

ANCO MARZIO MUTTERLE

RICORDO DELL'ACCADEMICO GOFFREDO PARISE  
NEL DECENNALE DELLA MORTE \*

Ricordando Goffredo Parise a dieci anni dalla scomparsa, in una sede di tradizione accademica tanto illustre, riesce difficile sorvolare sulla stranezza o quanto meno l'involontario umorismo della situazione. Parise fu per eccellenza un artista indifferente se non refrattario non solo a ideologie cristallizzate e a chiese di qualsiasi tipo, ma ad ogni forma di cultura istituzionalizzata. Persino le testimonianze biografiche ci dicono che le sue propensioni nell'ambiente letterario andavano verso personalità difficilmente collocabili nei contenitori istituzionali del letterato italiano: Giovanni Comisso, Carlo Emilio Gadda, ad esempio: solo in seconda linea un Montale o un Moravia, a loro modo votati per l'assunzione di responsabilità in prima persona, ma non propriamente personalità appartate o silenziose. Questo studente irregolare e un po' erratico, sostanzialmente autodidatta e diffidente verso gli studi umanistici, accondiscese negli ultimi anni – immagino non senza giustificato compiacimento – anche ai riconoscimenti ufficiali. Già dal 1970 membro di questa illustre Accademia, l'8 febbraio 1986 si trovò a pronunciare il discorso di investitura in presenza dei docenti dell'Università di Padova, che gli avevano conferito una laurea *honoris causa* in Lettere: se la cavò egregiamente, con un discorso che rivendicava i diritti dell'immaginazione ma esprimeva rispetto verso chi l'immaginazione ha il ruolo di catalogare: concludeva, rassegnatamente, con una di quelle metafore così tipicamente sue, quella dell'ossario, nel quale anche alla sua opera sarebbe stata trovata una casella adeguata.

La data odierna, 6 dicembre, con appena un lieve ritocco sarebbe stata in coincidenza perfetta con quella anagrafica di nascita – 8 dicembre – dello scrittore: egli ne fece la data di morte del protagonista de *Il ragazzo morto e le comete*, con una delle sue invenzioni stilistiche, perturbanti in quanto il fantastico e il surreale hanno origine dall'intuizione, semplice al punto da sfiorare la genialità, dei forti effetti allucinatori e di fantasmagoria che è possibile ottenere rivitalizzando, anzi

\* Comunicazione letta il 6 dicembre 1996 nell'Odeo Olimpico.

sovraesponendo senza mediazioni apparenti quanto di opaco e di rimosso si cela nel dato di vita e nell'esperienza biografica di ciascuno. La circolarità disperata e nichilistica che sovrappone e anzi identifica i termini opposti di nascita e morte è il capitolo originale, da splendido epigono, con cui Parise interpretava nei due romanzi di esordio, uno dei temi più ardui del grande romanzo otto-novecentesco di formazione: la morte rituale e simbolica nel passaggio dalla condizione adolescenziale a quella adulta. *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza* ci hanno consegnato una immagine di giovinezza sul punto di farsi rovinosa col subire una metamorfosi segnata dal lutto e dalla malinconia. Il ragazzo che veste di nero, indossando cappello e abito del padre defunto, incarna questa cifra di lutto, intercambiabile con quella della festa mancata o della festa triste – ad esempio il ballo per bambini. Nel rovesciamento dalla festa al lutto sta la condizione psicologica essenziale di Parise, la sua rivolta violenta e scandalistica contro le rovine della guerra, contro una condizione familiare, contro una città; diventerà negli anni della produzione matura la sua cifra inconfondibile nell'esplorazione del mondo. Noi vorremmo rilevare quanto tale protesta, specie a distanza di anni, permanga carica di pietà umana, solidale verso gli emarginati e i diversi; e come persino nello sperimentalismo estremo dei primi due romanzi mai lo scrittore abbia rinunciato alla disciplina e al controllo di una forma, sia pure contorta e spezzata dentro l'incoerenza apparente del montaggio onirico.

