9 maggio 1973, contenuta in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1201.

⁸⁵¹ *Op. II*, p. 212.

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., pp. 20-21.

consapevole che la vita non segue la regola, ma che è fatta di un insieme di eventi e sentimenti a volte contraddittori, di persone che vanno e vengono, di luoghi che rimangono sempre gli stessi o cambiano all'improvviso senza avvisare, di stagioni che passano indisturbate.

È chiaro dunque che nella scrittura dei *Sillabari* (e nei brani stessi) non sia previsto un fine ultimo (che sia il raggiungimento di uno scopo, o la stessa felicità), e in questo ambito, ancora una volta, si potrebbero individuare affinità con il pensiero orientale: mentre, da Aristotele in poi, è andata affermandosi una linea che prevede, per il *logos*, un *arché* e di conseguenza un punto d'arrivo (altrimenti il *logos* procederebbe all'infinito), l'indeterminazione proposta da Laozi tenta di opporsi a tutto ciò. Come illustra Jullien a proposito del pensiero occidentale,

il *logos* deve essere delimitato non solo dal lato della causa (prima), ma anche da quello della finalità (ultima) [...]. Dispiegando il *logos* tra queste due estremità, delimitandolo così da entrambi i lati, inquadro la mia vita tra Dio, «posto» al principio dell'universo o del moto, e la ricerca della Felicità, «posta» come Fine ultimo della mia vita – gesto eminentemente europeo: la mia vita, rischiarata dalla luce del *logos*, tra l'una e l'altra estremità del pensabile (articolabile), fa di questa «traversata» un destino.⁸⁵⁴

Mi pare che questi elementi siano del tutto assenti nella scrittura di Parise, almeno nei *Sillabari*, dove si tenta invece di accettare l' indefinito, con il carico di incertezza che questo comporta (da qui l'impossibilità di un destino, di un disegno ultimo). L'«ossessione» di Aristotele e poi del pensiero occidentale, di salvare, difendere il *logos* dall'illimitato, elevando i limiti, viene ora disattesa. L'indice stesso non teme di mostrare l'irrealizzabilità del progetto: alla lettera “S” i racconti si interrompono. Come nota Mengaldo, «puntualità e precisione convivono perfettamente con una quantità di effetti, e perciò un effetto complessivo, di indeterminazione e indicibilità»⁸⁵⁵. La stessa figura della *correctio*, già ricordata, rafforza il senso di imprecisione che emerge da tutta la raccolta. Non è che Parise non determini; anzi, spesso certe descrizioni, a partire dalla presentazione stessa dei protagonisti nell'incipit dei brani, contengono dettagli molto precisi e caratterizzanti,

⁸⁵⁴ Ivi, p. 34.

⁸⁵⁵ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, cit., p. 405.

tuttavia tale determinazione è sempre sovrastata da un'indeterminazione più generica, riferita alla situazione, verrebbe da dire all'atmosfera dei racconti. Si veda, tra i numerosissimi casi, l'incipit di *Anima*:

una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli. Le campane di una chiesa romanica suonavano allegre, ma meno allegre del mattino, e il suono si infilava nei lunghi portici pieni di ombra di una antica via deserta che il cane percorreva a saltelli. Aveva aspettato fino a quell'ora in un cortile, dentro un casotto fatto con scatoloni di pasta Barilla, il ritorno di quello che lui pensava fosse il suo padrone (l'uomo che gli aveva fatto il casotto, senza però comprometersi più di così nei suoi confronti) ma questi, che non arrivava quasi mai, non arrivò neppure quel giorno e Bobi, a malincuore però, si sentì moralmente libero di andare in giro.⁸⁵⁶

Sebbene si diano indicazioni temporali piuttosto precise (una domenica di giugno), e il protagonista (Bobi) sia immediatamente rivelato, si afferma subito che il cane «aveva e non aveva un padrone». La corsa è «errabonda ma piena di pause», e non è chiaro il motivo della pressoché assenza di persone in giro («forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli»). Inoltre, le campane suonano «allegre, ma meno allegre del mattino», e infine Bobi, dopo aver aspettato invano quello che lui considera il proprio padrone, «a malincuore però, si sentì moralmente libero di andare in giro». È chiaro che l'uso abbastanza insistito di tali nessi (gli avversativi “non”, “ma”, “però” e il disgiuntivo “o”) genera una situazione di indeterminazione per la quale difficilmente potrebbe parlarsi di una fiducia nel potere del *logos*, o in un disegno ultimo. Proseguendo nella lettura di *Anima*, tale contesto continua a verificarsi:

un uomo di carattere instabile ma dotato di improvvise simpatie e antipatie, lo aveva trovato (un giorno) simpaticissimo, gli aveva costruito un casotto di cartone, qualche volta lo portava a spasso (però senza l'impegno del guinzaglio che Bobi avrebbe desiderato) e, molto vagamente, lo proteggeva. Tuttavia Bobi, per le ragioni che si sono dette ma forse, molto più semplicemente, per carattere, non era un cane felice; era però fortissimo, molto intelligente (insomma capiva la vita) e per queste due cose messe insieme «fondamentalmente» buono. Non era snob come tutti i cani di razza ma neppure lagrimoso o

⁸⁵⁶ *Op. II*, p. 217.

rabbioso o troppo ansiosamente felice come tutti i cani bastardi; era un “indipendente”.⁸⁵⁷

Agli elementi già individuati a proposito dell'incipit, si aggiunge ora l'uso particolare delle parentetiche, che svolgono diversi ruoli: qui, nell'ordine, specificano, rettificano, sembrano trarre sommarie conclusioni. Arricchiscono il testo di una serie di sfaccettature, creando così una sorta di “complicazione” del brano stesso, delle possibilità di lettura della pagina e dunque della visione della realtà, donando a volte il punto di vista di un ipotetico autore onnisciente, a volte il desiderio del protagonista, a volte constatazioni di tipo oggettivo. Tale uso delle parentetiche, tipico dei *Sillabari*, è ben mostrato, nello stesso brano, a proposito dell'incontro di Bobi con altri cani randagi:

da cani errabondi quali erano fino a quel momento, e completamente sconosciuti uno all'altro, chissà per quale caso nei destini di tutti gli esseri viventi i cinque non furono più una meschina cosa canina (tre su cinque erano bruttissimi, uno con tre zampe, gli altri sbrindellati da zuffe e da morsi che si perdevano nei meandri dei pedigrees) bensì una unione sociale (piccolissima), una forza storica (minuscola, si capisce) quasi un abbozzo di organizzazione politica (l'élite non è sempre stata di pochi?) forse con un programma.⁸⁵⁸

Le parentetiche, che qui spiegano, precisano, riflettono su quanto è affermato, aggiungendo o togliendo sempre qualcosa, rendono vacillante il terreno stesso su cui la scrittura si costruisce: il lettore prova così quella sensazione di instabilità e precarietà che Parise doveva aver previsto come cifra dei *Sillabari*.

Se dunque in Aristotele le nozioni di “principio” e di “causa” si sostengono a vicenda, e servono a favore della determinazione, nella scrittura di Parise si è visto come il rapporto di causa-effetto sia trattato in modo particolare. Oltre ai già ricordati casi in *Amore* e in *Amicizia*, si vedano a tale proposito alcuni esempi di ambiguità: «non uscirono subito perché in quel momento si amavano e perché lei mangiò mezzo cocomero verde e rosso con le mani» (*Estate*); «si sentiva estranea prima di tutto a causa della sua grande sensibilità per gli odori» (*Malinconia*); «a causa di quella sensazione di orecchie tappate [...] si sentiva ancora più straniero» (*Roma*);

⁸⁵⁷ Ivi, p. 218.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 219-220.

infine, le formule che esprimono un'indeterminazione o una non conoscenza delle cause («chissà perché», «forse perché» e «forse a causa») si ripetono molte volte nel corso del libro. Sembra quasi che nei *Sillabari* si siano depositate, dopo essere state mitigate e lenite, quelle istante più destabilizzanti che avevano visto il proprio apice nel *Ragazzo morto e le comete*, dove ogni rapporto logico era stato sovvertito (la separazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, i consueti rapporti temporali di prima e dopo, in generale la narrazione, che avanza in modo teatrale e cinematografico insieme, in cui situazioni e personaggi possono ripresentarsi sotto un'altra angolazione, secondo principi di montaggio). Tutto ciò contribuisce a calare il protagonista in un contesto di indeterminazione pressoché totalizzante: come afferma Trevi,

come un volto di Brancusi, in effetti, il ragazzo morto respinge ogni moto di approssimazione, elude ogni domanda, rifiuta ogni dimora stabile nella memoria di chi pure cerca di ricordarlo e invece non può che confessare una profonda ignoranza al riguardo. Da strumento supremo della conoscenza e della rivelazione, il racconto si trasforma in ammissione di impotenza. C'è in queste pagine un altissimo senso del tragico che non discende [...] dall'ineluttabilità della morte, ma dalla debolezza di una scrittura che non sa più custodire la memoria e trasformarla in valore. [...] Il romanzo della morte del ragazzo finisce allora per dichiararsi come il romanzo dell'impossibilità di stabilire un rapporto tra quella morte e l'economia della narrazione.⁸⁵⁹

Ancora, ricordando le pagine di *reportage* di *Guerre politiche* in cui Parise, dopo aver assistito per la prima volta a uno scontro fra truppe americane e vietcong nella foresta vietnamita, racconta la morte di un giovanissimo vietcong, Trevi afferma:

lo scatto di una similitudine, più di ogni altro espediente descrittivo, ci scopre all'improvviso l'economia segreta di un sentimento della storia che vuole sempre guardare nella direzione dell'insignificante, del grumo residuale di sofferenza irredimibile e speranza offesa che nessuna teodicea progressiva potrà mai ricompensare. Si tratta del vietcong adolescente che prima di morire «ha disegnato sul polso con l'inchiostro un orologio con le ore, le lancette e il cinturino» e che, nella sua indifendibile nudità di cadavere, appare allo sguardo *come certi scolari poveri di campagna*. È solo una minima vibrazione della memoria, ma basta a ricordarci che ogni ragazzo morto sta lì, di fronte allo scrittore, a minare

⁸⁵⁹ E. TREVI, *«Il ragazzo morto e le comete»*. *Storicità del dolore*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., pp. 55-56.

la sicurezza logica del discorso, a sfilacciare la trama razionale di qualunque ideologia. Scegliendo di accogliere nel corpo della lingua la brutalità di quella morte, senza farne il pretesto di una spiegazione, Parise aveva trovato il modo, così suo, di conoscere il mondo, anche il mondo più lontano e imprevedibile, rimanendo allo stesso tempo se stesso.⁸⁶⁰

La «sicurezza logica del discorso» risulta compromessa da un evento di una tragicità non narrabile, ed è proprio nel momento in cui la morte entra nella scrittura che avviene un tentativo di conoscenza della realtà, e una immersione nel fluire del mondo. Sembra trattarsi di quella «processualità diffusa, invisibile, infinita, attualizzata in ogni singolo funzionamento individuale e attraverso cui i fenomeni e gli esseri comunicano continuamente tra di loro»⁸⁶¹ di cui parla Laozi: la singola esistenza si inserisce all'interno del grande sistema di relazioni del mondo. Come spiega Jullien a proposito del pensiero cinese, il soggetto non conosce la causa, ma capisce che si tratta di una processualità inesauribile, nella quale coesistono, all'infinito, esseri e cose: «allora non si tratta più di *ex-plicare* [...], ma di sentirmi nuovamente *im-plicato*, in maniera fenomenica o “mondana”, all'interno di questa grande trasformazione e correlazione naturale che fa il “mondo”, che “vi è” mondo»⁸⁶². Nel pensiero cinese, cioè, l'immanenza non ha più, come in Aristotele, se stessa come unico fine (distinguendosi in tal modo dall'azione transitiva che realizza se stessa in un'opera esterna), bensì appare come un'evidenza: quella della via della processualità infinita. La situazione viene ribaltata: l'azione transitiva è proprio ciò che deriva dalla situazione di co-implicazione di fattori (ovvero il processo), e non esiste alcuna finalità. Inoltre, come si è già in parte visto, l'accesso all'immanenza non è dato dal ragionamento, bensì dall'esperienza⁸⁶³ (le parole, al limite, possono indicare). La difficoltà di Parise di trasmettere sulla pagina il processo a volte tragico a volte banale della realtà mi pare rispecchi il problematico compito di esprimere il carattere di immobilità delle cose. Nel momento infatti in cui la definizione ferma la realtà, è come se la potenzialità del mondo venisse meno.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 57.

⁸⁶¹ F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., p. 46.

⁸⁶² Ivi, p. 47.

⁸⁶³ Come nota ancora Jullien, questo momento in cui ci si sente profondamente parte del tutto, e l'io scompare, non è affatto estraneo al mondo occidentale (si veda l'esperienza di Sartre nella scena del giardino pubblico - nella *Nausea* -, o quella di Rousseau sulla riva del lago di Bienna).

Come spiega ancora Jullien, la definizione «non è in grado di cogliere l'immanenza: enunciando gli attributi delle cose, essa colloca automaticamente tra parentesi quel processo che conduce a essi a partire dalla loro soppressione»⁸⁶⁴. Di fronte alla possibilità di descrivere senza definire, il pensiero cinese risponde con un'arte dell'in-definire, «del descrivere senza circoscrivere, del dire l'effettività che è continuamente all'opera senza mai lasciare che questa si riduca, si separi e si frammenti all'interno di un qualsiasi compimento. Viene detto ciò che è costantemente *sviluppo* e non *immobilità*»⁸⁶⁵. La parola sembra dunque mantenersi *evolutiva*, in contrapposizione a un *logos* vincolante e definitorio.

Le categorie di immobilità e di sviluppo mi paiono estremamente significative all'interno dei *Sillabari*, dove in effetti i singoli racconti, ognuno incorniciato da incipit ed explicit, mostrano una sorta di staticità della struttura, quando, d'altra parte, al loro interno emerge il tentativo di descrivere un processo in atto, e difficilmente si trovano volontà definitorie (le situazioni presentate, al pari dei sentimenti, sono per lo più labili e contraddittorie). Come nota ancora Jullien a proposito della natura non caratterizzabile del *tao*, «poiché il *tao* non si coglie se non *tra* i contrari del c'è / non c'è, l'unica caratterizzazione che gli si addice sarà non già quella del chiaro e del distinto, assurti in ambito europeo a condizioni necessarie della ragione, bensì, esattamente all'opposto, [...] quella del "vago" e dell'"indistinto"»⁸⁶⁶. Sembra proprio che Parise, venendo a contatto con il mondo orientale e instaurando con questo un profondo dialogo fatto di osservazione, curiosità e continue interrogazioni, abbia interiorizzato alcune costanti, modi d'essere che si traducono nella pagina, nella scelta dei temi e dei soggetti da narrare, così come nelle modalità della scrittura. Naturalmente, questo processo non avviene in modo immediato né totalizzante: Parise resta scrittore e reporter occidentale; rimane tuttavia il fatto che è proprio l'esperienza in Cina e Giappone a filtrare certe scelte, a volte incredibilmente vicine alle soluzioni orientali.

⁸⁶⁴ F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., p. 63.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 66.

⁸⁶⁶ Ivi, pp. 68-69.

Tornando rapidamente al brano *Anima*, si noti la sorprendente corrispondenza tra il primo periodo dell'incipit («un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone») e certi enunciati da Laozi che recitano «affaccendarsi senza affaccendarsi», «assaporare senza assaporare», «desiderare senza desiderare», «imparare senza imparare»: non si tratta, né in Parise né nel pensiero orientale, di eliminare e neppure conciliare i contrari, bensì di evitare ogni vincolo e forzatura propri di qualsiasi affermazione. In particolare, in riferimento all'enunciato «parlare senza parlare», spiega Jullien che «non rinuncio a parlare, ma libero subito la mia parola da ciò che essa ha di limitativo – legato al “senso”, che è necessariamente “uno” - e perciò di sterile e vincolante: io libero la mia parola da ciò che la costringe a *dire*, così come ho liberato il mio agire da quanto esso aveva di attivo»⁸⁶⁷. La pura strumentalità della parola viene in questo modo sospesa.

10.4 Il sistema aperto della «logica del processo»

Non ci si vede invecchiare,
non si vede il fiume scavare il suo letto,
e tuttavia è a questo svolgimento impercettibile
che si deve la realtà del paesaggio e della vita.
(F. JULLIEN)

Si è detto, a proposito dell'*Eleganza è frigida*, che l'autore presenta l'antitesi tra mondo occidentale e mondo orientale, spesso sciogliendola nell'opposizione tra analisi e sintesi, tra comunicazione ed espressione, tra presenza e assenza. Tutto ciò mi sembra convergere in alcune considerazioni contenute nel *Trattato sull'efficacia* di Jullien, tutto impostato sul fondamentale contrasto fra due diverse concezioni dell'efficacia: mentre in Cina essa viene intesa come la possibilità di lasciare accadere l'effetto senza averlo di mira, perché si presuppone l'evoluzione “naturale” delle cose, in Occidente tutto passa attraverso il rapporto teoria-pratica (l'azione serve per

⁸⁶⁷ Ivi, p. 74.

tradurre nei fatti un modello pre-costituito), il quale però mostrerà sempre uno scarto (la pratica tradirà sempre, per quanto poco, la teoria). Già questo primo aspetto può essere utile a rivelare qualcosa dei *Sillabari*, dove in effetti Parise sembra lasciare che le cose accadano (i racconti sono “lasciati agire”). Inoltre, approfondendo questo primo punto, Jullien sottolinea come nel pensiero cinese, non essendoci un mondo di forme ideali da separare dalla realtà, «ogni reale si presenta come un processo, regolato e continuo, derivante dalla sola interazione dei fattori in gioco (opposti e complementari insieme: i famosi *yin* e *yang*)»⁸⁶⁸. In altre parole, l'ordine non proviene da un modello, bensì è contenuto nel corso del reale, e fa leva sul potenziale della situazione.

Tale aspetto processuale mi sembra particolarmente fecondo se applicato alla scrittura dei *Sillabari*: Parise, invece di imporre al titolo un racconto che riesca ad esprimerne e spiegarne pienamente il significato, narra una momento, un attimo inserito nel flusso della vita dei personaggi, senza alcuna pretesa di completezza o esaustività. Ad essere osservata è una situazione reale, ed è proprio il “potenziale” di questo processo ad essere interrogato: nel corso del *reportage*, d'altronde, avviene la stessa cosa. Le parole di Jullien sembrano davvero applicabili al progetto dei *Sillabari*:

piuttosto che ad erigere un modello che gli serva da norma all'azione, il saggio cinese è portato a concentrare l'attenzione sul corso delle cose, nel quale si trova coinvolto, per coglierne la coerenza e trarre profitto dalla loro evoluzione. Ora, da questa differenza si può ricavare un'alternativa per la condotta: invece di costruire una forma ideale che si proietta sulle cose, dedicarsi a rintracciare i fattori favorevoli operanti nella loro configurazione; invece dunque di fissare uno scopo alla propria azione, lasciarsi portare dalla propensione; in breve, invece di imporre il proprio piano al mondo, far leva sul potenziale della situazione.⁸⁶⁹

Se di conseguenza nella strategia cinese viene rifiutata la possibilità di predeterminare il corso degli eventi allo scopo di realizzare un piano fissato in precedenza, ciò sembra più che mai vero nei *Sillabari*, dove fin dall'*Avvertenza* Parise dichiara di non poter programmare l'evoluzione dei racconti. Si lascia quindi, per

⁸⁶⁸ F. JULLIEN, *Trattato sull'efficacia*, cit., p. 19.

⁸⁶⁹ *Ivi*, p. 20.

usare ancora i termini di Jullien, una «logica della modellizzazione» tipica del pensiero occidentale, per addentrarsi in una «logica del processo», in cui le cose accadono e non accadono, si trasformano semplicemente perché il tempo passa. La tendenza sembra già mostrarsi nei due romanzi giovanili (*Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*): qui, come afferma Mutterle,

le metamorfosi non sono una categoria dovuta al soggetto, ma una qualità intrinseca delle cose, quasi che il soggetto vi avesse trapiantato alcuni dei propri meccanismi fantastici. Ancora, le cose non tanto sembrano altro o si propongono analogicamente, ma semplicemente diventano altro. Il movimento essenziale, il tratto risolutivo dello stile di Parise risiede fondamentalmente in simile invenzione.

Il soggetto e i suoi meccanismi, memoriali e psicologici, non producono, ma subiscono e registrano tali processi. Le cose possiedono un misterioso campo di animazione e attrazione, il medesimo che impedisce loro di morire definitivamente.⁸⁷⁰

Se è vero che forse nei romanzi successivi (*Il prete bello*, *Il fidanzamento*, *Il padrone*) questo procedimento si fa meno evidente, è chiaro che con i *Sillabari* torna a imporsi una particolare visione del soggetto (e della realtà), in cui certi «meccanismi memoriali e psicologici», in effetti, segnalano un processo di cui sono parte. Un esempio di messa in atto di tale logica, in cui, in particolare, un piano fissato in precedenza viene poi eluso, potrebbe essere il secondo brano della raccolta, *Affetto*: si tratta della narrazione di un momento della vita di un uomo, il quale decide di comunicare alla moglie la fine del suo amore.

Un giorno un uomo molto ricco ma «per bene» che conosceva la vita anche grazie alla mondanità e alle cose futili e costose entrò nell'immensa casa di famiglia con l'intenzione di «far capire» alla moglie che non l'amava più pure amandola moltissimo. Tantissime volte aveva tentato di farlo ma sempre qualcosa, all'ultimo momento, lo impediva e forse, a questo punto, non era nemmeno più necessario «farlo capire»; forse la moglie lo sapeva già ma l'uomo in questione si trovava in quel giorno in un particolare stato d'animo, di scontentezza nei confronti di se stesso e dunque di crudeltà verso gli altri.⁸⁷¹

⁸⁷⁰ A. M. MUTTERLE, *Epifania in nero*, cit., pp. 28-29.

⁸⁷¹ *Op. II*, p. 204.

L'intenzione espressa nell'incipit viene poi, nel corso del racconto, a indebolirsi sempre più, fino a risultare, nell'explicit, disattesa. Si narra infatti, attraverso la descrizione di situazioni e sentimenti spesso contraddittori (il pudore e la rabbia che aumentano mentre ci si aspetta, con la consuetudine coniugale, una loro attenuazione), dei timidi tentativi dell'uomo di trovare un contatto con la moglie. Durante la colazione, dopo i primi momenti di particolare formalità a cui partecipano anche i due figli, i coniugi rimangono soli: l'uomo «stava per cominciare a parlare (non sapeva quello che avrebbe detto ma sapeva che l'avrebbe detto) quando la moglie, alzandosi, gli strinse un istante la mano, subito si scostò dal marito e avvicinandosi al telefono che era accanto alla finestra cominciò una lunga telefonata quasi silenziosa e fatta quasi esclusivamente di sorrisi, con un'amica. Egli si alzò, si avvicinò a lei, la baciò su una tempia e uscì». Così si conclude il brano: sembra proprio che la scrittura interroghi il potenziale della situazione (la possibilità di compiere il proposito espresso all'inizio), ma che più non possa fare. Anche l'azione, nei *Sillabari*, non è mai efficace in sé, ma si inserisce di continuo all'interno di un discorso più ampio, dominato dalla *trasformazione*⁸⁷². È proprio la trasformazione (ovvero il susseguirsi a volte casuale degli attimi e quindi dei pensieri e delle azioni dei personaggi) a decretare la fine del brano e dunque l'irrealizzabilità dell'intenzione dell'uomo: probabilmente, se in quel momento la moglie non si fosse alzata e non gli avesse stretto la mano, il marito sarebbe riuscito a parlare. Ma non è questo che importa. Infatti, più che gli atti dei protagonisti, pesano il passare del tempo, la continua mutevolezza e insieme la casualità della vita. Solo per citare un paio di esempi che spiccano di primissimi racconti, si veda l'explicit di *Amore*: «invece erano passati solo pochi mesi ma il sentimento che lui e la giovane signora avevano provato (e qui descritto) era tale che essi, senza volerlo e senza saperlo, avevano vissuto e disperso nell'aria in così poco tempo alcuni anni della loro vita»⁸⁷³. O si osservino le scansioni temporali di *Amicizia*, che sembrano le protagoniste del racconto («l'anno dopo», «due anni dopo»), e infine il già citato explicit: «anni dopo si ritrovarono ancora in quel tratto di monte e di valle che li aveva resi così felici la

⁸⁷² A tale proposito, rimando allo studio di F. JULLIEN intitolato *Les transformations silencieuses*.

