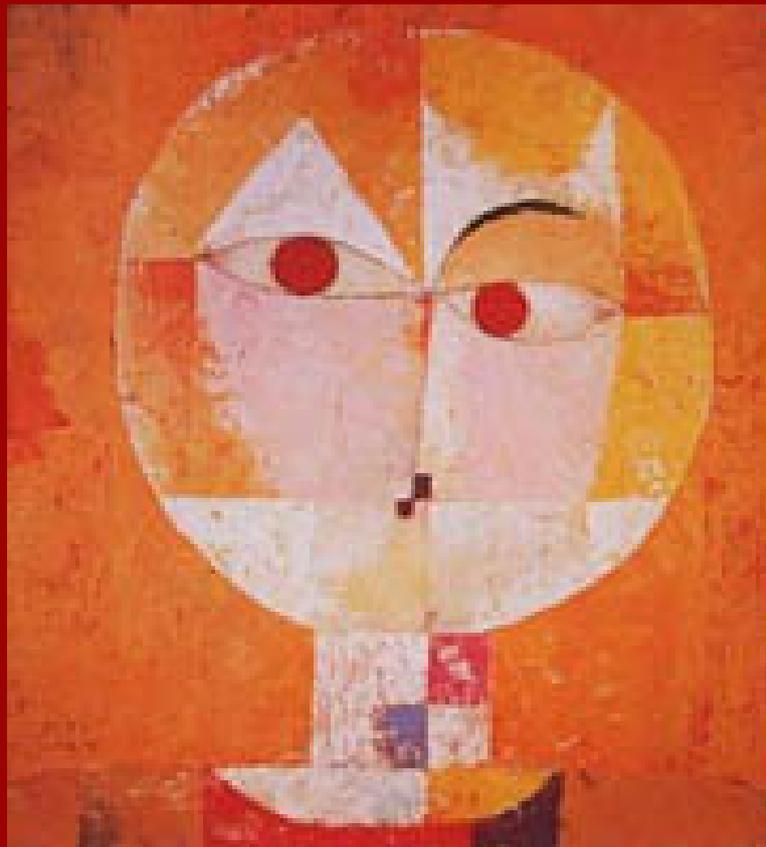


SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2015

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Emergenze dell'antico nelle *Poesie* di Goffredo Parise – Prima parte

di Dalila Colucci

*Variazioni sul tempo: la complessa cronologia interna di un canzoniere “minore”*¹

Troppo a lungo considerate una prova minore – anche perché apparentemente impenetrabile – della multiforme avventura letteraria di Goffredo Parise, le trenta poesie che il vicentino compose nella fase terminale della malattia che lo avrebbe condotto alla morte (avvenuta il 31 agosto 1986) costituiscono un *unicum* nel panorama lirico del secondo Novecento: sia per la vertiginosa modernità dei versi che lo sostanziano, attraversati da un'inesausta spinta a una creazione linguistica senza precedenti (modulata su di un'eccezionale fantasia di prestiti, neologismi, combinazioni lessicali e sintattiche); sia per lo speciale valore testamentario degli stessi, volti a condensare tutto il passato narrativo ed esistenziale dell'Autore. L'interpretazione del canzoniere parisiano, in effetti, diviene possibile solo a patto di attivare un complesso processo di rinvenimento memoriale, che tenga conto di almeno tre livelli cronologici interni², tra loro di fatto indistricabili:

