

ANDREA PANICO, **Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete**

1

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. Il fumo pieno di umori estivi e di erbe aromatiche cammina dentro i cunicoli delle fogne dove il canale s'insinua a trasportare erbe, gatti morti, piccoli involti dal contenuto roseo e informe, spellato dall'acqua.¹

Così esordisce nel campo della letteratura italiana il vicentino Goffredo Parise. Il libro, pubblicato il 15 maggio 1951 dall'editore corregionale Neri Pozza², ottenne un discreto successo di pubblico e di critica. Come affermerà l'autore in una riedizione Einaudi del 1972 «Ho scritto questo libro a diciotto anni, con il sentimento con cui, a quell'età si scrivono le poesie [...] La sola cultura che ha ispirato questo libro è cinematografica. [...] A diciotto anni non si è 'padroni dello strumento', si vede la vita a batticuore e non come 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»³. L'opera infatti fu redatta quando Parise era ancora diciassettenne nel 1948, dopo aver rinunciato allo 'scartafaccio' di 72 pagine de *I movimenti remoti*³. Parise scrisse d'istinto, con tutta la vigoria dell'adolescenza, certo di considerarsi uno scrittore, a Venezia, in una «stanza-granaio»⁴, eludendo i canoni della poetica neorealistica che pretendevano un'incisiva impronta

¹ G. Parise (1951).

² Neri Pozza (1912-1988) fu partigiano, editore, scrittore, attore ne *Il terrorista* (1963) di Bosio. Grazie a lui si deve la pubblicazione, tra l'altro, de *Il primo libro delle favole* (1952) di C. E. Gadda e *Farfalla di Dinard* (1956) di E. Montale.

³ L'opera fu pubblicata nel 2007 dalla Fandango a cura di E. Trevi, dopo che ne se erano perse le tracce. Il cimento «descriveva l'allucinante storia di un uomo chiuso vivo nella tomba [dopo un incidente d'auto, N.D.A.] che sentiva evaporare la sua coscienza parallelamente al suo corpo. Credo sia la cosa migliore che ho scritto, purtroppo non l'ho più ritrovata» (*Intervista a Goffredo Parise*, a cura di E. Fabiani, «Gente», 4 novembre 1972).

⁴ S. Perrella (2015).

antifascista, una chiara ideologia politica, una narrazione piana e documentaristica degli eventi bellici, un linguaggio neutrale e una sintassi localistica. Il romanzo scaturisce quando:

Nel '48 andai a Venezia a vedere la prima Biennale che si teneva dopo la guerra. Era davvero formidabile: nelle sale era rappresentato con dovizia di scelta, il meglio dell'arte contemporanea, da Gauguin, a Cézanne, da Modigliani a Picasso, da Chagall a Paul Klee⁵.

In tutte le opere si riverbera questa narrazione artistica di sospensione di stampo chagalliano, pittore amatissimo dal vicentino, tanto che, in un primo tempo, la sua inclinazione era quella di pittore.

Dopo aver visitato la mostra, Parise inizia a redigere *Il ragazzo morto e le comete* abbandonando gradualmente *I movimenti remoti*, si trasferisce nella città lagunare frequentando la facoltà di Lettere e prendendo una camera presso Alma Marigonda. Nel 1949 poi, conclusasi la relazione con Atena Mazzaggio, si butta a capofitto nella stesura e revisione del romanzo rinunciando alla stesura de *I Movimenti remoti* e innamorandosi sempre più di questa città. La stesura dell'opera vede da una parte l'espressionismo surreale di Chagall e dall'altro il ritmo spezzettato delle opere di Orson Welles. Quel Welles tanto amato da ragazzino e visto nel cinema in piazzetta San Faustino che è «il centro quasi matematico di tutta la sua opera»⁶ e che così viene ricordato nel romanzo:

