ENZA DEL TEDESCO

GOFFREDO PARISE. IL DISIMPEGNO MILITANTE

Un giorno di primavera del 1969 ad Hanoi, il generale Giap mi disse:

«Cosa fanno questi vostri studenti?»

Non studiano, fanno disordine, lordano i muri, come lo permettete?

Questa è la prova della debolezza della vostra società».

«Ma lo fanno in nome del Vietnam» ho detto.

«Questo è gentile» ha risposto.

Goffredo Parise, *Intervista*, 1972.

Quando non si dissimula sotto le vecchie maschere del venetismo macchiettistico e aneddótico, la letteratura veneta è in prevalenza psicologica e metastorica, intenta a stanare le ombre dagli angoli della coscienza, percorsa da spifferi freddi. Non è, nei suoi rappresentanti maggiori, una letteratura d'impegno sociale, o almeno non è questo il suo carattere maggiore. Essendo il Veneto una terra di grandissima civiltà, con le tombe alle spalle di due grandi imperi caduti (la Repubblica di Venezia e l'impero austroungarico), vi è forse in essa un senso di civiltà che si dissolve. Il suo pregio (anche sociale) è di seguire una sua strada, senza nessuna ansia d'intonarsi ai tempi¹.

La ricostruzione eziologica a cui Piovene riconduce le ragioni del carattere disimpegnato e anarchico della letteratura veneta ne individua una matrice antropologica di cui Goffredo Parise sembrerebbe essere il campione. È noto che egli fu un intellettuale non integrato e non schierato. Le sue opinioni sulla politica italiana e sulle ideologie correnti, che non solo espresse negli scritti giornalistici di carattere civile, ma che si tematizzano in alcuni racconti e diventano struttura di pensiero e di giudizio nei suoi reportage di viaggio, non danno davvero adito a dubbi: la politica è potere, e più in particola-

¹ G. PIOVENE, *Introduzione a Narratori del Veneto*, a cura di G. PIOVENE e A. FRASSON, Milano, Mursia, 1973, p. XVI.

re, avidità di potere, mentre l'ideologia, se non «*flatus vocis*», o il «“latinorum” di Don Abbondio a Renzo», al più un «sentimento correttivo nei confronti del mondo»². Ma queste opinioni, che potremmo raccogliere in una compatta cretostomazia, sono da leggere sul riscontro di una militanza la cui corda civile vibrò sempre con toni forti, radicali, e dettati proprio, come scrisse nella chiusa del reportage dal Laos, dalla profonda ripugnanza «all'obbedienza totalitaria verso chi, da una parte e dall'altra, violenta costantemente la realtà (o la soggettiva parvenza di realtà), con l'imposizione non soltanto di un giudizio totale e obbligatorio, ma soprattutto con l'imposizione di una metodologia di giudizio. Cioè verso coloro che vogliono trarre assolutamente un giudizio politico da tutto non tanto perché la politica scaturisce dalle cose, ma perché la politica deve imporsi alle cose»³.

Nell'ultimo paragrafo del capitolo che chiude il reportage dal Biafra Parise si congeda dall'esperienza del viaggio con una riflessione sulla propria capacità di convertire il sentimento di orrore in conoscenza, di stare tra «il sentimento dell'orrore e la ragione del dubbio»⁴. Se è lo sguardo a veicolare la riflessione all'incontro con una realtà drammatica, in cui, dice, «si è soli con se stessi e testimoni di un così vasto dolore»⁵, esso tesaurizza un valore euristico solo se volto a un orizzonte di significati tanto più umanamente vero, quanto più sgombro da ripari interpretativi ideologici.

Un viaggio in Biafra si accompagna a una mai sperimentata condizione dell'animo che assomiglia all'angoscia ma la supera: essa nasce dal conflitto tra l'orrore e il dubbio. Ma come l'orrore appartiene alla sfera dei sentimenti quasi irrazionali e il dubbio invece alle quasi fredde operazioni della ragione, così si può dire che il conflitto si fa più che angoscioso, buio ed esistenziale, e si riduce ai due elementi primi, ragione e sentimento, su cui si fonda la natura stessa dell'uomo⁶.

² G. PARISE, *La piccola voragine del "latinorum"*, Opere, a cura di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Milano, Mondadori, 1989, 2 voll., II, p. 1376 [«Libri Nuovi», luglio 1971].

³ Id., *Guerre politiche*, Opere, cit., II, p. 965 [Torino, Einaudi, 1976].

⁴ *Ivi*, p. 892.

⁵ *Ivi*, p. 890.

⁶ *Ivi*, p. 889.

Questa trazione della ragione «che si pone i quesiti della storia» a metabolizzare il sentimento, espressione di una pervicace militanza intellettuale, rigorosamente preceduta dal dissolvimento della mente nella registrazione dei fenomeni («il *vacuum*, che mi può dare le vertigini» – scrive altrove – «ma allo stesso tempo mi proietta nella conoscenza diretta delle cose»⁷), dipana un percorso che porta alla progressiva cognizione dell'orrore dapprima «visivo», «immediato», «diretto», «elementare», «animale», poi «umano», dunque «storico», e infine «metafisico»⁸.

A pervadere le pagine dei reportage di *Guerre politiche* è allora un agone con la realtà dallo sguardo di Medusa che Parise non vuole evitare e che raccoglie, come in una rifrazione speculare, in quello abbassato verso il nulla dei bambini agonizzanti nell'inedia: della «totale definitiva intelligenza delle cose di questo mondo», della «perfetta coscienza della solitudine e del dolore dell'uomo»⁹. La peculiare vocazione di Parise a convertire il sentimento in dubbio, a sondare in solitudine il dolore dell'uomo e le ferite della storia, si prefigura come il movente di molti viaggi: di quelli reali, che «invecchiano»¹⁰, non meno che metaforici, come la catabasi di Fiore che sfida la neve e le profondità umide di una cava di lignite alla ricerca del vacuo idolo dell'amico morto.

Il suo primo maestro «laico» è socialista, anche il nonno era socialista, in generale l'ambiente familiare è antifascista, o genericamente antifascista. Ma il bambino non si interessa minimamente di politica, non sa nemmeno cosa voglia dire: questa estraneità alla politica gli rimarrà sempre. Trova che la politica in Italia è semplicemente un mestiere, che si deve imparare molto presto iscrivendosi a un partito come a una scuola, che darà i suoi frutti o i suoi «scatti» di potere col tempo¹¹.

⁷ G. PARISE, *Nuovo potere e nuova cultura*, *Opere*, cit., II, p. 1403 [«Rassegna di Teologia», 6, a XVII, novembre-dicembre 1976].

⁸ ID., *Guerre politiche*, cit., pp. 889-890.

⁹ *Ivi*, p. 863.

¹⁰ G. PARISE, nell'*Avvertenza* a *Guerre politiche*, cit., p. 779, scrive: «I viaggi e soprattutto le guerre invecchiano. Oggi rimpiango e invidio chi è rimasto a casa, a fare politica, a parlare o a scrivere di politica: tutti costoro sono molto più giovani di me».

¹¹ ID., *Notizie biografiche*, in C. ALTAROCCA, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, p. 175.