⁸⁷³ *Op. II*, p. 203.

prima volta. Poi smisero di ritrovarsi in quei luoghi, passarono anni restando sempre amici e lasciando che altri prendessero il loro posto»⁸⁷⁴, dove pare che, più che i personaggi, i loro desideri o i loro sentimenti, valga il passare del tempo, l'inevitabile successione degli anni, degli avvenimenti, e di persone che prendono il posto di altre. Tale consapevolezza, da parte dell'autore, a cui segue la volontà di trasferirla sulla pagina, sembra accrescere nel passaggio tra *Sillabario n. 1* e *Sillabario n. 2*, o meglio: su questo dato di fatto, nei brani della seconda raccolta, va a pesare una forte malinconia. Se infatti, come si è visto, in *Amore* e in *Amicizia* il passare del tempo e la consapevolezza della processualità non comportano necessariamente un sentimento di tristezza⁸⁷⁵ (in *Amicizia* i protagonisti rimangono amici e lasciano, si direbbe con piacere, che altri prendano il loro posto), nei racconti conclusivi (poco prima dell'interruzione alla lettera "S", insomma) sembra emergere il lato più oscuro di tale cognizione, fino a *Solitudine*, dove, già dal titolo, è chiaro il centro della riflessione (non a caso nel mondo anglofono i *Sillabari* sono stati tradotti *Solitudes*). In questo ultimo brano, in maniera particolarmente significativa, ci si trova immersi in un processo dove l'efficacia dell'azione rimane sospesa fin dalle prime righe:

un giorno di un gelido inverno una donna di mezza età che da mesi girava raminga decise di accettare l'invito di un amico che abitava in una campagna piatta e umida insieme alla figlia. Decise è dire troppo perché il suo animo era tale da non sapere decider mai nulla e la trepidazione dominava il suo corpo fino alle mani e alle dita con anelli ricordo, che tremolavano dentro i guanti di lana.⁸⁷⁶

La donna passa qualche giorno in campagna, presso un amico, per tentare di lenire un dolore: alcuni piccoli eventi hanno in effetti il risultato di rasserenarla, come certi dialoghi e in generale la simpatia che le persone incontrate mostrano nei suoi confronti. Ma il senso stesso di tale attrazione non è dato da ciò che la donna dice o fa (dall'azione), bensì da una particolare situazione (che si potrebbe definire, utilizzando i termini di Jullien, *processuale*), che nemmeno l'autore riesce chiaramente

⁸⁷⁴ Ivi, p. 216.

⁸⁷⁵ Si veda anche l'esempio di *Famiglia*: «godette per un po' le "gioie della vita", incontrò, vide e amò molti occhi, pelli, le calme e le intelligenze pratiche di altre famiglie, poi cessò di godere le "gioie della vita" e di lui non si ebbero più notizie se non per sentito dire» (Ivi, p. 314).

⁸⁷⁶ Ivi, p. 508.

a spiegare: «non era giovane, non era bella, non era ricca, non portava bei vestiti, anzi era quasi una stracciona che si aggirava nella campagna [...]. Eppure c'era in lei qualcosa di imponente, nel senso che si imponeva, che contrastava sia con i suoi modi, sia con il suo aspetto». È sempre inserito in una particolare accezione dell'efficacia (vicina, a mio parere, a quella percepita nel pensiero orientale) il fatto che, nonostante il progressivo miglioramento dell'umore, la donna non torni più come l'uomo l'aveva conosciuta: dopo qualche giorno passato dall'amico, la protagonista parte, con la promessa di ritornare presto. Né il tentativo della donna di stare meglio facendo visita all'amico, né lo sforzo dell'amico sono valsi ad attenuare la profonda solitudine: si tratta forse di qualcosa di costitutivo, formatosi in seguito a un insieme di motivi inscindibili e allo stesso tempo casuali, inseriti in un contesto di trasformazione non controllabile. La concezione umanistica dell'efficacia sembra messa in discussione: «conta meno infatti il nostro investimento personale, che si impone al mondo grazie al nostro sforzo, del condizionamento oggettivo risultante dalla situazione»⁸⁷⁷. La «logica del processo» prevede un sistema aperto e complesso, nel quale la costante mutevolezza del mondo tende ad essere accolta: nei *Sillabari* difficilmente si trovano definizioni chiuse, basate su contrasti e opposizioni che separano e dividono. Spesso i personaggi, caratterizzati da una determinata emozione all'inizio del brano, finiscono poi per cambiare punto di vista, e l'autore non ha paura a mostrare tali cambiamenti. È il caso di *Antipatia*, il racconto di un uomo «un po' pigro che non si era mai interessato di politica», il quale riceve una telefonata che, fin dal primo squillo, rivela i caratteri dell'antipatia. Tale sentimento si ritrova in più occasioni nel corso del racconto, e denota l'atteggiamento stesso del protagonista; poi però, verso la chiusa, durante una cena a cui partecipano i due uomini (individuati dalla critica come Parise e Pasolini), bastano l'osservazione di un particolare modo di mangiare e la consapevolezza della brevità della vita a volgere l'antipatia in simpatia:

Lo guardò e proprio in quel momento il marito ficcò in bocca nello stesso tempo, con la forchetta una *pomme soufflée* e con le dita un grosso pezzo di

⁸⁷⁷ F. JULLIEN, *Trattato sull'efficacia*, cit., pp. 21-22.

pane (due cose che non vanno d'accordo) in un certo modo curvo, tra umile e ingordo, di una umiltà e di una ingordigia così antiche, irredimibili e lontane da ogni speranza «futura» che l'uomo, sapendo quanto è breve la vita, con suo grande sollievo cessò di provare antipatia per lui.⁸⁷⁸

Sembra dunque valere, più che le momentanee emozioni provate dai protagonisti, la continua mutevolezza della realtà che li circonda, mista a certe intuizioni del momento, spesso inerenti al passare del tempo e quindi alla fugacità della vita. È nello stesso brano, d'altronde, che è contenuta una chiara indicazione di tutta la poetica alla base dei *Sillabari*: il protagonista è presentato infatti come un uomo che, «contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non si spiegava un bel nulla e, forse a causa della sua pigrizia, si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione». Tutto sta nel captare certi segnali, osservare certe situazioni, sentire certi odori: di più non è dato, ai personaggi della raccolta, approfondire, e su tutto pesa il caso: «se quel giorno, ad esempio, il suono del telefono era antipatico ciò non costituiva una legge da “approfondire” con la ragione, bensì un caso, perché, infatti, altre volte il suono era simpatico, saltellante, o frivolo, o pettegolo, e preannunciava qualcosa di buono e di amichevole». La preminenza di un processo che si svolge e nel quale si è immersi, rispetto a una sensazione individuale, emerge anche poche righe dopo, quando, dopo aver rifiutato l'abbonamento annuo a una rivista, l'uomo

vide che erano le otto del mattino di una domenica tutta illuminata dal sole e quasi senza ombre e capì che il suo rifiuto era giustificato non soltanto da molte ragioni che egli però non «approfondiva», ma anche dalla natura: la telefonata era giunta in un giorno e in un'ora inopportuni, con un tempo atmosferico completamente estraneo all'abbonamento annuo a una rivista di un ristretto gruppo politico.⁸⁷⁹

Contano di più il sole e la luce del momento, rispetto a qualsiasi parola, ragionamento o analisi (si noti che il verbo «approfondire» si trova sempre tra virgolette, come se l'autore considerasse con una punta di ironia tale attività).

⁸⁷⁸ *Op. II*, p. 232.

⁸⁷⁹ *Ivi*, p. 230.

Nell'analisi di Jullien, la situazione di trasformazione si oppone a quella di azione, e le ragioni sono in primo luogo di tipo storico: mentre nella tradizione ebraico-cristiana (così come in quella sviluppata dal *Timeo* in poi) il mondo esiste in virtù di un atto creatore di Dio, e la specificità dell'eroe consiste nell'imprimere la propria azione sul mondo (la letteratura inizia infatti dai racconti di gesta memorabili, poi messe in scena dalla tragedia), la Cina non ha creato un grande racconto della genesi, né ha spiegato il mondo attraverso un atto demiurgico. Il pensiero cinese «non ha scelto di interpretare il reale in termini di azione. La sua opera più antica, al contrario, (il *Yiking* o *Libro dei mutamenti*), costruita a partire dall'opposizione fra due tipi di linee, intera e spezzata, che rappresentano i due poli di ogni processo, rende conto della realtà nell'ottica di una continua trasformazione»⁸⁸⁰. Jullien prosegue nella riflessione mostrando come, nel pensiero orientale, si giunga alla distruzione della categoria del soggetto: «mentre l'azione è personale e rinvia ad un soggetto, questa trasformazione è *trans*-individuale; e la sua efficacia indiretta dissolve il soggetto. Naturalmente ciò va a vantaggio della categoria di processo»⁸⁸¹. Nei *Sillabari* credo si possa parlare, con le dovute cautele, di una dissoluzione della categoria del soggetto a vantaggio del processo intendendo, come già in parte visto, il maggiore peso rivestito dalla situazione, dall'atmosfera che circonda cose e persone, rispetto alle scelte, alle decisioni e ai ragionamenti dei protagonisti. La tendenza giunge al punto in cui perfino alcuni sentimenti come l'amore svaniscono per motivi inerenti al caso, a uno sguardo, a un particolare modo di vestirsi o di modulare il tono della voce. Riguardo il valore dell'azione, si noti come la narrazione non sia segnata da fatti spettacolari, o situazioni di *suspense*, bensì proceda spesso senza eventi (nella maggior parte dei racconti sembra sempre che debba accadere qualcosa, ma poi non succede nulla).

La dimensione dell'*attesa* (spesso insoddisfatta) è infine molto presente, e si pone di frequente opposta ad una concezione della durata propria dell'Occidente⁸⁸²: nei *Sillabari* il tempo scorre secondo un andamento molto vicino alla percezione che

⁸⁸⁰ F. JULLIEN, *Trattato sull'efficacia*, cit., p. 61.

⁸⁸¹ *Ivi*, p. 62.

⁸⁸² Si veda anche F. JULLIEN, *Du «temps». Éléments d'une philosophie du vivre*.

si ha in Cina, dove «non è propriamente parlando né un oggetto di conoscenza né un obiettivo d'azione [...] ma piuttosto uno svolgimento al quale si cerca di essere continuamente adeguati»⁸⁸³. Così, il tempo non è più quello della conoscenza, regolare, analizzabile, e dunque dominabile: si tratta piuttosto di un tempo costituito da una successione variabile di occasioni, caotico, casuale, di conseguenza non controllabile. Accade, in questa fase della scrittura di Parise, ciò che Tucci descrive a proposito dello Zen:

non dunque trascendimento e neppure contemplazione – perché contemplare presuppone già uno sdoppiamento – ma piuttosto una immersione in sé e traverso sé nel tutto. Non bisogna discutere né filosofare: la ragione non coglie la vita nel suo infinito crearsi: ne fissa dei momenti staccati e con questi frammenti non può ricostituire l'impulso elementare nel quale sprofondandoci possiamo sentire, partecipandovi, il ritmo del gran respiro cosmico. La ragione definisce: ma la vita non si definisce, perché un istante dopo non è più quello ch'era un istante prima.⁸⁸⁴

Nei *Sillabari*, la preminenza dell'aspetto processuale a discapito della categoria del soggetto, di là da un riscontro tematico segnato, come si è detto, dal prelevamento di attimi di vita colti in un flusso disordinato e spesso contraddittorio, può essere colta fin dalla costruzione dell'incipit, magistralmente analizzata da Mengaldo:

l'indeterminatezza nell'azione, o nel pensiero, o nel sentire, va assieme a quella vistosissima, degli agenti, dei luoghi e dei tempi. Qui la specie assorbe quasi totalmente gli individui e Parise si limita, con un fare da moderno autore di apologhi, alla segnaletica da un lato, alla categoria dall'altro. Lo schema minimale – ma quanto spesso realizzato – dei raccontini parisiiani è in sintesi il seguente: «Un giorno» come indicazione d'avvio (con le sue espansioni, attacco assolutamente costante, e non serve commentare) + un luogo che può essere affatto indeterminato + una sintetica vicenda o meglio *exemplum* che comincia a dipanarsi – di cui sono titolari *un o l'uomo, la donna, il bambino o il ragazzo, il vecchio, la madre, il figlio, uno studente* e simili astrazioni, indici di specie, giungendosi, sia pure virgolettato, «il nostro eroe». E se questi sovraindividui vengono caratterizzati in qualche modo, lo sono sommariamente [...], sempre con la tendenza a ripetere contestualmente la formula o etichetta. Ciò favorisce la trasformazione, appunto, del racconto in *exemplum*, e impedisce il vagabondaggio delle osservazioni psicologiche, fissando la

⁸⁸³ F. JULLIEN, *Trattato sull'efficacia*, cit., p. 85.

⁸⁸⁴ G. TUCCI, *Sul Giappone. Il bucidô e altri scritti*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma 2006, p. 41.

persona in una sola – e per lo più fisica – caratteristica, che ne fa un tipo.⁸⁸⁵

Attraverso tale modalità di costruzione dell'incipit, Parise riesce ad astrarre i personaggi, che raramente hanno un nome proprio, e a ridurre, tipizzandole, cose e persone alla propria essenza. Questo procedimento è, secondo Mengaldo, «esattamente l'altra faccia della percezione della vita come puntinismo di casi, uno per uno esatti e non fungibili, magari abbaglianti, però globalmente inabili a proiettare sul tutto una significazione»⁸⁸⁶.

10.5 Il tempo: «tutto fu questione di pochi attimi»

Come si è già osservato, in Parise (in particolar modo nei *Sillabari*) la nozione di tempo sembra seguire un itinerario piuttosto singolare, che spesso elude i soliti percorsi narrativi. L'idea di un processo nel quale persone, eventi e situazioni sono immersi prende di norma il sopravvento a discapito della preminenza di una qualsiasi azione, o accadimento. Il tempo, a ben vedere, pare rivestire una posizione centrale all'interno della serie di racconti che, rigorosamente all'imperfetto, aprono degli squarci provvisori nella vita dei personaggi. Tutto appare sempre un po' mobile e precario, nonostante la stabilità del passato. Per tentare di avvicinarsi alla comprensione del fattore temporale contenuto nei *Sillabari*, sarà utile ritornare a Jullien, in particolare alla sua definizione di «trasformazione silenziosa» (i termini sono presi da una pagina del filosofo cinese del XVII secolo Wang Fuzhi, dove si legge: «Spostamento sotterraneo – trasformazione silenziosa – come questo potrebbe starci in un giorno?»):

une transformation qui se fait sans bruit, donc dont on ne parle pas. Silencieuse dans ces deux sens : elle opère sans crier gare, on ne songe pas à en parler. Son imperceptibilité n'est pas de l'ordre de l'invisible puisqu'elle se produit au contraire de façon patente, sous nos yeux, s'étalant peu au peu. Pourtant, elle ne se repère pas, et ce pour deux raisons conjointes : parce qu'elle est à la fois globale et continue, elle ne

⁸⁸⁵ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, cit., pp. 406-407.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 409.

se démarque jamais suffisamment, sur un point ou sur un autre, ou bien d'un moment à l'autre, pour introduire une rupture qui puisse fixer notre attention. Elle ne se démarque jamais assez, si j'ose dire, pour qu'on la remarque. Comme c'est tout, en elle, qui se trouve concerné, et qu'elle se produit dans la durée, rien ne s'en détache suffisamment qui la fasse émerger. Ou, quand enfin elle émerge, qu'on l'entend et qu'on en parle, c'est à titre de résultat.⁸⁸⁷

Questo tipo di trasformazione, per statuto silenziosa (avviene in modo impercettibile, e dunque è difficilmente individuabile), non è né localizzabile né isolabile, e dunque si confonde con il suo stesso svolgimento. Ciò accade perché la trasformazione coinvolge un *tutto* di cui difficilmente si potranno percepire i singoli cambiamenti. Jullien porta a questo proposito l'esempio dell'invecchiamento del proprio corpo: «parce que c'est *tout* en nous qui vieillit et sans jamais s'arrêter, nous ne nous percevons pas *vieillissants*»⁸⁸⁸. Non possiamo accorgerci dell'invecchiamento proprio perché nessun piccolo cambiamento è isolabile (mentre la nostra intelligenza sarebbe portata a frammentare e stabilizzare), e il tutto avviene senza avviso. È proprio ciò che accade al protagonista di *Bellezza* (*Sillabario n. 1*), un vecchio di campagna, un contadino sempre intento a falciare e raccogliere il fieno, che prova invano a percepire i segni dell'invecchiamento: «da circa dieci anni il vecchio pensava alla morte e spiava dentro e fuori di sé quei sintomi e quegli avvertimenti che conosceva alla perfezione; ma anche se stava molto attento non li sentiva». Jullien inserisce il discorso all'interno della contrapposizione, rilevata fin dall'antichità tra Greci e Cinesi, tra l'idea di un soggetto agente e quella di una trasformazione. Da una parte si pretende di agire e modificare così il corso degli eventi, dall'altra si tenta di influenzare, giorno dopo giorno, la situazione. Se già si è visto il ruolo della trasformazione, attiva in ogni singolo racconto dei *Sillabari*, credo che sia ora opportuno estendere la riflessione a più ampie considerazioni sul tempo. Si potrebbe partire, ancora una volta, dalle diverse concezioni del tempo in Occidente e in Oriente, così intese da Jullien:

je crois que le « temps » est une construction du langage, et plus particulièrement de la langue européenne, qui pour une large part nous

⁸⁸⁷ F. JULLIEN, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, cit., p. 135.

⁸⁸⁸ *Ivi*, p. 137.

fait dévier de la logique des processus, nous avons, depuis les Grecs, emballé sous le terme de « temps », *chronos*, tout ce que nous ne parvenons plus à justifier à partir de nos distributions et disjonctions notionnelles et le dressons en Cause hégémonique, énigmatique, de nos vies. [...] la langue chinoise n'a jamais dit le « temps » sur un mode unitaire et général. Mais, d'une part, elle dit la « saison »-moment-occasion (*shi*) qui par sa variation rythme la vie des choses, induit nos activités et sert de cadre au rituel [...] et, d'autre part, elle dit la « durée » (*jin*) qui procède de l'alternance de tels moments et fait couple avec l'espace.⁸⁸⁹

Mentre l'Occidente ha in un certo senso inventato il tempo attraverso il linguaggio, e gli ha concesso un potere egemonico, in Oriente la concezione del tempo ha saputo comprendere l'idea sia di puntualità (l'occasione, il momento) che di durata. Il fatto che in Cina non si isolasse un tempo astratto è confermato, continua Jullien, dal tentativo di traduzione, alla fine del XIX secolo, della parola “tempo” in “fra-momento” (fino ad allora era valsa l'idea della variazione stagionale e della durata che ne derivava). Mi pare allora che nei *Sillabari* Parise abbia potuto riversare la lezione orientale: il tempo è in effetti concepito come sequenza di istanti, i quali però fanno parte di un *tutto* dominato dalla durata. Valga da esempio il racconto *Caccia*, costruito da una successione di attimi, i quali sono però, quasi misteriosamente, inseriti in una più ampia dimensione di durata: il lettore se ne accorge in maniera lampante solo alla fine. Il brano racconta la giornata di «un uomo ancora giovane» che caccia in una palude vicino a Venezia, pensa più volte alla brevità della vita e osserva il cielo.

Era molto felice che i pensieri volassero via dal suo corpo, senza ragione lo sentiva caduco e spesso si diceva appena sveglio, proprio a quell'ora: “Avrò venti, forse trenta, forse quaranta anni da vivere, poi la vita finirà, ma l'illusione della vita è già finita da qualche anno e non so come fare”.⁸⁹⁰

I pensieri sono scanditi dai movimenti del sole che finalmente sale: ora l'uomo può distinguere i campanili e le torri sorgere dalla laguna, e riconoscere il suono delle campane di San Marco: «con gli occhi pieni di lacrime si guardò le mani, poi volse lo sguardo appannato alla folaga [...] e pensò: “Quanti anni sono

⁸⁸⁹ F. JULLIEN, *Les Transformations silencieuses*, cit., pp. 100-101.

⁸⁹⁰ *Op. II*, p. 259.

passati”». Solo nella chiusa ci si rende in effetti conto della durata, del passare degli anni avvertito tutto in un colpo, come quei cambiamenti percepiti solo nel momento conclusivo. Da molti altri brani emerge lo stesso aspetto del fattore temporale: attimi che si susseguono e che si sommano velocemente e con una certa leggerezza, e poi situazioni (quasi sempre finali) in cui tutti questi momenti mostrano tutto il loro peso. Gli attimi descritti da Parise non andranno intesi come “eventi”: non mi pare cioè possano rientrare nella definizione data da Jullien («un événement [...] n’est pas n’importe quel instant, mais fait saillie et se détache par rapport à ce renouvellement continu d’où naît la durée. [...] non seulement il est exceptionnel, mail il suscite aussi, dans son irruption, un bouleversement reconfigurant par son incidence tous les possibles investis»⁸⁹¹); nei *Sillabari* si tratta piuttosto di veri e proprio momenti della vita che spesso non hanno rilievo, non nascondono particolari significati né annunciano, seppure in sordina, un qualche sconvolgimento. E ancora una volta si può far riferimento al pensiero cinese, dove al posto dell’evento si ha la nozione di inizio, innesco minimo del cambiamento, quale stadio introduttivo della modificazione quando ancora non risulta del tutto percepibile. Jullien, per provare la sua tesi, osserva le transizioni linguistiche:

Comment dit-on d’ailleurs « événement » en chinois ? Pour traduire « événement » de l’occidental, le chinois moderne dit : « fragment » ou « partie » d’ « affaire » (ou de « situation » [...]); c’est-à-dire qu’il n’envisage que la dimension « de fait », *pragma* en grec, sans que soit pris en compte, en parallèle, ce qui « arrive », qui échoit ou se produit, comme le dit aussi le latin dans *eventus*.⁸⁹²

Considerare solo la dimensione di fatto, senza tener conto delle conseguenze e di tutto ciò che in seguito avviene o può avvenire, mi pare esattamente il procedimento attraverso cui Parise presenta i frammenti di storie e i pezzetti di vita raccolti nei *Sillabari*. L’autore non sembra, come già in parte si è visto, interessato a capire (e quindi spiegare) gli effetti di certi atti compiuti dai personaggi, anzi spesso questi non sono chiari nemmeno a chi li compie (si veda a questo proposito il racconto *Guerra*, dove il protagonista, Ico, non solo non capisce fino in fondo cosa

⁸⁹¹ F. JULLIEN, *Les Transformations silencieuses*, cit., p. 116.

⁸⁹² *Ivi*, p. 128.

stia accadendo, ma crede fino alla fine che la sua condanna a morte sia uno scherzo, e arriva addirittura a prendere in giro i soldati che lo uccideranno). Allo stesso modo, non è ricercata una decifrazione dei sentimenti umani, ugualmente oscuri e del tutto privi di cause conoscibili, come accade al protagonista del brano *Grazia*:

Era un sentimento che non aveva mai provato con nessuna donna. Cos'era? Non sapeva. Sapeva però che un uguale sentimento l'aveva provato da bambino, quando aveva rincorso un mendicante ubriaccone, tutto rosso in faccia, che era stato cacciato di casa, per dargli un paio di scarpe di suo padre. Gliel'aveva date con molto fervore e con insistenza e l'altro aveva capito tutto: lo aveva guardato con occhi seri e gentili, gentilmente aveva preso le scarpe dalle sue mani e aveva detto: «Grazie». ⁸⁹³

I sentimenti, a volte nominati con semplicità e disinvoltura, a volte non chiaramente identificabili, a volte ricondotti a emozioni simili, devono sempre fare i conti con il tempo, adeguarvisi. Nell'incipit del racconto appena citato, l'autore scrive ad esempio che i protagonisti «avevano un'età particolare, lui quaranta, lei trentacinque, in cui possono succedere molte cose nell'animo umano ma è meglio non succedano perché è tardi ed è inutile illudersi di tornare ragazzi». Quasi sempre, è nell'explicit che il tempo emerge con tutta la sua forza, e, sebbene dilatato, sfilacciato o dissolto, mostra una vittoria. Solo per vederne alcuni non ancora ricordati:

Qualche volta l'uomo era inquieto ma non esprimeva a lei la sua inquietudine perché non avrebbe saputo come. Allora diceva, come tra sé: «Sei uguale, identica»; e lei rispondeva: «Anche tu». Ma l'uomo invece sapeva molto bene che tutto ciò che è umano passa e scompare e forse era questa la ragione della sua inquietudine. Si videro per quattro anni durante i quali sembrò loro di rimanere giovani e felici, poi, un bel giorno, lei non venne più ed egli non riuscì a sapere più nulla di lei. ⁸⁹⁴
(*Cuore*)

La notte dormirono tra le bianche lenzuola che sapevano odore di aria mattutina, tenendosi per mano come dentro il mare. La finestra era spalancata e l'uomo guardò per molto tempo la luna: era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate. ⁸⁹⁵ (*Estate*)

⁸⁹³ *Op. II*, p. 342.

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 279.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 299.

