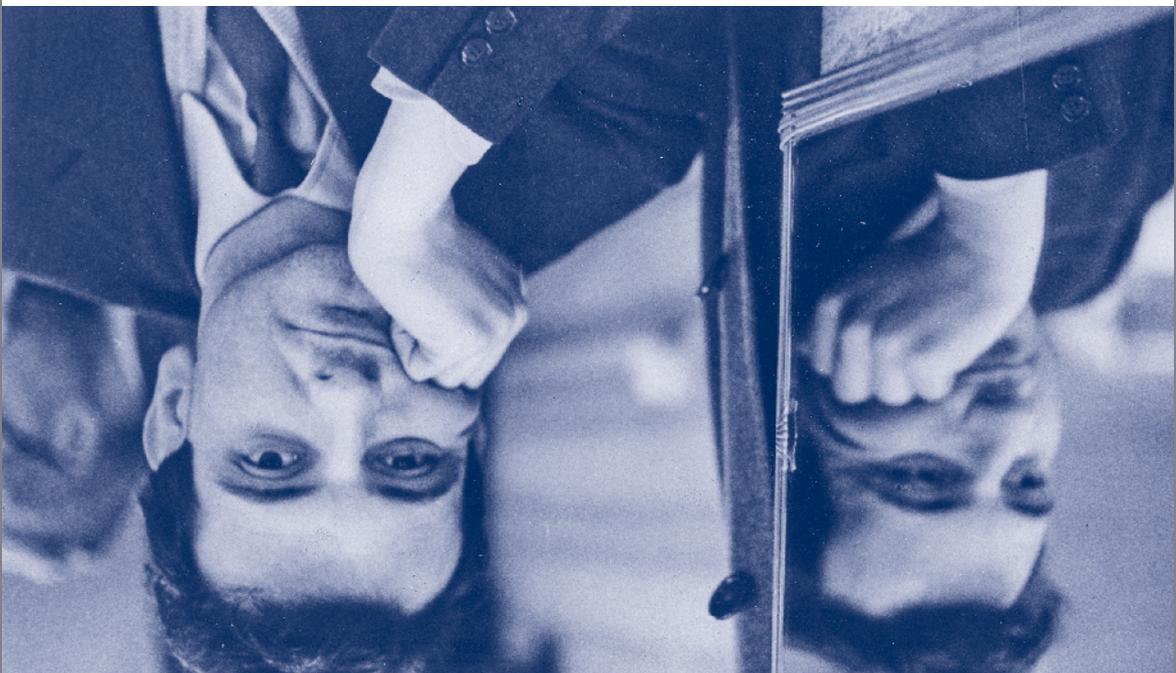




Goffredo Parise

a cura di Marco Belpoliti  
e Andrea Cortellessa



## Enza Del Tedesco

### Oriente

*A Tess, che ha in sé la felicità terrena.*

la fede ma il dubbio, l'intelligenza ma la malinconia, l'autorità ma la gentilezza, il coraggio ma la pietà: in una parola l'idealismo.

Laos, Sam Neua, maggio 1970

gravità, durezza, coscienza estrema del proprio ruolo e dei rapporti che intercorrono tra gerarchia e gerarchia, orgoglio bellico, realismo tattico e politico, demagogia, vanità, grandissima concentrazione di forza e di obbedienza; in una parola: il potere.

Laos, Sam Neua, giugno 1970

Ancora una volta era l'inanità della storia il senso di quel fragile capolavoro quasi nascosto che era di legno e non di carne; ma 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 quell'inizio, senza bisogno di andare avanti. (EF, 1142)

Il sentimento di straniamento indotto dalla contemplazione di un Buddha

fanciullo al tempio di Koriuji, a Kyoto, consente a Marco di raggiungere il *satori*: «una specie di perdita di conoscenza», quella «sospensione dei sensi ma comprensione totale, immediata e appunto fulminea che appartiene a tutto il pensiero zen». Così lo definisce Parise nella recensione a *L'impero dei segni* di Barthes, tanto che il metodo analitico cui si affida – «la buona abitudine della struttura (ottima in Occidente) ma impermeabile in Oriente» – non consente al semiologo francese di attingere, secondo il recensore, all'«enigma Giappone». Enigmatico è per Parise ciò che resta refrattario a ogni forma di manipolazione razionale della realtà di cui la parola è strumento. Se Oriente è quella parte dell'umanità ancora suscettibile al sentimento intangibile del mistero, quale parola potrà evocarne l'enigma?