Nella breve autobiografia sentimentale che chiude la monografia di Altarocca, Parise, parlando di sé in terza persona, traccia un ritratto dell'artista da giovane la cui stilizzazione è consegnata ad alcuni significativi caratteri: la povertà della famiglia, un tempo della media borghesia e refrattaria a riconoscersi nel nuovo ceto sociale, l'emarginazione, aggravata dalla condizione di illegittimo, che lo abitua a «osservare le cose dall'esterno», «dal balcone», e l'estraneità alla politica, per la quale proverà quella «noia» di cui il suo precettore lo rimprovera. Il sentimento di separatezza e la «timidezza sociale», che hanno radice nell'infanzia, si prefigurano dunque per Parise come esperienze che condizionano un rapporto con la realtà filtrato da uno sguardo esterno, solitario: a-politico. Rileggere Parise attraverso questa chiave tematica può servire a ricondurre le ragioni di una scrittura alle ragioni di una difesa emarginazione, intravedervi dunque quella specola privilegiata dalla quale l'autore riesce a proiettare sulle cose una luce zenitale, folgorante e straniante al tempo, che ne scopre l'offuscata evidenza.

Le *Notizie biografiche*, pubblicate nel 1972, rispondono manifestamente alle sollecitazioni emotive, poetiche, intellettuali, che accompagnano negli stessi anni la stesura dei racconti del primo *Sillabario*, e gli interventi di carattere civile sui quotidiani. Sorta di auto-apologia – molti sono in quegli anni i “precettori” che lo rimproverano¹² – che innerva la difesa della letteratura, e in senso più ampio, dell'arte, dalla compromissione con il mestiere della militanza politica, secondo un'idea che lega in un vincolo necessitante la verità dell'arte all'originalità dell'individuo, al suo rapporto misterioso con il mondo, irriducibile a schematizzazioni ideologiche.

Un giorno un uomo un po' pigro perché non si era mai interessato di politica perché non riteneva affatto, nonostante i rimproveri che gli piovevano da tutte le parti, che “ogni azione umana è un'azione politica”, udì il telefono squillare in modo che gli parve antipatico. Quest'uomo, contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non spie-

¹² All'uscita del *Sillabario* n° 1 Parise viene definito un reazionario, mentre lo si accusa di un deliberato “irresponsabile” disimpegno. Cfr *Note e notizie sui testi*, a cura di M. PORTELLO, *Opere*, cit., II, p. 1634.

gava 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 spiegazione¹³.

Se consideriamo i *Sillabari* un' autobiografia a *collage* saldata da ricorrenze atmosferiche e tonali, e ognuna delle sue storie un pezzo di vetro nel quale il narratore riflette una parte di sé¹⁴, in *Antipatia*, voce del primo *Sillabario*, con la peculiare leggerezza favolistica di queste prose, Parise racconta il proprio rapporto con la politica. L'autore dunque tematizza il suo "disimpegno" affidandone le ragioni non all'argomentazione delle cause bensì all'evidenza degli effetti, una sequenza di reazioni emotive, pigrizia, noia, antipatia, che lo prende all'incontro con un modo politicizzato e ideologico, cioè «astratto», «sistematico», razionalistico, dunque, secondo il narratore, contraffatto, di interpretare i rapporti tra gli uomini, e tra di essi e le cose. Il peculiare ricorso all'*understatement*¹⁵, figura retorica che interpreta in questo caso la chiave narrativa del «non spiegare un bel nulla», gli consente di sottrarsi al "dibattito" con la sprezzatura *blasée* e *racée* che ha la poesia nei confronti della politica¹⁶. Il racconto si struttura come un'allegoria che ha due antagonisti: l'«uomo» e

¹³ G. PARISE, *Antipatia, Sillabario n° 1, Opere*, cit., p. 227 [Torino, Einaudi, 1972].

¹⁴ G. MESSINA, «*Fenomenologia del vedere*» nei *Sillabari di Goffredo Parise*, «Studi Novecenteschi», 74, dicembre 2007, pp. 459-498: 465. «L'individuazione, all'interno dei *Sillabari*, di una radice essenzialmente individuale e memoriale non è, nonostante l'apparente impersonalità della narrazione, difficile: il narratore dei *Sillabari* non solo presenta, ma in un certo senso esibisce, seppur in modo singolare, alcune caratteristiche proprie del "narratore autobiografico"».

¹⁵ È Cesare Garboli a scrivere di un «accanito e sistematico *Understatement* (piccole sensazioni: noia, fastidio, leggera malinconia, lieve irritazione, gioia fuggevole e moderata, apprensione, ecc.) con cui Parise introduce «le *petites sensations*» «al posto dei vecchi sentimenti e delle vecchie passioni». C. GARBOLI, *Nota introduttiva* a G. PARISE, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1987, p. 14. Anche secondo P. V. Mengaldo all'*Understatement* parisiense si lega il «ricorrente motivo della stanchezza o (avrebbe detto Sereni) dell'orrore della ripetizione, dei "tratti noiosi" [...] motivo che non a caso finisce per tematizzarsi e quasi ideologizzarsi». P.V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in *La tradizione del Novecento*, Quarta Serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 392-409: 405.

¹⁶ Scrive Parise in un articolo comparso nel «Corriere della Sera», 28 novembre 1972, dal titolo *Arte e politica*: «Il mio programma non "politicizzato" è il seguente: 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. La "poesia" va e viene, non sempre è raggiungibile, il più delle volte è pura apparenza, c'è e non c'è, ma alcune volte si vede, ci guarda con antichissima dolcezza e grazia e si lascia guardare per pochi attimi: poi scompare. Essa non ama i partiti, non ama i favori politici, il dare e l'aver, essa è abbastanza *racée* (e *blasée*) da ignorarli. Non ignora però le molte pene e le poche gioie degli uomini, di qualunque parte del mondo essi siano, sa

l'«altro», la poesia e la politica, Parise e, facilmente riconoscibile, Pasolini. Tra i due il dialogo sembra subito diventare una lotta, scandita da una dinamica di inseguimento e fuga, offesa e difesa, provocazione e resistenza passiva. L'«altro» usa il linguaggio come una sofisticata arma di offesa, la cui calcolata complessità ha una funzione anestetica, mentre il suo antagonista resta tenacemente refrattario a battersi sul suo stesso terreno, reagendo alle provocazioni ambiguamente aggressive dell'altro con brevi dinieghi e “politicamente” inadeguati, che sprofondano progressivamente nel torpore e nell'afasia. Ogni cosa nell'«altro» è priva di autenticità: la voce, «dolcina» e «in maschera», il linguaggio, denso di «parole difficili da pronunciare» e «prive di senso», il tono pedagogico, lo sguardo «di chi non guarda mai negli occhi», il rapporto con gli altri uomini e le cose, «di cui valuta la quantità afferrabile e commestibile e mai la qualità»¹⁷. Dall'aggressione di questo individuo artificiale in cui la contraffazione degli organi sembrerebbe finalizzata a potenziarne la capacità di rapina, l'uomo si difende con «voce semplice quasi umile» opponendogli la propria disarmata, elementare, “idiota” umanità; un po' come quella sognante di Chance Gardiner, il giardiniere del romanzo che Kosinski pubblica negli Stati Uniti in quello stesso 1971¹⁸. La figura di Pasolini, di cui Parise aveva sottolineato la duplice natura privata e poetica, pubblica e politica, composta da un «elemento alto e puro» – «la viscerale natura tardocristiana di artista rabbioso egomane e decadente» – e uno «basso e impuro» – «la vanità pubblica (o la mania di potere che è la stessa cosa) e, di conseguenza, il velocissimo e onnivoro tatticismo culturale e politico»¹⁹ – espressionisticamente deformata assume la funzione di una grottesca “personificazione”.

che gli uomini non sono massa, belame, bensì individui, ognuno con le caratteristiche di felicità e di infelicità (*quantum prodest*) che gli sono proprie. Oggi la “poesia”, è disprezzata perché inutile a fini pratici e immediati, cioè a fini politici. La sua inutilità pratica (e politica) è considerata scandalosa ed eretica. Allora si cerca di comprarla o tirarla di qua e di là, ma essa sfugge sempre e compare dove e quando vuole: poi scompare. È sempre stato così. Ma la politica vorrebbe comprare la “poesia” perché sa che l'uomo (per il momento) la desidera ancora e, senza accorgersene e senza saperlo, sempre la sogna».