¹ Le poesie di Goffredo Parise (complessivamente elaborate tra il 30 marzo e il 21 maggio 1986) sono conservate su 31 fogli dattiloscritti solo *recto*, con correzioni a più mani, depositati nell'Archivio Goffredo Parise di Roma, presso Giosetta Fioroni. Da tali fogli si intendono tratti i testi riportati in seguito; l'edizione Rizzoli 1998 (*Goffredo Parise. Poesie*, a cura di S. Perrella) è infatti compromessa da alcuni errori di trascrizione, che ne impediscono una lettura critica. Le liriche verranno indicate in nota mediante la sigla **P**, seguita dal titolo (o dal capoverso iniziale) e dalla data di composizione. Per maggiori informazioni su questa peculiare e per lo più sconosciuta raccolta, rinvio alla mia monografia, che propone l'analisi dei componimenti, ricostruiti a partire dagli idiografi: *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime Poesie di Goffredo Parise*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2011. Dalla stessa monografia sono, di fatto, estratti i due saggi qui proposti – che corrispondono, salvo lievi variazioni, ai due capitoli di commento dei relativi componimenti (pp. 299-332 e pp. 399-411) – come pure la panoramica introduttiva che gli si premette. Tutti gli altri testi dell'Autore sono infine citati, salvo indicazione contraria, da *G. Parise. Opere*, a cura di B. Callegher e M. Portello, I Meridiani, Milano, Mondadori, tomi I (2001³) e II (2005³).

² Ai quali andrebbe eventualmente aggiunto un quarto livello esterno, relativo alla frammentata e dispersiva storia editoriale delle poesie, di cui vale la pena offrire un breve compendio. Essa comincia nell'agosto 1986, quando Cesare Garboli promuove la prima pubblicazione su “Paragone” (XXXVII, n. 438, pp. 3-5) di quattro componimenti: *Non più di formica eri*; *Orsù Jack*; *Berlicche è la lingua del Diavolo*; *Denuda la tua foto signorina*. Il 29 ottobre del medesimo anno su un fascicolo speciale, allegato al “Corriere della sera” in ricordo di Parise e della sua trentennale collaborazione al quotidiano (*Parise e il Corriere*, a cura di F. Ronconi e B. Rossi), appare invece per la prima volta una delle due liriche dedicate a Petote – il suo ultimo cane, un fox-terrier a pelo liscio – dal titolo omonimo (si tratta dei versi datati 23 aprile). Nell'estate 1987 è quindi la volta di “Alfabeta” (G. Parise, *Prova d'artista*, “Alfabeta”, 9, n. 98/99, luglio – agosto 1987, p. IV del supplemento letterario), ove i versi di *Orsù Jack*, illustrati da un disegno di Giosetta Fioroni, sono inseriti in un ampio florilegio di poesia contemporanea. In dicembre *Non più di formica eri* e *Berlicche è la lingua del Diavolo* sono erroneamente riproposte come inedite su “Il Gazzettino” di Venezia. Nel marzo 1989, sulla rivista “Leggere” (n. 9, marzo 1989, pp. 20-21), sono quindi pubblicati altri due testi: si tratta di *Quelle unghie grifanti*, fino ad allora inedito, e dell'ormai noto *Petote*. Li accompagna un acutissimo articolo di Andrea Zanzotto, dal titolo *Movimenti remoti e cupo presente: Parise poeta*. Il 9 settembre successivo, su “la Repubblica” (supplemento “Mercurio”), ancora Garboli premette un articolo piuttosto negativo ad una scelta di dieci poesie, di cui sette inedite: *La danzatrice greca*; *Petote* (componimento del 2 aprile); *I tamponi poco chiari*; *Sul bacino blu*; *Vento di nord*; *Il pneuma è ostico*; *Orsù Jack*; *Berlicche è la lingua del Diavolo*; *Anghebeni pietrito ossame*; *Denuda la tua foto signorina*. La vicenda prosegue nel novembre 1997, con la pubblicazione – annunciata in luglio sulle colonne del “Corriere della sera” da Antonio Debenedetti – per la casa editrice Rizzoli, di una raccolta di dieci liriche (di cui quattro inedite) scelte e introdotte da Silvio Perrella. Il volume (*Goffredo Parise. Dieci poesie*) è stampato in duemila copie “non veniali” (come recita la nota tipografica) e contiene la seguente selezione: *Rabbino*; *Sul bacino blu*; *Petote* (23 aprile); *Vento di nord*; *Non si*