«Credo che non viaggerò più tanto e difficilmente farò altri viaggi 'politici' – leggiamo nell'Avvertenza a *Guerre politiche* – il che significa, secondo un certo obbligo corrente, non fare più viaggi *tout court*». Insieme al viaggio in Cina del 1966, quelli nel sud est asiatico di cui nel volume del 1976 sono raccolte le corrispondenze dal Vietnam e dal Laos che qui ci riguardano, sono dunque viaggi politici. Quando nel 1980 Parise fa il suo ultimo viaggio in Oriente, lo «stato d'animo» che lo accompagna durante il soggiorno in Giappone, propiziato da un sonno «simile a quelli delle convalescenze o della salvezza», è al contrario, di fuga dal paese della Politica. Quel paese, «sconvolto per millenni da furti, ricatti e assassini», è però l'Italia.

Nel decennio che separa le corrispondenze dal Vietnam, 1969, e dal Laos, 1970, da quel diario di viaggio impolitico che è *L'eleganza è frigida*, 1982, compaiono i *Sillabari*. Poiché è pur sempre come «scrittore che viaggia», non come inviato, che Parise scrive le corrispondenze da zone di guerra o di rivoluzione – il cui giudizio cioè non è «globale e politico», scrive in epilogo al *reportage* sul Laos, «bensì relativo e umano»

– questo rovesciamento di prospettiva, da politica a impolitica, mi induce a riflettere sulla natura e sul significato che assume la narrazione come strumento di indagine in relazione all'esperienza conoscitiva dell'Oriente incontrato nel sud est asiatico e in Cina, e dell'Oriente che incontra in Giappone. E di come, inoltre, essa ne abbia risentito e si esprima nelle prose dei *Sillabari*.

Ma cominciamo dall'inizio: chi è Marco? Marco Polo, «grande fenomenologo *ante litteram*», è un viaggiatore narratore che nell'immaginario parisiense personifica una modalità di conoscenza regressiva rispetto agli strumenti culturali del mondo contemporaneo ed estranea alle convenzioni ideologiche correnti: la sola in grado di comprendere e di far comprendere quel mistero-enigma che nel cuore di una guerra come nel cuore di un paese lontano resta, in ogni luogo, il «cuore degli uomini». Il primo *reportage* in cui Parise ne scrive è *Cara Cina* (CC, 716-7):

[...] 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 caso e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e di oscuro. Senonché l'uomo di oggi non è più l'uomo dei tempi di Marco Polo, cioè l'individuo singolo che alimenta direttamente il proprio sapere, bensì la convenzione ideologica e politica del gruppo etnico a cui appartiene.

In altre parole, al posto dell'individuo (Marco Polo) è subentrata la massa (Occidente capitalista) e al posto dell'oggetto di conoscenza di volta in volta imprevedibile, misterioso e diretto (Cina del tredicesimo secolo), la massa prevedibile, senza ombre e indiretta (Cina comunista) perché appartenente ad una uguale anche se opposta convenzione. Insomma, almeno per quel che riguarda il nostro pianeta, tra l'uo-

mo e l'oggetto, o varietà di oggetti che egli, viaggiatore inesausto, vuole conoscere, non si apre più l'abisso dell'ignoto (sempre affascinante) ma la strada piana (e sempre noiosa) della convenzione. Tuttavia la curiosità resta pur sempre una molla potente e il cuore degli uomini inesplorato.

La diffidenza che Parise nutre nei confronti «dell'ideologia o teologia politica marxista», specular eppure convergente rispetto «all'ideologia o teologia politica del consumo», non concerne tanto i suoi principi bensì, come spiega in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel febbraio del 1974, la sua «necessità di masse» (VV, 22), la sua «totale indifferenziazione dell'individuo». Nel suo viaggio in Cina a opprimere Parise, a frustrare la sua necessità di arrivare agli uomini, più che la difficoltà di comunicazione, mediata da un interprete, è il linguaggio stesso dell'ideologia – «pedagogico, stereotipato e insopportabilmente iterativo» (CC, 656) – a vanificare la possibilità del dialogo, sempre conculcato dall'invariata retorica del consenso. L'esclusione della comunicazione orale come strumento di confronto induce allora il narratore all'ascolto di un linguaggio alternativo, a comprendere la natura del popolo cinese, il «suo cuore», attraverso la misteriosa alchimia di gesti e silenzi che ne caratterizza l'espressività (CC, 764):