¹⁷ ID., *Antipatia*, cit., p. 228.

¹⁸ J. KOSINSKI, *Oltre il giardino*, traduzione di V. MANTOVANI, Milano, Mondadori, 1973 [*Being There*, 1971].

¹⁹ G. PARISE, *Un artista rabbioso egomane e decadente*, *Opere*, cit., II, p. 1363 [*«L'Espresso»*, 23 giugno 1968].

Questo apologo sull'azione corrosiva e alienante della politica, o meglio, dell'ambizione politica, sulla natura del poeta, un morbo degenerativo che riduce un «artista cervello con carne di povero»²⁰ ad animale pubblico e «nevrastenico pedagogo», elabora in forma narrativa la polemica provocata da Pasolini con la poesia *Il PC ai giovani!*!, apparsa nel 1968, alla quale Moravia su *Nuovi argomenti*²¹ risponde sulla questione dell'impegno e dell'integrazione degli intellettuali, mentre Parise, lasciando cadere la provocazione di Pasolini, sposta il fuoco del discorso dalla contingenza, dal terreno dello scontro, alla riflessione sul poeta, sulla sua poesia, e sulla sua vocazione pedagogico-ideologica.

Infine è nel gesto «tra umile e ingordo»²² con cui «l'altro» ingoia un pezzo di pane, che l'uomo con sollievo scopre il suo lato umano, cioè poetico: la sua autentica primitiva inalienabile povertà. Mentre il riscatto della poesia sulla politica, qui tutto rappreso in un gesto, continuerà a connotare la vera natura di Pasolini, che resterà nella memoria di Parise «un idealista, un poeta e non un politico e proprio perciò un provocatore»²³. Ricordo postumo che fa riconsiderare nel racconto più che il segno di un antagonismo, il gesto di una amichevole e quasi paterna «tirata d'orecchie».

Anche se *Antipatia* risente della rigidità del racconto a tesi e di una struttura contrastiva che se nei *Sillabari* è sempre sondabile è tuttavia e perlopiù dissimulata nella misteriosa «dinamica termica del vivere», il suo messaggio è senz'altro coerente alla poetica sottesa ai *Sillabari* che sono storie di *rivelazione* dell'autentico, di gesti, senti-

²⁰ *Ivi*, p. 1364.

²¹ «Nuovi Argomenti», 10, aprile-giugno 1968.

²² G. PARISE, *Antipatia*, cit., p. 232.

²³ *Id.*, *Una vita fatta di letteratura, Opere*, cit., II, p. 1436 [«Corriere della Sera», 29 dicembre 1978]: «Da molte parti Pasolini fu definito dopo la sua morte (anche da Siciliano) interlocutore scomodo per tutti: per i cattolici e per i comunisti. Non siamo di questo parere, scomodo non è la parola giusta, diremmo «rivelatore». Egli infatti fu cattolico e comunista fin dall'adolescenza e dunque fu, come spesso sono i veri artisti, anticipatore di quanto solo in questi ultimi anni si delineò nei progetti delle maggior forze politiche del paese, i cattolici e i comunisti, e perfino nell'opinione pubblica popolare, cioè nell'elettorato. Ecco la ragione della sua popolarità. Ma Pasolini era un idealista, un poeta e non un politico e proprio perciò un provocatore. Come tale fu amato e odiato da cattolici e da comunisti, alternativamente, per la sua rivoluzione e la sua conservazione».

menti, sguardi che si scoprono profondamente umani²⁴, in un mondo minacciato dall'inumano, cioè dall'inautentico²⁵, per usare un dualismo di Parise, nel quale per il narratore rientra anche la politica. Sono storie in cui i piani della morale e dei valori consueti spesso si capovolgono e in cui la traccia dell'umano è una bava trasparente che brilla d'improvviso colpita da un inatteso e cangiante raggio di luce. In esse, che pure mantengono un carattere esemplare, la tesi si frantuma in una superficie iridescente di particolari per ricomporsi misteriosamente in un veloce apologo amorale e spesso spiazzante, precipitato di un impalpabile ordito di sensazioni fugaci e pungenti con cui Parise riesce prodigiosamente a sostituire i consueti nessi causali. In ciascuno dei *Sillabari*, autobiografia trasposta e sublimata, Parise ritorna in diversi modi alle figure della propria vita; ma anche tra i racconti in cui è maggiormente riconoscibile la matrice autobiografica, raramente come in *Antipatia* le ragioni e il profilo dell'autore si delineano in modo così apologetico e scopertamente contrastivo *versus* le ragioni e il profilo dell'altro. Già nel suo *incipit* così programmatico e perentorio, infatti, si prefigura come racconto a chiave, legato a una disputa²⁶ che pur nella sua autonomia evidentemente presuppone, e che percorre il dibattito letterario in un periodo, all'esplosione della contestazione, e in un paese, il «paese della politica», in cui la lettura politicizzata di ogni azione sembra non lasciare alla

²⁴ A. GIALLORETO rinviene una «funzione eudemonica nel contrapporre al silenzio le forme della vita variamente sillabate». *La parola trasparente. Il Sillabario narrativo di Goffredo Parise*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 13.

²⁵ G. PARISE, *Ecce Bombo e l'aria del '68, Opere*, cit., II, p. 1428 [«Corriere della Sera», 15 aprile 1978]: «[...] 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"».

²⁶ Segnalo in particolare un articolo apparso nel «Corriere della Sera», per certi aspetti speculare al racconto, datato 15 aprile 1971. È un'inchiesta, *Gli scrittori e il potere*, sul tema del coinvolgimento o della esclusione della ricerca letteraria nel dibattito politico. Vengono interpellati Arbasino, Fortini, Piovene, Silone, e Parise che così risponde: «Arte e politica (o potere) sono due cose molto diverse: la prima, molto rara, è un dono della natura; la seconda può essere anch'essa arte quando è un dono della natura: ma non è il caso degli uomini politici attuali. Dunque è un mestiere come un altro, riservato ai "professionisti" a chi comincia fin dal liceo a fare "carriera politica" in un partito, con il tempo e la pazienza. Personalmente, ritenermi "tagliato fuori dal dibattito politico-ideologico" è un piacere. Perché la politica ho già detto cos'è, l'ideologia non so cosa sia, è un *flatus vocis*. Se per dibattito ideologico si intende il potere, cioè che gli artisti sono tagliati fuori dal potere, mi pare giusto: essi fanno un altro mestiere. Ci sono moltissimi artisti falliti che, sempre troppo tardi vorrebbero inserirsi nel "dibattito politico-ideologico" (leggi ancora potere) ma giustamente il destino non li fa riuscire».

militanza ideologica alternative etiche. Mentre le supposte virate a sinistra e a destra del Parise del *Padrone*, di *Cara Cina* e dei *Reportage*, spostano il fuoco del discorso, che per il narratore è sempre sull'uomo, sul piano di un congetturale allineamento politico. Proprio la refrattarietà a interpretare la corda civile di Parise libera dai palinsesti ideologici chiusi nella formula catafratta del bipolarismo, indurrà il narratore a cercare nei *Sillabari* la via del racconto della microstoria dell'uomo parcellizzata e ricomposta nella sua imprevedibile organica di disordine e mistero²⁷. Disordine e mistero che solo nella prospettiva metastorica della poesia conservano il nocciolo noumenico dell'umanità, ben oltre quel che già Gadda aveva definito, in polemica con la scuola neorealista, il «residuo fecale della storia»²⁸.