Il cinema più frequentato e più a buon prezzo era piccolo e continuamente si rompeva la pellicola; allora urla, fischi e colpi sui sedili di latta storti e scrostati; dopo che eravamo beati, presi dalle pagode cinesi, dalle strade di Shanghai e dal sorriso dell'antiquario in mezzo ai Budda, cominciava un baccano di scoppi e sullo schermo apparivano carri armati e aeroplani che fischiavano; dopo altri dieci minuti di un documentario vecchio di due anni, tornava la bottega dell'antiquario cinese, accompagnata da una musicchetta misteriosa e dal tintinnio del lampadario di schegge di cristallo. Se i cinesi con gli inchini ed i mercanti di schiave bianche duravano mezz'ora, era una felicità. Gli operatori spendevano un'altra mezz'ora per aggiustare la pellicola, che poi ritornava dimezzata sulla tela, con una striscia proiettata sul soffitto, oppure capovolta. Allora le lampadine si riaccendevano senza illuminare, tanto era il fumo; quando ritornava buio e le voci dei bambini e dei venditori di caramelle, di mandorle e semi di zucca si spegnevano di colpo, la testa bianca di Ridolini saltava fuori da un secchio d'immondizie. Il film durava tre ore, dalle tre alle sei; così, quando uscivamo, a furia di pestare i piedi della gente, mezzo sepolti dalle carte di caramelle, e tirandoci dietro soprabiti e sciarpe che si impigliavano dappertutto, il sole era già tramontato da un pezzo e la nebbia aveva invaso la città⁷.

⁵ A. Amendola (1985).

⁶ S. Perrella (2015).

⁷ G. Parise (1951).

Nel primo capitolo, *Il Cortile*, narrato in un presente storico che rende il tempo sospeso e statico, Parise subitaneamente ci fa capire che:

Ora la guerra è finita, Abramo, Giorgio hanno quasi diciott'anni e l'altro ragazzo, quello che era sempre con loro, quindici.

Insieme, nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze della città, hanno cominciato a fumare sigarette americane ed avere rivoltelle vere, che ancora ungono e mantengono pulite nell'armadio, sotto calzetti di lana⁸.

All'autore non interessa farsi cantore della Resistenza, quanto osservare ciò che ha consegnato il post 25 aprile 1945 nel suo Veneto attraverso le narrazioni di gruppo ristretto di persone, presumibilmente trasposizione della sua brigata di amici, usando uno stile intimista ed elegiaco che si riallaccia, sia pure con le dovute differenze che poi vedremo, alle liriche coeve di *Cronistoria* (1943) di Caproni e *I pianti* (1944) di Pasolini. Nel libro non si respira un'atmosfera di gioia ed esultanza per aver scacciato lo straniero e sconfitto il fascismo, quanto desolazione e smarrimento⁹, in cui tutto è fermo, anche il tempo «Quando il sole è rimasto in cielo per tutta la giornata non è possibile pensare che da un momento all'altro tramonterà e ci sarà nebbia e gelo»¹⁰. Un paesaggio acquitrinoso che, pure se non scomparso, dopo la guerra appare stravolto e viene ricordato in maniera nostalgica, un territorio tutto rovina e desolazione dopo la furia belluina, un luogo abitato da gente che lavora a stretto contatto con la natura e in cui la vita emotiva si forgia su quella dell'ambiente:

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 [...] nelle sere d'inverno senza più luce e senza più acqua riscaldata dal sole¹¹.

2

Il primo personaggio che appare ha il nome emblematico di Abramo, nome del patriarca dell'ebraismo, del cristianesimo e dell'Islam, la cui storia è narrata nella *Genesi* e, parimenti, nel romanzo suggerisce che dal suo lavoro debba nascere un mondo nuovo, positivo, dopo

⁹ Uno smarrimento che può rammentare *Tutti a casa* (1960) di L. Comencini.

¹⁰ Parise (1951).