i contadini cinesi, gli operai cinesi, gli studenti cinesi mi hanno insegnato, senza mai dirmelo, che agli effetti proprio della conoscenza sono molto più utili due strumenti apparentemente ambigui e oscuri come la discrezione e l'intuito che la chiara, limpida, matematica e apparentemente esatta ragione. Mi hanno insegnato altresì che la realtà che si vuole conoscere mostra ampie 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 e belle quanto più l'ombra si fa profonda e rifugge la luce.



Poi ci fu un viaggio in Cambogia, dove lo vediamo fotografato con un monaco di fronte a un tempio. GF

Questa lezione, che impone una riflessione sulla comunicazione occidentale, «diretta sì ma rozza, logica ma inelegante, rapida ma senza sfumature» (EF, 1077), come leggiamo anche nel confronto con quella giapponese, sembra inoculare nel Parise geometrico del *Padrone*, romanzo

pubblicato l'anno precedente il viaggio in Cina, l'idea di una modalità espressiva che, senza esulare dai confini del realismo, senza dunque cercare riparo nel regno dell'immaginazione onirica, possa ancora attingere a delle potenzialità evocative inespresse.

La reticenza, la timidezza, il candore del popolo cinese, che riempiono Parise di commozione e di affetto, nel corso del viaggio sciolgono quel grumo di pervicace tensione conosciuta che ne aveva oppresso lo stato d'animo stemperandosi nelle pagine del *reportage* in un sentimento che definirei di leggerezza e di simpatia. Malgrado la sovrastruttura disumanizzante dell'ideologia, è la fondamentale intangibilità della sua umanità a rendere il popolo cinese agli occhi di Parise perennemente capace di riscatto. Ciò che egli ha appreso, «lo stile della vita e l'aiuto reciproco: cioè l'amore», rende questa parte dell'Oriente un altrove circondato dall'America di Hong Kong, «con tutte le sue spettacolari esibizioni di consumo di massa», «dove si può comprare e vendere quello che si vuole, soprattutto l'amore» (CC, 775).

L'esperienza del viaggiatore della necessità di sottrarre l'individuo e il rapporto tra individui all'omologazione, si esprime nel narratore con il rifiuto del linguaggio astratto e con la volontà di recuperare un registro linguistico e un codice espressivo elementari – in senso etimologico –, solo apparentemente insufficienti ad esprimere la complessità del reale. Essa semmai dovrà manifestarsi alla coscienza del lettore proprio attraverso l'enfaticizzazione dello scarto tra ciò che appartiene e ciò che non appartiene alla propria esperienza esistenziale. A riportare Parise a quel senso o sentimento della realtà bruciato nel rogo del crematorio culturale italiano, ma più in generale occidentale, è proprio l'incontro con il popolo asiatico. Pensiero critico e responsabilità della parola ridefiniscono il loro rapporto proprio sul campo di battaglia. «Ripeterò con parole semplici – scrive in epilogo al *reportage* dal Laos (GP, 966) –

che, dal mio punto di vista, la maggior forza politica di un popolo è la sua capacità di provare forti sentimenti. Non ha alcuna importanza se, per candore, per illusione, per

ignoranza, per un certo quale ottundimento della mente dovuto a infinite cause geografiche, storiche e sociali, un popolo prova un forte sentimento verso idee giuste o sbagliate. Se saranno sbagliate il sentimento di quel popolo, presto o tardi, le rinnegherà. Ciò che conta è, in due parole, la forza di amare. Questo amoroso tocco che va rapidamente estinguendosi nelle *élites* dell'Occidente, contagiandone le masse, è ciò che distingue specialmente i popoli del Sud-est asiatico che non si possono e non si devono chiamare masse.

Oltre all'antagonismo culturale, di cui Parise fa esperienza in Vietnam – «questa guerra si presenta non soltanto come lo scontro violento e sanguinoso tra due ideologie, scrive, ma soprattutto, nei dettagli, tra due tipi di uomini; l'uomo naturale (vietnamita) e l'uomo artificiale (americano)» (GP, 800) –, si fa strada nella coscienza dello scrittore un altro tipo di antagonismo che divide l'umanità anche all'interno di una stessa cultura: tra idealismo e potere; tra la verità del sentimento, che è sempre rivoluzionaria, e la sua strumentalizzazione retorica e politica. La militanza civile dello scrittore che aveva vissuto e raccontato l'esperienza della morte materiale e culturale, vira su una rotta il cui approdo è l'evocazione di ciò che è inesplicabile ed evidente al tempo stesso: i sentimenti, scegliendo di restituire loro, e a coloro che li provano, legittimazione poetica.