Il rigetto dell'appartenenza, della legittimazione ideologica – «Il mio mondo fantastico mi sembrava non abbastanza importante per giustificarsi in sé. Ci voleva un quadro generale», dirà Calvino in *Situazione 1978*²⁹ – è già dello scrittore esordiente nella temperie storico-culturale del dopoguerra pervasa da un programmatico imperativo etico. Quella «specie di megalomania di tipo messianico degli intellettuali del gruppo [dei neorealisti] – di cui Giuseppe Berto ci parla con consueta ironia – “la convinzione d'essere in possesso di verità assolute e di avere la missione di divulgarle”³⁰, non era mai appartenuta a Parise, autore che fin dagli anni giovanili non condivide le proprie ragioni con i giovani alla «scuola di Vittorini»³¹. «Mi pareva che

²⁷ Cfr G. PARISE, *La vita è disordine*, Opere, cit., II, p. 1396 [«Corriere della Sera», 17 gennaio 1976].

²⁸ C. E. GADDA, *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. BO, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, p. 51: «Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia... Scusa tanto... Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle».

²⁹ I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, 2 voll., II, Milano, Mondadori, 2007, p. 2829 [«Paese Sera», 7 gennaio 1978].

³⁰ G. BERTO, *Prefazione a Il brigante*, Venezia, Marsilio, 1997 [Torino, Einaudi, 1951].

³¹ ID., in C. ALTAROCCA, Op. cit., p. 17: «Il mio primo approccio alla letteratura avvenne nel 1948 quando cominciai a scrivere *Il ragazzo morto e le comete* che fu stampato in pochissimi esemplari. Avevo 18 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 chiamare “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».

la sensazione soggettiva, la sempre inesatta pressione del sangue», scrive a proposito del *Ragazzo morto e le comete*, «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»³². È alla scelta di questa scomposizione del romanzo ideologico e pedagogico, ottocentesco, strutturale anche ne *La grande vacanza*, di qualche anno più tardi, che risale la sua prima presa di posizione di scrittore eretico, poi ribadita in un articolo del 1958, *Inutilità del romanzo*³³. E se lo sparo che uccide il ragazzo nel romanzo d'esordio resta senza mandante³⁴, dirottando la tematica neorealista verso i territori più ambigui del sogno, del male metafisico, della perdita dell'infanzia e dell'innocenza, ne *La grande vacanza* i partigiani che in una battuta notturna cercano fascisti inesistenti sono personaggi grotteschi e la caccia un'isterica farsa, chiara parodia del racconto resinenziale³⁵. Egli insomma, con precoce sprezzatura, non soffre il senso di colpa dell'intellettuale borghese, la cattiva coscienza degli scrittori "messianici"³⁶.

³² ID., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, *Opere*, cit., II, p. 1608 [«Corriere della Sera», 9 febbraio 1986].

³³ ID., *Inutilità del romanzo*, *Opere*, cit., I, p. 1540 [«Il resto del Carlino», 1° luglio 1958]: «Perché il romanzo diventa inutile? Perché la sua vita, la sua stessa forza ideologica sono sempre legate, per difetto di struttura immaginativa, a epoche drammatiche della storia; le passioni umane quale ad esempio l'amore illanguidiscono facilmente in retorica nei periodi di pace e tranquillità. Più ci si avvicina al progresso più si indebolisce e si fa meno drammatica la disparità delle classi, e quindi i desideri e quindi le passioni».

³⁴ ID., *Il ragazzo morto e le comete*, *Opere*, cit., I, p. 121 [Venezia, Neri Pozza, 1951]: «La fiammata esce da dietro una stele e due colpi assordanti scuotono il silenzio; un pipistrello si alza dal tetto della baracca e sbatte le ali in un volo affannoso. Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, un piccolo foro sbilenco guarda il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di vaghi pensieri».

³⁵ ID., *La grande vacanza*, *Opere*, cit., I, p. 288 [Venezia, Neri Pozza, 1953]: ««Questo rastrellamento» disse alla fine Bretòn. «Loro credono di trovare i tedeschi nascosti nelle grotte. Ora, che razza di illusi! Come se quelli non se la fossero data a gambe da un pezzo». «Giovanni dice che c'è una banda armata lassù» osservò Claudio con voce trasognata. La voce trasognata era anche il vento che correva su di lui e il vapore che usciva dalla bocca parlando. «Sono tutti illusi. Giovanni è un povero disgraziato e loro lo sanno benissimo. Ma gli vanno dietro lo stesso chissà con quali speranze. Sono passati sei anni da quando è finita la guerra, chi ci dovrebbe essere ancora in giro? Eh? E perché a loro piace così, a me invece non piace per niente»».

³⁶ In una testimonianza Furio Colombo che nel 1955, all'indomani del successo de *Il prete bello*, deve intervistare il narratore, ricorda come Parise sembrasse uno ««straniero» perché non mostrava quel lato debole che avevano molti intellettuali, una protezione implicita del loro talento, di copertura per la debolezza di avere immaginazione e di scrivere[...]». *Cronologia*, a cura di B. CALLEGHER, *Opere*, cit., I, p. XLVIII.

Il rinnovato dibattito sull'impegno degli intellettuali riaperto dalla contestazione ha corso fino all'ingrossarsi di quell'uragano che sta per abbattersi e schiantare definitivamente l'idea residuale e tardo neorealistica della «costruzione di una società attraverso il lavoro di costruzione di una letteratura»³⁷ con l'omicidio di Pasolini, il sequestro di Aldo Moro e la terroristica eversione stragista. Anni in cui il mondo sembra essere esploso con una potenza di deflagrazione da non potersi ricomporre mai più. Da questo momento, l'allontanamento scioccato dalla politica condurrà la letteratura a cambiare i suoi obiettivi, e il suo mandato, diventato drammaticamente conservativo, non sarà più di comporre la verità, irrimediabilmente dissolta in astrusi frammenti, ma «di garantire la sopravvivenza di quel che si chiama *umano* in un mondo in cui tutto si presenta inumano»³⁸. Penso, per ridare l'idea di come tutto sia molto cambiato anche nella penna e nel cuore di Parise al «tono», ai significati, della presenza di Pasolini nel racconto *Antipatia*, e all'epifania traslata della sua morte nelle pagine dedicate a Roma ne *L'odore del sangue*, romanzo postumo ma scritto nell'estate del 1979, in cui in una livida alba romana, «la Roma della putrefazione politica, soprattutto la Roma della violenza schizofrenica e consumistica» abitata solo da «ragazzi fascisti e borghesi» – e chi lo direbbe che non è Pasolini a parlare? – il narratore legge nei loro volti il linciaggio forse già compiuto «da qualche parte durante la notte. [...] Il pestaggio di un omosessuale, per esempio, se non puro e semplice, l'assassinio e la fuga, come topi nelle fogne»³⁹. La sua colonia, che nonostante tutto, aveva scritto nel 1975, era ancora, «una delle più belle e vive e tragiche colonie del mondo»⁴⁰, al volgere degli anni Settanta diventa «il paese della Politica e dell'assassinio»⁴¹.