Passarono gli anni, il giovane uomo e la ragazza di nome Maria scomparvero uno dall'altra, insieme al tempo. Ma un altro giorno l'uomo (che era diventato vecchio) si svegliò, come sempre e come tutti i vecchi molto presto, e aprì la finestra: c'era un grande prato di erba appena falciata nell'ombra, con dei covoni, in fondo al prato un bosco quasi nero con dentro un fagiano, sopra il bosco un cielo limpido e ventoso di settembre, con aria di mare. In mezzo al cielo viola una stella, che scintillava in modo arabo. L'uomo pensò ai giorni qui descritti, soprattutto alla pelle scottante e all'alito profumato di sangue, e nella sua mente di vecchio formulò la parola gioventù.⁸⁹⁶ (*Gioventù*)

C'è poi un racconto, *Italia*, dove tutto il discorso sul tempo pare condensarsi: qui in effetti, attraverso la narrazione di una storia d'amore (il brano si apre con il matrimonio dei protagonisti), Parise sembra tentare di descrivere la vita stessa, e il tempo incarnato nel corpo, nei corpi. Giovanni e Maria, «visibilmente italiani», si amano fin da giovanissimi, e tutto passa per i sensi, in particolare olfatto e gusto: la pelle di Maria in estate sa di sale, i capelli di Giovanni dopo il bagno nel torrente profumano di cioccolato, adorano l'odore delle barene nella laguna di Venezia, il sapore del cocomero, quello del pane e delle patate fritte. Poi, il tempo inizia a scorrere: prima molto lentamente («passarono gli anni, erano sempre anni di gioventù e dunque era come se non passassero perché nulla cambiava in loro») poi in maniera più rapida. Nasce un figlio, poi una figlia (e si noti qui che Parise ripete due volte la formula «ebbero un bambino che chiamarono», come a scandire il tempo), e la giovinezza inizia a sparire:

Ormai non erano più giovani ma la loro pelle, la carne, la saliva e i capelli erano ancora abbastanza giovani. Giovanni era invecchiato nel volto, aveva dei capelli grigi, le borse sotto gli occhi e due pieghe dure ai lati del piccolo naso infantile. Maria non era ingrassata, ma aveva anche lei qualche capello grigio e i seni e la carne non erano più veramente quelli: non c'era più la durezza. Giovanni che li toccava sempre fin da ragazzo per scherzo e sul serio smise di farlo per discrezione. Maria capì questa discrezione ma il capirlo fu una cosa oscura e ogni tanto, guardandosi allo specchio e nel bagno, nuda, diceva tra sé a voce alta: «Sono vecchia». E si copriva anche a se stessa, perché la gioventù se n'era andata.⁸⁹⁷

La protagonista comprende in modo oscuro, quindi come un presentimento non meglio chiarito, che la discrezione del marito deriva dai segni impressi sul suo corpo dal tempo, e lei stessa, proprio a causa dell'abbandono della gioventù, non

⁸⁹⁶ Ivi, p. 338.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 374.

riesce a guardarsi allo specchio. I sensi perdono progressivamente forza, gli odori e i sapori sono sempre meno sorprendenti, e questo pare un segnale inequivocabile: «essi non lo sapevano ma una leggerissima stanchezza nei sensi, cioè nella vita, si era infiltrata nei loro corpi e nei loro pensieri. Passarono altri anni, rapidamente quanto lentamente passava un giorno della loro gioventù lontana». Il tempo ora scorre più veloce, fino a che Giovanni e Maria invecchiano di colpo, senza accorgersene (si tratta esattamente del processo illustrato da Jullien). Poi, in poche battute, Maria muore e così tutto si incrina: l'aspetto però più tragico, di là dalle inevitabili morti dei protagonisti, è che la vita continua anche dopo di loro. È proprio da questa prospettiva che mi pare di poter leggere l'explicit del brano: il fatto che siano ricordati i figli e i nipoti, non solo non riscatta nulla, ma marca in modo ancora più struggente la profonda malinconia della vita, del passaggio del tempo che rende ogni cosa insignificante. Accade cioè quel processo descritto esemplarmente nell'explicit di *Amicizia*, dove passano gli anni e altre persone prendono il posto dei dieci amici.

Maria si accorse un giorno di giugno che parlando perdeva le frasi che rimanevano nel pensiero e si esprimeva in modo confuso e spesso incomprensibile. Quando la udì dire quelle frasi senza senso Giovanni si fece molto serio e lo prese un dolore infinito perché capì che sarebbe morta. Infatti Maria morì e di lei non rimase nulla in casa. Giovanni visse ancora undici anni: camminava molto e lavorò sempre, ma la cosa si era rotta e la vita continuò a passare anche dopo, anche dopo che morì Giovanni e nessuno vedeva più i due sposi da tanto tempo. Rimanevano però Silvia e Francesco che a loro volta avevano figli grandi. La figlia di Francesco si chiamava Maria, come la nonna, e come lei aveva piccole labbra color corallo e denti molto bianchi.⁸⁹⁸

Ecco come agisce il tempo nei *Sillabari*: ci sono attimi molto intensi, dove tutti i sensi mostrano una fortissima ricettività. Capita anche di provare, per un momento, una felicità spavalda, come quella mostrata da due giovani che Parise incontra nell'ascensore di un hotel cileno: «un ragazzo e una ragazza, biondi, abbronzati, felici e bellissimi: erano molto più che bellissimi, erano semplicemente: la gioventù. [...] Non so dire, oggi, cos'era più provocante in loro: se la gioventù, la bellezza, l'ignoranza politica, l'amore, o l'assenza di paura»⁸⁹⁹. Poi all'improvviso gli

⁸⁹⁸ *Ivi*, p. 375-376.

⁸⁹⁹ *Op. II*, p. 969.

intervalli di tempo si schiacciano, e succede che da un momento all'altro si perdano le tracce della persona amata, senza motivo, o ci si ritrovi vecchi. Come afferma Gialloreto,

Sembra che Parise, in linea con le teorie evoluzioniste tante volte da lui richiamate nel corso di interviste e in sede di dichiarazioni di poetica, ci stia descrivendo una parte diversificata della specie umana: uomini, ma soprattutto donne e bambini, che hanno raffinato le proprie capacità sensoriali essendo però condannati a servirsene per sviluppare la consapevolezza di una lacerazione. L'intensità e la passione con cui i personaggi spiano in se stessi e negli altri fin le minime manifestazioni di vitalità ne mostrano di riflesso la stanchezza, lo sfinimento, l'esaurirsi delle energie che fatalmente avvelena di rimpianti il discreto uscire di scena, l'accomiatarsi dalla vita che è la mossa conclusiva di tutti i racconti.⁹⁰⁰

L'apertura dei sensi manifestata da tanti personaggi mostra già, in controtuce, il segno del suo indebolirsi, fino a che, in effetti, la conclusione dei brani (e così della raccolta) coincide con la fine dei desideri e delle sensazioni dei tanti uomini e donne che passano sulla scena.

⁹⁰⁰ A. GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit., p. 167.

Capitolo XI

«La politica è nelle cose»

11.1 La «mania delle ideologie»

Parise, si è visto, privilegia un rapporto con la realtà il meno possibile mediato da filtri tassonomici, pregiudizi culturali o categorie astratte. Tale atteggiamento è mostrato nei confronti della letteratura, dell'arte e di tutto quello che l'autore vive nel corso dei suoi numerosissimi viaggi. Ci sarebbe allora da chiedersi che peso può avere l'ideologia in uno scrittore così refrattario a qualsiasi sovrastruttura. E ancora, come intendere la politica, soprattutto in seguito ai viaggi nel mondo occidentale capitalista e in quello orientale comunista. Innanzitutto, come si vedrà nello specifico più avanti, il tema dell'ideologia occupa un'importante riflessione nel momento in cui Parise vive l'esperienza della guerra⁹⁰¹, ovvero quando viaggia in zone segnate da conflitti, rivoluzioni, fame e dittature. Ma il tema è già affrontato in altri testi precedenti, quali *Gli americani a Vicenza* e, in maniera più velata, il romanzo d'esordio *Il ragazzo morto e le comete*, ambientato alla fine della Seconda Guerra Mondiale in una provincia italiana segnata dai bombardamenti, dalle colonne di fumo e dalla distruzione:

Ora la guerra è finita, Abramo, Giorgio hanno quasi diciott'anni e l'altro ragazzo, quello che era sempre con loro, quindici.

⁹⁰¹ A proposito del vasto rapporto guerra - letteratura, si rimanda a tre studi di particolare importanza: A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000; A. SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2007; U. ROSSI, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Bulzoni, Roma 2008.

Insieme, nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze delle città, hanno cominciato a fumare sigarette americane e ad avere rivoltelle vere, che ancora ungono e mantengono pulite nell'armadio, sotto calzettini di lana.⁹⁰²

O altrove:

Sono Antoine Zeno. Ero molto amico del defunto ragazzo; tuttavia posso dire poco di lui. Tanti ragazzi sono morti durante la guerra, sotto i bombardamenti, sepolti dalle case distrutte; e tanti sono morti anche dopo la guerra. È una pena vedere dei giovani morire così; ma cosa potrei dire di più? Niente. Ora che lui se n'è andato, è inutile parlare. So soltanto che una mattina è stato trovato morto.⁹⁰³

Se in questo romanzo la guerra si configura come situazione in cui i personaggi sono calati, e serve probabilmente da dispositivo per il più importante tema di matrice fantastica della commistione tra vivi e morti, negli *Americani a Vicenza* la realtà bellica entra con maggior peso: l'arrivo a Vicenza delle truppe americane della NATO rappresenta infatti un primissimo contatto con la guerra. Ma di là da questi testi in cui l'autore (o il protagonista) si pone come osservatore di una realtà segnata dal conflitto, è da ricercare nei *reportage* un maggiore impegno a trattare il tema della guerra, che fin da subito richiama il rapporto con la politica e l'ideologia. Queste riflessioni maturano sia negli scritti di *reportage* che in quelli più finzionali: basti confrontare le considerazioni emerse dal viaggio a Parigi, nel maggio del 1968, con quanto è detto dall'autore stesso l'anno successivo, in occasione dell'uscita del *Crematorio di Vienna* [1969]. Nel corso di un'intervista del 1978, Parise afferma, a proposito del viaggio a Parigi, di aver avuto la sensazione di «una rottura nella continuità della cultura umanistica. E che ci fosse invasione di un ideologismo verbale, addirittura fluviale, che si traduceva nel nulla. [...] Mi resi conto che dietro quel marasma, apparentemente rivoluzionario, c'era il vuoto»⁹⁰⁴. L'intuizione di un'ideologia superficialmente grandiosa, dietro cui di fatto non c'è nulla, è alla base dei racconti del *Crematorio*:

⁹⁰² *Op. II*, pp. 7-8.

⁹⁰³ *Ivi*, p. 73.

⁹⁰⁴ *Giorgio Amendola e Goffredo Parise a colloquio... La crisi del marxismo comincia nel '68?*, incontro registrato da M. Pendinelli per il «Corriere della Sera», 4 gennaio 1978, ora in M. QUESADA (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., pp. 100-101.

“Il Crematorio di Vienna” non vuole essere una analisi o una rappresentazione del mondo occidentale contemporaneo né aziendale; ma una ossessione (futura) del mondo burocratico e tecnologizzato, appunto comunista, se vuoi, oppure di quel socialismo appunto burocratico e tecnologico verso cui stiamo andando... Nel risvolto di copertina è scritto, nel presentare il libro, che l'uomo è diventato strumento di dittatura meccanico-ideologica. Mi riferisco perciò al futuro dell'uomo in entrambi i campi sociali e politici. Sia al mondo comunista che ho girato (tutto) per quattro anni apposta, per vederlo, e al mondo così detto democratico e occidentale [...]. I due campi, per forza di cose, per infiltrazioni reciproche, per la legge dei vasi comunicanti, finiranno per influenzarsi a vicenda. Da ovest passeranno all'est beni di consumo, dall'est passeranno all'ovest le ideologie, o la mania delle ideologie.⁹⁰⁵

Dopo aver viaggiato nel mondo comunista e in quello consumista, Parise prende atto del fatto che entrambi, per motivi diversi, presentano la stessa «mania delle ideologie» contro la quale egli tenta di lottare. In particolare, nel momento in cui entra in contatto diretto con la realtà della guerra, è necessario rimettere in discussione la figura e il ruolo dello scrittore in una fase storica in cui le riflessioni sulla politica e sulla mutazione della società investono ogni intellettuale⁹⁰⁶. Gli interventi di Parise a questo proposito sono numerosi, e si potrebbe partire dalla spiegazione data dall'autore del titolo del volume *Guerre politiche*. All'interno di un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del libro, Parise afferma infatti:

politica non è una mia parola “naturale” non essendo io un “politico” di professione: è una parola che uso quando mi pare indispensabile usarla. Non amo l'inflazione delle parole, il verbalismo, il vacuum fonico, così in uso oggi specialmente tra i giovanissimi consumatori di parole. Sento che la parola politica, pur essendo una parola importante (ma non più di molte altre come pane, terra, povertà, sete, caldo, freddo, le dico a caso come un test su me stesso) è usata troppo e in troppi contesti [...]. Ad ogni modo l'ho usata nel mio nuovo e vecchio libro *Guerre politiche* come se fosse tra virgolette, infatti nell'*Avvertenza* è tra virgolette. Le virgolette servono a calmarla. L'ho usata per le seguenti ragioni: ogni rapporto è

⁹⁰⁵ Da una lettera a Giovanni Prezolini (Roma, 7 febbraio 1969), ora in M. QUESADA (a cura di), *Goffredo Parise*, cit., pp. 105-106.

⁹⁰⁶ A tale proposito, si veda un'affermazione di La Capria: «dal punto di vista letterario in quegli anni *due* erano i modelli di scrittore cui si faceva riferimento: uno era Pasolini, tutto passione e ideologia; l'altro era Calvino, tutto letteratura e ideologia. Parise era molto diverso, perché non poteva sopportare né l'*ideologia politica* dell'uno né l'*ideologia letteraria* dell'altro. Cercava un'altra via che fosse in completa armonia col suo vero essere» (R. LA CAPRIA, *L'erba verde di Goffredo Parise*, in ID., *Il sentimento della letteratura*, Mondadori, Milano 1997, p. 120).

rapporto di forza, in storia naturale: dunque anche nella storia dell'uomo.
Non per questo è strettamente un rapporto politico, di lotta politica.⁹⁰⁷

La parola politica, posta sullo stesso piano di altri comunissimi termini e ormai abusata, può ora trovare un utilizzo solo tra virgolette, con il significato molto generico di rapporto di forza. La necessità di calmare la voce politica emerge in tante altre riflessioni: mi riferisco in particolare ad alcuni articoli per lo più apparsi nelle colonne del «Corriere della Sera» nell'arco degli anni Settanta. In *La piccola voragine del "latinorum"* (1971), Parise confessa di non aver mai capito il significato della parola 'ideologia', e anticipa quell'impressione di *vacuum* fonico sopra ricordata: per l'autore tale termine «è *flatus voci*, nel migliore dei casi; nel peggiore il "latinorum" di Don Abbondio a Renzo. [...] Se per "ideologia" si intende: visione del mondo [...] anche in questo caso mi trovo in imbarazzo: non so cosa rispondere»⁹⁰⁸. L'autore afferma poi di non credere alla felicità promessa dal socialismo, e nemmeno alla storia in sé: «vedo il mondo [...] a tempi lunghissimi, se non proprio a ere geologiche, press'a poco, a mutazioni ed evoluzioni, mai strettamente "storiche", mai per così dire "fatali" nella dinamica termica del vivere»⁹⁰⁹. È in questo senso che va inteso l'atteggiamento «profondamente affettivo» nei confronti di Céline, «antistorico per eccellenza [...], artista in senso pieno, violento e limaccioso»⁹¹⁰.

Il carattere nocivo del concetto di ideologia emerge anche nella lunga riflessione dal titolo *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee* (1977), all'interno della quale Parise tenta un'analisi dell'attuale situazione politica italiana (ma anche mondiale), dominata dall'opposizione di due ideologie di massa che necessitano di consenso e obbedienza a certi dogmi. Si tratta di un panorama dominato dal confronto di due grandi ideologie, quella cattolica e quella comunista:

⁹⁰⁷ Intervista uscita su «TuttoLibri» n. 9, 6 marzo 1976, p. 3.

⁹⁰⁸ G. PARISE, *La piccola voragine del "latinorum"*, articolo uscito in «Libri Nuovi», luglio 1971, ora in *Op. II*, p. 1376. A tale proposito si veda anche la risposta dell'autore alla domanda «Che cosa pensa delle ideologie?», all'interno dell'intervista a Altarocca: «Non ho capito mai il significato della parola ideologia, che pure ormai anche gli asini sembrano capire. Ma, quando la sento pronunciare, una piccola voragine di nulla si forma nel discorso di chi la pronuncia e rende vano il resto. Per me la parola "ideologia" è flatus voci, nel migliore dei casi; nel peggiore il "latinorum" di Don Abbondio e Renzo» (G. PARISE, *Intervista*, in C. ALTAROCCA, *Goffredo Parise*, cit., p. 11).

⁹⁰⁹ *Op. II*, p. 1376.

⁹¹⁰ *Ibidem*.

Le ideologie di massa, a differenza delle idee che possono essere teoricamente infinite (ciascun cittadino può avere una idea dello Stato diversa ad quella ufficiale), necessitano di consenso, come si dice oggi, per essere più esatti di obbedienza. Nel caso delle due ideologie di massa che detengono il potere in Italia sappiamo che una, la cattolica, si regge su alcuni dogmi che tutti conoscono e che si possono riassumere nel secondo comandamento: “Non c’è altro Dio all’infuori di me”. Sappiamo che la seconda ideologia di potere in Italia, il PCI, si regge sul pensiero di Carlo Marx, che pochissimi in Italia conoscono e che si può riassumere in un concetto noto ad un certo numero (limitato anche questo) di persone: creare una società senza classi. Chiunque intenda abbracciare una di queste due ideologie deve naturalmente obbedire ai dogmi, alla disciplina, alla burocrazia che amministrano la vita pratica di ciascuna di esse.⁹¹¹

Mentre un’idea può sempre trovare un margine di libertà, l’ideologia, proprio per i suoi caratteri dogmatici, non permette alcun movimento, e anzi richiede un’obbedienza totale.⁹¹² Ne consegue una sorta di calma, che Parise identifica con «la morte del pensiero». Questi i presupposti per un Paese totalitario, sebbene non repressivo (perché le ideologie sono state votate liberamente dal popolo italiano). L’autore dimostra come sia proprio la diffusione totalitaria delle ideologie a controllare l’informazione e a rendere inesistente una vera diffusione delle idee, anche a causa di quegli intellettuali che preferiscono obbedire al dogma⁹¹³ creando una cultura d’*élite*. Ecco perché in Italia si ha la forma ma non la sostanza della democrazia:

Ecco perché in Italia, centro della Chiesa, il popolo e con esso gli intellettuali non pensano, non disobbediscono e non hanno idee mentre nel mondo dei “diritti dell’uomo” gli uomini ancora pensano, disobbediscono e perciò hanno idee. Ecco perché in Italia non si sono mai avute idee rivoluzionarie e di conseguenza rivoluzioni nazionali ma assassinii e rapine, cioè il “particolare” e non l’ideale. Ecco infine perché in Italia *tout se tien*, tutto va bene.⁹¹⁴

⁹¹¹ G. PARISE, *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, apparso sul «Corriere della Sera» il 29 luglio 1977, ora in *Op. II*, p. 1417.

⁹¹² Si veda anche R. LA CAPRIA, *Ideologia fa rima con cretineria*, «Corriere della Sera», 8 novembre 2013, ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 380-381.

⁹¹³ «La grande massa degli intellettuali è iscritta a un partito, uno dei due, a seconda del contratto di obbedienza, a seconda delle opportunità, a seconda delle poste in gioco» (*Op. II*, p. 1421).

⁹¹⁴ *Ivi*, p. 1422.

Così si conclude, amaramente, il pezzo di Parise: su questi argomenti l'autore ritorna in più occasioni, rispondendo a dibattiti e discussioni, ma anche proponendo con la propria scrittura un riscontro concreto. È il caso della semplicità che segna i *Sillabari*, in risposta al bisogno di valersi di una scrittura chiara, in grado di veicolare una libertà democratica: ancora nel 1977 appare sul «Corriere della Sera» un articolo intitolato *Perché è facile scrivere chiaro*, in risposta al *Perché è difficile scrivere chiaro* di Fortini⁹¹⁵. Qui Parise mostra tutta la propria incomprensione e inquietudine nei confronti di una parola oscura, e afferma che scrivere chiaro non è solo facilissimo, ma soprattutto naturale⁹¹⁶: «tutto dipende dalla forza del sentimento che ti spinge a comunicare con gli altri uomini, e poi dalla logica e poi dall'uso degli strumenti, cioè dall'uso della parola detta o scritta»⁹¹⁷. Alla chiarezza si giunge dunque non attraverso procedimenti sintattici, bensì in primo luogo con quel sentimento di libertà democratica che spinge l'uomo ad avvicinarsi naturalmente agli altri uomini, per un bisogno di vera comunicazione. Il veicolo dello «scrivere chiaro», messo in pratica in opposizione all'ideologia dominante, parte dunque da un sentimento, e questo mi pare un punto fondamentale all'interno di tutta la riflessione sul rapporto tra letteratura e guerra, letteratura e politica, letteratura e ideologia: sarà infatti attraverso il sentimento (il percepire, il ricevere un'impressione per mezzo dei sensi) che l'autore potrà opporsi all'ideologia. Anzi, la forza politica coinciderà proprio con la capacità di provare sentimenti, attraverso un giudizio relativo e umano contrapposto a un'idea globale e dominante.

⁹¹⁵ F. FORTINI, *Perché è difficile scrivere chiaro*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1977.

⁹¹⁶ Si veda a questo proposito anche una testimonianza di La Capria: «mi diceva un giorno al caffè di Piazza del Popolo: “Sono molto preoccupato. Hanno letto tutto Proust, parlano dei Guermantes come se li avessero conosciuti, sanno di Joyce, di Freud, perfino di Heidegger, ti rendi conto? Moderni, aggiornati sullo strutturalismo, sulla differenza tra la *langue* e la *parole*, ti rendi conto?”. E quando gli domandavo: “Ma si può sapere di chi parli?”, rispondeva: “Dei cretini, dei cretini-intelligenti. Sono diventati pericolosi, *à la page*, sono talmente intelligenti che a volte mi sembra di essere diventato io cretino. E non dovrei preoccuparmi?”. Lui mi insegnò a combattere i cretini-intelligenti sfidando col *senso comune* e con la *logica elementare* tutte le astrazioni, i concettualismi, le ideologie che imperversavano nel *Paese della politica*, come lui chiamava l'Italia. Anche lo stile inseguito dagli scrittori non doveva essere il bello stile, quello complicato e “difficile”, quello delle “volpi dello stile”, ma doveva essere leggero e profondo [...]. Lui diceva, in polemica con Fortini, che lo scrivere chiaro, a tutti comprensibile, era democratico. Lo stile difficile, quello complicato e intellettualistico di Fortini, era antidemocratico e in contraddizione con le idee stesse di Fortini» (R. LA CAPRIA, *Elogio del disimpegno*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 2008, ora in *Goffredo Parise e il Giappone*, Veneto Comunicazione, Crocetta del Montello (TV) 2014, pp. 58-59).

⁹¹⁷ G. PARISE, *Perché è facile scrivere chiaro*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1977, ora in *Op. II*, p. 1413.

11.2 La passione umana: i dati non contano

L'avversione di Parise a una qualsiasi forma di ideologia attraversa dunque tutto il suo percorso: come afferma Balduino, si tratta di un «caso rarissimo [...] di intellettuale per cui del tutto illecito risulta affibbiare, non si dice una tessera partitica, ma neppure, in senso proprio, un'appartenenza ideologica»⁹¹⁸. Se inizialmente si tratta di un'ideologia letteraria, che tenta invano di rinchiudere i suoi scritti in certi canoni, poi, con la stagione dei viaggi, l'accezione si fa più politica. Negli Stati Uniti, come si è visto, l'autore ha infatti modo di vedere il consumismo⁹¹⁹ in tutta la sua forza e brutalità: «noi non consumiamo soltanto, in modo ossessivo: noi ci comportiamo come degli affamati nevrotici che si gettano sul cibo (i consumi) in modo nauseante»⁹²⁰. E in Cina è testimone di un'ideologia ugualmente potente, dove «il fanatismo politico è ripugnante e pietoso al tempo stesso, ma fa paura»⁹²¹. Come afferma un famoso neurologo cinese, allievo di Freud a Londra, incontrato da Parise nel corso del viaggio, è sul sesso e sul denaro, esaltati dalla teoria freudiana attraverso l'analisi, che si fonda «la società del nuovo capitalismo occidentale e dell'imperialismo americano»⁹²². D'altra parte, in Cina trionfa l'ideologia marxista, sulla quale Parise riflette nella conclusione del *reportage*:

Il viaggio di un occidentale in Cina si può paragonare a una serie di percorsi lungo archi di circonferenza. All'interno della circonferenza esiste una superficie piana che non è dato di conoscere perché il viaggio

⁹¹⁸ A. BALDUINO, *I 'miti' antiamericani di Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 80.