¹¹ Parise (1951).

quello distruttivo della seconda guerra mondiale. Un luogo di macerie ancora fumanti, un paesaggio di morte e devastazione da cui deve germogliare la vita. Vita che è ben marcata, nella prima parte del cimento, dal ragazzo quindicenne, simbolo della nuova linfa creativa che sgorgava dopo il '45. Come rammentò lo scrittore «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»¹². Un'opera che nasceva sì dalla libertà, ma anche dalla catastrofe storica che conserva intatta la sua aura luttuosa. La morte determina un vero e proprio annullamento della presenza, un trauma sul piano personale nel momento in cui essa rompe la gioiosa modalità dell'esistenza che si fondava su una totale solidarietà tra vivi e morti causando il distacco tra i vivi pronti a dimenticare e in tal modo annullando la presenza dei morti come ben evidenzia Antoine:

*Dopo i morti diventano tutti egoisti, non pensano che a se stessi e non si danno da fare per venire da noi. Hanno le loro case, i loro luoghi preferiti, ma i parenti, gli amici di rado vanno a trovarli; a loro non interessa gran che, Fiore caro, di noi; come noi non c'interessiamo di loro. È meglio lasciarli stare; che vadano dove vogliono, purché non ci vengano a seccare con le loro lamentele*¹³.

E qualche pagina dopo «Fiore, i morti stanno bene per conto loro»¹⁴. Parise annulla quella corrispondenza tra morti che parlano e vivi che li ascoltano che dalla poesia classica ritorna con Foscolo e prosegue, negli stessi anni, con Pasolini e Caproni. Viceversa, i defunti, in Parise, sono ambiziosi ed egoisti, tendono a dimenticare in quanto sono dimenticati dai vivi. Il culto sepolcrale di Parise è antifoscoliano, nutrito di insofferenza e rancore, dato che il ricordo personifica non più ciò che è eterno, ma ciò che è corruttibile, transeunte e mortuario, come ben spiegato da Antoine a Fiore davanti a un cadavere:

*«Non sono morti del tutto, caro mio, prima devono marcire, devono sparire nella terra, il più presto possibile, andarsene, buttar via tutto. [...] La terra, serve poco; sai ci vogliono anni per marcire, per liberarsi della carne; e poi le ossa dure come pietre, si sciolgono un poco, un poco alla volta, caro mio»*¹⁵.

¹² Folena (1986).

¹³ Parise (1951).

¹⁴ Parise (1951).

¹⁵ Parise (1951).

La caducità delle cose che rende il ricordo labile e comporta la frattura irrimediabile tra mondo dei vivi e dei morti è la colpa maggiore della guerra, la felicità originaria e il collante di valori comuni di quella comunità è infranta per sempre e non verrà mai più ricostituita. La morte dei valori è la perdita della fede in un Dio superiore e onnipotente. Questa assenza rende tutto materico ed effimero come spiegato nel IV capitolo:

«Dio è morto da un mucchio di anni e non ci ha lasciato in eredità che minacce e terrori. Le case sono andate in polvere, la gente è saltata in aria, lo hai visto anche tu, è stata una grande paura; ma a me non me ne importa niente. Io vado in pallone, per conto mio so come salvarmi. Lascia andare, Fiore, la realtà è quella che è, fatta di tante cose. Non vale la pena di pensarci. Pensa piuttosto a te stesso a farti bello e non guardare più nessuno. Ormai soltanto l'assurdo è la speranza, l'estrema salvezza»¹⁶.

Tanto da far dimenticare l'importanza della fede:

«Penso a Dio, alle anime del purgatorio; una volta mia nonna mi faceva recitare il requiem aeternam; ma ora l'ho dimenticato. Sarebbe inutile perché, i morti riposano in pace lo stesso»¹⁷.