La generale indifferenziazione dell'individuo, dolorosamente raccontata dalle prose lugubri e seriali del *Crematorio di Vienna*, e dalla «favola minuziosa e crudele» del *Padrone*, verso la quale sembra spin-

³⁷ I. CALVINO, *Sotto quella pietra*, Saggi 1945-1985, cit., I, p. 400 [«La Repubblica», 15 aprile 1980].

³⁸ ID., *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, Saggi. 1945-1985, cit., p. 356 [Right and wrong political uses of Literature, conferenza letta a Amherst (Massachusetts), il 25 febbraio 1976].

³⁹ G. PARISE, *L'odore del sangue*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 232-233.

⁴⁰ ID., *Avvertenza*, *Guerre politiche*, cit., p. 782.

⁴¹ ID., *L'eleganza è frigida*, *Opere*, cit., II, p. 1064 [Milano, Mondadori, 1982].

gere la dittatura della civiltà di massa, del consumo tanto di beni, di cui Parise aveva conosciuto l'avanguardia nel suo viaggio negli Stati Uniti, quanto di idee, di cui nel 1966 andrà a verificare la pervasività nella Cina della Rivoluzione culturale, apre un fronte di riflessione che impegna il narratore per un decennio, dal 1960, anno del suo viaggio nella Russia di Krusciov, a cui segue nel '61 il primo viaggio negli Stati Uniti, al 1973, anno del viaggio in Cile, all'indomani del colpo di stato militare che aveva rovesciato il governo di unità popolare del socialista Allende. È in Vietnam tra il marzo e l'aprile del 1967, in Biafra nell'agosto del 1968, nel Laos dal maggio al luglio del 1970. Il viaggio in zone di guerra e di rivoluzione, dove la conflittualità ideologica, esulando dalla oziosa dimensione del dibattito, diventa lacerazione, morte, fame, paura, radicalizza la sua riflessione di «fenomenologo» proprio nel rapporto diretto con l'umanità, il popolo, sempre alla ricerca di informazioni «soggettive» e «individuali». «È verissimo» – scrive – «che la politica è nelle cose ma appunto, è nelle cose, cioè scaturisce dal perenne confronto di forze che sta nelle cose. Non al di sopra e tanto meno al di là»⁴². La rinuncia al riparo dei «pilastri interpretativi e metodologici della vecchia cultura», la «morale cattolica», il «razionalismo laico» o la «dialettica marxista»⁴³, lo aiuta a mantenere così uno sguardo sgombro, che ignora “consapevolmente” le motivazioni ideologiche della guerra per riattivare quel sentimento concreto individuale della vita di cui proprio l'astrazione ideologica riduce il senso. Lo scopo dei viaggi in paesi sconvolti da guerre e rivoluzioni politiche è di dare *non* un giudizio politico «bensì un giudizio relativo e umano»⁴⁴. Fantastici allora restano i ritratti dei generali, dei capi di stato, dei *leaders* politici sviscerati della retorica agiografica come visti da una lontanissima e straniata vicinanza. Se Fidel Castro è un «furbissimo incrocio tra Fellini e Mussolini», di Ho Chi-minh ricorda l'«eleganza di signora orientale, il volto e il sorriso nascosti da un ventaglio che egli muoveva con troppa grazia e bellissime mani molto elegantemente»⁴⁵, mentre memorabile è il lungo studio del generale Westmoreland, «prodotto perfetto

⁴² ID., *Guerre politiche*, cit., p. 965.

⁴³ ID., *Nuovo potere e nuova cultura*, cit., p. 1403.

⁴⁴ ID., *Guerre politiche*, cit., p. 966.

⁴⁵ ID., *Avvertenza*, *Guerre politiche*, cit., pp. 780 e 781.

dell'industria americana, che mette insieme il volto di 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»⁴⁶. Quello di Lenin, visto al mausoleo, «è il viso di un intellettuale, di un professore con mani piccole, intelligenti e tenaci, e quello di Stalin è il volto di un contadino georgiano [...] un contadino patriarcale, sempre con la cinghia in mano per i figli e il forcone per chi allunga la mano sull'uva. Anche le dita, nodose, vecchie e stanche, sono quelle di un contadino; solo la fronte, assai bassa e gonfia di rughe oscure, fa supporre una diffidenza eccezionalmente lugubre, dinamica, limitata e anche crudele»⁴⁷.

La ricognizione del paesaggio antropologico – rare e brevi sono nei reportage le digressioni squisitamente naturalistiche, i paesaggi disabitati – di cui il narratore cerca di ricostruire la morfologia, viene condotta con lo sguardo ad altezza d'uomo, concentrata sul dettaglio inevitabile, e fa coincidere nell'espressione di un volto o di un gesto, il retaggio di una civiltà antica con l'indizio del suo futuro, il passaggio della storia con la perennità della geografia, le aspirazioni di un popolo con le ragioni di un individuo. E se molto si è parlato dello sguardo, forse meglio sarebbe insistere sull'ascolto, su quella singolare disponibilità alla conversazione che sollecita l'interlocutore con un'interrogazione incondizionata, naturalmente aliena da pregiudizi. Solo quando tutto si tiene, la prospettiva si allarga e investe ogni cosa ma da dentro, come di rimbalzo.

Infine dirò che questo viaggio di continuo confronto tra noi italiani ed europei e il popolo cinese mi ha portato a concludere che i cinesi hanno urgente necessità di imparare da noi, Europa, due cose: l'analisi e la sintesi: cioè la libertà. E noi da loro altre due cose non meno importanti: lo stile della vita e l'aiuto reciproco: cioè l'amore. Messe insieme significherebbero pace e grande civiltà⁴⁸.

⁴⁶ ID., *Guerre politiche*, cit., p. 848.

⁴⁷ ID., *Questa è la Russia di Krusciov*, *Opere*, cit., I, p. 1464 [«Settimo Giorno», 10 marzo 1960].

⁴⁸ ID., *Cara Cina*, *Opere*, cit., II, p. 776 [Milano, Longanesi, 1966].

«Libertà», «stile», «amore», lemmi rinsanguati del senso antico da una ritrovata referenzialità, tornano a tessere quel sistema di valori che aveva cercato e incontrato talvolta, nei paesi e nei popoli che aveva conosciuto. È da qui che Parise con i *Sillabari* comincia, a Salgareda, il suo viaggio in Italia.