⁹¹⁹ Negli stessi anni, la riflessione sull'usura di tipo consumistico investe anche altri scritti di Parise. Si veda ad esempio la risposta a Gadda riguardo il tema della fine della letteratura, pubblicata sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1967, in cui Parise estende il tema del consumo fino alla parola stessa, affermando: «senonché la parola, sublime convenzione e razionale ed espressiva e comunicativa dell'uomo, ha subito, nella sua forma scritta, una violenta usura; usura che sorge e si sviluppa dalla universale usura di uomini e cose, sentimenti e valori, credenze e filosofie, a cui tutti assistiamo dai primi anni di questo secolo; essa va accelerando il suo prevedibile corso (industriale) secondo leggi di un contesto-consumo quotidiano, strettamente "fisico" e utilitaristico che non risparmia non dico l'uomo, ma nemmeno la sua essenza. Come quando un oggetto si consuma e viene sostituito con un altro di nuova forma e produzione non è tanto la sua esistenza fisica e nemmeno la sua funzione, quanto piuttosto la sua individuale, singolare essenza a subire il logoramento e la fine» (C. E. GADDA, G. PARISE, *«Se mi vede Cecchi, sono fritto». Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di D. Scarpa, Adelphi, Milano 2015, p. 264).

⁹²⁰ G. PARISE, *Il rimedio è la povertà*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1974, ora in ID., *Dobbiamo disobbedire*, a cura di S. Perrella, Milano, Adelphi 2013, p. 18.

⁹²¹ *Op. II*, p. 735.

⁹²² *Ivi*, p. 746.

è limitato agli archi. Questa circonferenza lungo la quale si gira è l'ideologia marxista di Mao Tse-tung; la superficie piana all'interno, la Cina e i cinesi. Da ogni punto della circonferenza partono rette che raggiungono un punto opposto passando da un altro punto, equidistante da tutti i punti della circonferenza, chiamato centro. I punti di partenza, di arrivo, e il tracciato di queste rette rappresentano l'azione e l'organizzazione ideologica in Cina e tra i cinesi. Il centro è il cuore dei cinesi.⁹²³

Se dunque si utilizza, come metro di conoscenza, l'ideologia, si capirà immediatamente tutto della Cina; se invece si rifiuta tale modalità, il paese e il popolo cinesi rimarranno oscuri. Da sottolineare che Parise insiste in numerose occasioni sul concetto di cuore: il neurologo sopra ricordato afferma infatti alla fine dell'incontro che lo straniero, il viaggiatore non deve cercare di capire la ragione dei cinesi, bensì il loro cuore, che è «complicato, ha patito molti dolori ed è vecchio, vecchissimo, così vecchio che solo un orecchio abituato ai rumori cinesi può avvertirne il battito»⁹²⁴. Ritornando alle conclusioni di *Cara Cina*, Parise, dopo aver elogiato lo stile dei cinesi, qualità posseduta naturalmente, spiega quell'operazione di «lavaggio del cervello» che lì avviene: «ho capito che non è difficile persuadere, convincere e perfino entusiasmare: basta ripetere cento, mille volte la stessa cosa e, automaticamente, si otterrà persuasione, convinzione, entusiasmo»⁹²⁵. Tutto questo, che a noi occidentali pare follia, per i cinesi è consuetudine: «la dittatura di Mao si regge soltanto perché, per il momento, così ha voluto e vuole la storia. E non c'è "lavaggio del cervello" che tenga per i cinesi, che lo praticano da sempre»⁹²⁶. Il reporter rileva anche l'odio che tutti i cinesi provano per gli americani: si tratta di un odio non soltanto ideologico e politico, ma un sentimento molto più complesso, all'interno del quale convivono terrore, invidia, amore e molto altro. Innanzitutto perché, come nota ancora Parise, i cinesi temono di essere invasi e sfruttati, poi perché, proprio come gli americani, vivendo in seno a un'ideologia sono convinti di dover compiere una missione nel mondo e dunque l'altro è sempre visto come concorrente; infine perché, da un certo punto di vista, li amano. Proprio nel corso

⁹²³ Ivi, p. 771.

⁹²⁴ Ivi, p. 749.

⁹²⁵ Ivi, p. 773.

⁹²⁶ *Ibidem*.

del viaggio in Cina Parise ha occasione di vedere l'incarnazione di queste due grandi ideologie nell'abbraccio di americani giganteschi stretti a cinesine minute:

Lo spettacolo da un lato strideva, dall'altro attraeva. Strideva perché i due, pure essendo ugualmente infelici, non erano assolutamente fatti l'uno per l'altra; attraeva perché entrambi rappresentavano, pure con le loro caratteristiche somatiche così diverse, le due più grandi società di massa che esistano al mondo. Opposte e uguali.⁹²⁷

Attraverso la scrittura, Parise tenta di opporsi sia all'ideologia consumista che a quella comunista: evita cioè di abbracciare una qualsiasi idea precostituita che lo distoglierebbe dalla materia viva. Sembra, in altre parole, praticare una sorta di umanesimo («umanistica ribellione all'eccesso dei consumi»⁹²⁸) che intenda guardare ogni persona, nei dettagli, per tentare di scoprirne il segreto di là da ogni pregiudizio, stereotipo, categoria. È d'altronde quello che l'autore spiega all'interno di un articolo intitolato *I lettori che scrivono*, uscito sul «Corriere della Sera» il 28 aprile 1974, dove afferma che la rubrica è mossa dalla curiosità umana, la stessa provata durante i viaggi. Si tratta di un interesse vivo non tanto per i grandi temi generali di cui tutti parlano, bensì per problemi apparentemente insignificanti: «una serie di particolari personali messi insieme, sono la vita di una persona, di una piccola società, di un mondo»⁹²⁹. Il mezzo per cogliere questi dettagli è rappresentato, ancora una volta, dai sensi. Parise lo spiega chiaramente quando, trattando il tema della povertà, indica questa pratica (che non ha niente a che vedere con la miseria) quale via privilegiata per contrastare l'ideologia⁹³⁰:

Povertà è assaporare (non semplicemente ingurgitare in modo nevroticamente obbediente) un cibo: il pane, l'olio, il pomodoro, la pasta, il vino [...]. Povertà significa, insomma, educazione elementare delle cose che ci sono utili e anche dilettevoli alla vita. Moltissime persone non sanno più distinguere la lana dal nylon, il lino dal cotone, il vitello dal

⁹²⁷ Ivi, pp. 775.

⁹²⁸ G. PARISE, *La democrazia è rumorosa*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1974, ora in ID., *Dobbiamo disobbedire*, cit., p. 26.

⁹²⁹ G. PARISE, *I lettori che scrivono*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1974, ora in ID., *Dobbiamo disobbedire*, cit., p. 14.

⁹³⁰ L'argomento è ripreso anche in un altro brano della stessa rubrica, dove Parise afferma: «il mio suggerimento alla povertà non intendeva presentarsi come un'alternativa assoluta ma, nella realtà in cui si trova il nostro paese oggi, come un rimedio ideologico e politico ed economico, dunque pratico» (G. PARISE, *La democrazia è rumorosa*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1974, ora in ID., *Dobbiamo disobbedire*, cit., pp. 27-28).

manzo, un cretino da un intelligente, un simpatico da un antipatico perché la nostra sola cultura è l'uniformità piatta e fantomatica dei volti e delle voci e del linguaggio televisivi. Tutto il nostro paese, che fu agricolo e artigiano (cioè colto), non sa più distinguere nulla, non ha educazione elementare delle cose perché non ha più povertà. Il nostro paese compra e basta. Si fida in modo idiota del *Carosello* (vedi *Carosello* e poi vai a letto, è la nostra preghiera serale) e non dei propri occhi, della propria mente, del proprio palato, delle proprie mani e del proprio denaro. Il nostro paese è un solo grande mercato di nevrotici tutti uguali, poveri e ricchi, che comprano, comprano, senza conoscere nulla, e poi buttano via e poi ricomprano.⁹³¹

Sembra dunque che l'unico mezzo per vincere, seppur forse in parte, qualsiasi ideologia (e nel nostro caso quella del consumo: «i giovani “comprano” ideologia al mercato degli stracci ideologici così come comprano blue jeans al mercato degli stracci sociologici»⁹³²) sia affidarsi ai propri sensi (gli occhi, la mente, il palato, le mani) e con essi decifrare il mondo. Si tratta della lezione che Parise ha imparato nelle zone più colpite da guerre e carestie, dove, in maniera particolarmente intensa, fa esperienza della tragica dannosità di ogni dottrina. Proprio nell'*Avvertenza a Guerre politiche*, l'autore esprime tutta la propria distanza da una qualsiasi forma di ideologia, e spiega chiaramente cosa significhi per lui l'*impegno*:

Personalmente, dopo tutti i miei viaggi, non me ne importa niente delle parole impegno e disimpegno, mostrando, nel così dire, un riprovevole disimpegno. Lo confermo, sapendo a cosa vado incontro. Il mio impegno, quando pensavo di essere impegnato, era questo: credere fermamente che, con le mie parole scritte, avrei informato e forse coinvolto nella sorte di alcuni ragazzi di quindici sedici anni, mandati a fare la guerra e disperatamente morti, alcuni lettori. Forse sono riuscito e io ho sempre pensato e ancora penso che l'impegno di uno scrittore dovrebbe essere questo, che pare non sia più o non debba essere.⁹³³

Come afferma Garboli, quando Parise cominciò a viaggiare, scoprendo il mondo con «una fame e una sete di osservare, di curiosare, di sapere che non era di giornalista, ma di esploratore di tutti i fenomeni del mondo [...], scelse una maschera di scrittore/reporter anti-ideologo, anti-letterato, duro, cinico, positivo»⁹³⁴. Si tratta forse della stessa insofferenza provata da Gadda, intimo amico di Parise, nei

⁹³¹ G. PARISE, *Il rimedio è la povertà*, in ID., *Dobbiamo disobbedire*, cit., pp. 19-20.

⁹³² *Ivi*, p. 21.

⁹³³ *Op. II*, p. 780-781.

⁹³⁴ C. GARBOLI, *Nota introduttiva a G. PARISE, Gli Americani a Venezia e altri racconti*, cit., pp. 9-10.

confronti di quella letteratura che di fronte all'esperienza della guerra non riesce, forse perché troppo lontana da un rapporto concreto con la realtà di cui intende dare definizioni, ad avvicinarsi davvero al significato delle parole impegno e disimpegno⁹³⁵. La polemica contro il sapere teorico e l'eccesso di astrazione contenuta nel *Giornale di guerra e prigionia* [1955] emerge in particolare in alcune osservazioni datate 7 settembre 1915: «E poi non occorre tanta letteratural», non per sanare «i mali del mondo» e «i mali presenti degli uomini». A tale proposito Lazzarin spiega:

[...] non occorre la letteratura qualora essa perda il contatto con i mali presenti, appunto: con la realtà concreta, imminente e cocente della guerra. Il vero obiettivo polemico del *Giornale* gaddiano, assieme alla burocrazia⁹³⁶ e alla mancanza d'ordine e di logica degli italiani, e per la stessa ragione fondamentale, sono i «babbei impigliati nell'insipienza, nella incapacità di condurre un'analisi che si accosti al reale»: il bersaglio è questa drammatica incapacità di interagire con il «reale» che rivelano i reggitori delle sorti italiane. [...] All'insipienza del discorso teorico Gadda contrappone il proprio anelito a un'apprensione concreta e realistica della vita al fronte: le testimonianze, in proposito, sono numerosissime.⁹³⁷

Emerge in entrambi gli scrittori la necessità di un più diretto confronto con l'esperienza bellica, e di una parola che nasca solo dall'esperienza (sebbene Parise non sia mai partito a combattere, ha tuttavia messo in più occasioni a rischio la propria vita partecipando a operazioni particolarmente pericolose). Nella già citata *Avvertenza a Guerre politiche*, a proposito del rapporto tra guerra e politica, afferma che «nessuna guerra è mai giusta, quale che sia la sua politica». Ciò che lo scrittore trova

⁹³⁵ Si veda a tale proposito una lettera indirizzata a Gadda del 24 agosto 1963, dove Parise afferma: «Ma tutto si politicizza in Italia, tutto si storicizza, in questo paese non storico, non politico, ma tronfio all'inverosimile» (C. E. GADDA, G. PARISE, «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, cit., p. 174).

⁹³⁶ A proposito dell'insofferenza verso l'apparato burocratico (e di conseguenza verso una vuota ideologia), si veda un'osservazione di Parise contenuta proprio in *Guerre politiche*: «il germe della burocrazia: bacillo astratto e devitalizzante, che riduce ogni sentimento alle formule, ogni passione a puro linguaggio, a *flatus vocis* ideologico, ogni umanità a meccanica, ogni colore all'assenza di colore» (*Op. II*, p. 949-950).

⁹³⁷ S. LAZZARIN, *La letteratura sul fronte della «Grande Guerra»*, «Chroniques italiennes web15 (1/2009)», pp. 19-20. Si vedano anche le interessanti conclusioni tratte da Lazzarin alla luce delle riflessioni sui testi di Lussu, Gadda e Palazzeschi: «in guerra la letteratura non serve a niente, eppure a qualcosa serve... Essa è insufficiente, come ogni forma di conoscenza libresca, come ogni discorso astratto, come forse il linguaggio *tout court*, ad afferrare una realtà estremamente complessa e concreta, che chiede di essere "vista" – l'ossessione di Gadda soldato – e interpretata caso per caso. [...] Astrazione, retorica, ideologia: altrettante pericolose derive, da cui la letteratura deve guardarsi sempre, ma tanto più in un'epoca tragica come quella vissuta da Gadda, Lussu, Palazzeschi» (Ivi, pp. 22-23).

profondamente ingiusto è un dato che si impone per la feroce evidenza: «scoprire tra i cadaveri dei combattenti nordvietnamiti ragazzi di quindici anni, sedici anni». Del resto, un intento dichiaratamente politico è sempre stato estraneo ai suoi testi: come afferma Crotti, «questo sottrarsi al discrimine ideologico, in anni in cui anche in Italia una pregiudiziale siffatta era imprescindibile, fu per Parise una puntuale scelta, iscritta all'interno di una ricerca di altre risonanze, di un diverso "sillabare"»⁹³⁸. I suoi scritti, anche quelli apparentemente più politici, sono piuttosto tesi ad affrontare la realtà con i soli strumenti dell'occhio, della mente e del cuore. Leggendo infatti le pagine di *Guerre politiche* (ma anche di altri testi coevi, sia giornalistici che narrativi), emerge chiaramente l'idea che ogni osservazione scaturisce dal contatto diretto (con la guerra, con la fame, con l'orrore), dall'esperienza come mezzo di conoscenza. Si tratta di un percorso fatto di sguardi, curiosità, e caso, che porterà poi, quasi inconsapevolmente, alla comprensione del significato della parola "politica", il cui rifiuto e negazione (accompagnati a volte da un certo sarcasmo) erano stati il punto di partenza. Sebbene l'itinerario non sia lineare, si può tentare di isolare alcuni grandi nuclei di riflessione che, nel caso in esame del rapporto tra letteratura e conflitto, orbitano attorno all'idea di "guerra politica". Si tratta del già affrontato nesso con l'ideologia, degli strumenti conoscitivi utilizzati dal reporter in situazioni più o meno "estreme", dei concetti di totalitarismo e consumismo (inseriti in una più ampia riflessione influenzata dalla lettura di Darwin), del trauma legato all'orrore visto e toccato, infine di quel particolare sentimento provato nel corso dei viaggi (ma anche durante la stesura dei *Sillabari*), riconoscibile nella "passione umana": si intende una predisposizione naturale ad aderire a un principio di umanità in contrapposizione a una qualsiasi ideologia politica. Come afferma Manica, inserendo anche un parallelo con Comisso, maestro di Parise:

[...] se né Comisso né Parise furono politici nel senso trito e comune, lo furono entrambi, e integralmente, in devozione a un altissimo ideale di umanità tanto sentito da non essere mai retorico [...] e che comporta il saper abbandonarsi alla libertà come se fosse una delle lenzuola tra cui si

⁹³⁸ I. CROTTI, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in EAD., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 180.

adagia la sensualità: ovvero quel modo accanito e ironico, partecipe e disincantato di stare nella vita e nel mondo.⁹³⁹

Innanzitutto, per quanto riguarda gli «strumenti di conoscenza», si tratta, come si è già visto, della sfera sensoriale, in tutte le possibili declinazioni. Le descrizioni della guerra tutte dominate dai fattori sensoriali sono infatti numerosissime: i timpani sembrano spezzarsi ad ogni esplosione, i fischi sono fortissimi, si accompagnano alle urla e alle imprecazioni, e spesso è fotografata una polvere che invade la trincea, o la foresta vietnamita. Questo tipo di indagine avviene anche nei momenti di non-conflitto⁹⁴⁰: si veda ad esempio la descrizione, contenuta in *Vietnam*, di una bambina prostituta, all'interno della quale è chiaro come siano proprio i sensi dello scrittore (in particolare la vista e l'olfatto) a filtrare la scrittura:

è bella: i capelli neri e brillanti scendono lungo la schiena fino alle anche; gli occhi, che tiene bassi, esprimono al tempo stesso paura, disprezzo, astuzia e innocenza; la pelle è ambrata e lucente, il che mi fa pensare che sia del Sud. Poiché è a pochi centimetri da me posso sentire il suo odore: sa di incenso di sandalo, quello stesso che si spande in lente volute da un mazzo di bacchettine accese e infisse a terra; ma sa anche di latte, di pipì e di talco, come certi neonati. Indossa larghi pantaloni di *satin* nero e una camicetta di *nylon* rosa, senza maniche, con uno scollo ornato di fiorellini artificiali.⁹⁴¹

E lo stesso accade durante gli spostamenti: nel corso del viaggio in Vietnam si trovano pagine dominate da descrizioni percettive che non sembrano appartenere al genere del *reportage*. Nel tragitto dalla località Bac Lieu al mare, il paesaggio lagunare fatto di saline, risaie e giunchi, è ricondotto al natio veneto (come si è visto

⁹³⁹ R. MANICA, *Come leggeva Parise*, in ID., *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, p. 157.

⁹⁴⁰ A tale proposito, si veda un passaggio tutto dominato dai sensi, all'interno del *reportage* dal *Vietnam*: Parise si trova in una densa foresta vietnamita e registra dettagliatamente le percezioni visive, uditive e tattili: «Il canto delle cicale è assordante. Spesso, senza alcuna regola, cessa di colpo e un silenzio percorso dal ronzio delle zanzare cala sul campo dove i corpi degli uomini, l'acciaio dei cannoni e delle munizioni sembrano sprofondare anch'essi nella inerte indifferenza della natura. Il calore, in quei momenti di silenzio, si trasforma in qualcosa di tattile, un gigantesco e umido impasto di carne, flora, obici, insetti, attraversato da un reticolo di vasi sanguigni, con pulsazioni lente e calmi spasmi di linfa. È difficile pensare perché l'uomo, a contatto con questo calore, perde in modo naturale la sua identità e tende a confondersi col fluire lento, fatale e automatico di quella vita» (*Op. II*, p. 803-804).

⁹⁴¹ *Op. II*, p. 824.

a proposito del parallelo tra New York e Venezia, si tratta di una tendenza già riscontrata nella scrittura parisiense): «sento gli stessi odori, di pesce, di fango marcio e vedo lo stesso cielo tiepolesco, percorso da olimpiche rosee nubi, dell'estuario veneziano». E ancora: «nei canali non ancora prosciugati dalla bassa marea donne in pigiama nero remano alla veneziana su lunghe, sottili barche della stessa misura e forma delle gondole»⁹⁴². Anche il periodo trascorso in Biafra (agosto 1968), dominato da un funebre stupore per le sorti di un territorio affamato e disperato, dove circa seimila bambini muoiono ogni giorno per denutrizione, si apre con un'osservazione che mette i sensi prima di tutto:

Sono in Biafra da un giorno soltanto eppure non so liberarmi da una sensazione molto inquietante, mai provata prima, che oscilla tra la claustrofobia e la paura. [...] Circola per così dire nell'aria come qualcosa di fisico, insieme tattile e olfattivo, e anche l'uomo occidentale, l'uomo del benessere, ritrova immediatamente in se stesso quegli istinti percettivi dell'animale in pericolo. Così il calare delle tenebre, i silenzi improvvisi nella notte quando i grilli, apparentemente senza ragione tacciono di colpo e solo qualche uccello getta qua e là un richiamo e poi tace a sua volta, le albe lente e grigie che salgono faticosamente da sottili fasce di orizzonte aperto e subito coperto da nubi gonfie di pioggia, tutti quegli avvenimenti naturali, quotidiani e così spesso monotoni, a cui l'uomo non presta quasi più attenzione, assumono invece il valore altissimo, insieme angoscioso e liberatorio, di fenomeni unici e definitivi.⁹⁴³

Si tratta di una percezione molto intensa (provata infatti anche dall'uomo occidentale, ormai lontano da un approccio di tipo istintuale), innanzitutto fisica, che Parise tenta di descrivere servendosi di immagini sensoriali, tutte riferite ad una sfera più animale, che, ad uno stato *originario*, incutono nell'uomo un naturale senso di paura e pericolo: il calare delle tenebre, i silenzi improvvisi interrotti solo dal suono di un uccello, le albe, gli orizzonti carichi di pioggia. Sembra quasi misterioso il motivo per cui tali eventi, solitamente naturali e quotidiani, acquistino qui un particolare peso: ma la ragione è proprio legata all'assurda mescolanza di vita e di morte che incombe su tutto, alla cui origine sta quell'«eterna e ignobile regola (e non soltanto contraddizione) della ricchezza e della povertà, o per dirla in una parola, del

⁹⁴² Ivi, p. 816.

⁹⁴³ Ivi, p. 855.

bestiale e feroce egoismo dell'uomo»⁹⁴⁴. Basti leggere una delle pagine successive, dedicata allo sguardo di alcuni bambini prossimi alla morte, per rendersi conto che, in una situazione così estrema, nemmeno i sensi possono più seguire una logica. Parise si trova nella località di Umuahia, in un campo profughi nella foresta che raccoglie seicento persone in condizioni estreme, e descrive alcuni bambini immobili nella loro continua sofferenza:

Dalla loro povera, essenziale nudità, seduti su un terreno liso, consunto come una vecchia sedia dai loro corpicini, sollevano lo sguardo con fatica, per un istante, poi lo riabbassano verso un punto-nulla al loro fianco: uno sguardo non triste, non disperato, non affamato, non impaurito, bensì calmo e quasi sereno, distaccato, contemplativo: della totale e definitiva intelligenza delle cose di questo mondo, della perfetta coscienza della solitudine e del dolore dell'uomo. A due, tre, cinque anni, perché questa, nella maggioranza, è la loro età, essi possiedono la grandezza di chi ha conosciuto e sperimentato l'intero arco di una vita che si preparano ad abbandonare.⁹⁴⁵

Subito dopo è riferito di un bambino di tre anni, piccolissimo, simile a un pipistrello, che arrostitisce una lucertola sul fuoco (su di lui è modellato il protagonista di uno dei racconti dei *Sillabari*, *Fame*, che mostra un sorriso da centenario e mangia con calma e indifferenza un topo appena carbonizzato), e di un neonato accanito verso un seno ormai spento. In venti minuti muoiono due bambini: di fronte a un tale orrore «così promiscuo, totale e totalitario», quello che dovrebbe essere uno dei primi strumenti di conoscenza, il cervello, perde ogni potere: «la mente è come dissolta, la ragione perde di colpo la sua funzione di strumento conoscitivo e associativo, soli strumenti di conoscenza rimangono i sensi che registrano indifferentemente i fenomeni»⁹⁴⁶. E sono proprio i sensi, ultimi superstiti, a intensificare tale percezione di pericolo, angoscia e sovraffollamento costanti: ancora il canto dei grilli, «altissimo, pazzoide e ogni volta imprevedibile», le urla di uccelli sconosciuti, gli sbuffi di animali che raspano, i fruscii delle ali dei corvi, «invadenti, odiosi pennuti dalla microscopica testa di criminali che, sapendo di

⁹⁴⁴ Ivi, p. 868.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 863.

⁹⁴⁶ Ivi, p. 865.

essere tutto ciò, calano apposta a pochi centimetri di distanza»⁹⁴⁷. Infine, anche nel *reportage* dal Laos (1970), Parise si chiede quali siano gli strumenti conoscitivi a cui l'uomo occidentale è costretto ad affidarsi, e ancora una volta risponde «la ragione logica e i propri individuali sensi»⁹⁴⁸. Segue una suggestiva descrizione visivo-uditiva dell'altipiano di Sam Neua alle prime luci dell'alba, immerso in una nebbia che impedisce di distinguere i confini tra alberi, monti e nubi, e di conseguenza simile all'«animus» politico degli uomini che abitano queste terre. Il particolare fischio di un uccello imita le prime tre note della canzone *Milord* della Piaf; altri segnali uditivi sono i richiami dei gong, i suoni di radio a transistor, rombi e scoppiettii di motori. La descrizione procede allargando il raggio fotografico a tutta la valle, segnata tragicamente dai crateri delle bombe, per poi restringersi su alcune donne che zappano curve negli orti, su porcellini, guardiane d'ocche, bambini che strillano, cani pigri e gruppi giovanissimi di soldati con mitra, zappa e un sacco di riso. È proprio tale «catalogo o itinerario dello sguardo» a far sentire l'autore sempre meno isolato e meno estraneo, perché più vicino a una dimensione naturale dell'uomo, ormai abbandonata nella civiltà occidentale.