Il Parise che dagli anni Sessanta in poi si affermerà tra Milano e Roma, con uno spazio di primo piano nel mondo del giornalismo, del cinema e dell'editoria, può fornire l'impressione di avere rimosso la malinconia degli esordi, e sostituito la varietà del mondo allo scavo ossessivo sulla nevrosi della città d'origine, magari accettando di rinunciare a qualcosa della fulminante genialità iniziale. Ma la sua biografia ci dice che una volontà di ritorno, soprattutto simbolico, già dopo le esperienze e i primi successi milanesi, c'era stata: si tratta della sventurata o tragicomica, se si preferisce, costruzione della casa sui Colli Berici in prossimità di Monte Bella Guardia, conclusa con una rinuncia, narrata a più riprese in prose che danno alcune tra le sue pagine più coinvolgenti, perché attestano la vicenda di un eroe sconfitto, un figliol prodigo che si sente rifiutato una seconda volta. È a questo punto che la circolarità, in fin dei conti abbastanza prevedibile e scontata del tragitto dello scrittore si spezza. Esplorerà il mondo e, colpito crudelmente dalla malattia, sceglierà per il ritorno definitivo che precede la fine, non più Vicenza, ma il Trevigiano, prima in località Salgarada acquisendo una casa in piena natura vicinissima al greto del Piave (gli piaceva credere che quella terra fluviale emanasse una primitività il cui terminale sarebbe stato Cortina), poi nel centro di Ponte di Pia-

ve, riattando una vecchia abitazione che per testamento volle riservata a diventare centro di studi e archivio dedicato alla sua opera. A quel punto, conclusivamente, la circolarità si è fatta imperfetta, ed è diventata piuttosto un movimento pendolare tra la provincia veneta e il mondo: colui che si sentiva – a noi non importa la verifica del dato anagrafico, ma la sua gravidanza in termini di ossessione nell'immaginario – privo di padre, conclude la propria parabola realizzando uno schema «quasi» circolare, che è in realtà solo un avvicinamento alla piccola patria, che mentre la rifiuta ribadisce l'assenza e la diaspora.

La diaspora, con l'atteggiamento di disprezzo e nostalgia insieme che sottintende, è appunto uno dei tratti più rilevanti di gran parte degli intellettuali vicentini del Novecento; essi, a differenza dei colleghi triestini – che furono non molto più benevoli di loro nei confronti della piccola città di origine ma si posero comunque nelle condizioni di operare, sia pure in misure ridotte, costituendo gruppo e comunicando anche attraverso talune strutture culturali – tendono, almeno dopo Fogazzaro, a operare lo strappo da un ambiente di tradizionale cultura umanistica riconoscendone soltanto a distanza una qualità inconfondibile, tramite un atteggiamento ambivalente – furore e rimpianto assieme – e malinconico, in quanto prende atto della impossibilità di un recupero. Buona parte dell'ultimo Piovene, da *Le furie* a *Le stelle fredde*, narra di questo ritorno impossibile, che costruisce una identità su una privazione, un'assenza e una volta di più – diremo per tornare a Parise – un lutto. Proprio nel 1963, presentando *Le furie*, Parise definiva la vicentinità come un groviglio interiore, «la facoltà di tradurre in passioni intellettuali, astratte, le passioni reali»; e ancora, in quel discorso, che aveva per titolo *Un sogno improbabile*, si soffermava sulla qualità areligiosa, non ricettiva ma emanante di tale modo di essere:

Poiché la vicentinità comprende in sé, per sua natura, una propria, immanente idea del perfetto e dunque del divino; e questa personale, biologica, connaturata idea del perfetto, è l'incrollabile certezza nel giudizio moralistico.

Colui che riesce a calarsi in questa misura nel testo pioveniano senza sovrapporglisi, vede già con un'ottica da postero: voglio dire che, rispetto alla palude della vicentinità appena evocata, Parise ha sempre imposto una propria autonomia e un'etica di scrittore impegnato civilmente, accentuandone le contraddizioni fino a ricavarne la propria cifra stilistica inconfondibile. Sulla continuità e la chiusura narcisistica della piccola Atene vicentina, questo scrittore ha agito quale detonatore, facendone esplodere, fino alla follia e all'umorismo

più perfido i tratti di un umanesimo ormai smarrito e fattosi nevrosi, in un delirio di inattualità che rispecchia, nella letteratura di Vicenza, il momento di ripiegamento novecentesco, culturale e socio-politico, succeduto al periodo di egemonia riferibile alla triade Zanella-Lamperico-Alessandro Rossi.