Scrivo a Prezzolini in una lettera datata 1 gennaio 1970, a proposito dei racconti del *Crematorio di Vienna*: «Avrebbero potuto essere pubblicati forse un giorno, quando anch'io fossi stato vecchio (e non lo diventerò mai, perché temo la fine ai cinquant'anni) e vi avessi potuto preporre un risolino non di scherno, ma di relatività, come il tuo e quello di Montale»⁴⁹. Parise morì giovane, il 31 agosto 1986, all'età di 57 anni, e non aspettò di invecchiare per provare ad allargare su quelle tette prose la poesia dei *Sillabari*, rifrazione del «risolino della relatività». Dopo la ricognizione dell'«orrore» e dell'omologazione, il passaggio dal disamore per la vita⁵⁰ al sentimento della sua brevità segna il ritorno dal silenzio narrativo con cui, nelle parole del suo protagonista, aveva chiuso il *Padrone*: «A questo punto mi accorgo di non avere più nulla da dire»⁵¹.

Per sconfiggere il morbo che ha intaccato la vita degli adulti e mina la vita dei ragazzi, quella specie di fillossera che la depauperava radicalmente e la svuota, «l'analfabetismo della sensibilità e dei sentimenti»⁵², egli suggerisce la sola terapia possibile: il ritorno alla cultura primaria, alla conoscenza diretta delle cose veicolata dalla povertà, attualizzandone il significato latino di *paupertas*, che già Tibullo aveva slegato da *egestas*, come stato della verginità e della libertà dalla coazione consumistica. Avere «stile» significa allora saper creare con le cose un rapporto non mistificato dalle leggi del consumismo ideologico o commerciale, affidandone il valore ai

⁴⁹ ID., Lettera a Prezzolini del 25 gennaio 1970, riportata in *Opere*, cit., II, *Note e notizie sui testi*, p. 1628.

⁵⁰ ID., *Avvertenza, Guerre politiche*, cit., p. 780: «Tuttavia mi chiedo, oggi, il perché di questi miei viaggi in mezzo a guerre e rivoluzioni. Partecipazione umana? Sì, in parte. Curiosità politica? In parte. Amore del rischio? In parte, perché in quegli anni la vita non mi piaceva e mi piaceva invece giocarla, stupidissimamente».

⁵¹ ID., *Il padrone*, *Opere*, cit., I, p. 1073 [Milano, Feltrinelli, 1965].

⁵² ID., *Le lettere dei ragazzi* in *Verba volant*, a cura di S. PERRELLA, Firenze, Liberal Libri, 1998, p. 121 [«Corriere della Sera», 15 settembre 1974].

«propri occhi, alla propria mente, al proprio palato, alle proprie mani»⁵³. Riletti da questa prospettiva molti dei racconti soprattutto del primo *Sillabario* sono tematicamente speculari ai racconti seriali del *Crematorio*. Se con i primi aveva diagnosticato la malattia, aveva raccontato l'omologazione e l'obbedienza, con i secondi sente di poter suggerire la terapia, raccontare dunque il «dubbio» e la «disobbedienza», la vera «ribellione».

Si confronti, per fare solo uno dei tanti esempi possibili, il racconto *N.14 con Povertà*. Se nel primo un padre cerca di insegnare alla figlia adolescente che gli oggetti, come le persone, hanno una qualità «misteriosa»⁵⁴ estrinseca alla loro oggettiva funzionalità, che ella, di estrazione borghese, non sa più riconoscere, nel secondo una ragazza di paese non riesce a spendere in città il denaro guadagnato in fabbrica perché malgrado la quantità degli oggetti esposti nei negozi alla moda, e l'incoraggiamento interessato delle commesse, non riconosce in nessuno di essi la qualità suggerita dalla propria cultura, quella, appunto autentica della povertà. Il narratore, che nei primi romanzi, dal *Ragazzo morto* al *Prete bello*, aveva raccontato l'adolescenza come generosa età di disponibilità all'amore e alla libertà fantastica, ritorna agli adolescenti, soggetto e oggetto di narrazione e accoramento, nei quali intravede una traccia di vita sopravvissuta all'olocausto culturale dei padri: «I ragazzi sono al corrente – scrive – i ragazzi sanno. I ragazzi dicono che c'è una “carezza di vita con gli altri e per gli altri”, i ragazzi pensano e si fanno delle domande. Sono inquieti, dubbiosi, in una parola, colti. Niente di tutto questo nelle lettere dei padri»⁵⁵. I ragazzi, forse, veri destinatari dei *Sillabari*.

La militanza di Parise contro «il “pestaggio” consumistico e permissivo nato dal miracolo economico italiano», e la «sottocultura politica e ideologica» si esplicita dunque nella proposta pedagogica di «reprimere la permissività del mercato, i consumi, reprimere la

⁵³ ID., *Il rimedio è la povertà* in *Verba Volant*, cit., p. 77 [«Corriere della Sera», 30 giugno 1974].

⁵⁴ ID., *Il crematorio di Vienna, Opere*, cit., II, p. 88 [Milano, Feltrinelli, 1969]: «Così ancora una volta usavo i termini di bello e brutto per significare qualcosa di reale, di utile e di piacevole per me e non come fa mio padre, per alludere a qualche cosa, a una qualità misteriosa che non esiste nella vita di tutti i giorni».

⁵⁵ *Ivi*, p. 121.

permissività del mercato culturale (dunque anche ideologico e politico) per tornare indietro alla conoscenza diretta delle cose, cioè alla cultura primaria. Se è necessario, e sarà necessario, cominciare a combattere la sottocultura verbale e linguistica del mercato, con altra e alternativa cultura verbale e linguistica, quella suggerita direttamente dall'esperienza, dalla vita, e dalla fantasia»⁵⁶.

Inevitabile è dunque l'opera di riedificazione di un linguaggio che torni a essere fedele interprete delle cose e dei sentimenti, purgato dalle strumentalizzazioni ideologiche⁵⁷ e di mercato, attraverso una iperbolica forma di regressione «a un tempo», prima del silenzio ebete con cui si era chiuso il *Padrone*.

La mia vita con Zilietta è, al contrario di tutte le convenzioni, una vita normale. La sola cosa che manca è la parola. Infatti, chiamati con il loro nome tutti gli oggetti, non resta che il silenzio. Ma a cosa serve la parola? Dicono che la parola serva agli uomini per comunicare tra loro e per essere poeti. Forse sarà servita un tempo. Per conto mio essa è soltanto uno strumento di difesa e offesa nella lotta. Tra me e Zilietta non ci sono né parole, né lotta, e, a differenza di altre coppie che parlano tra loro e litigano, siamo molto felici⁵⁸.

I *Sillabari* si configurano dunque come il testo-testamento dell'autore: ideologicamente schierato dalla parte del singolo⁵⁹, della sua imprendibilità, e civilmente impegnato secondo quel coerente paradosso enunciato da Moravia per cui «l'artista è utile nella

⁵⁶ G. PARISE, *Nuovo potere e nuova cultura*, cit., p. 1400 e p. 1411. Cfr anche *Vecchia Italia degli odori buoni*, *Opere*, cit., II, p. 1585 [«Corriere della Sera», 9 febbraio 1985]: «[...] la cultura della vita è quella di porgere molta attenzione, ogni giorno non soltanto al passato, ma anche al presente sulle cose che hanno un valore e saper distinguere soprattutto tra le cose che hanno un valore e quelle che non ce l'hanno».