I sensi dunque, sia nelle situazioni estreme che in quelle più quotidiane dominate dalla *curiositas* in cui lo scrittore interroga la realtà circostante, risultano essere l'unico strumento di conoscenza in grado di registrare davvero il fenomeno. In questa direzione, i *reportage* e i *Sillabari* possono essere considerati come il prodotto di una medesima esigenza, legata al vedere (e più in generale all'indagine percettiva). Manica parla a tale proposito di una «tradizione delle “cose viste”» e afferma: «non giudicare, osservare invece e descrivere e scrivere. Da questa persuasione di Parise viaggiatore nascono i *Sillabari*»⁹⁴⁹. Anche Messina, riflettendo sul rapporto fra i resoconti di viaggio e i testi dei *Sillabari*, afferma che i *reportage* fungono da punto di raccordo tra la scrittura narrativa che li precede e li segue, proprio attraverso il privilegio accordato alla sfera sensoriale:

⁹⁴⁷ Ivi, p. 870.

⁹⁴⁸ Ivi, p. 924.

⁹⁴⁹ R. MANICA, *Come leggeva Parise*, in Id., *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, cit., p. 155.

Sono i *reportages* a presentarsi come lo snodo decisivo tra la scrittura del “trattico nero” e quella dei *Sillabari*: se infatti l’occhio di Parise *reporter* da un lato si rivolge ancora, come nel *Crematorio*, alla progressiva ossificazione che la realtà subisce in epoca moderna, dall’altro pare contemporaneamente riscoprire – forse proprio in virtù del positivo effetto straniante che la lontananza geografica dal proprio paese produce – come al suo interno nonostante tutto sopravviva ancora, visivamente e sensorialmente percepibile, la bellezza e l’unicità. Questa (stupita) riscoperta rappresenterà, nel suo continuo rinnovarsi, il nucleo centrale da cui prenderà le mosse la stesura, distesa lungo l’arco di più di un decennio, delle sue serie dei *Sillabari*.⁹⁵⁰

Se è dalla riscoperta di una vera e propria necessità dell’esercizio dello sguardo che i *Sillabari* mostrano il loro stretto rapporto con i *reportage*, ciò si evince anche nella già ricordata tendenza, da parte dello scrittore, a ricondurre i tratti fisici di un personaggio alla sua interiorità. Tale atteggiamento è mostrato ad esempio durante il viaggio in Vietnam nei confronti di un marine siciliano, Carmelo: è il corpo di quest’uomo, più delle sue parole (pure molto significative per suono e intonazione), a esprimere il «senso di totale, umile, silenziosa obbedienza»; addirittura, sono «il nero degli occhi e dei capelli ricci di un piccolo siciliano dentro l’involucro di ossa e carne americane»⁹⁵¹ a manifestare quella sottomissione. Quando Parise incontra il generale William Childs Westmoreland, comandante in capo delle forze americane in Vietnam dal 1964 al 1968, intraprende lo stesso tipo di indagine: il brano intitolato *Un americano è un americano* è infatti teso a mostrare come l’uomo che gli sta di fronte sia un «prodotto perfetto dell’industria americana». E sono proprio i suoi tratti fisici a presentarlo come tale: si tratta di una serie di elementi descritti in maniera molto precisa («il volto d’un console romano, la struttura ossea e muscolare del discobolo, l’autorità di Abramo Lincoln, lo scatto di James Bond, i poteri sovrumani di Superman e infine la dolce, familiare, universale marca Palmolive»⁹⁵²), che, nell’insieme, fanno il generale. Essendo egli stesso il risultato dell’industria americana, non può far altro che credere ciecamente nella produzione bellica: «sacerdote del neo-puritanesimo industriale, egli mostra in volto una purezza, una limpidezza, una sua, diremo così, grazia di fabbrica. Anch’egli subirà

⁹⁵⁰ G. MESSINA, «*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, cit., p. 491.

⁹⁵¹ *Op. II*, p. 799.

⁹⁵² *Ivi*, p. 848.

l'usura, ma ha fede nell'usura in quanto essa è la massima legge dell'industria»⁹⁵³. Naturalmente, nel corso dei *reportage* contenuti in *Guerre politiche*, i concetti di totalitarismo e consumismo sono molto presenti (rientra in queste logiche lo stesso ruolo di certi reporter che obbediscono agli «imperativi commerciali»⁹⁵⁴ dei loro padroni, diventando servi del loro strumento nel momento in cui registrano situazioni solo per lo spettacolo-consumo). Verso questi ampi temi convergono varie problematiche: in primis, nel caso specifico della guerra in Vietnam, lo scontro tra l'uomo naturale (vietnamita) e l'uomo artificiale (americano). Quell'industria che aveva modellato il generale Westmoreland esporta nello stesso luogo e nello stesso momento sia prodotti per la vita (televisori, fotografie di «Playboy», spray per capelli, senso religioso del denaro) che prodotti mortiferi (bombe al fosforo e al napalm), fino a togliere ogni mistero a quegli eventi (vita e morte) che prima d'ora erano stati esclusivamente in mano alla natura. Si tratta più in generale del problema, sempre attualissimo, dell'esportazione della democrazia: dopo la visita a un villaggio di montanari Jarai, Parise afferma che è proprio in questi luoghi «che gli americani devono fare la pacificazione e spiegare l'idea della democrazia e della libertà»⁹⁵⁵. Il mondo che il reporter ha sotto gli occhi è d'altra parte dominato da un'implacabile *struggle for life*⁹⁵⁶: di fronte a scenari tanto tragici quanto a volte terribilmente naturali, Parise prova un forte senso di orrore che è registrato a più livelli: nel momento in cui, come si è visto, la mente si dissolve e non può far altro che costatare i fenomeni, si percepisce un orrore innanzitutto visivo, di tipo quasi animale (l'uomo, di fronte a una tale violenza, perde le capacità di giudizio e discernimento); poi, giunge l'orrore umano, mediato dai filtri personali quali l'esperienza e i ricordi;

⁹⁵³ Ivi, p. 849.

⁹⁵⁴ Mi riferisco ad una riflessione di Parise contenuta in *Guerre politiche*, registrata nel momento in cui una troupe televisiva scongiura il comandante di organizzare un attacco per il giorno successivo: «rifletto sulla "civiltà dell'immagine": essi chiedono un'azione di guerra non necessaria alla guerra in Biafra, bensì alla televisione del loro paese. Essi sono pronti a veder morire, e a filmarli, soldati nigeriani colti nel sonno alla prima luce dell'alba, come spettacolo-consumo televisivo. Essi infine, a quale punto servi del loro strumento, programmano artificialmente la morte di esseri umani e forse la loro stessa morte, al solo fine di obbedire agli imperativi commerciali dei loro padroni. Come quel fotografo che in un campo di profughi morenti di fame mi ha detto, raggianti: - Ho fatto un lavoro *vachement bon* » (Ivi, p. 886).

⁹⁵⁵ Ivi, p. 813.

⁹⁵⁶ Parise utilizza proprio questo termine a proposito della situazione in Biafra, affermando che le vittime della *struggle for life* saranno «ancora e sempre i poveri e i diseredati, quelli che Franz Fanon chiama "i dannati della terra"» (*Op. II*, p. 870).

ancora, si tratta di un orrore storico, che porta a riconoscere con dolore il fallimento dell'evoluzione della storia dell'uomo; «e infine orrore un'altra volta immediato e diretto, non più fisico, ma metafisico, che sorge dalla nostra individuale certezza dell'esistenza del male sulla terra»⁹⁵⁷. All'orrore però si accompagna il dubbio, a rendere il conflitto di tipo esistenziale: si tratta dello scontro fra un sentimento quasi irrazionale e la ragione stessa. Nella categoria di dubbio Parise fa rientrare tutti i quesiti riferiti alla ricerca di una colpa (o di una causa), ma anche le domande su una possibile via d'uscita (quali strumenti in grado di arrestare una guerra o una carestia) e infine le responsabilità, sia collettive che individuali, che coinvolgono ogni uomo nella tragedia. Ed è proprio attraverso l'esperienza dell'orrore e del dubbio che Parise può infine superare il concetto di politica. Al ritorno dal Biafra, di fronte a una dura critica per la mancanza di un'analisi approfondita e per un'inchiesta basata soprattutto sui sentimenti, così risponde, riflettendo sulle conseguenze del trauma visivo appena vissuto (il brano si intitola *A un sintomatico Vicemaestrino*):

un viaggio in Biafra è fatto sempre e soltanto di dubbi, di sospetti angosciosi, cioè una condizione dell'animo che precede ogni "analisi approfondita" e, nel caso proprio del Biafra, travolge *tout-court* qualsivoglia analisi. Tali sospetti e dubbi nati dal trauma visivo in quel paese, non investono soltanto il terreno politico (anche se quasi tutto è politica c'è sempre un «quasi» che non lo è), ma lo superano, lo travolgono, sprofondano nell'essenza della natura stessa dell'uomo e rinnovano l'angoscioso interrogativo della presenza del male in essa.⁹⁵⁸

È la stessa condizione di dubbio a superare l'idea di fatto politico, proprio perché riferita alla natura più intima dell'uomo, che di politico ancora non ha nulla. Leggendo infatti le ultime pagine di *Guerre politiche*, emerge molto chiaramente il percorso fin qui delineato: al termine del viaggio tra i partigiani del Laos, Parise capisce che soltanto il sentimento verso gli uomini e verso gli eventi ha un valore e un peso, mentre tutto il resto non conta a nulla. Gli esempi di attimi che, insieme, formano il viaggio e rappresentano l'essenza del luogo sono sì irripetibili, ma allo stesso tempo eterni (e sembra proprio trattarsi degli stessi attimi che compongono i *Sillabari*):

⁹⁵⁷ Ivi, p. 890.

⁹⁵⁸ Ivi, p. 897-898.

Dopo aver visto e guardato parti dell'Asia per anni successivi e sempre, come dicono gli asiatici, *trop pressé*, dopo aver percorso la loro terra con le mie gambe, dopo aver toccato gli alberi e il riso, dopo aver guardato i loro occhi e le loro mani e il loro modo di apparire e di sparire sia nella realtà che nel ricordo, ho imparato che, alla fine di un viaggio, non sono i "dati", le "informazioni", o la ragione analitica che contano, bensì sempre e soltanto il sentimento che si prova verso gli uomini e le cose che l'occasione, e ancora di più il caso, ci ha fatto incontrare.

Il resto, tutto il resto, di cui scorrono vani e presuntuosissimi fumi di inchiostro, non conta nulla. La mano sulle reni di una contadina curva al tramonto in una minuscola risaia nell'attimo in cui si leva, si deterge il sudore con l'altra mano e sorride; l'attimo di un bambino che non ha mai visto un occidentale e va dritto a sbattere contro un alberello e fa finta di niente; l'attimo in cui un vecchio *vietminh* in pensione smarrisce lo sguardo calmo negli alberi in riflessioni che noi non conosceremo mai; o quello in cui una vecchia che dorme sulla sua stuoia si leva all'apparire dello straniero e accenna, soltanto accenna con un tocco, a riassetarsi i capelli e subito dopo intreccia le dita non sapendo fare altro che presentarsi, ormai, così com'è; o quello in cui il perentorio e icastico commissario politico mostra la schiena curva e già vecchia e si concentra a non scivolare sulle rocce umide: tutti questi attimi, la somma di questi attimi, sono l'essenza di quel paese.

Perché i "dati", le "informazioni", le indagini analitiche e perfino la conoscenza della lingua passano col passare delle convenzioni e contingente di *quel* segmento storico e quegli attimi invece non passano: stilemi individuali di una stirpe, di una eredità, di un popolo, di una cultura, di un paese e, se vogliamo, di una classe, restano: restano, oggettivamente in coloro che li hanno animati; restano soggettivamente nell'occasionale e sempre poco documentato viaggiatore: e sono i messaggi più utili nella costruzione di quell'effimero e illusorio edificio che si chiama storia. Di cui, fortunatamente, non si conosce ancora l'architetto supremo.⁹⁵⁹

All'interno dello stesso brano, Parise spiega poi il motivo per il quale si rifiuta di dare un giudizio politico: si tratta innanzitutto di una «profonda ripugnanza [...] all'obbedienza totalitaria verso chi, da una parte e dall'altra, violenta costantemente la realtà [...] con l'imposizione di una metodologia di giudizio»⁹⁶⁰. La politica non dovrebbe cioè forzare una realtà operando sopra le cose, bensì agire all'interno di esse, se è vero che le informazioni individuali (le momentanee conclusioni che ogni uomo trae dalla propria esperienza) sono da mettere in primo piano. Un'altra ragione per la quale l'autore respinge un parere politico sta nel suo definirsi un uomo libero (ovvero, riprendendo la definizione di Rosa Luxemburg, qualcuno «che

⁹⁵⁹ Ivi, pp. 961-962.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 965.

può decidere altrimenti»): per questo motivo il suo giudizio non potrà essere politico, bensì umano. Tale pensiero consiste nell'essere convinto che «la maggior forza politica di un popolo è la sua capacità di provare forti sentimenti. [...] Ciò che conta è, in due parole, la forza di amare»⁹⁶¹: questo è in conclusione il motivo dei *reportage*, nati come risposta ai sentimenti degli uomini (e non delle masse) incontrati. I resoconti di viaggio e i *Sillabari* sembrano davvero far parte di un unico progetto: anche i brani catalogati in ordine alfabetico ma interrotti alla lettera 'S' sono la restituzione dei sentimenti di alcuni personaggi (conosciuti o inventati). E in entrambi i casi è proprio attraverso il sentire che Parise si oppone all'ideologia (politica o letteraria che sia), fino a identificare la stessa forza politica con la capacità di provare sentimenti. Come afferma Zanzotto, «i suoi scritti di *reportage* o di viaggi [...] manifestano una forza, una perspicacia, e una sintonia con le più varie forme di vissuto individuale e collettivo da esserne caratterizzati inconfondibilmente»⁹⁶². Tale intesa e vicinanza con gli altri uomini è data proprio dalla totale indipendenza e libertà dell'autore: dichiara ancora Zanzotto che Parise

non si è mai fatto contagiare da propagande di nessun genere; nessuno schermo rigido di ideologie impedisce il suo sguardo, nessun pregiudizio o luogo comune distorce la sua indagine; nessuna forma di «riverenza» [...] lo impaccia nel suo incontro con molti dei signori, dei grandi della Terra. Egli arriva subito alle più riposte verità di eventi, popoli, paesi, che si celano nei dettagli in apparenza insignificanti, e che solo «sviste» possono mettere a fuoco.⁹⁶³

Parise elude dunque la sottomissione a qualsiasi credo: ciò avviene nei confronti di teorie politiche ma anche di stereotipi letterari. Non solo i *reportage* e i *Sillabari* muovono dagli stessi dispositivi (a partire, si è visto, da una predilezione per la vista e per tutti gli altri sensi: le qualità percettive dello scrittore sono poste in primo piano), ma mostrano anche i medesimi presupposti e le medesime finalità. Molto chiaro a tal proposito è il brano che si trova in apertura dell'ultimo *reportage* di *Guerre politiche*, quello dal Cile, dove Parise si reca nel settembre del 1973, subito

⁹⁶¹ Ivi, p. 966.

⁹⁶² A. ZANZOTTO, *Per Goffredo Parise*, in ID., *Aure e disincanti nel Novecento italiano*, cit., pp. 273-274.

⁹⁶³ Ivi, p. 274.

dopo l'instaurazione del regime dittatoriale di Pinochet. Questo scritto, dal titolo *Il popolo*, prende avvio con un corsivo particolarmente significativo non solo per il progetto del libro ma anche per tutta la scrittura di Parise di questi anni. L'autore dichiara apertamente il motivo che spinge uno scrittore a partire verso paesi sconvolti da conflitti o da situazioni di emergenza: non si tratta né di passione politica né di passione militare, bensì di "passione umana", definita «una specie di fame fisica e mentale che porta a confondere il proprio sangue con quello degli altri»⁹⁶⁴. Tale passione ha un fine preciso: partecipare a un sentimento «confuso» ma «eterno», che guida il popolo in quel particolare contingente storico. Lo scopo del reporter non dovrebbe essere quello di conoscere la verità inerente ai fatti politici o alle azioni militari (una verità comunque parziale e mai obiettiva), bensì di condividere la realtà della sofferenza del popolo (quale conseguenza di tali avvenimenti).

L'indagine conoscitiva dunque, in ogni genere intrapreso da Parise, si trova ad avere per oggetto la stessa materia. Si tratta sempre di condurre un giudizio relativo e umano, che parte dal sentimento dello scrittore (inteso come percezione curiosa, attivata da tutti i sensi) per giungere al sentimento dei singoli uomini osservati, incontrati o immaginati (lo stesso «scrivere chiaro» ne è presupposto e veicolo metodologico). Solo all'interno di tale dinamica la questione ideologica può risolversi: l'unica forza politica riconosciuta da Parise risiede nella grandezza di provare un sentimento, per quanto esso possa rivelarsi contingente e passeggero.

⁹⁶⁴ *Op II*, p. 971.

Conclusioni

«Parise racconta nel *Sillabario* solo ciò che vede»⁹⁶⁵. Ed è proprio la centralità della visione, come restituzione dell'elemento visivo nella scrittura ma anche come atto originario di apprensione del mondo che si osserva, che ha guidato la presente analisi dell'opera di Parise. Una volta individuato tale snodo, se ne sono ricercate innanzitutto le ragioni allargando l'indagine a ricerche filosofiche e artistiche. Tale operazione si è resa necessaria nel momento in cui si è rivelato inutile (e forse dannoso) inserire Parise in una linea solo letteraria, trovargli degli ascendenti, catalogarlo sotto quel nome, quell'area o quel movimento. La linea veneta⁹⁶⁶, ad esempio, entro la quale in un primo momento della ricerca si era cercato di includerlo, si è in effetti dimostrata insufficiente per comprendere determinate caratteristiche della sua scrittura. Si è infatti, fin da subito, avvertita la forte

⁹⁶⁵ La riflessione di Garboli individua i tratti principali dei *Sillabari*: «Si può essere pittori astratti e insieme figurativi? Tutto è reale e astratto, nel *Sillabario*, come se un pittore, il quale avesse per sempre abbandonato il figurativo, ritrovasse di colpo tutta la natura dimenticata guardando da lontano dentro una casa che non gli appartiene e ritrovasse anche una gioia selvaggia nel riprodurre con cura scrupolosa e minuziosa i pezzetti, i frammenti, i minuscoli gesti interrotti degli innumerevoli esseri che entrano e escono dal tondino di vetro, in fondo al binocolo rovesciato. Parise racconta nel *Sillabario* solo ciò che vede, e fa grande uso, secondo le scuole, di *regard*: ma corregge da maestro aggiungendo due ingredienti: uno, le *petites sensations*, introdotte al posto dei vecchi sentimenti e delle vecchie passioni, con accanito e sistematico *understatement* (piccole sensazioni: noia, fastidio, leggera malinconia, lieve irritazione, gioia fuggevole e moderata, apprensione, ecc.); due, delle esasperate «riduzioni tolstoiane» nel trattamento dei particolari, o (se si preferisce) delle altrettanto sistematiche manciatelle di spezie e erbe «iperrealistiche» (C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., p. 186).

⁹⁶⁶ Si veda una testimonianza di Moravia, che incontrando Parise pochi giorni prima della sua morte, afferma: «Parise è stato un veneto come ce ne sono pochi, con l'accento veneto, il grande naso veneto, la camminata veneta, la risata veneta, e tuttavia un frequentatore dei più lontani itinerari geografici e culturali: Vietnam, Cina, Giappone, Africa, Stati Uniti, Arabia e così via. Uomo radicato nel paese natale, ma inquieto, in tutti quei suoi vagabondaggi aveva cercato una buona ragione per non fissarsi definitivamente nel Veneto. L'aveva trovata alla fine del rovesciamento del luogo comune: tutto il mondo è paese. Parise aveva scoperto invece che tutto il mondo "non" è paese; che è sempre diverso e sempre nuovo; e così, finché aveva potuto, aveva viaggiato per questo mondo che non è paese» (A. MORAVIA, *L'ultima volta, nel suo Veneto*, «L'Espresso», 14 settembre 1986, poi come introduzione a G. PARISE, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, fotografie di L. Cappellini, Nuova Alfa, Bologna 1987, infine in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellesa, cit., p. 314).

originalità di un'opera difficilmente inquadrabile entro rigide coordinate, come evidenza ancora Garboli:

Parise è stato lo scrittore più inaspettato e dotato che abbia esordito in Italia nel dopoguerra. [...] come talento naturale, come indipendenza di sensibilità e di giudizio, Goffredo era superiore a tutti. Aveva un punto debole: non aveva *background*, gli mancavano gli antenati. Trovargli degli avi, mettergli in casa i ritratti di Fogazzaro e di Piovene, è a mio avviso un errore. Parise è nato da se stesso: era uno scrittore pieno di talento, ma per così dire, senza famiglia. In cambio, era *solo* scrittore; scriveva prima di pensare, senza bisogno di spremersi il cervello per cercare questa o quella parola, e scopriva il mondo scrivendo, per una fame e una sete di osservare, di curiosare, di sapere che non era di giornalista, ma di esploratore di tutti i fenomeni del mondo; esploratore partecipe, e [...] eternamente forestiero. Questa qualità lo rendeva mimetico, senza togliergli alcuna autenticità.⁹⁶⁷

La letteratura entra nella vita di Parise per necessità, così come i viaggi e la scrittura di *reportage* vi irrompono per l'urgenza di uscire dalla torre d'avorio (come si trattasse di una questione fisica), di andare a vedere con i propri occhi quello che accade nel mondo. La scrittura serve così a fissare un momento vissuto, o semplicemente osservato da fuori, nel tentativo di scoprire quel piccolo segreto che, solo, spiegherebbe l'intera situazione. Parise sembra continuamente alla ricerca del montaliano «anello che non tiene», del «filo da disbrogliare»⁹⁶⁸ che possa illuminare improvvisamente una verità; d'altronde, è Montale stesso a definire in questi termini l'opera parisiense: «È l'inutile impresa di chi tenta / di rinchiudere il tutto in qualche niente / che si rivela solo perché si sente»⁹⁶⁹. Sulla centralità dei sensi quale unico mezzo di comprensione, seppur parziale, del mondo, si sono in effetti basate le indagini qui presentate. Quasi a riflettere la modalità stessa di Parise «di osservare, di curiosare, di sapere», si sono così sondate altre vie ancora inesplorate. Sebbene si

⁹⁶⁷ C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., p. 182.

⁹⁶⁸ Si noti che Parise utilizza proprio la poesia *I limoni* quale dedica a Giosetta Fioroni dell'*Opera al nero* di Yourcenar. Pochi mesi prima di morire, l'autore scrive infatti sul foglio di guardia anteriore del libro: «Per Giosetta. / Mi pare che i versi di Montale esprimano l'essenziale / di questo "affascinante" libro. "Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità».

⁹⁶⁹ La poesia, intitolata *Jaufré*, così recita: «Jaufré passa le notti incapsulato / in una botte. Alla primalba s'alza / un fischione e lo sveglia. Poco dopo / c'è troppa luce e lui si riaddormenta. / È l'inutile impresa di chi tenta / di rinchiudere il tutto in qualche niente / che si rivela solo perché si sente» (E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, in ID., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 480).

stia riaccendendo un interesse critico, e senza dubbio altre indagini saranno avviate a partire dall'ultimissimo numero di «Riga», che ha il pregio di raccogliere materiali inediti, le riflessioni tendono a soffermarsi su certe costanti, dalle quali si è voluti partire per impostare poi una nuova linea di ricerca. Il primato dello sguardo è stato infatti messo in luce da vari interventi, primo fra tutti quello di Mengaldo⁹⁷⁰, che ne descrive dettagliatamente le occorrenze e le modulazioni. Dalle sue intuizioni si sono poi sviluppati altri contributi (Gialloredo, Messina, Ricorda, Simonetti, Marcoaldi): tutte queste indagini, pur nella loro accuratezza e profondità, si sono limitate ai *Sillabari*. È vero che nella silloge apparsa pezzo per pezzo sul «Corriere della Sera» la supremazia del vedere si impone con particolare forza, ma è altresì vero che forse, per capire appieno i motivi e le conseguenze di un tale primato sulla scrittura, è necessaria un'esplorazione più vasta. Si è dunque ricercata, fin dal *Ragazzo morto e le comete*, l'origine di tale impulso alla visività, rilevando che le prime influenze accolte da Parise provengono dal mondo del cinema e della pittura. A tale proposito, fondamentale si è rivelato l'apporto di Crotti, specialmente la riflessione intitolata «*Rinchiudere il tutto in qualche niente*»: la *Wunderkammern di Parise critico d'arte*, contenuta in una più ampia indagine dedicata al rapporto di Parise e Comisso con l'arte. All'interno di questo contributo emergono alcuni riferimenti all'«assoluta evidenza ascritta allo sguardo»⁹⁷¹ e soprattutto al primato percettivo da cui si è partiti per impostare il presente lavoro, nello sforzo di indagare più a fondo, anche attraverso strumenti filosofici, certe scelte parisiene. Questa linea critica risulta in effetti assente anche nelle monografie, che hanno preferito soffermarsi su altri aspetti. Lo studio di Perrella, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise* (2003) propone infatti, fin dal titolo, di seguire la scrittura e la vita di Parise secondo i luoghi vissuti e attraversati, alla ricerca di una sorta di corrispondenza tra spazio e resa letteraria. Ancora, l'indagine di Gialloredo, *La parola trasparente: il sillabario narrativo di Goffredo Parise* (2006), ripercorre con lucidità l'itinerario dello scrittore, partendo proprio dal carattere difficilmente classificabile della produzione parisiense,

⁹⁷⁰ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 392-409.