La città di cui Parise ha lasciato memoria – città la cui patina di obsolescenza e degrado urbano oggi non esiste più – è una città riprodotta all'insegna di un sacro che si è mondanizzato e sconsecrato, nella quale si trovano la chiesa-cinematografo e le sacrestie con le statue dei santi la cui stoppa emerge dai vestiti tarlati; è anche la città della spaziazione delle differenze sessuali, o meglio del sesso avvertito quale senso di colpa, pienezza mai realizzata; il blocco fittizio del tempo, evidente nella incredibile decrepitezza fisica dei suoi personaggi malati, nello sfarzo cencioso delle loro parrucche e dei vestiti, nella presenza stessa dei morti viventi, stravolge anche le dimensioni spaziali e consente il passaggio al fantastico: escursioni in mongolfiera, emersione di cimiteri subacquei, che rispondono nell'immaginario dello scrittore a una coazione indistruttibile. Ne *Il ragazzo morto e le comete* il protagonista in visita a Venezia verrà condotto in salvo da un'automobile che corre sui tetti: ma è persuaso che in mezzo a piazza S. Marco troneggi la fontana coi cavalli dei Giardini Salvi.

Mi pare di rammentare che, tutto al contrario di oggi, la Vicenza dei primi anni Cinquanta fosse un contesto nel quale vigeva non un eccesso, ma un difetto di comunicazione: ed è questa censura che Parise fin dagli esordi pone in crisi, trasferendo in parole e immagini il suo personale processo di anamnesi. Quella censura da superare spiega la violenza del linguaggio come dei contenuti, e la brutalità con cui il represso viene esposto alla luce: altro fattore di differenziazione rispetto ai Saba o agli Svevo e al loro solare equilibrio nell'esorcizzare il demoniaco.

Ovviamente mi riferisco ai due romanzi d'esordio, ma sarebbe tempo di rivalutare la trilogia di argomento vicentino redatta negli anni di Milano, ossia *Il prete bello*, *Il fidanzamento*, *Amore e fervore*: nei quali sono mutati la scrittura e il tono espositivo, e il gioco rivela una faccia disperata e vibrante che è quella del moralismo. Vi si deve leggere, al di là della polemica politico-sociale, un bisogno di identità culturale persino declamato, che consiste in una liquidazione degli aspetti più esteriori e ormai cadaverici di un cattolicesimo rimasto fermo ai suoi tratti fineottocenteschi: Piovene ne aveva analizzato la corruzione a livello di sentimentalità, Parise prolunga l'operazione fino al diapason in termini di visività e di montaggio iconico-narrativo.

L'anticonformismo, l'imprevedibilità dispettosa, beffarda e – sia consentito il dirlo – vicentina proprio nel senso indicato in precedenza

dall'autore stesso, rimasero sempre la cifra letteraria di questo scrittore sperimentale nel senso più autentico, che seppe essere surrealista in anni di neorealismo imperante; che dopo le tematiche aziendali de *Il padrone* abbandonò quel genere per rivitalizzare la figura un po' usurata dell'inviato speciale inseguendo per il mondo guerre e congiunture sgradevoli, che raccontò nei *Sillabari* le fondamentali e crudeli verità della condizione umana negli anni del trionfo neoavanguardistico e della pulsione manageriale-organizzativa che orientava gli intellettuali verso il pantano del postmoderno. L'individualismo di Goffredo Parise, la sua personalità sostanzialmente solitaria vanno senz'altro riferite alle condizioni di romanticismo attardato e bloccato del contesto culturale in cui iniziò ad operare; esse ne fecero un talento precoce, che presentava i tratti tipici dell'*enfant prodige* di molta letteratura europea contemporanea: non un Rimbaud, probabilmente, piuttosto qualcosa che ricorda molto Alain-Fournier o Radiguet. Che proprio attardata fosse la cultura umanistica a Vicenza approssimativamente tra 1850 e 1950, non è del tutto esatto, e mi sforzerò di chiarire il peso del problema; intendo dire che le letture scientifiche di Parise, specie le suggestioni di Darwin e degli entomologi appartengono soltanto agli anni centrali della sua opera, dal *Padrone* in poi, e daranno un testo di straordinaria verità e crudeltà quale *L'assoluto naturale* del 1967.