⁵⁷ Cfr ID., *Perché è facile scrivere chiaro*, *Opere*, cit., II, p. 1414 [«Corriere della Sera», 15 luglio 1977]. Così Parise in polemica con Fortini: «Renzo Tramaglino, il più antico "campione" (della nostra letteratura) delle "masse proletarie" se la prende a morte con Don Abbondio e con l'Azzeccagarbugli che, per non farsi capire, parlano *latinorum*. Egli, che appartiene ai più e non al potere, che crede nel sentimento di parlare chiaro, nella logica associativa e nello strumento della parola a sua disposizione, reclama a gran voce e in modo molto chiaro che vuole sposare Lucia. Gli altri fingono di non intenderlo e rispondono in *latinorum*, la lingua del potere la lingua oscura, per Renzo il silenzio».

⁵⁸ ID., *Il padrone*, cit., p. 1073.

⁵⁹ Cfr la nota 16, e G. PARISE, *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, *Opere*, cit., II, pp. 1417-1422 [«Corriere della Sera», 29 luglio 1977].

misura in cui non è integrato; ed è artista nella misura in cui non è utile»⁶⁰. Il segno e i significati di questa militanza assumono una radicale evidenza proprio negli articoli di *Parise risponde*⁶¹, rubrica che tiene dal gennaio del 1974 al maggio del 1975 sullo stesso «Corriere» nel quale, tra il gennaio del 1971 e l'agosto del 1972, aveva pubblicato i racconti del primo *Sillabario*, di poco successiva alla loro edizione in volume in quello stesso anno. La consonanza “ideologica” sembra legare gli uni agli altri in un rapporto di specularità epistemologica. La «natura pedagogica e fantastica»⁶² che si esprime negli articoli aveva la sua ricaduta letteraria nelle poesie dei *Sillabari*, i principi argomentati nel dialogo avevano nel racconto la concretezza dell' *exemplum*.

Non sono un uomo di fede, né religiosa né politica, perché, vede, non c'è religione né fede politica che non abbia necessità di masse. E io di fronte alle masse che hanno sempre ragione, mi perdo, umilmente mi perdo e spesso ho paura: non soltanto per me, ma soprattutto per gli individui che stanno dentro a quelle masse e che possono venire travolti nella loro breve, felice o infelice vita. [...] Io credo che non esistano collettività totalmente buone o totalmente cattive, né classi sociali, né popoli, né, ripeto, individui. Tutti, e collettività e classi sociali e popoli e individui sono buoni e cattivi a seconda del rapporto individuale (molto misterioso) con altri individui. Quando questo rapporto cessa, appunto, perché al posto dell'individuo subentra la massa, allora si hanno rapporti astratti, schematici, basati su astrazioni e schemi, come, appunto, il bene e il male: l'obbedienza e la fede a questi schemi sono fonti di eterni dolori, la disobbedienza e il dubbio la loro terapia⁶³.

In questa risposta sulla questione del bene e del male, come categorie assolute, astrattamente decifrabili, per antifrasi si adombra con chiarezza di “programma” quella poetica del relativismo che affidandosi proprio alla fenomenologia del vedere

⁶⁰ A. MORAVIA, *Impegno e integrazione*, «Nuovi Argomenti», cit., p. 11.

⁶¹ Gli articoli della rubrica sono ora raccolti nel volume *Verba volant*, cit.

⁶² G. PARISE, *Ragione intima e ragione pubblica*, in *Verba volant*, cit., p. 209 [«Corriere della Sera», 23 marzo 1975].

⁶³ G. PARISE, *Il bene e il male*, *ivi*, pp. 22, 23 [«Corriere della Sera», 10 febbraio 1974].

«mette a fuoco» – come rivela l'affilata analisi stilistica di Mengaldo – «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»⁶⁴. Nella nota recensione al primo *Sillabario*, Pasolini, che pur aveva letto nel titolo e nella struttura dell'opera un «reazionarismo isterico», ne aveva colta invece l'eversività⁶⁵ in una complicata semplificazione linguistica e della realtà dei personaggi «depauperata», dice, «dei suoi dati», che risparmia però la psicologia: «I rapporti dei personaggi con se stessi e tra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo»⁶⁶.

Proprio come in certe immagini dalla trama amorfa di segni apparentemente uguali e ripetitivi emerge in filigrana una figura tridimensionale, dalla semplificazione e dalla serialità dei *Sillabari*, dentro una trama apparentemente bidimensionale e quasi livellata emerge la figura tridimensionale del «trascorrere del tempo e della sua sostanziale immobilità»⁶⁷. È un'illusione ottica che Parise ottiene avvicinando lo sguardo alla realtà fino alla punta del naso per poi fissare qualcosa al di là di essa⁶⁸. Questo apparente relativismo che schiaccia nel fondo della pagina gli elementi sentiti come non strutturali sui quali fanno leva le ideologie nella ricerca del consenso – le dinamiche di forza socia-

⁶⁴ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, cit., p. 403.

⁶⁵ P. P. PASOLINI, *Goffredo Parise, Sillabario n° 1* [«Tempo», 17 dicembre 1972] in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in *Opere, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, II, p. 1705: «*Sillabario* non è affatto un libro di buoni sentimenti, di nostalgia colpevole di un mondo e di una borghesia “di una volta” (che non esistono). 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».

⁶⁶ *Ivi*, p. 1709.

⁶⁷ *Ivi*, p. 1710.

⁶⁸ A. ZANZOTTO, *Introduzione a G. PARISE, Opere*, cit., p. XXIII: «S'impone ora il vero grado zero della scrittura; cioè la necessità di fare piazza pulita e di smuovere lo sguardo, verso altre direzioni, verso altre ipotesi, anche se nessuna sembra più possibile. Si dovrà forse guardare indietro, allora. Ma ciò che sembra un guardare indietro, cioè, in apparenza, un ritorno al vecchio uomo col suo mondo di sentimenti “massimi” non sarà comunque un guardare indietro ma “altrove”, sarà abbassare lo sguardo quasi a raso terra, e quasi un fingere di non guardare». C. GARBOLI, *Nota introduttiva*, cit., p. 15: «Ogni racconto si conclude con una un'occhiata rapida, fuggitiva – come chi, appena finita una lunga e esaltante discesa, guardi senza guardare verso il punto da cui era partito».

li, culturali, economiche – libera dalla «promiscuità»⁶⁹ del collettivo quell'assoluto individuale e morale che veicola il dissenso, legittima la diversità⁷⁰.

La polemica sottesa a *Antipatia* allarga il campo semantico alle voci *Felicità*, *Guerra*, *Libertà*, *Patria*, dove i fatti della storia, visti attraverso la lente di un cannocchiale rovesciato, rimpiccioliscono fino a perdersi in un orizzonte di significati che sfumano nella lontananza di una «campagna piatta e gialla di paglia»⁷¹ percorsa dal canto delle cicale nell'estate del '44, o una «strada bianca di neve, con qualche traccia serpentina di ruota di bicicletta»⁷², di un giorno di primo inverno del 1942. Il capovolgimento prospettico che dissolvendolo rimette il tempo lineare della storia nel ciclico ritorno dei mesi, delle stagioni, con cui sempre si aprono i racconti, vera unità di misura temporale dell'uomo, riformula le gerarchie valoriali, potenziando e moltiplicando le possibilità dell'esistenza deprivata di ogni ragione che non sia in se stessa. Ecco allora l'epilogo di *Libertà*: «La libertà è il sociali...» e qui [la senatrice] si interruppe un istante. La libertà è un pittore americano a villa Borghese, avrebbe voluto dire. Finì la frase: ...il socialismo, il nostro socialismo»⁷³.