Questa assenza di religione porta la narrazione ad una malinconia metafisica e fantastica, i personaggi dell'opera vivono un tempo senza illusioni, ma tutti con una segreta e spenta speranza di riscatto. Come ha ben notato Geno Pampaloni, la poetica di questi scrittori che si discostano dai parametri del neorealismo alla Vittorini:

Ruota sul difficile rapporto di 'io' con gli altri; eppure non avendo visibilmente maestri, essi mostrano d'aver duramente imparato 'tutto della vita' di essere aldilà di ogni narcisismo della disperazione o della speranza. [...] Questi ragazzi, al loro primo libro sanno tutto di noi, il nostro tempo diroccato non ha più torri o miraggi o segreti. La loro poesia è una conchiglia che porta l'eco di tutte le tempeste¹⁸.

In questo mondo disincantato si aggira il ragazzo morto del titolo che, emarginato e solitario, cerca negli animali quella dolcezza e solidarietà, ma non la compagnia ridanciana, che riempia il vuoto della sua mancante affettività. Ma sull'animale sfoga i rancori di quella emarginazione non accettata. La sfoga sul piccolo topo bianco: prima lo strangola fra le due sbarre del letto; poi lo schiaccia per tre giorni sotto un candelabro. Nel suo sadismo lo tiene sigillato con la cera in una scatola di latta, e nel pastrano per una settimana. Questa

¹⁶ Parise (1951).

¹⁷ Parise (1951).

¹⁸ Pampaloni (1951).

efferatezza nei confronti dei più deboli è sintomatica della guerra in corso: un amico del protagonista si lascia andare ad atti di volgare violenza nei confronti di un aquilotto. D'altro canto, la realtà animale che viene distrutta dai tedeschi, alla fine della guerra e prima di lasciare l'Italia assume il significato di vitalità ignobilmente dilaniata dai rancori umani che trasformano i giardini in campi di prigionieri:

Addio baraccone delle scimmie e addio scimmie [...] i tedeschi avevano mangiato tutto, come le cavallette. Avevano mangiato le scimmie, l'aquilotto, l'erba, i rami e anche i leoni. In settembre al posto delle foglie erano caduti dai rami pidocchi, cimici ed altre bestie mai viste. [...] La vasca della fontana [...] era stata adibita a latrina comune, e così erano morti i pesci rossi e i girini.

3

In questa Vicenza degradata e senza prospettive future, l'ultimo incontro che fa il ragazzo è quello con il deportato ebreo Harry Goetzl, custode della sinagoga incontrato per caso sui tetti. Goetzl, nel romanzo, è quello che maggiormente ha patito le angherie e i soprusi, il più titolato a dichiarare l'inesistenza di Dio:

«Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi e si era spenta come una pietra, nel buio»¹⁹.

Mai in scrittore italiano vi è una visione così radicale della realtà. Le descrizioni dei cadaveri sono così autentiche proprio perché non rivestono alcun significato antropologicamente simbolico. Questo è dovuto al fatto che, come dichiara in un'intervista del 1972 a Dacia Maraini:

Ho sempre pensato che la morte era la fine di tutto. Provavo un gusto particolare a costruire bare, tumuli, piccoli cimiteri.

Luogo di mediazione tra un Dio inesistente e gli incubi della morte è il cimitero, figura ossessiva in tutta l'opera di Parise, che si connota non come memoria storica, ma ultima realtà del processo di trasformazione, contenuto e coperto, affidato ad una forma che ne contiene la durezza. In un racconto del 1957, intitolato *La capanna sull'albero*, Parise tenta di

¹⁹ Parise (1951).

costruire una capanna inserendo in una delle pareti alcune lapidi funerarie con caratteri ebraici²⁰.

4

Questa attrazione autobiografica per la morte è già presente nel primo romanzo:

La lapide bianca sulla tomba del mio amico ha dieci giorni di vita ed è in mezzo a tutte le altre con gli angeli, i busti di Gesù, o fatte di piramide acuta: è quasi addossata al muro del campo e sopra si vede scritto con la vernice fresca che è nato l'otto dicembre del millenovecentoventinove ed è morto il sei novembre del millenovecentoquarantacinque²¹.