Si deve anche puntualizzare che negli anni in cui produce ottimi libri di viaggio, Parise non scrive più romanzi e si riduce piuttosto alla misura del racconto, ribadendo del resto una tendenza alla frammentazione e allo scorcio da sempre radicata nel suo sistema espressivo. Ma a distanza di anni e in una riconsiderazione complessiva, la pur inevitabile periodizzazione interna alla sua opera e alla crescita di essa non pare significativa più che tanto rispetto alla ricorrenza di talune tematiche e di una sigla stilistica inconfondibile, che sole consentono di avvicinare ciò che sta alla radice del suo immaginario. In altri termini, a me sembra che a Parise, nel percorrere il mondo secondo traiettorie di esplorazione e di viaggio mai realizzate in maniera convenzionale, sia accaduto di riscoprire ed evidenziare, forse addirittura di chiarire a se stesso proprio le linee essenziali della sua ragione poetica. Che cos'è il viaggio giapponese raccontato ne *L'eleganza è frigida* se non una esplorazione-informazione sulla morte e i luoghi che la contengono, ossia i cimiteri? E i partigiani laotiani che conducono la guerra rifugiati in caverne-catacombe, che altro sono se non abitanti improvvisati di un mondo ctonio? Cosa significava il lugubre arrivo della perfezione tecnologica americana se non nuove forme di morte, ne *Gli americani a Vicenza*? Certamente, Parise appartiene alla categoria di quei viaggiatori per cui l'esotico è una ricerca del *deja vu*: e i paesaggi orientali, composti di linea e acqua, sono decifrabili in quanto analoghi

a un Veneto non più vicentino ma veneziano.

Mi sia consentito dare lettura di qualche passaggio del testamento autografo redatto dallo scrittore a Ponte di Piave in data 14.11.1984, e la cui conoscenza devo alla cortesia di Manuela Brunetta. Comma 6: «Voglio che le mie spoglie non siano viste da alcuna persona al di fuori dei famigliari (Giuseppina Fioroni) e che siano cremate immediatamente e sepolte nel giardino di casa». E in una successiva postilla, del 5 dicembre: «Niente vestiti, niente cerimonie religiose, di nessun genere, niente presenze religiose se non a titolo di privati cittadini, niente fiori. Carro del minimo prezzo». Si potrebbe muovere da questi intenti finali, per riscontrare il punto d'inizio, e la componente unitaria dell'ispirazione parisiense: non solo e non tanto l'umana paura della morte, ma la ripugnanza verso la corruzione materiale. Il morire viene percepito più che come evento terminale: è una durata, un procedere refrattario a ogni tentativo di rimozione e legato allo scorrere stesso del tempo: ecco la malattia-decrepitezza-follia da cui sono affetti i personaggi dei primi due romanzi, e non solo, se persino i dipendenti del dottor Max, nell'efficientissima azienda satireggiata ne *Il padrone*, risultano variamente, ma comunque tutti, malati.

Si tratta di proiezioni di una malinconia da lutto ineliminabile e denunciata, si diceva, da subito: è, viene spiegato con chiarezza ne *Il ragazzo morto*, la fine della speranza e delle possibilità di salvezza, di bontà e solidarietà: le comete, cessato di splendere, si sono raffreddate e pietrificate – e sottolineo la presenza dell'immagine minerale, perché mi sforzerò di attribuirle una certa funzione in un momento successivo del mio discorso. Qui sta il lutto, e la rabbiosa protesta per l'uscita obbligata dall'adolescenza con relativo rituale di trapasso; e il lutto dilaga soprattutto nel romanzo d'esordio, dove talune sequenze dedicate al disfacimento corporale dopo la morte raggiungono l'evidenza di un *tabù* infranto ossia la pura e semplice oscenità. Tuttavia su questo punto non devono sorgere equivoci, che potrebbero indurre a tracciare il profilo di un decadente *tout-court*: la narrativa di Parise è anche sforzo per esorcizzare l'orrore della materia e della sua deperibilità.

In questo senso una strategia difensiva viene reperita nel riso: non proprio un riso spiegato e liberatorio, ma un umorismo crudele, precisamente lo *humour* nero di memoria surrealista: e dovrebbe bastare il rinvio al personaggio della signorina Cleofe ne *La grande vacanza*. La pietà rifiuta la concessione al sentimentalismo (che è invece il caso di un buon romanzo quasi coevo, *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto), e impassibile in apparenza e senza coinvolgimenti diretti sgrana le risultanze dell'assurdo del vivere. Ottimo strumento, in realtà, per procedere alla desublimazione di un universo mummificato nel suo cinismo o nel grado zero di una animalizzazione irreversibile. Si tenga presente

il micidiale racconto autobiografico di Harry Goetzl, dove l'assunto tragico finisce per costeggiare i bordi della pura e semplice barzelletta antisemita. Risposta anomala, storicamente, non positiva né ottimistica alle ferite della distruzione bellica; ma nella visione di Parise il volto mortuario della città bombardata si cristallizza facendosi cifra simbolica della condizione umana e del rapporto interpersonale espresso da un ambiente bigotto e cadaverico. L'umorismo di Parise, ovviamente, non è zarathustriano, anzi l'opposto: contempla non la salute, ma la malattia o la demenza – più tardi si sarebbe detto alienazione da consumismo – quale dato ineliminabile.