Le ragioni con cui Parise spiega la propria ripulsa nei confronti delle ideologie sono riconducibili infine proprio a questa lunga prospettiva temporale.

Se per ideologia si intende: visione del mondo (Weltanschauung) anche in questo caso mi trovo in imbarazzo: non so cosa rispondere. Forse un sentimento correttivo nei confronti del mondo? O qualche cosa che somiglia a due rette parallele? Dirette dove? E soprattutto per quanti anni, per quanto tempo caduco? Non so. Non credo ai millenni di felicità (futura) della traiettoria socialista.

⁶⁹ Scrive Parise in una lettera a Giosetta Fioroni da Nanchino il 3 maggio 1966: «Il collettivo a noi sembra promiscuo, e lo è. Ogni sforzo della dittatura esercitata da questo governo è diretto appunto a questo. Alla totale indifferenziazione dell'individuo». *Opere*, cit., II, *Note e notizie sui testi*, p. 1654.

⁷⁰ Cfr ID., *Ribelliamoci ai dogmi: ogni uomo è diverso dagli altri*, *Opere*, cit., II, p. 1588 [«Max», giugno 1985].

⁷¹ ID., *Felicità*, *Sillabario n° 2*, *Opere*, cit., p. 319 [Milano, Mondadori, 1982].

⁷² ID., *Patria*, *ivi*, p. 454.

⁷³ ID., *Libertà*, *ivi*, p. 389.

Vedo il mondo a tempi lunghissimi, se non proprio a ere geologiche, press'a poco, a mutazione ed evoluzioni, mai strettamente storiche, ma per così dire fatali nella dinamica termica del vivere; insomma non credo alla storia e tanto meno vi colloco l'uomo come prima donna⁷⁴.

Liberare la letteratura dai nessi storici, scavalcando la dimensione della cronistoria per entrare in quella umana, incalcolabilmente infinitesimale ed eterna, converge con quell'attitudine darwiniana, necessariamente a-ideologica, di osservare le cose e il loro impercettibile e misterioso rapporto con il tempo. Tempo che nella narrazione, non solo dei *Sillabari*, anche se là in maniera esemplare, si dilata e si contrae con alternanze imprevedibili. Altre volte Parise tornerà sulla storia dell'uomo, ridotta a polvere infestante, o incrostazione, abitata da «vecchi Papi di pezza»⁷⁵ dalle parrucche ormai marce, misurata sulla storia millenaria minerale e siderale. È questo un tema che allontanato dalla narrazione ritorna nelle poesie scritte tra il maggio e il giugno 1986, segno di un'inquietudine che accompagnerà il narratore fino alla soglia.

La libertà è, mi sembra, la *quête* di sempre: del Parise che racconta la provincia, con le sue ossessioni comunitarie e perbeniste, del Parise reporter di guerra, o di costume, impegnato nella ricognizione delle dinamiche collettive, della ritualità consumistica o ideologica, o religiosa, del bisogno degli uomini di qualsiasi latitudine di una appartenenza totalizzante compensatoria e anestetica. Animato sempre dalla ricerca, ovunque essa sia, della sensazione di una liberazione dall'indistinto, della scoperta dell'emersione di un fenomeno "umano", irripetibile, non riprodotto né riproducibile, epifania di un *unicuum* in cui l'umanità intera sembra riscattarsi e la «fame fisica e mentale che porta a confondere il proprio sangue con quello degli altri»⁷⁶ per un momento, saziata.

La notte parve estremamente silenziosa a Marco, che dormì di un sonno al tempo stesso felice e lontano, simile a quelli delle conva-

⁷⁴ ID., *La piccola voragine del Latinorum*, cit., p. 1376.

⁷⁵ ID., *Poesie*, a cura di S. PERRELLA, Milano, Rizzoli, 1998, p. 67. La raccolta è composta da trenta poesie datate dal 30 marzo al 21 maggio 1986.

⁷⁶ ID., *Guerre politiche*, cit., p. 791.

lescenze o della salvezza. Questa era infatti la speranza di Marco nel lasciare il paese della Politica, sconvolto per millenni da furti, ricatti e assassini, e questo il nuovo stato d'animo che lo accompagnò per tutto il tempo del suo soggiorno in Giappone⁷⁷.

Il viaggio in Giappone, diversamente dagli altri, è un allontanamento senza ritorno. Si trattava, infatti, «di 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 più nello spirito»⁷⁸. I racconti del secondo *Sillabario* scivolano dalla malinconia di uno «sguardo di congedo»⁷⁹ verso un sentimento di risentita distanza. Le ultime voci, che precedono di poco l'ultimo grande viaggio, sprofondano nel «rimasuglio violaceo»⁸⁰ di una luce che non riesce più a illuminare il filo rilucente nell'ombra. La poesia, che è infine la «dolcezza della vita», lo stava lasciando spingendo di nuovo la prosa verso cupi anfratti. *Politica e Borghesia*⁸¹, voci escluse, risalenti a quel 1978⁸², tentano di riaprire un colloquio con il paese attraverso un ripensamento della sua storia il cui tragico epilogo svuota i racconti dalla possibilità di una ipotesi alternativa. A rileggerli, chiusi come sono dentro una dimensione umanamente asfittica e senza redenzione, chiare diventano le ragioni della loro esclusione. Se il bene si nasconde nel gran disordine della vita, ha dunque una varietà polimorfa e imprevedibile, il male ha invece una sostanza così univoca e radicale e patente, che quando diviene materia poetabile, come nei racconti seriali de *Il crematorio*, la sua sostanza emotiva si irrigidisce in una dinamica di rapporti di forza più dura e ripetitiva. Durezza e ripetitività alle quali Parise non ha più voglia di tornare. Alla lettera S, dopo *Solitudine*, abbandona i *Sillabari*: rimette, per così dire, il suo mandato.

⁷⁷ ID., *L'eleganza è frigida*, cit., p. 1060.

⁷⁸ *Ivi*, p. 1062.

⁷⁹ Cfr. N. GINZBURG, *Postfazione, Sillabario n° 1*, Milano, Mondadori, 1982 [«La Stampa», 14 gennaio 1973].

⁸⁰ G. PARISE, *Roma, Sillabario n° 2*, cit., p. 486.

⁸¹ ID., *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, a cura di S. PERRELLA, Pieve a Nievole (PT), Edizioni Via del Vento, 1997.

⁸² Dal giorno del rapimento di Aldo Moro, vera e propria *epochè*, comincia lo studio di M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

La fortuna di Goffredo Parise ha incontrato in questi anni di disimpegno *non* militante un plauso forse troppo frettoloso nel rivalutare il narratore come semplicisticamente a-ideologico, irenicamente sentimentale. È vero piuttosto che la letteratura di Parise era intenta a «stanare le ombre dagli angoli della coscienza», la responsabilità individuale dai ripari dell'obbedienza e del conformismo. Come scrisse di Montale, suo sodale, «proprio questo, l'imbecillità altrui e quella della storia, ossimoro permanente, furono la vera ispirazione di questo strano»⁸³ narratore del Novecento italiano.

⁸³ G. PARISE, *I diamanti di Montale*, Opere, cit., II, p. 1613 [«Corriere della Sera», 23 marzo 1986].