Il ragazzo che muore ucciso da una raffica di mitra porta la data di nascita dell'autore. Questo poter parlare liberamente della morte, senza dargli una connotazione sacrale, è dovuta al fatto che Parise è orfano, al pari del protagonista, e fino all'età di otto anni, quando sua madre Ida Bertoli sposa il giornalista Osvaldo Parise, è stato sempre privato di una figura paterna. Questa speciale condizione di orfano che si deve costruire dei punti di riferimento si riverbera nella scrittura in cui l'autobiografia si mescola con la fantasia e l'autore diventa persona storica. Procedendo controcorrente, Parise, anziché proteggere il proprio privato con la creazione di un doppio fittizio (come Schmitz con Svevo), materializza la propria vita nella finzione letteraria, inserendo nei vari romanzi porzioni di vita, a partire anche da quell'Antoine Zeno che conosce piccolo a Campo Marzio, come riporta Nico Naldini:

Da ragazzo di notte passeggiava sui tetti dei palazzi di Vicenza o nelle trame oscure del Campo Marzio dove incontrò Antoine Zeno, il suo primo personaggio metafisico²².

E il medesimo Naldini riferisce:

Dalle avventure nel parco di Campo Marzio, prima di scriverne, aveva ricavato una mitologia notturna sullo scenario delle grandi illusioni architettoniche vicentine, dove almeno un personaggio in seguito era risultato reale: Antoine Zeno, ossia Antonio Zeni. Un vecchio omosessuale bizzarro nel modo di vestire e satiresco, sopravvissuto agli inferni della vita (perfino ad un lungo esilio durante il regime mussoliniano) con un'incontenibile euforia di esserci, di parlare, di muoversi: per infine sedurre il primo giovanotto capitatogli a tiro²³.

²⁰ Parise (1987).

²¹ Parise (1987).

²² Naldini (1986).

²³ Naldini (1989).

Questo piacere ed esigenza di inserire all'interno della narrativa nomi e date reali, resterà un punto cardine della sua poetica che alimenta questo intreccio testuale tra memoria e fantasia. È una sfida autobiografica che non può che nutrirsi di sé, legittimandosi con ricordi genuini. La prova schiacciante, la si ha in queste parole di Fiore che rievoca l'amico morto:

Ecco una cosa che ci aveva legati fin da principio: anche lui come me aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato. La sola differenza tra noi due era che, quantunque io avessi padre e madre, mi capitava di vederli assai di rado; lui invece aveva una madre molto buona e un padre taciturno sempre sotto gli occhi; il padre era morto di paralisi, credo, nell'agosto dell'anno in cui finì la guerra. Da quando gli successe questa disgrazia cominciò a vestire di nero, con il cappello nero in testa, perché diceva di essere lui il capofamiglia e perché il nero era un colore elegante; aveva ridotto per sé gli abiti di società del padre e così era passato di colpo dai calzoni corti a quelli lunghi, a righe grigie e nere²⁴.

Dal passo si evince innanzitutto che Fiore è il doppio del ragazzo quindicenne, istituito solo allo scopo di accreditarne la morte. Parise, caso del tutto inedito nel panorama letterario, esordisce narrando la propria morte, e per questo ha bisogno di crearsi un testimone. La legittimazione è trovata attribuendo a Fiore la condizione di adottivo. Il lutto, nel cimento, è spostato sulla scomparsa del secondo padre e in tal modo mascherato e raddoppiato; lo schermo istituito serve a proteggere il lutto reale, esistenziale, per la morte-assenza del padre ignoto. Fedele all'assenza del padre e quindi a un non avere una memoria storica la descrizione e l'irrisione della morte saranno sempre raffigurati su un piano realistico-corporale e così nella macabra figura del morto vivente di Don Laurita in *Atti impuri* e la descrizione sotterranea di chi combatte in Laos e in Cambogia in *Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile*.