Un secondo movimento difensivo è da individuarsi nell'area semantica connessa alla metafora della pietra, a cominciare dalla lapide cimiteriale. Nell'immaginario, il cimitero diventa luogo protettivo: collegato alla presenza acqua nel primo romanzo, con i cimiteri subacquei dei palazzi e soprattutto con la mirabolante epifania delle Bare Pregiate in un episodio della *quête* del ragazzo morto da parte di Fiore e Antoine. Lo sprofondamento, peraltro, può essere anche allegoria della purificazione e del ritorno al grembo materno: i cunicoli sotto i palazzi sia nel *Ragazzo morto* che nel *Prete bello* (sequenza del furto con scasso); e la cantina-sotterraneo dove ha luogo l'orgia sessuale ne *La grande vacanza*. Tuttavia si tratta di una metafora di cui non va accentuato l'impatto lugubre: cimitero significa pietra, ossia elemento ultimo di resistenza della materia, il sussistere della cosa allo stato puro. E anche memoria umana e culturale; non dovrà fare poi tanto scandalo questo foscoliano interesse verso i sepolcri nel pieno dei Colli Berici; anche se i morti parigiani sono invidiosi e cattivi, e soprattutto, quasi fossero dèi crudeli, si dimenticano e disinteressano degli uomini vivi. Quale cimitero sarà concepita la casa che l'autore si costruisce, e sui muri della quale si premunisce di murare lapidi recuperate da un antico cimitero ebraico. E si ricordi, coincidenza non casuale, che la apparizione delle Bare Pregiate ha luogo nelle gallerie di una zona collinare dove compaiono i fossili. A questo punto del discorso una indicazione di fonti non sarebbe opportuna, né dimostrabile, e probabilmente nemmeno seria: ma volendo profilare le linee di un immaginario culturale o collettivo, riuscirebbe arduo non evocare la figura dell'abate Zanella, un autore che ora si dovrebbe essere in grado di leggere non più o non solo quale irenico cantore dell'idillio sociale tra proletariato, capitale e bellezza, ma come personalità profondamente problematica e turbata; certo, cantore della conchiglia fossile, ma anche notevole creatore in *Astichello* di una poesia della senescenza e della malattia.

La presenza dell'elemento fossile, lapideo, oppure osseo – immagine ossessiva centrale dell'intera opera di Parise – va intesa come con-

fronto con la morte ma anche sforzo ultimo di fermarne la corruzione in una forma immobile e statica per sempre: che è una aspirazione fondamentale classica e caratterizzante le forme alte dell'umanesimo vicentino; tensione invece estranea alla linea Fogazzaro-Piovene, dove almeno per il secondo, sigillo stilistico e visivo è la instabilità e indeterminatezza di nebbia e nuvole – tipico tratto della spiritualità nordica, aveva già rilevato Nietzsche.

Da questi grovigli emergerebbero alcune linee portanti, che si fondono, sia per Piovene che per Parise, nella visionarietà. Ma a questo punto si rende necessaria una precisazione sui modelli compositivi di Parise e sulla qualità stessa della sua invenzione espressiva. La scrittura parisiana si compone di una serie di epifanie, metafore traumatizzanti e rapidissime, nelle quali le cose non tanto si somigliano, ma si trasformano, meglio si incastrano le une nelle altre, insomma convivono per inconfessabili e violente affinità. Il male interno dei corpi e degli oggetti, la loro vitalità che la morte e il tempo faticosamente riescono a sopire, risiedono nella vita stessa e preesistono alla parola, il cui compito sarà di attivarli svelandoli: il che significa che qualsiasi oggetto o situazione sarà in grado di sprigionare la propria misteriosa carica di dolore. Non solo; ma che referente del lavoro artistico saranno i dati più normali dell'esistenza, a cominciare dalla propria biografia che, almeno in apparenza, passa tale e quale sulla pagina provocando effetti di stupore. Va da sé che la mediazione, se pure non esibita retoricamente, sussiste, ed è stata semplicemente occultata tramite una dislocazione in una zona laterale del quadro: così, non esiste più eufemismo circa il referente, la sublimazione è diventata una desublimazione e risiede essenzialmente nella forma del montaggio. Il tutto in una lingua letteraria pieghevole ed essenziale, intonata sui registri medio-bassi, che risponde alla crudeltà dell'essere e delle cose, senza mai sovrapporvi velleità retoriche. Questa è, fuori di dubbio, la tecnica comunicativa surrealista. Ci si aggiunga pure un maledetto quale Lautréamont, e ancora Jean Vigo e il cinema francese degli anni Trenta.