Le corrispondenze di viaggio, destinate alla pubblicazione su quotidiani, il «Corriere della Sera», o settimanali, l'«Espresso» nel caso del *reportage* dal Vietnam, sono scritte in prima persona, senza il diaframma di un personaggio narratore che coincide dunque con lo scrittore. Non così per l'*Eleganza è frigida*: l'estensore del racconto che scrive in terza persona, il viaggiatore, è un *alter ego* dell'autore che ne assume il nome come emblema del ritorno a una relazione tra quella singolarità del soggetto e quell'imprevedibilità dell'og-

getto che nella Cina comunista Parise sentiva perduto. L'adozione di un narratore fittizio e “alocrono” – Marco è un personaggio che viene da un altro secolo – consente insomma a Parise di recepire e trasmettere quella distanza, che abbiamo già chiamato straniamento, necessaria al recupero del sentimento «dell'ignoto».

Anche se non politico, il viaggio di Parise in Giappone certamente non si profila come disimpegnato: «si trattava di un paese – racconta Marco – 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» (EF, 1062). È una definizione che ci parla di Parise molto più di quanto ci dica del Giappone, di quel Parise narratore dei *Sillabari* che talvolta, ad esempio alla voce *Antipatia*, si manifesta come un uomo che «contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non spiegava un bel nulla e, forse a causa della sua pigrizia [è considerato pigro perché non si è mai interessato di politica], si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione» (Ss, 227).

Così lo sguardo strabico di Marco sembra sorvolare sull'aspetto globale della città, con i suoi «edifici moderni e neutri, quali si sarebbero potuti trovare in qualunque città del nord dell'Europa o in America e i suoi abitanti vestiti con abiti scuri, camicia e cravatta» (EF, 1074), in attesa di captare un segnale da un dettaglio: allora «annotava nella mente alcuni minuscoli particolari» (EF, 1092). Proprio questi sembrano custodire il sentimento residuo del tempo millenario dell'uomo impermeabile al tempo cronometrico del consumo. Dietro le parvenze della civiltà di massa, «la colossale maschera occidentale», lo sguardo di Marco è impegnato a svelare il volto «fragile e sottile come carta dipinta» del Giappone vero.

Esso si nasconde nel «fulmineo inchino» del giardiniere – che rivela un'incredibile eleganza – nell'espressione di attenzione e stupore dei passanti – che ne rivela la timidezza – nei pezzetti di pesce e riso confezionati come cioccolatini disposti su tavolette di acero o di cedro – che rivelano «estetismo» e «perfezionismo», «frutto di una accuratissima regia millenaria» – o nella cordicella vegetale legata manualmente intorno agli alberelli disseminati lungo le immense strade di Tokyo. E tutti questi particolari rivelano a Marco un esercizio quotidiano di stile: la ricerca proterva, dubbiosa, quella che impone «infiniti interrogativi non tanto sugli altri quanto su se stessi», dell'armonia necessaria, della «sublime sintesi» che è appunto «l'opera d'arte» e che pervade ogni cosa, «dalla cordicella dell'albero, a tutti i momenti della vita» (EF, 1097).

Mi impongo di non cedere alla seduzione del testo e di tornare a esaminarne i caratteri che lo strutturano. Il più evidente è l'affettazione infantile della 'voce' narrante, che conferisce alla prosa un tono favolistico e un dettato elementare, adottata però da uno 'sguardo' analitico e culturalmente sofisticato. Questa specularità distopica tra voce e sguardo è una strategia comunicativa che Parise mette a punto per quella sorta di palingenesi espressiva che è la prosa alchemica dei *Sillabari*, dove dall'essenzialità del lessico e dalla linearità della sintassi scaturisce un messaggio imprevedibile e spiazzante. A questo punto dunque mi accorgo che potremmo leggere ciascuno dei capitoli de *L'eleganza è frigida* come un racconto il cui apologo costituisce una voce del personale glossario parisiense: arte, stile, bellezza, timidezza, eleganza, eccetera.