⁹⁷¹ I. CROTTI, «*Rinchiudere il tutto in qualche niente*»: la *Wunderkammer di Parise critico d'arte*, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, cit., p. 162.

definita fin da subito «un articolato sistema testuale percorso da tensioni pluridirezionali che si dispongono variamente secondo i tracciati dell'esperienza e dell'interrogazione esistenziale [...] per poi ricongiungersi a restituire un'immagine unitaria»⁹⁷². Infine, la recentissima monografia di Rodler, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari* (2016), esplora l'opera parisiense attraverso una scansione tematica (la passione, il lavoro, la famiglia, il rapporto uomo-donna), partendo dalla possibilità di una letteratura non ideologica, nella quale comunque rimane centrale il rapporto tra la violenza e le parole.

Si è dunque imposta la necessità di avviare una rilettura dell'opera, che possa illuminarne le potenzialità attraverso i riflessi di altre indagini (pensiero filosofico e pratica artistica *in primis*). Anche per quanto riguarda la scrittura di *reportage*, e in particolare l'esperienza orientale, è infatti da segnalare la mancanza di una ricerca in grado di ampliare lo sguardo verso altre discipline. I contributi dedicati a questi temi sono, in larga parte, di carattere descrittivo (si veda in particolare la recente raccolta a cura di Barzaghi, *Goffredo Parise e il Giappone*, 2014, che riunisce i saggi di Vesco, Amitrano, Zangrando, Vita, Biancheri e La Capria). Da segnalare gli interventi di Damiani (*Alla ricerca dello stile: Parise reporter in Asia*, 1997; *Dal paese della politica all'impero dell'iki*, 2008) e soprattutto La Capria (*Il sillabario «zen» di Goffredo Parise*, 1990), che pongono le basi per l'ipotesi che l'esperienza orientale abbia modificato la scrittura di Parise.

Due, in definitiva, mi pare siano le direzioni di ricerca del presente lavoro di cui rilevare la novità interpretativa: da una parte l'analogia con la riflessione filosofica, dall'altra l'affinità con la pratica pittorica. Nello specifico, il ricorso alla teoria fenomenologica di Merleau-Ponty ha permesso, attraverso una prima individuazione dei temi portanti del suo pensiero, poi riscontrati nell'analisi di alcuni scritti parisiensi (appartenenti soprattutto ai *Sillabari*), di documentare e constatare la presenza del primato percettivo, il quale guida ogni testo, dal *Ragazzo morto e le comete* alle ultimissime pagine. Non si è trattato, è bene precisarlo almeno per quanto riguarda il versante filosofico, di una ricerca di fonti lette o studiate da Parise: non è

⁹⁷² A. GIALLORETO, *La parola trasparente: il sillabario narrativo di Goffredo Parise*, cit., pp. 11-12.

cioè rilevante la conoscenza, da parte dell'autore, di questo o quel pensatore, bensì la possibilità che la teoria in questione abbia permesso di ripensare e riformulare la poetica di Parise. Le idee centrali, prese dalla fenomenologia, sono state quelle di esperienza e di dimensione sensoriale. Sia nell'indagine filosofica che nel tentativo letterario, si cerca cioè di ritrovare e restituire uno sguardo puro, non ancora contaminato da agenti interpretativi, *topoi* letterari, sovrastrutture esegetiche, il quale possa riportare appunto l'esperienza del fenomeno descritto⁹⁷³. E l'unico mezzo che in entrambe le ricerche vale per raggiungere tale scopo è il corpo, quale fascio di percezioni in grado di stabilire un contatto "primitivo" con il mondo. Come afferma Marabini, Parise «ebbe con la realtà un rapporto carnale e carnalmente la sua prosa realizzava qualsiasi genere di racconto, avendo della carne il costante calore»⁹⁷⁴. Ancora a proposito della ricerca filosofica, va ricordato che un riscontro particolarmente produttivo si è verificato utilizzando alcune riflessioni di François Jullien. Se è vero che, seppur in minima parte, la critica ha segnalato una possibile influenza dell'Oriente sulla scrittura di Parise, non mi pare ne siano state affrontate le ragioni. Si tratta di un contatto, quello con l'alterità orientale, di essenziale importanza nel percorso parisiano. Soltanto utilizzando certe teorizzazioni di Jullien sul confronto tra Occidente e Oriente si è potuto in effetti non solo inquadrare meglio i viaggi compiuti in Cina e Giappone, ma soprattutto sciogliere certi tratti dei *Sillabari*. Così, di là da una descrizione letteraria di alcune caratteristiche specifiche dei testi, si è potuto comprendere il motivo di tali meccanismi e proporre una spiegazione (un esempio per tutti: la violazione, nei *Sillabari*, dei consueti rapporti logici – anche a livello sintattico –, descritta dalla critica come cifra dell'ambiguità, si spiegherebbe attraverso il ricorso al concetto di indeterminazione che Jullien ascrive al mondo Orientale, segnato dalla volontà di contrastare il potere standardizzante del *logos*).

⁹⁷³ Di fronte alla possibilità della parola di restituire davvero un'esperienza, non mancano, da parte di Parise, momenti di forte dubbio, come si legge in una lettera del 1957 indirizzata a Giovanni Comisso: «Sento, nel dirti questo, ancora una volta sento che sbaglio e che dei fogli di carta non riusciranno mai a diventare pelle, occhi, bocca, denti, sudore e amore. Potranno tutt'al più diventare grandezza. Ma la grandezza non è di questo mondo e non si raggiunge mai» (Lettera del 1 luglio 1957, in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, cit., p. 31).

⁹⁷⁴ C. MARABINI, *Parise: l'odore e il sapore delle cose*, in ID., *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano 1995, p. 305.

Per quanto riguarda poi il parallelo tra scrittura e pittura, si è tentata un'indagine che, partendo dai testi di Parise dedicati alla critica d'arte, potesse allargarsi a un confronto tra pratica letteraria e pratica pittorica, come riassumono perfettamente le parole di Cometa nell'introduzione a *Parole che dipingono*:

Il Novecento ci ha insegnato che la questione dell'intreccio tra l'immagine e il testo non consiste più semplicemente nel riconoscimento dei vari sperimentalismi dal romanticismo alla post-avanguardia. La teoria letteraria, aiutata dalla filosofia, dalla psicoanalisi e dall'antropologia, ci ha fatto comprendere, certo riprendendo un discorso a distanza con i neoplatonici e con Gian Battista Vico, che nel gioco intermediale si scommette non solo sulla creatività artistica, ma sui fondamenti stessi della cultura.⁹⁷⁵

All'interno di questa parte si è scelto di concentrarsi su un artista in particolare. La relazione con De Pisis ha mostrato, di là dalle seppur significative corrispondenze (la rapidità del tratto, la pennellata leggera e incostante, i tratteggi di dettagli, ma anche, sul piano espressivo, la tensione verso un lavoro che veda protagonisti, al tempo stesso, i sensi e la consapevolezza della precarietà della vita), che ancora una volta la scrittura di Parise non può essere delimitata da frontiere tipicamente letterarie. Al contrario, necessita di un più ampio respiro, in grado di cogliere anche certi effetti irriducibili all'universo letterario. Ci si potrebbe così domandare se tale operazione possa essere valida e utile anche per altri autori, in particolar modo novecenteschi, refrattari a statiche collocazioni. La ricerca, in questo senso, potrebbe allargarsi ad altre figure, la cui opera può essere letta partendo da altri punti di vista, non appartenenti esclusivamente alla teoria letteraria.

Il presente lavoro si è concluso con alcune considerazioni sulle idee di politica e di ideologia che emergono dagli scritti parisiani. Come riassume perfettamente Manica, si tratta di «un'umanissima e rivolta legge morale»:

L'istanza politica rientra in Parise attraverso un'altra via, così com'era stato per Comisso: non l'ideologia ma un sentimento generale e particolare degli uomini e delle cose, un'umanissima e rivolta legge morale. Se né Comisso né Parise furono politici nel senso trito e

⁹⁷⁵ M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004, p. 11.

comune, lo furono entrambi, e integralmente, in devozione a un altissimo ideale di umanità tanto sentito da non essere mai retorico (anzi, da non dover neppure essere detto) e che comporta il saper abbandonarsi alla libertà come se fosse una delle lenzuola tra cui si adagia la sensualità: ovvero quel modo accanito e ironico, partecipe e disincantato di stare nella vita e nel mondo.⁹⁷⁶

Ci si trova di fronte, a questo punto, a un cortocircuito tra visività, ideologia, sentimento e vitalità, dove i termini paiono rincorrersi alla ricerca di una voce che possa definire l'opera parisiense. Il punto d'arrivo di tale lavoro, sebbene provvisorio, mostra in effetti che il primato dello sguardo (e dei sensi) da cui si era partiti non è che una delle varie declinazioni del concetto di vitalità⁹⁷⁷. Per tentare di comprenderlo, è necessario fare un passo indietro: la preminenza visiva, in Parise, va intesa quale momento di sospensione che precede qualsiasi via interpretativa (una vera e propria *epoché*, dunque), attimo in cui la natura prende il sopravvento sulla cultura, come è spiegato abilmente dall'autore stesso a proposito dei quadri di Sergio Vacchi:

La prima volta che vidi i quadri di Vacchi alla Galleria Nuova Pesa cercai di esaminarli razionalmente, ricorrendo ad interpretazioni immediate (che invece risultarono mediatissime): onirismo, Freud, sedimento quasi biologico di cultura cattolica (o cattolicesimo biologico che è la stessa cosa), sogni di fasto e di pompa liturgica su un fondo di decrepitudine polverosa e barocca. Mi venne in mente Fellini, cioè una costante del temperamento di Fellini, che è press'a poco questa. Pensai all'espressionismo, al simbolismo, insomma pensai (stupidamente pensai) alla cultura e non alla natura. Intuii subito quella "diversità" di cui ho parlato all'inizio di queste righe, ma non la capii affatto, anzi non capii da dove veniva. Tendevo cioè, immediatamente dopo la sospensione visiva, l'attimo di contemplazione, a imboccare la strada dell'interpretazione razionale, vecchio difetto, partendo dalle indicazioni culturali. Mi sbagliavo, era un errore mio, culturalistico appunto. I quadri di Vacchi non vanno visti così, non all'interno della cultura (e la sovrabbondanza di opere di tutte le sue mostre dovrebbe suggerirlo automaticamente), bensì come ho tentato di spiegare, all'interno della natura e delle sue vastità.

⁹⁷⁶ R. MANICA, *Il boogie di Parise*, in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, cit., p. 85.

⁹⁷⁷ Si pensi a una considerazione di Parise raccolta da Cancogni nel corso di un'intervista, dove l'autore afferma: «Mi preoccupa soprattutto l'idea di perdere la mia curiosità di merlo, di volatile. Mi preoccupa l'avvicinarsi dell'ombra, l'idea di perdere la vista, la funzione conoscitiva. Non la morte in sé ma la diminuzione di certe facoltà, la loro estinzione» (M. CANCOGNI, *L'odore casto e gentile della povertà. Conversazione con Goffredo Parise*, «La fiera letteraria» n. 34, 22 agosto 1968, p. 16).

Non è facile: le suggestioni, i rimandi culturali, le trame perfino letterarie, l'uso degli argenti, degli ori e del rame sono elementi tutt'altro che naturali, presi a sé stante. Senonché questi elementi, di costruzione, perdono, per così dire, tutta la cultura per strada, nel quadro. Quello che mi è tanto piaciuto, che rappresenta la madre morta, "stirata" da un ferro da stiro, o la serie degli uccelli mitrati (che è una specie di breve filmato parascientifico, cabalistico, ma altrettanto simile a un documentario didattico sulla nascita di un pulcino) apparentemente carichi di sovrastrutture culturali sono in realtà un impasto di materie stravolte, "decomposte" per cui il ferro da stiro mortuario è una litania assurda, da pazzo liturgico, le fatiscenti aluzze degli uccelli mitrati e le sedie gestatorie reazioni chimiche di una putredine da immondezzaio mondiale in perpetuo ribollito.⁹⁷⁸

Mi pare allora di poter intendere tale brano (e credo sia valsa la pena citarlo per intero) come un invito a rileggere tutta l'opera di Parise «non all'interno della cultura», bensì «all'interno della natura e delle sue vastità». D'altronde, è l'autore stesso, a proposito dell'avanguardia e in particolare di una conferenza sulla letteratura «autre» tenuta da Barilli e Sanguineti, a riflettere in questi termini:

Mi sono chiesto: «Per te è importante la letteratura "autre"? È più importante di un mattino, di un albero, di un'anatra prima dell'alba che vola sulla tua testa e senti il palpito delle ali ma non la vedi, di un piacere, di un dispiacere, di una bottiglia di Brunello di Montalcino, sia pure del 1969, della donna amata che scende alle otto del mattino da un vagone letto, di un lenzuolo di lino eccetera? È più importante? No, mi sono risposto, nemmeno per sogno. La mia conoscenza con l'avanguardia è finita lì. Come a scuola.⁹⁷⁹

Come in parte si è visto all'interno del rapporto letteratura/vita, indagato nel più ampio discorso sui punti di contatto e di divergenza tra Parise e Calvino, confinare i testi dell'autore al mero campo letterario rischierebbe di trascurare una parte fondamentale dell'opera, che continuamente forza i limiti della letteratura. Di conseguenza, anche gli strumenti per indagare un tale lavoro non potranno che appoggiarsi ad altre discipline. La resistenza dell'opera parisiense a rigide classificazioni e interpretazioni mostra così tutta la propria capacità di espandersi in

⁹⁷⁸ G. PARISE, "Diversità" e "sfericità" in Sergio Vacchi, «Carte Segrete» n. 15, gennaio-marzo 1971, pp. 14-16.

⁹⁷⁹ ID., *Intervista*, in C. ALTAROCICA, *Goffredo Parise*, cit., p. 9.

diverse direzioni; il nocciolo duro rimarrà sempre una poetica della visione, del sentimento, dell'impressione: della percezione.

Vorrei passare questo inverno sepolto nella nostra campagna, girando con una bicicletta e dormendo nei fienili e la sera ritirarmi a “filò” con quelle belle campagnole con le gambe fresche come la gazosa per le punture del vento; vorrei essere libero e felice e andare all'osteria a giocare a briscola e a tresette, vorrei essere solo e randagio e magari triste come un cane con le cateratte e senza una gamba in giro per i fossi, vorrei andare a rane coi ragazzi, vorrei prendere i peoci pollini dalle galline nei pollai dove ci si ritira a rubare, vorrei avere un sacco, un paio di scarpe solo, un vestito solo, una camicia sola, una maglia sola, vorrei anche avere vent'anni, insomma vorrei avere quello che sogno e che non ho e così volendo e volendo non ho niente, solo la mia fantasia.⁹⁸⁰

⁹⁸⁰ Lettera di Parise a Comisso, scritta a Capri il 22 agosto 1959, in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, cit., p. 40.

Appendice

Intervista a Giosetta Fioroni

Elisa Attanasio: Quanto, a suo parere, la visività è stata importante nell'opera di Parise e nell'approccio dell'autore con la realtà? Come valterebbe anche il ruolo degli altri sensi? (Penso in particolare all'olfatto)

Giosetta Fioroni: Tutti i sensi sono stati molto importanti nell'opera di Parise. Questo è assai evidente e rintracciabile in molti dei suoi libri e scritti.

E. A.: Pensa che possano essere individuate delle radici di tipo filosofico nella scrittura di Parise? Oltre a Darwin e Freud, crede che ci siano altri autori di una certa importanza che hanno influito sull'opera parisiana? Le mie ricerche hanno messo in evidenza un certo approccio fenomenologico con la realtà, e ho utilizzato alcune riflessioni di Merleau-Ponty: che lei sappia, Parise conosceva il suo pensiero? (Non ho trovato testi di Merleau-Ponty nella biblioteca parisiana)

G. F.: Sinceramente... penso Goffredo conoscesse senz'altro Merleau-Ponty, ma non ho prove e ricordi precisi.

E. A.: Nella parte della tesi dedicata al rapporto di Parise con il mondo dell'arte e degli artisti, mi sono occupata in particolare della figura di Filippo de Pisis, con la quale mi pare sia stato instaurato un proficuo rapporto. Cosa ne pensa? Crede che ci siano altri artisti che hanno avuto un ruolo altrettanto importante? Come la pittura e in generale la tendenza a "guardare l'esteriorità" entra nella sua scrittura?

G. F.: Goffredo Parise ha scritto un libro, *Artisti*, edito nel 1994 da Neri Pozza (oggi introvabile perché mai ristampato). A Ponte di Piave dovrebbe esserci copia nella sua libreria. Lui ha prediletto, oltre a De Pisis, molti artisti contemporanei... Primo:

Mario Schifano, sul quale ha scritto un bellissimo testo, e molti altri (Ontani, Balla, Angeli, Van Gogh, Gauguin, Savinio...).

E. A.: Ancora riguardo la visività. Il rapporto di Parise con il cinema si mostra contraddittorio: per certi versi l'autore dichiara di dovere molto al mezzo cinematografico (confessando ad esempio che l'unica cultura ad avere ispirato il suo romanzo d'esordio, "Il ragazzo morto e le comete", era del tutto cinematografica), mentre altrove mostra seri dubbi sulla possibilità del cinema di rappresentare la realtà, e spesso muove a quest'arte l'accusa di esaurirsi nella propria illusorietà. Cosa ne pensa? Che peso ha avuto il cinema nella sua opera?

G. F.: Riguardo la visività, il rapporto con il cinema è stato importantissimo. Pensi che lui era in viaggio a Vienna quando Carol Reed girava *Il terzo uomo*, e tutto quanto ha visto è stato il nocciolo, la base del suo primo libro *Il ragazzo morto e le comete*!

E. A.: Crede che i viaggi e i reportage abbiano cambiato, se così si può dire, la scrittura di Parise? Se sì, in che modo?

G. F.: I viaggi hanno segnato profondamente e senz'altro "cambiato" la vita di Goffredo. Tutte le esperienze sono fonte di cambiamento per un artista o scrittore. A questo proposito dovrebbe leggere un bellissimo saggio di Cesare Garboli pubblicato in un suo libro, *Falbalas*, che parla di questo e di molto altro.

E. A.: È difficile trovare ascendenze letterarie nell'opera di Parise, il quale ha sempre mostrato una certa refrattarietà al mondo letterario canonizzato (e non credo che la sua opera sia iscrivibile in alcuna corrente), ma quali autori pensa siano stati importanti per lui? Penso in particolare a tre ambiti: quello russo (Dostoevskij e Tolstoj), quello orientale (Kawabata, Tanizaki) e infine quello naturalmente italiano (asse veneto: Comisso-Piovene, al quale si aggiunge Gadda).

G. F.: Mi sembra che in questo paragrafo lei ha molto ben individuato le ascendenze letterarie e gli influssi che hanno influenzato e sono stati importanti per Goffredo.

E. A.: Un'ultima domanda: in più occasioni Parise ha ricordato che più importante di quello che ha scritto, dei suoi libri, è stata per lui la vita. Come si potrebbe sciogliere il nodo del rapporto vita - letteratura? Forse utilizzando la nozione di "vitalità" che mi pare sia al centro di tanta sua scrittura?

G. F.: Sciogliere il nodo vita/letteratura in Goffredo penso sia impossibile. La sua è stata una vita *molto intensa* nella quale il problema di esprimersi era al primo posto e l'arte anche.

(Intervista del 12 agosto 2016)

Bibliografia

Opere di Goffredo Parise:

Il ragazzo morto e le comete, Neri Pozza, Venezia 1951.

La grande vacanza, Neri Pozza, Venezia 1953.

Il prete bello, Garzanti, Milano 1954.

Il fidanzamento, Garzanti, Milano 1956.

Amore e fervore, Garzanti, Milano 1959 (dal 1973 con il titolo *Atti impuri*).

Il padrone, Feltrinelli, Milano 1965.

Cara Cina, Longanesi, Milano 1966.

Gli americani a Vicenza, Scheiwiller, Milano 1966.

L'assoluto naturale, Feltrinelli, Milano 1967.

Due o tre cose sul Vietnam, Feltrinelli, Milano 1967.

Biafra, Feltrinelli, Milano 1968.

Il crematorio di Vienna, Feltrinelli, Milano 1969.

Sillabario n. 1, Einaudi, Torino 1972.

Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile, Einaudi, Torino 1976.

New York, Edizioni del Ruzante, Venezia 1977.

Sillabario n. 2, postfazione di N. Ginzburg, Mondadori, Milano 1982.

L'eleganza è frigida, Mondadori, Milano 1982.

Artisti, Le Parole Gelate, Roma 1984.

Arsenico, con un saggio di A. Zanzotto, Edizioni Becco giallo, Treviso 1986.

Opere pubblicate postume:

Opere, 2 voll., a cura di B. Gallagher e M. Portello, con introduzione di A. Zanzotto, Meridiani Mondadori, Milano 1987-1989.

Veneto barbaro di muschi e di nebbie, fotografie di L. Cappellini, con scritti di A. Moravia e N. Naldini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987.

Gli americani a Vicenza e altri racconti, introduzione di C. Garboli, Mondadori, Milano 1987.

Odore d'America, Mondadori, Milano 1990.

Un sogno improbabile. Comisso Gadda Piovene. Con quattro ritratti di Giosetta Fioroni, Scheiwiller, Milano 1991.

Artisti, a cura di M. Quesada, Neri Pozza, Vicenza 1994.

L'odore del sangue, a cura di C. Garboli e G. Magrini, prefazione di C. Garboli, Rizzoli, Milano 1997.

Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari, a cura di S. Perrella, Via del Vento edizioni, Pistoia 1997.

Poesie, introduzione di S. Perrella, Rizzoli, Milano 1998.

Verba volant. Profezie civili di un anticonformista, a cura di S. Perrella, Liberal Libri, Firenze 1998.

Capri, con cinque disegni di G. Fioroni, Avagliano, Cava de' Tirreni 1999.

New York, a cura di S. Perrella, Rizzoli, Milano 2001.

Lontano, a cura di S. Perrella, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002.

Quando la fantasia ballava il «boogie», a cura di S. Perrella, Adelphi, Milano 2005.

I movimenti remoti, a cura di E. Trevi, Fandango libri, Roma 2007.

Dobbiamo disobbedire, a cura di S. Perrella, Adelphi, Milano 2013.

Lettere:

Goffredo Parise e Neri Pozza, *Lettere*, a cura di F. Bandini, Errepidueveneto, Vicenza 1997.

Luigi Urettini (a cura di), *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Edizioni del Bradipo, Lugo 1995.

Caro Duddù. *Due lettere di Goffredo Parise a Raffaele La Capria*, con una nota di S. Perrella e due disegni di G. Fioroni, Exit Edizioni & Edizioni del Bradipo, Milano - Lugo 1999.

Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *Se mi vede Cecchi, sono fritto. Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di D. Scarpa, Adelphi, Milano 2015.

Bibliografia critica su Parise:

Volumi:

Altarocca, Claudio, *Goffredo Parise*, La nuova Italia, Firenze 1972.

Barzagli, Antonio (a cura di), *Goffredo Parise e il Giappone*, Veneto Comunicazione, Crocetta del Montello (TV) 2014. All'interno i saggi di S. Vesco, *L'elegante seduzione* (pp. 9-21); G. Amitrano, *Parise, cronache dal Giappone* (pp. 23-27); A. Zangrando, *Il Giappone di Parise* (pp. 29-35); S. Vita, *Nel ricordo di un viaggio con Goffredo Parise* (pp. 37-45); B. Biancheri, *Parise nel giardino dei samurai* (pp. 47-57); R. La Capria, *Elogio del disimpegno* (pp. 58-63).

Belpoliti, Marco, A. Cortellessa (a cura di), *Goffredo Parise*, «Riga» n. 36, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 216.

Brunetta, Manuela, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Canova, Treviso 1998.

Colucci, Dalila, *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise*, Iannone Editore, Isernia 2011.

Crotti, Ilaria (a cura di), *Goffredo Parise*, Olschki, Firenze 1997.

Crotti, Ilaria, *1955: Goffredo Parise reporter a Parigi. Con due racconti*, Il Poligrafo, Padova 2002.

Dato, Pino, *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli USA: dal mito al rifiuto*, Aracne Editrice, Roma 2009.

Gialloredo, Andrea, *La parola trasparente: il sillabario narrativo di Goffredo Parise*, Bulzoni, Roma 2006.

La Capria, Raffaele, *Caro Goffredo*, Minimum fax, Roma 2005.

Perrella, Silvio, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Rizzoli, Milano 2003.