Tuttavia permane qualcosa, nell'immaginario e nel linguaggio di questo autore, che sfugge alla leggerezza e a quel tanto di effimero che è nel gusto francese: direi una componente nordica, sulle cui tracce non solo è possibile pensare a Poe, vedi novella omonima de *Il crematorio di Vienna*, ma persino recuperare il *côté* fogazzariano che fa capo a *Malombra* e *Il mistero del poeta*. La pista l'ha indicata lo stesso Parise, con quel rimando esplicito (ma non compariva nella prima edizione de *La grande vacanza*) a Murnau – il padre di *Nosferatu* – ossia a un modello cinematografico di grande spessore espressionistico; e ancora necessita ricordare la predilezione, nei due romanzi d'esordio, per la figura del barone di Münchhausen; il personaggio di Raspe, come del

resto quelli di Salgari, che ispira taluni sogni di evasione esotica, è certo un residuo di letture infantili; ma schiude un orizzonte di fantastico puro, che accanto al quotidiano privilegia la presenza dello strano-meraviglioso, e si differenzia in maniera notevole dal gusto surrealista, di cui forse fu geneticamente una delle componenti. A questo proposito, sarebbe criticamente impreciso accorpate in una simbiosi troppo stretta i due romanzi giovanili: se mai è nella *Grande vacanza* che viene dispiegato, anche troppo in superficie, il repertorio surrealista. Ma ne *Il ragazzo morto e le comete* domina l'orrore dell'allucinazione e dell'incubo, una sovversione interna alle leggi del principio di realtà; un codice a cui specificamente si riferisce questo romanzo, e che però non verrà mai rifiutato integralmente: lo provano l'entrata in scena del parroco di Rocco, autentico personaggio dell'orrore ne *La grande vacanza*, e di don Laurita in *Amore e fervore* – o, se si preferisce, *Atti impuri* – il cui orrore consiste nel corrispondere al preciso ricordo di chi ebbe modo di vederlo.

Ancora, al di là del generico rimando all'avventurosità picaresca che pure parte della critica aveva suggerito a suo tempo, ad esempio per *Il prete bello*, è probabile che riuscirebbe fruttuosa una comparazione con la letteratura anche moderna spagnola, con certi squarci populistici e misericordiosi – penso a un Pérez Galdós. Consentirebbe di valutare adeguatamente, senza cadere nel consueto rimando al surrealismo, la spinta al contorto sproporzionato, umoristicamente affettato, che fa esplodere l'universo di emarginati e miserabili che invadono la pagina di Parise, sia attraverso la contorsione innaturale delle forme e dei corpi, sia tramite l'incongruità dei nessi diegetici: si tratta del gusto tecnicamente manieristico che è alla base della stramberia secondo Binswanger.

Tutto questo sistema espressivo, innervato di spinte anticlassiche, a mio avviso trova organicità e si purifica in una operazione che tende a bloccarne gli impulsi distruttivi restituendogli un equilibrio tramite un congelamento, una riduzione a una misura atomica, non ulteriormente scomponibile, di materia; si potrebbe anche dire scarnificazione o cremazione; conta sapere che la ricerca della fossilizzazione ossia della compostezza non deve figurare come uno degli elementi in gioco, bensì è il punto di arrivo del gioco stesso. E si torna, nuovamente, alla grana veneta, specificamente vicentina di questo autore sperimentale che ha sempre saputo legare il proprio individualismo e la propria specificità a un ordine mentale ed etico, fondamentalmente affascinato da tutte le manifestazioni di autentico vitalismo, ma abbastanza accorto per non farsene travolgere e delegarne la responsabilità ad altri; penso all'ammirazione di Parise per Giovanni Comisso, tanto più disinibito e decadente, ma anche a talune impressionanti, affettuose raffi-

gurazioni di Comisso con parrucca negli anni della decadenza fisica, per nulla diverse da quelle riservate a taluni personaggi del grottesco o dell'orrore dei suoi romanzi.