L'esibito e reiterato ricorso al metodo deduttivo cartesiano – giusto la sua terza regola: «di condurre con ordine i miei pensieri, cominciando dagli oggetti più semplici e più facili a conoscere, per salire a poco a poco, come per gradi, sino alla conoscenza dei più complessi» – è funzio-

nale a decostruire la forma convenzionale della realtà per sostituirla con l'esperienza autentica, cioè individuale, dei suoi aspetti più latenti e inespugnabili: come in un gioco di spie, scrive, «per capire i messaggi occorre l'uso dell'inchiostro simpatico». (EF, 1092). Lo sguardo di Marco si denuncia da subito come selettivo: intento a evitare tutto quanto possa riportarlo al paese della politica, dal quale è in fuga, e ad accogliere tutto quanto lo conduca alla percezione di quel sentimento dell'unicità che ancora resiste e sussiste in un mondo omologato dalla coazione consumistica e culturale. Cammina allegramente, Marco, lungo una grande arteria sormontata da una ferrovia sopraelevata, ma il traffico non ne disturba «lo stato d'animo calmo e allegro», mentre è attento «a guardare e a sentire ogni cosa con i sensi, il primo e sempre più utile strumento di conoscenza per un viaggiatore come lui che, come è noto, era partito da Venezia ed era giunto in Cina tra mille avventure e peripezie» (EF, 1063).

Tokyo assume allora i contorni di una città invisibile non meno che reale, nel percorrere la quale Marco, con la leggerezza di chi è sopravvissuto a millenni di stupri e assassini, cerca e sa riconoscere chi e che cosa in mezzo all'inferno, non è inferno, e lo fa durare e gli dà spazio. Italo Calvino, di cui ho parafrasato un brano del noto epilogo alle *Città invisibili*, mi viene in soccorso ancora proprio mentre riflette sulla natura del giardino di una villa imperiale a Kyoto: «sta a noi» – scrive in uno dei suoi saggi sul Giappone del 1976, raccolti in *Collezione di sabbia* – «vedere questo giardino come 'lo spazio d'un'altra storia', nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole, [...] come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del furore può essere messo in crisi...».

«Oriente» è una parola che Parise usa con molta parsimonia in *Cara Cina*, mai per definire la civiltà e il carattere dei po-

poli del Giappone e dei paesi del Sud-est asiatico. Contrariamente a «Occidente», cui ricorre per definire una società massificata e indistinta, deve essergli sembrata convenzionale e troppo vacua, affatto inadeguata a definirne l'identità, o perlomeno l'identità che egli ritiene più autentica, quella che ha imparato a riconoscere nel pudore, nella gentilezza e nello stile, in una parola: il mistero.

—

Le opere di Parise citate sono dal II volume delle *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, 1989. Con le sigle EF, CC, GP, Ss faccio riferimento rispettivamente a *L'eleganza è frigida* (prima ed. Milano, Mondadori, 1982; ora Milano, Adelphi, 2008), *Cara Cina* (prima ed. Milano, Longanesi, 1969), *Guerre politiche* (prima ed. Torino, Einaudi, 1976; ora Milano, Adelphi, 2007), *Sillabari* (*Sillabario n. 1*, Torino, Einaudi, 1972; *Sillabario n. 2*, Milano, Mondadori, 1982; ora raccolti in un unico volume, Milano, Adelphi, 2004). La sigla VV si riferisce *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, a cura di Silvio Perrella, Firenze, Liberal libri, 1998. Pure dal II volume delle *Opere* è citata la recensione all'*Impero dei segni* di Barthes (*Troppo occidentale per l'enigma Giappone*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1984). Renato Cartesio, *Discorso sul metodo* (René Descartes, *Discours de la méthode*, Leyde, 1637), a cura di Armando Carlini, Bari, Laterza, 1963, p. 54. Italo Calvino, *Il rovescio del sublime* [1976], in Id., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984 (ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, pp. 578-9). Sui significati che «ideologia» e «politica» assumono nel pensiero e nell'opera di Parise, mi permetto di rimandare a Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Il disimpegno militante*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, Atti della Giornata di studio, Vicenza 7 dicembre 2006, a cura di Fernando Bandini, Vicenza, Accademia Olimpica, 2012, pp. 115-36.