Petroni, Paolo, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Mursia, Milano 1975.

Rodler, Lucia, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Carocci, Roma 2016.

Santoro, Vito, *L'odore della vita: studi su Goffredo Parise*, Quodlibert, Macerata 2009.

Atti di convegni e numeri monografici di riviste:

Con Goffredo Parise. Atti del convegno (Treviso, 19 settembre 1987), a cura di N. Naldini, Zoppelli, Treviso 1988.

I «Sillabari» di Goffredo Parise. Atti del Convegno (Napoli, 4-5 novembre 1992), a cura di R. La Capria, S. Perrella, Guida editore, Napoli 1994.

Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo, a cura di F. Bandini, G. Fioroni, V. Scheiwiller, Banca popolare vicentina-Libri Scheiwiller, Vicenza-Milano 1995.

Professione reporter. Per esempio Goffredo Parise (Convegno organizzato da M. Portello, Treviso 1985). Gli interventi di A. Zanzotto, I. Man, R. Manica, S. Onofri e S. Perrella sono stati pubblicati in *Omaggio a Parise*, a cura di S. Perrella, «Nuovi argomenti», 9, quarta serie, ottobre-dicembre 1996, pp. 15-39.

Goffredo Parise. Atti del Convegno (Venezia, 24-25 maggio 1995), a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997.

Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise (Caen, 14-15 mai 1999), sous la direction de P. Grossi, Presses universitaires de Caen, Caen 2000. Da segnalare l'intervento di Perrella, Silvio, *Parise, Calvino e due diverse costellazioni* (pp. 43-50).

Su Parise, con la premessa di R. Manica, «Nuovi Argomenti», 55, luglio-settembre 2011, pp. 19-116.

Goffredo Parise a vent'anni dalla morte. Atti della giornata di studio (Vicenza, 7 dicembre 2006), a cura di F. Bandini, Accademia olimpica, Vicenza 2012.

Goffredo Parise, a cura di M. Quesada, De Luca Edizioni D'Arte, Roma 1989.

AA. VV., *Dedicato a Parise*, Centro di Cultura Goffredo Parise, Ponte di Piave (TN) 1991.

Articoli:

AA. VV., *Parise e il Corriere*, supplemento al «Corriere della Sera», 29 ottobre 1986.

Accati, Luisa, *Da Immacolata a Fedora: un itinerario sentimentale*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 123-133.

Balduino, Armando, *Parise, la «cosa» e la poesia repressa*, in G. Folena (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Liviana Editrice, Padova 1989, pp. 127-136.

Balduino, Armando, *I «miti» antiamericani di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 79- 97.

Bandini, Fernando, *L'esordio di Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete*, in G. Folena (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, Lilibiana, Padova 1989, pp. 105-114.

Bandini, Fernando *Parise? Grande cancellatore. E dopo i tagli, emerge la poesia*, «Il Giornale di Vicenza», 8 luglio 2001.

Barbato, Andrea, *Il colosseo di plastica*, «L'Espresso», 11 aprile 1965.

Barberi Squarotti, Giorgio, *Parise: l'avventura, la morte*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 3-25.

Berardinelli, Alfonso, *Il fumetto (kafkiano) del potere*, «Corriere della Sera», 19 giugno 2011.

Bo, Carlo, *Parise e i sentimenti*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1972.

Bonferroni, Federica, *Il disordine del mondo: origine dei Sillabari di Goffredo Parise*, «Poetiche» n. 2, anno 2005, pp. 257-276.

Brunetta, Manuela, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Esperienze letterarie», ottobre-dicembre 2001, n. 4, pp. 59-75.

Cancogni, Manlio, *L'odore casto e gentile della povertà. Conversazione con Goffredo Parise*, «La fiera letteraria» n. 34, 22 agosto 1968.

Carton, Jessy, *L'immagine pura in Lontano di Goffredo Parise*, «Studi e problemi di critica testuale», anno 2013, n. 86, pp. 189-218.

Carton, Jessy, *Goffredo Parise, 'figlio del peccato' senza Chiesa*, «Mnemosyne, o la costruzione del senso» n. 8, 2015, pp. 87-98.

Cavallini, Giorgio, *La dolcezza della vita e il sentimento del crepuscolo nei "Sillabari" di Goffredo Parise*, «Otto/Novecento», anno 2002, n. 2, pp. 71-89.

Ceronetti, Guido, *Parise moralista darwiniano. Leggendo i racconti di «Sillabario n. 2»*, «LaStampa», 6 maggio 1982, p. 3.

Colucci, Dalila, *Trenta poesie: il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, «Forum Italicum» n. 1, anno 2011, pp. 212-233.

Crotti, Ilaria, *Per una fenomenologia del fantastico nel primo Parise; Per uno studio delle varianti in Goffredo Parise: la triplice redazione de «Il ragazzino morto e le comete» e «La grande vacanza»*; *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Mursia, Milano 1994, pp. 121-133; pp. 134-150; pp. 151-194.

Crotti, Ilaria, *VISIONI di Comisso*, in *Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 135-158.

Crotti, Ilaria, *Un romanzo geometrico ed erotico*, «L'immaginazione», 148, luglio-agosto 1998, pp. 20-21.

Crotti, Ilaria, *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia 2005. Da segnalare in particolare i saggi *Parigi, Wunderkammer di Comisso* (pp. 29-49); *1955: Parise da Parigi* (pp. 50-88); *Immagini e visioni di Comisso* (pp. 89-112); «*Rinchiudere il tutto in qualche niente*»: *la Wunderkammern di Parise critico d'arte* (pp. 144-183).

Crotti, Ilaria, «*Ho un debole per le semplificazioni fulminanti*»: *Parise lettore di Zanzotto*, «Quaderni veneti» vol. 47-48, gennaio-dicembre 2008, pp. 299-318.

Damiani, Rolando, *Alla ricerca dello stile: Parise reporter in Asia*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 99-111.

- Damiani, Rolando, *Dal paese della politica all'impero dell'iki*, «Lettere italiane», anno 2008, n. 2, pp. 269-284.
- Daniele, Antonio, *Goffredo Parise e Giuseppe Faggin. Tracce di un'amicizia*, «Giornale storico della letteratura italiana», anno 2002, CLXXIX, pp. 99-102.
- Davoglio, Elisa, *Una vertigine in Parise*, «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2011, pp. 91-95.
- De Marchi, Pietro, *Dalla A alla S: i Sillabari di Goffredo Parise*, in ID., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Manni, Lecce 2002, pp. 242-260.
- Del Buono, Oreste, *Goffredo Parise. Le ultime sillabe. Un colloquio dell'82, aspettando la dialisi*, «La Stampa», suppl. «Tuttolibri», 5 marzo 1994.
- Del Tedesco, Enza, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e iniziazione poetica*, «Studi Novecenteschi» n. 59, anno 2000, pp. 135-159.
- Del Tedesco, Enza, *“L'odore del sangue” di Goffredo Parise. Storia di un matricidio*, «Paragone» n. 27-28-29, febbraio-giugno 2000, pp. 134-145.
- Del Tedesco, Enza, *Goffredo Parise. Il cinema è una «confiserie»*, «Studi novecenteschi» XXVIII, numero 61, giugno 2001, pp. 187-197.
- Fioroni, Giosetta, *Il mio sillabario con Parise*, «LaStampa», 22 luglio 1992.
- Garboli, Cesare, *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, pp. 180-187.
- Gialloreto, Andrea, *Parise 'naufrago psicologo'*, «Allegoria» n. 42, anno 2002, pp. 105-114.
- Gialloreto, Andrea, *Il «sorriso pazzicoide e lunare» e lo sguardo della volpe. Forme della conoscenza, della memoria e del racconto nei Sillabari di Parise*, in «Studi Novecenteschi» n. 1, giugno 2003, pp. 75-98.
- Giancotti, Matteo, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: “L'odore del sangue” di Goffredo Parise*, «Studi novecenteschi», anno 2005, n. 1, pp. 209-231.
- Giancotti, Matteo, *L'odore del sangue di Goffredo Parise. Fascinazione della gioventù, tentazioni di un reporter*, «Cahiers d'études italiennes» n. 5, anno 2006, pp. 207-217.
- Giancotti, Matteo, *Parise e gli ultrasuoni dei comportamenti. Il crematorio di Vienna fra iterazioni e novità*, «Lettere italiane», 2010, n. 4, pp. 626-639.

- Ginzburg, Natalia, *Postfazione* a G. Parise, *Sillabario n. 2*, Mondadori, Milano 1982, pp. 279-289.
- Gorlier, Claudio. *Questa New York somiglia a Venezia*, «Corriere della Sera», 27 luglio 1977.
- Guidorizzi, Ernesto, *Le prime voci del «Sillabario»*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 159-163.
- Inglese, Andrea, *Goffredo Parise et la stratégie littéraire de l'inactualité*, in D. Ferraris, *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, p. 215-227.
- La Capria, Raffaele, *Ricordo di Goffredo; Il sillabario di Parise; Il sillabario «zen» di Goffredo Parise*, in Id., *Letteratura e salti mortali*, Mondadori, Milano 1990 (pp. 143-154; pp. 155-166; pp. 167-175).
- La Capria, Raffaele, *L'erba verde di Goffredo Parise*, in Id., *Il sentimento della letteratura*, Mondadori, Milano 1997, pp. 118-128.
- Manica, Raffaele, *Le stagioni di Comisso; Come leggeva Parise*, in Id., *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002 (pp. 9-20 e pp. 149-165).
- Marabini, Claudio, *Parise: l'odore e il sapore delle cose*, in Id., *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano 1995, pp. 304-318.
- Marcoaldi, Franco, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 113-120.
- Marocco, Terry, *Come un respiro. Dialogo con Giosetta Fioroni*, «Nuovi Argomenti» 55, luglio-settembre 2011, pp. 111-116.
- Martignoni, Clelia, *I Sillabari e la magia del cristallo*, in *Con Goffredo Parise*, a cura di N. Naldini, Zoppelli, Treviso 1988, pp. 19-28.
- Meacci, Giordano, *L'ultima bicicletta per Cena*, «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2011, pp. 96-110.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Dentro i Sillabari di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 392-409.
- Messina, Giovanna, *«Fenomenologia del vedere» nei Sillabari di Goffredo Parise*, «Studi novecenteschi», 2007, pp. 459-498.
- Monti, Mario, *Il mio Parise*, «Millelibri» n. 39, febbraio 1991, p. 76-81.

Moravia, Alberto, *Il cuore non è paese per il ribelle Goffredo*, «laRepubblica», 27 settembre 1987.

Mutterle, Anco Marzio, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 27-45.

Naldini, Nico, *Il nuovo padrone di Milano*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 165-172.

Patriarca, Fabrizio, *Parise in Giappone*, «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2011, pp. 80-90.

Pepe, Paola, *Novecento 'fantastico'. Posizioni e funzioni della narrativa di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 59-75.

Perrella, Silvio, *La semplificazione fulminante: Parise lettore*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 173-180.

Perrella, Silvio, *Parise viaggiatore indigente*, in *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. Gioviale, Olschki, Firenze 2004, pp. 191-199.

Perrella, Silvio, *Le parole democratiche*, «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2011, pp. 30-37.

Piovene, Guido, *L'ultimo Parise. «L'assoluto naturale», parabola dialogata*, «LaStampa», 23 febbraio 1967.

Pullini, Giorgio, *Il Parise contestato della «trilogia» veneta*, in G. Folena (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, Lilibian, Padova 1989, pp. 115-126.

Pullini, Giorgio, *Il 'bestiario' di Goffredo Parise. Dal «Padrone» all'«Assoluto naturale» (e altrove)*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 181-204.

Raboni, Giovanni, *Parise 1954: l'eresia picaresca*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 205-210.

Ricorda, Ricciarda, *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 211-248.

Rimini, Thea, *L'avventura editoriale di Goffredo Parise*, «Nuovi Argomenti» 55, luglio-settembre 2011, pp. 65-79.

Ronchey, Alberto, *Lo scrittore senza ideologia*, «Corriere della Sera», 25 febbraio 1976.

Roncoroni, Federico, Rossi, Bruno (a cura di), *Parise e il Corriere*, Editoriale del «Corriere della Sera», Milano 1986.

Santoro, Vito, *L'autopsia di un'ossessione: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Critica letteraria» n. 3, anno 2008, pp. 525-546.

Scarpa, Domenico, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, «Belfagor», anno LIV, novembre 1999, pp. 671-687.

Simonetti, Gianluigi, *Il circuito della prosa. Letteratura e giornalismo in Goffredo Parise*, in *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Bulzoni, Roma 2010, p. 483-507.

Simonetti, Gianluigi, *Gli uomini che guardano, Moravia e Parise*, «Nuovi Argomenti», 55, luglio-settembre 2011, pp. 38-64.

Tornabuoni, Lietta, *Parise: una vita diversa. Intervista con lo scrittore che ha rischiato di morire*, «LaStampa», 22 gennaio 1982.

Trevi, Emanuele, «*Il ragazzo morto e le comete*». *Storicità del dolore*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Olschki, Firenze 1997, pp. 47-57.

Zangrando, Alessandro, *Parise e il cinema*, «Paragone» n. 494, XLII, Nuova Serie, Letteratura, n. 26, aprile 1991, pp. 99-108.

Zanzotto, Andrea, *Storia di Parise*, «Nuovi argomenti» n. 10, aprile-giugno 1984, pp. 118-127.

Zinato, Emanuele, *Goffredo Parise a New York: gli oggetti della mutazione*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 109-118.

Articoli on-line:

Borso, Dario, *Parise e Capote: un incontro mancato?*
<http://www.satisfiction.me/parise-e-capote-un-incontro-mancato>, 22 maggio 2014.

Borso, Dario, *Parise e Capote: un incontro quagliato?*
<http://www.satisfiction.me/parise-e-capote-un-incontro-quagliato>, 23 settembre 2014. Quest'ultimo intervento è stato poi pubblicato in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit., pp. 383-386.

Bibliografia generale:

Alpers, Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nei Seicento olandese* [*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983], Boringhieri, Torino 1984.

Angelino, Lucia, *L'a priori du corps chez Merleau-Ponty*, «Revue internationale de philosophie», 2008/2 (n° 244), pp. 167-187.

Arcangeli, Francesco, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», n. 19, luglio 1951, pp. 27-46.

Arcangeli, Francesco, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino 1981.

Baldacci, Luigi, *Cecchi, il classicista travestito da toscano*, «La Stampa», 12 maggio 1979, p. 6.

Barengli M., Canova G., Falcetto B. (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002.

Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura* [*Le degré zéro de l'écriture*, 1953], Einaudi, Torino 1982.

Barthes, Roland, *L'impero dei segni* [*L'Empire des signes*, 1970], Einaudi, Torino 1984.

Belpoliti, Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010.

Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nilolai Lesskows*, 1936], Einaudi, Torino 2011.

Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [*Schriften*, 1955], a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962.

Berger, John, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [*Ways of seeing*, 1972], ilSaggiatore, Milano 2015.

Berger, John, *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

Bernardelli, Francesco, *Nota su Cecchi*, «La Stampa», 19 maggio 1932, p. 3.

Berardinelli, Alfonso, *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura oggi*, il Saggiatore, Milano 1983.

Berardinelli, Alfonso, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Berardinelli, Alfonso, *Crisi dei generi letterari e forma saggistica*, «Nuova Corrente» XLI, 1994, pp. 199-206.

Berardinelli, Alfonso, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino 1997.

Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2008.

Bergson, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [*Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1959], Laterza, Roma-Bari 2015.

Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

Bigongiari, Pietro, *L'intelligenza sulla pagina; «Toast» per Cecchi*, in Id., *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1970, pp. 29-34; pp. 34-39.

Bonomi, Iliaria, *La lingua dei giornali nel Novecento: una sintesi storica*, in Ead., *L'italiano giornalistico*, Cesati, Firenze 2002, pp. 15-53.

Bonomi, Iliaria, *Sulla lingua dell'elzeviro tra letteratura e giornalismo*, in *Lingue stili traduzioni*, a cura di F. Frasnèdi, R. Tesi, Cesati, Firenze 2004, pp. 277-300.

Borgese, Giuseppe Antonio, *D'Annunzio e i critici*, «La Stampa», 7 aprile 1919, p. 3.

Bortone, Gaia, *Emilio Cecchi: poetica critica e critica d'arte*, «La rassegna della letteratura italiana», anno 2009, n.1, pp. 97-117.

Bottiglieri, Nicola (a cura di), *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Edizione dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2001.

Breton, André, *Nadja* [Éditions Gallimard, Paris 1928], Einaudi, Torino 1972.

Briganti, Alessandra, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento: nascita e forma della terza pagina*, Liviana, Padova 1972.

Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

Calvino, Italo, *Una pietra sopra* [1980] Mondadori, Milano 2009.

Calvino, Italo, *Palomar* [1983], Einaudi, Torino 2013.

Calvino, Italo, *Collezione di sabbia* [1984], Mondadori, Milano 2002.

Calvino, Italo, *Perché leggere i classici* [1991], Mondadori, Milano 1995.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, III, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994.

Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000.

Capote, Truman, *Altre voci altre stanze* [*Other voices, other rooms*, 1948], Garzanti, Milano 2000.

Carta, Silvio, *Orientalismo, spazio e antropologia culturale*, «Intersezioni», anno 2011, n. 1, pp. 129-142.

Casadei, Alberto, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000.

Cecchi, Emilio, *Pesci rossi* [1920], Vallecchi, Firenze 1954.

Cecchi, Emilio, *Messico* [1932], Adelphi, Milano 2009.

Cecchi, Emilio, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano 1959.

Cecchi, Emilio, *Fiorentinità e altri saggi*, Sansoni, Firenze 1985.

Cecchi, Emilio, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Mondadori, Milano 1997.

Cecchi, Emilio, *I tarli*, Fazi Editore, Roma 1999.

Cheng, François, *Cinque meditazioni sulla bellezza* [*Cinq méditations sur la beauté*, 2006], Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Colli, Giorgio, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975.

Cometa, Michele, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004.

- Comisso, Giovanni, *Mio sodalizio con De Pisis* [1954], Neri Pozza, Vicenza 1993.
- Comisso, Giovanni, *Amori d'Oriente*, Longanesi, Milano 1969.
- Comisso, Giovanni, *Diario 1951-1964*, Longanesi, Milano 1969.
- Comisso, Giovanni, *Opere*, a cura di R. Damiani e N. Naldini, Mondadori, Milano 2002.
- Contini, Gianfranco, *Emilio Cecchi o Della Natura*, «Rivista Rosminiana», aprile-giugno 1932, pp. 143-150.
- Contini, Gianfranco, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Difference, Paris 1981], Quodlibet, Macerata 2004.
- Daniele, Antonio, *Goffredo Parise e Giuseppe Faggin. Tracce di un'amicizia*, «Giornale storico della letteratura italiana», anno 2002, CLXXIX, pp. 99-102.
- Darwin, Charles, *L'origine delle specie* [*The origin of species*, 1859], Einaudi, Torino 2009.
- Debenedetti, Giacomo, *Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963.
- Dei, Adele, *Cecchi e il mostro*, «Filologia e critica», IV, 2-3, maggio-dicembre 1979, pp. 322-363.
- Dei, Adele, *Vita e sopravvivenza del saggio cecchiano*, in «Nuova Corrente», XLI, 1994, pp. 27-44.
- De Pascale, Gaia, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- De Pisis, Filippo, *Poesie* [1953], Garzanti, Milano 2003.
- De Pisis, Filippo, *Adamo o dell'eleganza* (a cura di B. de Pisis e S. Zanotto), SE, Milano 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992], Fazi Editore, Roma 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*

selon Aby Warburg, Éditions de Minuit, Paris, 2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006.

D’J Pancake, Breece, *Trilobiti* [*The stories of Breece D’J Pancake*, 1977], minimum fax, Roma 2016

Donati, Riccardo, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.

Doran, Michael, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 2006.

Empson, William, *Sette tipi di ambiguità* [*Seven types of ambiguity*, 1930], Einaudi, Torino 1965.

Eugen, Herrigel, *Lo zen e il tiro con l’arco*, Adelphi, Milano 2012.

Falqui, Enrico, *America amara, Messico, Per una storia di pesci rossi, Per una rilettura di pesci rossi*, in Id., *Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze 1961.

Falqui, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano 1969.

Focillon, Henri, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano* [*Vie des Formes* suivi de *Éloge de la main*, 1943], Einaudi, Torino 2002.

Fortis, Beniamino, *Merleau-Ponty. Percezione, visibilità, pensiero estetico*, in *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, a cura di R. Lanfredini, Guerini e Associati, Milano 2001, pp. 117-129.

Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* [*Les mots et les choses*, 1966], Rizzoli, Milano 1967.

Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004.

Freud, Sigmund *Il motto di spirito* [1905], Bollati Boringhieri, Torino 2002 (con un saggio introduttivo di F. Orlando).

Freud, Sigmund, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Gabellone, Lino, *L’oggetto surrealista. Il testo, la città, l’oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.

Garboli, Cesare, *I merluzzi di De Pisis*, «la Repubblica» 10 dicembre 1993.

Genette, Gérard, *Frontières du récit*, in Id., *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969.

- Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Gorlier, Claudio, *Pesci rossi di razza*, «La Stampa», 3 febbraio 1990, p. 3.
- Greimas, Algirdas Julien, *Dell'imperfezione [De l'imperfection, 1987]*, Sellerio, Palermo 2004.
- Gubert, Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Metauro Edizioni, Pesaro 2003.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif* [1981], Hachette, Paris 1993.
- Hamon, Philippe, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Éditions Macula, Paris 1991.
- Jullien, François, *Trattato sull'efficacia [Traité de l'efficacité, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1996]*, Einaudi, Torino, 1998.
- Jullien, François, *Du «temps». Éléments d'une philosophie du vivre*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 2001.
- Jullien, François, *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente [Conférence sur l'efficacité, Presses Universitaires de France, Paris, 2005]*, Laterza, Bari 2008.
- Jullien, François, *Parlare senza parole. Logos e Tao, [Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources, Éditions du Seuil, Paris, 2006]*, Laterza, Bari 2008.
- Jullien, François, *Les transformations silencieuses*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 2009.
- Jullien, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Éditions Galilée, Paris 2012.
- Jullien, François *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Éditions Gallimard, Paris 2015.
- Kawabata, Yasunari, *La casa delle belle addormentate* [1961, prima ed. italiana 1972], Mondadori, Milano 2012.
- Kuki, Shuzo, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2008.
- Ladogana, Rita, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*, Edizioni AV, Cagliari 2012.

Langella, Giuseppe, *Passaporto per "La Ronda"*, «Otto/Novecento», anno 2000, n. 1, pp. 89-104.

Lazzarin, Stefano, *La letteratura sul fronte della «Grande Guerra»*, «Chroniques italiennes web15 (1/2009)».

Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris 1991.

Leoncini, Paolo, *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Mauro Baroni editore, Lucca 1998, pp. 97-142.

Leoncini, Paolo, *Paesaggi italiani di Emilio Cecchi tra natura e pittura, tra essay e reportage*, in *Il viaggio in Italia: modelli, stili, lingue: atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 1997*, a cura di I. Crotti, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, pp. 165-193.

Leoncini, Paolo (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 2000.

Leoncini Paolo, *Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico*, «Studi novecenteschi» anno 2003, n. 1, pp. 135-173.

Lukács, György, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria [Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, 1948]*, Einaudi, Torino 1964, pp. 269-323.

Macchia, Giovanni, *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, Milano 1987.

Marabini, Claudio, *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano 1995.

Matte Blanco, Ignacio, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *L'arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 430-451.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Merleau-Ponty, Maurice, *La struttura del comportamento [La structure du comportement, Presses Universitaires de France, Paris 1942]*, Mimesis Edizioni, Milano 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* [*Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, tome XLI, no. 4, octobre-décembre 1947. Republié dans Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996, pages 39 à 104], Edizioni Medusa, Milano 2004.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945], Bompiani, Milano 2003.

Merleau-Ponty, Maurice, *Elogio della filosofia* [*Éloge de la philosophie*, Éditions Gallimard, Paris 1953], SE, Milano 2008.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito* [*L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964], SE, Milano 1989.

Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile* [*Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964], Bompiani, Milano 2009.

Merleau-Ponty, Maurice, *Senso e non senso* [*Sens et non-sens*, Paris, Éditions Nagel, 1966], Il Saggiatore, Milano 2009.

Merleau-Ponty, Maurice, *Il corpo vissuto. L'ambiguità dell'esistenza, la riscoperta della vita percettiva, la carne del mondo, dalle prime opere a L'occhio e lo spirito*, a cura di F. Fergnani, Il Saggiatore, Milano 1979.

Mirzoeff, Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale* [*An introduction to Visual Culture*, 1999], a cura di A. Camaiti Hostert, Meltemi, Roma 2002.

Mondo, Lorenzo, *Emilio Cecchi: elzeviri d'impassibile prosa d'arte*, «La Stampa», 23 luglio 1998, p. 4.

Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

Naldini, Nico *Il solo fratello*, Rosellina Archinto, Milano 1989.

Naldini, Nico, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Einaudi, Torino 1991.