Se regge l'ipotesi di un procedere per sottrazione verso il disseccamento o congelamento, si conferma che l'opera di Parise rappresenta un punto di non ritorno, l'espressione ultima di una cultura umanistica di grande qualità provinciale nel senso migliore del termine, mineralizzata essa stessa e saldata con le angosce del moderno fino a farsi proiezione e allegoria di un cimitero, in una visione di pessimismo totale e beffardo. Palladio, insomma, filtrato dalle nevrosi moderne. Passioni furibonde raggelate dentro un ordine, come già aveva avvertito Piovene.

Ritengo che per precisare ulteriormente le coordinate di riferimento, sarebbe opportuna una verifica lungo la direzione che Parise stesso indicava a proposito di Piovene: si sa che gli scrittori spesso usano mimetizzare, nelle pieghe degli interventi critici, nodi essenziali della propria poetica. Cito nuovamente da *Un sogno improbabile*:

Se si dovesse ascrivergli un luogo di nascita che non fosse Vicenza [...] questo ideale *topos* genetico si identifica a mio avviso con il mitteleuropa, cioè con quella zona slavo-tedesca ed ebraica da cui germogliarono: prima le letture talmudiche e cabalistiche, poi i racconti dei Hassidim, Kafka, Max Jacob [...] E questo, di corpuscolari derivazioni o affinità – ma non tanto corpuscolari quanto in fondo, abbastanza geografiche – tra vicentinità e misticismo slavo-orientale sarebbe un discorso da farsi [...]<sup>1</sup>.

Si tratta di una apertura interessante, che richiama nuovamente un confronto con la grande letteratura triestina del Novecento; se, stando a Parise, alcuni tratti della letteratura di Vicenza possono collimare con il territorio della cultura mitteleuropea, non è ingiustificato il sospetto che essa si caratterizzi rispetto a quella di Trieste per una ispirazione addirittura più nordica, per un diffuso e distorto irrazionalismo, di origine religiosa. D'altronde il problema si presenta complesso, perché diverso risulta a Vicenza anche il rapporto con la tradizione di un classicismo robustissimo, anche se ormai guastato. La risposta risiede forse nella violenza dell'impatto e nella simbiosi drammatica tra il classico e il moderno, mai veramente colmata, nel Novecento, da una ricezione dell'antropologia contemporanea.

Sarebbe facile dire, e sembrerebbe quasi una battuta di spirito, che per gli scrittori di Vicenza, anziché Ibsen, Weininger e Freud continuò

<sup>1</sup> Si legge nel vol. 5 delle *Opere* nei «Meridiani» mondadoriani, Milano 1987, p. 1554.

a operare la suggestione di Palladio. Sarebbe ingiusto, e nemmeno fu esattamente così: se Piovene non apprezzava Freud, l'orizzonte di Parise è ben consapevole di cosa sia il lavoro onirico, e le possibilità che esso offre se esemplato nel discorso narrativo. La letteratura a Vicenza non mancò l'impatto con la scienza moderna, piuttosto si rifiutò di cedere il primato e proporsi una mediazione: almeno fino a Parise. Saremo più prossimi alla soluzione se a Freud sostituiremo Darwin: Fogazzaro e persino Zanella conoscevano benissimo il problema, se non altro per neutralizzarlo; ma le loro furono soluzioni ingenue. Anche se Parise soltanto nella fase matura del suo percorso utilizzerà, come si è detto, un bagaglio di letture darwiniane o postdarwiniane, ciò costituisce un altro fattore di innovazione dirompente; del resto, cosa fossero la crudeltà e la legge di sopraffazione del mondo animale lo conosceva benissimo, e lo dimostra la sequenza della libellula divorata dal trampoliere, in un disfacimento di materia, ne *La grande vacanza*. Questo spiega perché un artista così fertile sul piano dell'immaginazione e del fantastico, dia così spesso l'impressione di ricorrere a codici pesantemente naturalistici: non una caduta nell'effetto facile, ma una resa di conti necessaria storicamente.