L'assenza del culto sepolcrale trova, nel primo romanzo, una fondamentale variabile nel cimitero subacqueo e ritorna ne *La grande vacanza* del 1953, dove la buca di acqua malefica finisce per inghiottire il cadavere del parroco e automobile. Per Parise l'acqua coinvolge i campi semantici di inabissamento, gorgo, burrone, abisso e rappresenta quanto più duro e resistente di tutti i processi di trasformazione. Al contempo può essere, con l'accezione di

²⁴ Parise (1951).

mare, l'unica possibilità di sopravvivenza e salvezza e che nei romanzi giovanili è rappresentata da Venezia. Nella topografia erratica e radicata di Parise, Venezia è la prima città che descrive. Il ragazzo morto ci va in gita e la descrive come l'ha vissuta proprio l'autore: non una visione idilliaca, ma realistica con una vena di profonda nostalgia dovuta al fatto che lì non solo ha trovato la vocazione di scrittore, ma è anche luogo di «idillio di felicità, di avventure, di neve fresca e tramonti, con leggero vento sulla neve»²⁵ come scrive all'amico Beppino Sparzani nel 1949. Ma il mare ha un ruolo essenziale anche in un reticolo di fantasmagorie come i sogni molto letterari²⁶ di Raoul che vagheggia le Canarie, la fantasia ritornante del ragazzo morto di un viaggio per mare verso Bagdad in compagnia di un mitico amico Amed: utopia di una natura leggera e lineare, incontaminata e pura²⁷, ma pur sempre percorso da fantasie di inabissamento verso «Una sorgente d'acqua limpida»²⁸. A ben vedere il bisogno di sprofondamento coniuga la tomba acqua e l'origine stessa della vita.

5

La morte, per Parise, oscillerà sempre tra l'attrazione del nulla profondo senza origine che si apre alle spalle e una premonizione del futuro che contiene il medesimo nulla. La morte del ragazzo protagonista riporta la data di nascita dello scrittore quasi a simboleggiare non soltanto che si chiude l'era della fanciullezza, ma è la chiusa di tutta un'epoca, la liquidazione del mito, della storia, di ogni giustificazione spiritualistica: vivere vuol dire affrontare il presente giorno per giorno, per riprendere le parole del primo critico che immediatamente intuì la portata innovativa dell'autore, Geno Pampaloni:

Mentre i neorealisti [...] si accanivano a denunciare una società in rovina, gridando, sul fondo, l'avvento di una necessità retorica, di un mondo nuovo, il Parise trovava la forza di dare l'estremo addio ad ogni immagine di speranza, e trascinava in questo addio l'incanto della sua adolescenza su cui la guerra era caduta come una mannaia inesorabile²⁹.

²⁵ Parise (1987).

²⁶ Nella descrizione dei sogni Parise rievoca le letture di Salgari, Verne, Stevenson, Conrad e dell'opera *Le Mille e una notte*.

²⁷ Chissà se la lettura di questo romanzo non sia stata tra le suggestioni di Pasolini per il film *Il fiore di una mille e una notte* (1974).

²⁸ Parise (1951).

²⁹ Pampaloni (2001).

Per tale ragione, un non avere un ieri, apre al vicentino le vie più sterminate per creare il romanzo post '45. La sua è una vocazione allegorico-sperimentale materica in bilico tra realismo, espressionismo, surrealismo e barocchismo.

La via attraversata da Parise è stata definita da molti 'fantastica'. L'estetica fantastica che nasce in Italia attorno agli anni '30 e ingloba Bontempelli, Zavattini, Buzzati, Morovich e Landolfi vede una sospensione dal reale e un «senso della letteratura come menzogna, inganno, gioco»³⁰. Questa nuova linfa vitale sgorga attorno agli anni '30 che, come sostiene Giacomo Debenedetti:

Il 1930 è letterariamente parlando e per ciò che concerne il romanzo italiano, una data iniziale: se non proprio l'anno esatto, almeno l'intorno di quell'anno. Ritroviamo infatti, in quell'intorno, avvenimenti e opere [...] capaci di fare epoca: la riscoperta [...] di Svevo del 1925, l'uscita degli Indifferenti nel 1929 [...] Questo risorgere del gusto per il romanzo italiano aveva già avuto un grosso precedente nella valutazione che si era fatta dei romanzi di Verga [...]»³¹.