Naldini, Nico, *Alfabeto degli amici*, a cura di N. de Cilia, l'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2004 (da segnalare i saggi «Arriva Comisso!» (pp. 41-47); *Filippo de Pisis: «lumen in corpore»* (pp. 50-63); *Breve vita di Parise* (pp. 146-182); *Pozzica, primo editore di Parise* (pp. 183-188).

Naldini, Nico, *Come non ci si difende dai ricordi*, L'Ancora Editore, Napoli 2005.

- Nepi, Paolo, *Merleau-Ponty. Tra il visibile e l'invisibile*, Edizioni Studium, Roma 1984.
- Pampaloni, Geno, *Cecchi il «tarlo» del giudizio*, «Tuttolibri» n. 415, p. 5 (Supplemento a «La Stampa» del 14 luglio 1984).
- Pampaloni, Geno, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. Leonelli, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano 1999.
- Pasqualotto, Giangiorgio, *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1993.
- Pellegrino, Angelo, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1985.
- Pellini, Pierluigi, *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Perrella, Silvio, *Calvino*, Laterza, Bari 2010.
- Pinguet, Maurice, *La morte volontaria in Giappone [La mort volontaire au Japon, 1984]*, Luni Editrice, Milano 2006.
- Polo, Marco, *Il Milione*, a cura di M. Bellonci, Mondadori, Milano 1990.
- Ponge, Francis, *Il partito preso delle cose [Le parti pris des choses, Gallimard, Paris 1942]*, Einaudi, Torino 1979.
- Ponge, Francis, *Il sole in abisso [Le soleil placé en abîme, 1954]* Edizioni l'Obliquo, Brescia 2003.
- Prezzo, Rossella, *Il primato di un paradosso, Introduzione a M. Merleau-Ponty, Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di R. Prezzo e F. Negri, Medusa, Milano 2004, pp. 5-14.
- Renard, Jules, *Storie naturali [Histoires naturelles, 1896]*, Istituto editoriale italiano, Milano 1917.
- Rilke, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne [Briefe über Cézanne, 1952]*, Éditions du Seuil, Paris 1991 (ed. italiana a cura di G. Zampa, Electa, Milano 1984).
- Rigoni, Riccardo, *Tra Cina ed Europa. Filosofia dell'écart ed etica della traduzione nel pensiero di François Jullien*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

Rivoletti, Christian, *Le città invisibili: l'utopia di Calvino fra tradizione letteraria e realtà*, «Rassegna europea di letteratura italiana», anno 2005, n. 26, pp. 69-98.

Rizzarelli, Maria, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Bonanno, Roma 2008.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961.

Rossi, Umberto, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Bulzoni, Roma 2008.

Saïd, Edward, *Orientalismo L'immagine europea dell'Oriente* [*Orientalism*, 1978], Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Scavuzzo, Carmelo, *Un modello di prosa d'arte. L'italiano di Emilio Cecchi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2011.

Scurati, Antonio, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2007.

Segre, Cesare, «*Le città invisibili* di Calvino e la vertigine epistemica», «Strumenti Critici», anno 2004, n. 1, pp. 43-53.

Shuzo, Kuki, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2008. Mettere anno di prima pubblicazione, anche nella tesi!

Starobinski, Jean, *L'occhio vivente: saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975.

Tanizaki, Junichiro, *Libro d'ombra* [1935, prima ed. italiana 1982], Bompiani, Milano 2013.

Tanizaki, Junichiro, *La chiave* [1956, prima ed. italiana 1963], Bompiani, Milano 2013.

Tanizaki, Junichiro, *Diario di un vecchio pazzo* [1962, prima ed. italiana 1965], Bompiani, Milano 2009.

Testori, Giovanni, *La tragica felicità di De Pisis*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1983.

Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa* [*Poétique de la prose*, Éditions de Seuil, 1971], Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1989.

Tucci, Giuseppe, *Sul Giappone. Il buscidô e altri scritti*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma 2006.

Wittgenstein, Ludwig, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* [*Bemerkungen über Frazers «The golden Bough»*, 1967], Adelphi, Milano 2013.

Zampa, Giorgio, *Croce maestro di letteratura nel carteggio con Emilio Cecchi*, «La Stampa», 22 dicembre 1965, p. 11.

Zangrandi, Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Servergnini*, Edizioni Unicopli, Milano 2003.

Zuccarino, Giuseppe, *La nascita del quadro. Deleuze di fronte a Cézanne e Bacon*, «La Deleuziana. Rivista online di filosofia», n. 0/2014, pp. 149-157.

Indice dei nomi

- Addison, J., 260.
Afeltra, G., 252.
Alain (Chartier, È-A), 108.
Alighieri, D., 261.
Allan Poe, E., 169.
Altarocca, C., 3 e n, 8n, 43n, 107n, 165n, 169n, 171n, 178n, 179n, 180n, 187n, 348n, 374n.
Altman, R., 181, 183, 184 e n.
Alpers, S., 29n.
Amendola, G., 346n.
Amitrano, G., 293 e n, 370.
Andersen, H. C., 310.
Angeli, F., 8, 81, 188, 193, 199, 214, 377.
Angelino, L., 30 e n.
Antonioni, M., 81n.
Arbasino, A., 193, 220 e n.
Arcangeli, F., 213 e n, 231, 232 e n, 233, 234.
Aristotele, 314, 315 e n, 322, 324, 326.
Astaire, F., 254.
- Bachtin, M., 88.
Bacon, F., 234 , 235 e n, 236, 237, 238, 239.
Balduino, A., 254 e n, 271n, 311n, 351 e n.
Balestrini, N., 159n, 193.
Balla, G., 201 e n, 202, 377.
Balzac, H., 94.
Bandini, F., 160n, 172, 173n, 270n.
Barbato, A., 63n, 269 e n, 273 e n.
Bárberi Squarotti, G., 299 e n, 300 e n.
Barengi, M., 130n, 140n, 146n, 172n.
Barilli, R., 374.
Barthes, R., 25, 165 e n, 290, 291n, 297, 310.
Barzaghi, A., 293n, 370.
Baudelaire, C., 260.
Beerbohm, M., 263.
Belpoliti, M., 3, 10n, 11n, 22n, 23n, 131, 132n, 134, 135n, 136n, 138n, 147n, 154 e n, 156 e n, 161n, 170n, 178n, 222n, 257n, 273n, 301n, 349n, 367n.
- Benjamin, W., 87.
Berardinelli, A., 260n, 265n, 270 e n.
Berger, J., 3 e n.
Bergson, H., 107, 108, 116 e n.
Bernard, É., 99, 103.
Berto, G., 169.
Bertoli, I. W., 45.
Bertoni, C., 257 e n.
Biancheri, B., 289, 304 e n, 370.
Bigongiari, P., 265n.
Bo, C., 18.
Boileau, N., 25.
Bolognini, M., 175n, 179, 180.
Bond, J., 361.
Bonferroni, F., 52n.
Bonicelli, V., 253n, 276, 277.
Bontempelli, M., 169.
Borges, J. L., 163 e n, 310.
Borso, D., 273n, 275, 276 e n.
Bottiglieri, N., 250n.
Brancusi, C., 325.
Brecht, B., 25.
Breton, A., 147n, 148n, 149, 150 e n, 151.
Brunetta, M., 17n, 67n, 72, 73n.
Buñuel, L., 183.
Buonarroti, M., 261.
Burri, A., 202.
Buzzati, D., 10n, 173n, 252n, 255n, 268n, 271n, 289n, 293n, 310n, 356n.
- Callegher, B., 20n.
Calvino, G., 283.
Calvino, I., 7, 19, 20, 112n, 129, 130 e n, 131 e n, 132 e n, 134 e n, 135 e n, 136 e n, 137, 140n, 145, 146 e n, 150,- 151 e n, 152 e n, 153 e n, 154n, 155, 156 e n, 159, 160n, 161n, 162 e n, 163 e n, 164, 170 e n, 171, 172n, 173n, 217 e n, 221 e n, 276n, 321 e n, 347n, 374.
Cancogni, M., 373n.
Canova, G., 136n, 142n.
Capote, T., 9, 164, 165, 179, 249, 250, 265, 266 e n, 267, 268, 269 e n, 277 e n, 278, 285.

- Cappellini, L., 46n, 359n.
 Carrà, C., 209.
 Carta, S., 290n.
 Cartesio, R., 30.
 Carton, J., 43n, 158n.
 Casadei, A., 337n.
 Cassola, C., 166.
 Cecchi, E., 164, 165n, 211, 249, 252 e n,
 253 e n, 254 e n, 255 e n, 256 e n,
 257n, 258, 266, 290 e n.
 Cechov, A., 238.
 Céline, L-F., 340.
 Ceroli, M., 202, 203n.
 Ceronetti, G., 143n.
 Cézanne, P., 41, 93, 94 e n, 96 e n, 97 e n,
 98 e n, 100, 229, 230, 231, 233, 234.
 Chagall, M., 8, 109n, 170, 171n, 194.
 Cheng, F., 281 e n, 287 e n, 288.
 Chia, S., 203, 204 e n, 209.
 Chomsky, N., 302.
 Ciccuto, M., 258n.
 Colli, G., 307n.
 Cometa, M., 364 e n.
 Comisso, G., 9, 11n, 43n, 45, 157n, 160 e
 n, 166, 167n, 184n, 189n, 193n, 208,
 209, 210 e n, 211 e n, 212, 214 e n,
 215 e n, 216 e n, 217 e n, 218, 219 e n,
 220 e n, 221 e n, 222 e n, 224, 225,
 226n, 228, 234 e n, 235 e n, 236 e n,
 237, 238 e n, 239 e n, 289, 348, 361 e
 n, 363n, 364, 365n, 367n, 369.
 Contini, G., 216 e n, 252 e n, 254 e n,
 256, 257n.
 Corey, T., 45, 88n, 185.
 Corneille, P., 37n.
 Cortellessa, A., 3, 10n, 11n, 21n, 134n,
 143n, 165n, 173n, 217n, 250n, 266n,
 293n, 341n, 359n.
 Crotti, I., 6n, 10n, 14n, 38n, 41, 43 e n,
 46n, 49n, 78n, 149n, 157n, 168 e n,
 170 e n, 184 e n, 188, 189n, 193n,
 195n, 210 e n, 217 e n, 218, 219 e n,
 220 e n, 221 e n, 222 e n, 226 e n,
 235n, 240n, 245 e n, 247n, 248 e n,
 257n, 259n, 260 e n, 261 e n, 264 e n,
 281n, 285n, 290n, 291n, 302 e n, 303,
 317n, 343n, 348 e n, 361 e n.
 Cucchi, E., 203, 204 e n, 209.
 Da Vinci, L., 258.
 Damiani, R., 215 e n, 289 e n, 362.
 Daniele, A., 283n.
 D'Annunzio, G., 225.
 Darwin, C., 14, 56 e n, 60, 78, 143 e n,
 251, 262, 263, 348, 368.
 Dato, P., 173 e n, 174 e n.
 De Chirico, G., 146, 203, 209.
 De Laurentiis, A., 174 e n, 246 e n, 269,
 270n.
 De Luca, E., 45n.
 De Martiis, P., 182, 184, 186, 188n.
 De Pisis, F., 8, 9, 41, 183, 184, 185, 186,
 192n, 198, 208, 209 e n, 210, 211, 212,
 215, 217, 219, 220 e n, 221, 225 e n,
 226 e n, 227, 228, 229, 230, 231, 234 e
 n, 235 e n, 236 e n, 237 e n, 238 e n,
 239 e n, 267, 269, 364, 368.
 De Quincey, T., 253.
 De Suvero, M., 197.
 Dean, J., 179.
 Debenedetti, G., 134n.
 Dei, A., 255 e n.
 Del Buono, O., 217n.
 Del Tedesco, E., 59 e n, 62, 63n, 168 e n,
 173, 174n, 176 e n.
 Deleuze, G., 229 e n, 230, 231, 232, 233.
 Demostene, 253.
 Diderot, D., 23.
 Didi-Huberman, G., 6, 7n, 119, 120n,
 195, 199 e n, 200 e n, 201, 202 e n,
 203, 204, 205, 206 e n.
 D'J Pancake, B., 208n.
 Donati, R., 5 e n.
 Doran, M., 97n.
 Dostoevskij, F., 85, 165, 265, 369.
 Duchamp, M., 193.
 Emmer, L., 138, 234.
 Empson, W., 307n.
 Engels, F., 146.
 Eraclito, 307n, 310, 313.
 Eustachio, M., 240n.
 Faggini, G., 283 e n.
 Falcetto, B., 136n, 142n, 167n.
 Falqui, E., 164 e n, 243 e n, 266.
 Fanon, F., 354n.
 Fassbinder, R. W., 176, 180.

- Fellini, F., 167n, 174, 175, 188, 365.
 Fergnani, F., 99n, 100, 101n, 102n.
 Ferraris, D., 279n.
 Ferreri, M., 170n, 174, 175.
 Ferrero, E., 49 e n, 55, 56n.
 Festa, T., 8, 188, 194, 196.
 Fioroni, G., 8, 10, 61, 88, 91n, 174 e n, 182, 183, 186, 188, 192 e n, 193, 194, 196, 208, 217n, 221n, 250 e n, 360n, 368.
 Fitzgerald, F. S., 9, 265.
 Flaiano, E., 175.
 Flaubert, G., 85.
 Focillon, H., 12 e n, 118 e n, 119n, 124n.
 Fogazzaro, A., 217n, 360.
 Folena, G., 156n, 168n.
 Fortini, F., 127n, 342 e n.
 Fortis, B., 29n.
 Foscolo, U., 217n.
 Fournier, A., 164.
 Freud, S., 37n, 60 e n, 61n, 78, 101 e n, 204, 205, 206, 207, 301, 342n, 343, 365, 368.
 Fuzhi, W., 329.
- Gabellone, L., 143 e n, 144 e n, 145, 146 e n.
 Gadda, C. E., 20n, 166, 174, 188, 209, 217n, 221n, 262, 343, 346, 347 e n, 369.
 Garboli, C., 8 e n, 61 e n, 64 e n, 70 e n, 133, 134 e n, 225 e n, 346 e n, 359n, 360 e n, 369.
 Gauguin, P., 13, 72, 183, 194, 205 e n, 229, 276n, 369.
 Genet, J., 72n, 180.
 Genette, G., 21, 22 e n, 26, 38.
 Ghilardi, M., 91 e n, 98 e n, 99n, 252n, 254.
 Gialloretto, A., 6n, 40 e n, 43n, 70 e n, 285n, 308, 309n, 336 e n, 361, 363n.
 Giglioli, D., 127n.
 Ginzburg, N., 16, 19 e n, 53, 131, 132, 133n, 223, 227, 238, 280, 308 e n.
 Giotto, 254.
 Giudici, G., 20.
 Glaser, B., 199.
 Godard, J-L., 178.
 Goldoni, C., 217n.
- Golino, E., 19, 20.
 Gorlier, C., 274n.
 Gorret, D., 214 e n.
 Gozzi, G., 217n.
 Greimas, J., 256 e n.
 Grossi, P., 126n, 155, 156 e n.
 Guttuso, R., 189, 190n, 199 e n, 200 e n.
- Hamon, P., 21, 22, 23 e n, 24 e n, 25 e n, 26.
 Hanson, D., 197, 198.
 Heaney, S., 149n.
 Heidegger, M., 342n.
 Hemingway, E., 9, 155n, 265, 268, 277.
 Henry, M., 28.
 Herrigel, E., 283 e n.
 Howard, L., 77.
 Hugo, V., 243.
 Huserl, E., 28, 29, 30, 80, 99 e n, 119, 122.
- Inglese, A., 279 e n.
 Ishikawa, T., 302.
- James, H., 85.
 Johnson, S., 253.
 Joyce, J., 134, 342n.
 Judd, D., 199, 200.
 Jullien, F., 6 e n, 10, 303, 304 e n, 305 e n, 306, 307 e n, 308n, 310 e n, 313 e n, 314, 318 e n, 319 e n, 320, 321 e n, 322, 323n, 324, 325n, 327 e n, 328n, 329, 330 e n, 331 e n, 332 e n, 335, 363.
- Kafka, F., 134 e n, 165.
 Kawabata, Y., 78, 293 e n, 294n, 301, 369.
 Kierkegaard, S., 253n.
 Klee, P., 232.
 Kounellis, Y., 185, 188.
- La Capria, R., 10n, 36 e n, 46n, 131n, 188, 216, 225 e n, 283, 284 e n, 297n, 300 e n, 303, 339n, 341n, 342n, 362.
 La Rochefoucauld, F., 61n.
 Lamb, C., 253.
 Lacan, J., 118, 302.
 Ladogana, R., 235 e n.

- Landolfi, T., 164.
Laozi, 288, 314, 318, 320.
Lazzarin, S., 347 e n.
Lean, D., 165, 167.
Lefort, C., 106 e n.
Lejeune, P., 39 e n.
Leoncini, P., 257 e n, 258 e n.
Leopardi, G., 13, 253.
Leskov, N., 84.
Levi, P., 56, 156n, 168n.
Lévi-Strauss, C., 145.
Lincoln, A., 353.
Longhi, R., 211.
Lukács, G., 23.
Lussu, E., 347n.
Lutero, M., 276.
Luxemburg, R., 356.
- Machiavelli, N., 253.
Magrini, G., 67n.
Manica, R., 47n, 51 e n, 348, 349n, 352 e n, 364, 365n.
Mann, T., 207.
Marabini, C., 363 e n.
Marcel, G., 28.
Marcoaldi, F., 6n, 46 e n, 49 e n, 240 e n, 361.
Marmontel, J-F., 23.
Marocco, T., 174 e n.
Martignoni, C., 60n.
Martinis, L., 189.
Marx, C., 341.
Matisse, H., 194, 227.
Matte Blanco, I., 61n.
Mazzoli, E., 203, 204 e n.
McLuhan, M., 301.
Mei, P., 273n.
Melchiori, G., 307n.
Melville, H., 165.
Meneghelli, L., 167n, 184.
Mengaldo, P. V., 6n, 37 e n, 38, 41 e n, 48 e n, 128 e n, 129 e n, 130 e n, 140, 147 e n, 154 e n, 158 e n, 191, 192n, 308, 314 e n, 328, 329 e n, 361 e n.
Merleau-Ponty, M., 6 e n, 7, 28 e n, 29 e n, 30 e n, 31, 32n, 34, 35, 41, 79 e n, 80n, 89, 90 e n, 91 e n, 92 e n, 93 e n, 94 e n, 95, 96 e n, 97 e n, 98 e n, 99 e n, 100 e n, 101 e n, 102 e n, 104 e n, 105 e n, 106 e n, 110 e n, 111 e n, 114 e n, 116, 117 e n, 118 e n, 119, 121 e n, 122 e n, 124, 157n, 229, 362, 368.
Messina, G., 6n, 38 e n, 39, 40 e n, 352, 353n, 361.
Mishima, Y., 296, 297.
Montaigne, M., 253 e n.
Montale, E., 56, 60n, 109n, 165, 216 e n, 266n, 360 e n.
Monti, M., 174n, 265 e n.
Monroe, M., 267.
Morandi, G., 198.
Morante, E., 188.
Moravia, A., 6n, 16, 48n, 64n, 78 e n, 111n, 166, 188, 216, 242 e n, 268, 359.
Moretti, N., 176, 177, 178.
Morris, R., 199.
Musil, R., 134.
Mutterle, A. M., 290n, 322 e n.
- Naldini, N., 48n, 60n, 174n, 176, 188, 215n, 234, 235n, 237n, 269, 270n.
Nepi, P., 99, 100n, 101n.
Neri, G., 31n.
Nievo, I., 217n.
- Oberon, M., 77.
Ontani, L., 185 e n, 209, 369.
Orazio, 213, 253.
Orlando, F., 61n.
- Paci, E., 93 e n, 100n.
Palazzeschi, A., 209, 347n.
Pampaloni, G., 135, 136n, 164, 238 e n, 266.
Parise, O., 43.
Parlato, E., 162n, 185.
Pascal, B., 253.
Pasolini, P. P., 16, 17, 45, 134n, 166, 188, 274, 325, 339n.
Pasqualotto, G., 302n.
Pandinelli, M., 338n.
Perec, G., 24, 39 e n.
Perrella, S., 4n, 20 e n, 46n, 78n, 95n, 111n, 112 e n, 126n, 128n, 149n, 177n, 210n, 211n, 248, 249n, 263 e n, 273 e n, 279n, 343n, 361.
Pessina, A., 113n.
Piaf, E., 352.

- Piccioni, L., 16.
 Pinelli, T., 175.
 Pinguet, M., 296, 297n.
 Piovene, G., 10n, 142 e n, 168n, 197, 217n, 221n, 245n, 248n, 261n, 264n, 281n, 285n, 302n, 348n, 360, 369.
 Pissarro, C., 94.
 Polidoro, G., 176, 263, 265n.
 Polo, M., 46, 148, 284.
 Ponge, F., 24, 212 e n, 213 e n, 214 e n.
 Portello, M., 18n, 162n.
 Pozza, N., 79n, 163, 234n, 368.
 Prezzo, R., 157n.
 Prezzolini, G., 164, 266, 339n.
 Proust, M., 91, 134, 342n.
- Quesada, M., 167n, 186, 241n, 338n, 339n.
- Raboni, G., 14 e n.
 Racine, J., 37n.
 Radiguet, R., 164.
 Raimondi, G., 239 e n.
 Rasy, E., 49n, 171 e n.
 Rauschenberg, R., 188.
 Reed, C., 165, 369.
 Renard, J., 4 e n.
 Ricorda, R., 38 e n, 195 e n, 361.
 Rigoni, R., 305n.
 Rilke, R. M., 98 e n.
 Risset, J., 213 e n.
 Rizzarelli, M., 126n.
 Robbe-Grillet, A., 13 e n, 24 e n, 25, 26n.
 Rodler, L., 15n, 31n, 362.
 Rondi, G. L., 175.
 Rorato, O., 15n, 17n, 19.
 Rossellini, R., 174, 188.
 Rossi, U., 337n.
 Rousseau, J-J., 37n, 318n.
 Rousset, J., 5.
 Ryokuu, S., 289.
- Said, E., 290 e n.
 Sainte-Beuve, C. A., 253.
 San Girolamo, 253.
 Sanguineti, E., 366.
 Sant'Agostino, 253.
 Santoro, V., 59 e n, 77n, 78n, 173n, 249 e n, 284 e n.
- Sartre, J-P., 28, 318n.
 Savinio, A., 203, 224 e n, 369.
 Scarpa, D., 20n, 56 e n, 143n, 343n.
 Schifano, M., 8, 183, 184 e n, 186, 188, 189, 194, 196, 208, 209, 369.
 Schnitzler, A., 77n.
 Scialoja, T., 5.
 Scurati, A., 337n.
 Segre, C., 159 e n.
 Shakespeare, W., 77.
 Shapiro, J., 197, 198.
 Shuzo, K., 299 e n, 300.
 Siciliano, E., 16, 171 e n, 172, 211 e n.
 Silvestrini, N., 130.
 Simonetti, G., 6n, 64 e n, 78n, 245 e n, 361.
 Sini, C., 102 e n, 104 e n.
 Socrate, 166, 253n.
 Sofista, L., 75.
 Solmi, S., 225.
 Sorge, R., 286.
 Spadini, A., 209, 226.
 Spagnoletti, G., 16.
 Sperone, G. E., 171n, 194 e n.
 Starobinski, J., 37n.
 Stella, F., 199.
 Stendhal, 37n, 48, 91.
 Stevenson, R. L., 229 e n, 243, 244 e n.
 Stravinskij, I., 20.
 Sylvester, D., 231.
 Swift, J., 253.
- Taddio, L., 91 e n, 98 e n, 99n.
 Tanizaki, J., 78 e n, 369.
 Tati, J., 178.
 Testori, G., 237 e n.
 Todorov, T., 85 e n.
 Tolstoj, L., 15, 17n, 265, 369.
 Trevi, E., 115 e n, 291n, 293n, 317 e n.
 Truffaut, F., 174, 178.
 Tse-tung, M., 344.
 Tucci, G., 328 e n.
 Tuttle, R., 197, 198.
 Twombly, C., 188, 194, 208.
- Urettini, L., 11n, 160n, 211n, 363n, 365n, 367n.
- Vacchi, S., 187 e n, 188, 365, 366n.

Valéry, P., 23, 122, 159n.
Van Gogh, V., 183, 205 e n, 369.
Verga, G., 268.
Vesco, S., 300n, 362.
Vico, G. B., 364.
Vigo, J., 168 e n.
Vigorelli, G., 268.
Vincenzoni, L., 174.
Vittorini, E., 166.

Warburg, A., 7n, 201, 201 e n, 204, 206 e n, 207.
Westmoreland, W. C., 247, 353, 354.
Wittgenstein, L, 51 e n, 200n, 233.
Williams, E., 247.
Williams, T., 179.

Yourcenar, M., 360n.

Zampa, G., 98n, 216n.
Zangrandi, S., 243 e n.
Zangrando, A., 175 e n, 362.
Zanzotto, A., 14 e n, 20 e n, 113, 131, 132n, 156 e n, 242 e n, 357 e n.
Zinato, E., 264 e n, 276 e n.
Zingone, A., 258n.