In questo contesto:

La letteratura fantastica [...] si propone in termini rigorosamente storici e testuali come quello di una scelta dell'allegoricità in opposizione alle forme di derivazione verista o di rinnovata ricerca neorealista reputate come troppo deboli e inadeguate a manifestare ed esprimere il senso oppressivo di angoscia e sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione, di disumanità che percorre la nostra letteratura prima della seconda guerra mondiale [...]. L'allegoricità come rappresentazione di un evento metastorico, mitico [...] costituisce un exemplum significativo per illustrare e chiarire la condizione dell'uomo storico»³².

Se l'occhio di Parise è più simile a quello di Landolfi e di Buzzati, nel vicentino non manca una radicalità del concreto che lo accostano, senza aggregarlo, al lirismo intimistico di Cassola e Bassani. Questa presenza materica lo porta a narrare gli eventi come una diffrazione tra realtà e fantasia. Come ammetterà lui stesso:

Mi pareva, fiutando più che leggendo i documenti che venivano da fuori, che la fantasia, cioè il subconscio dovesse prevalere sul conscio.

Altra originalità che lo slega dal neorealismo è questo legame fecondissimo tra storia collettiva e moto individuale della fantasia. Nel primo romanzo di Parise vi è un mondo

³⁰ Bárberi Squarotti (1987).

³¹ Debenedetti (1998).

³² G. Bárberi Squarotti (1987).

senza ragione, la scrittura può solo registrare gli eventi. Tale concezione non era molto distante dalla poetica di Anna Maria Ortese che, in introduzione ad una ristampa di *Il mare non bagna Napoli* del 1953, dichiara:

Da molto moltissimo tempo io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta realtà, il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà per me incomprendibile e allucinante³³.

Sia nell'Ortese che in Parise l'atto narrativo non nasce dal rifiuto della storicizzazione, ma di comprendere logicamente la realtà. In entrambi vi è un fenomeno di 'spaesamento' che deriva dalla concezione della storia come catena insensata di drammi e di lutti. Questo spaesamento si riscontra non soltanto nell'assemblamento di associazioni mnemoniche, di intermittenze del cuore, ad atmosfere e lacerti autobiografici dell'infanzia dell'autore che impiantano questa particolarissima vicenda senza nessi logici, ma anche nel descrivere questa umanità sospesa incapace di cogliere la sua alterità e differenza rispetto al mondo circostante. Proseguendo nella linea narrativa i protagonisti parigiani saranno vittime della alienazione in una società massificata e industrializzata, kafkianamente tramutati in individui non più riconoscibili nel concetto di dignità umana, ma in quello avvilito delle funzioni biologiche e ferine, di ciò che non ha più memoria, sentimenti, ragioni e volontà³⁴ riallacciandola alla grande narrativa europea di Joyce, Conrad, Musil, Pirandello, Svevo, Tozzi, Mann e ritraendoli quasi in via provocatoria ed energica come una fotografia alterata scattata sull'orlo dell'abisso. Se la realtà non si può comprendere in dei binari cognitivi prefissati allora bisogna inventarla ricostruendo, mediante i personaggi, la propria identità attraverso la maschera di una 'finta morte' come avviene per Adriano Meis-Mattia Pascal. Il mondo, quindi, privato di una comprensione razionale, può essere analizzato solo in maniera sdoppiata, come succede in Pirandello:

Questo saper guardare alle cose come se fossero sdoppiate, ciascuno portante al suo interno l'elemento che lo nega [...] è tipico anzitutto di Pirandello il quale [...] teorizzò anche il rapporto tra la forma e la vita: un conto è la vita, un conto la forma che la vita assume, ossia le mille forme, secondo i vari punti di vista che la vita finisce per avere³⁵.

³³ Ortese (2015).

³⁴ Intendo soprattutto i romanzi *Il padrone* (1965) e *L'odore del sangue* (1979).

³⁵ Antonielli (1987).

E tale concetto sembra fatto proprio dal vicentino che alla compattezza del punto di vista neorealista arriva agli apici estremi delle prospettive sfaldando la tessitura in miriadi di frammenti sfolgoranti. Tale visionarietà non risparmia neanche la morte del ragazzo quindicenne:

L'aria comincia a odorare e un vento leggero e freddo, capricciosamente mutevole, liscia le punte delle felci.

La fiammata esce da dietro una stele e due colpi assordanti scuotono il silenzio; un pipistrello si alza dal letto 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, due piccoli fori sbilenchi guardano il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di pensieri.³⁶

Questa molteplicità dei punti di vista verrà ridimensionata nel secondo romanzo *La grande vacanza* (1953), ma l'impasto tra realismo grottesco e fantasia surreale sarà una costante della sua produzione narrativa e consentirà all'autore vicentino di portare alle estreme conseguenze la critica ad una società sempre più omologata e meccanicizzata che non riconosce più l'umano. Al desiderio di incontrarsi con la realtà subentra la necessità di porgli una distanza e di aggredirlo con il sottile e affilatissimo bisturi della ragione e della distorsione caricaturale per denunciare meglio un mondo che sta mutando le sue entità costitutive in realtà ingovernabili e atroci cadendo nella vertigine orripilante della spersonalizzazione e della reificazione dell'individuo.

Andrea Panico

panicoandrea300@gmail.com

³⁶ G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, cit., p.

Riferimenti bibliografici

Amendola (1985)

Antonio Amendola, *Goffredo Parise*, «Amica», 25 giugno 1985.

Antonielli (1987)

Sergio Antonielli, *Luigi Pirandello* in Edoardo Esposito (a cura di) *M'illumino d'immenso*, Milano, Mursia, 1987.

Bárberi Squarotti (1987)

Giorgio Bárberi Squarotti, *La forma e la vita. Il romanzo del Novecento*, Milano, Mondadori, 1987.

Debenedetti (1998)

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.

Fabiani (1972)

Enrico Fabiani, *Intervista a Goffredo Parise*, «Gente», 4 novembre 1972.

Folena (1986)

Gianfranco Folena, *Intervista a Goffredo Parise*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1986.

Naldini (1986)

Nico Naldini, *Parise, l'ultimo sillabario*, «Epoca», 12 novembre 1986.

Naldini (1989)

Nico Naldini, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milano, Archinto, 1989.

Ortese (2015)

Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2015.

Pampaloni (1951)

Geno Pampaloni, *Tre narratori dell'ultima leva* (Parise, Lucentini, Soavi), «Il Ponte», VII, novembre 1951.

Pampaloni (2001)

Geno Pampaloni, Giuseppe Leonelli (a cura di), *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Parise (1987)

Goffredo Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, in Andrea Zanzotto, Bruno Callagher, Mauro Portello (a cura di), *Opere vol.I*, Milano «I Meridiani», Mondadori 1987.

Perrella (2015)

Silvio Perrella, *Fino a Salgareda*, Vicenza, Neri Pozza, 2015.

Il ragazzo morto e le comete is the first work published by Goffredo Parise (Italian writer. 1929 – 1986). Since his first novel, the writer, stands out from Neorealismo (Italian post-war literary movement). In fact he does not deal with events concerning the Italian Resistenza against Fascism and Nazism during World War II by supporting one of the different political ideologies concerned, nor openly denounces the post-war miseries with an incisive and localistic style; rather he narrates the adventures of a brigade of friends who are barely touched by the atrocities of war adopting a disorienting and multi-subjective style. He mixes the narrative plans and times making the novel's rendition suspended between raw reality and rarefied fantasy.

Parole chiave: Vicenza, spaesamento, 1945, morte, fantasia.