uno propriamente storico o almeno cronachistico-fattuale (dunque talora inattendibile), afferente alle vicende umane proprie e universali, tracciabili attraverso le epoche che con lo scrittore vengono a contatto per esperienza diretta o culturale; uno tutto interno, dell'anima e dei sentimenti; ed uno, al precedente solo saltuariamente commisurato, della Natura. Non è un caso che proprio il motivo del *tempo* risulti centrale nei componimenti (a tratti quasi delle variazioni su questo tema); né che a farsi carico delle interferenze tra le descritte dimensioni sia il particolare *tempo* della poesia, immobile e fuggevole insieme. Lo confermano le profetiche parole che il 17 dicembre 1972 Pasolini dedicava invero al *Sillabario n. 1*, edito pochi mesi prima nei "Supercoralli" dell'Einaudi e che alle *Poesie* della fine appare legato dalle più profonde relazioni derivative:

Inoltre, egli [Parise] istituisce un misterioso legame tra la psicologia dei personaggi e il tempo. Il passare del tempo – visto come in una meravigliosa vertigine – due o tre finali di racconti, come questo: «...era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate», sono tra le cose più belle del libro – il passare del tempo, dico, trascina con sé i sentimenti come per una strada che non è la loro, secondo un'altra logica, non certamente dialettica, e neanche psichica. Non per niente, in uno dei due o tre lievi autoritratti che Parise distribuisce nel libro, egli dice descrivendo una compagnia di dieci amici: «E infine un altro uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo». Fissando la realtà mutevole quasi con gli occhi imbambolati di Buster Keaton, cioè con sostanziale umorismo, Parise può consentirsi di immobilizzare tale realtà quando vuole: e la immobilizza in visioni che sembrano sfuggire alle leggi del tempo, e che quindi appartengono per definizione al passato, così da far morire di nostalgia anche nel momento stesso in cui accadono. Può trattarsi dell'inizio di una nevicata dopo una serata passata in famiglia; o di una visione di Venezia sulle nebbie dell'aurora; [...]. Questo senso concomitante del passare del tempo e della sua sostanziale immobilità – senso trasferito sempre nel concreto di un'ora, di una situazione, di un sentimento – è tipico della poesia: non mi meraviglierei se Parise si presentasse ora addirittura come poeta in versi. Certo non lo farà – per mancanza di abitudine e per diffidenza – ma sarebbe pronto per farlo³.

Pasolini, da poeta d'eccezione qual è, individua acutamente le tracce della poesia, pronta ad esplodere senza veli, nel tempo vorticoso eppure fermo proprio della dimensione – anch'essa fortemente memoriale – delle tarde "poesie in prosa", come le definì lo stesso Parise, dei *Sillabari*. Come in questi ultimi, così nelle *Poesie*, Parise soppesa il mutare degli anni, dilatandone gli attimi o più spesso riducendone i giorni, inseguendo i ricordi o condensando i sentimenti, per restituire l'immagine puntiforme di una realtà depauperata, ridotta ai soli elementi per lui significanti. Se

poteva negare; Solo perché il suo verso; Orsù Jack; Denuda la tua foto signorina; Schiocchi di ombrelloni verdi e blu; Anghebeni pietrito ossame. Nell'ottobre 1998 lo stesso Perrella cura, sempre per la Rizzoli, l'edizione completa delle poesie; tuttavia quest'ultima, benché i testi vi siano riprodotti in ordine cronologico, risulta come accennato non sempre precisa nella trascrizione degli idiografi, né offre un compendio delle varianti di cui quasi ogni componimento abbonda. Esclude per altro, salvo qualche accenno introduttivo, ogni tipo di commento contenutistico. Con la riapparizione, nel 2001, di due poesie (*Orsù Jack* e il *Petote* del 23 aprile) su un numero de "Il Caffè illustrato" (*Dossier Parise*, a cura di G. Pedullà, "Il Caffè Illustrato", n. 3, novembre/dicembre 2001, pp. 37-65) quasi interamente dedicato a Parise, si chiude il tortuoso percorso di questi versi, clamorosamente esclusi perfino dalle edizioni aggiornate dei Meridiani e infine riproposti in veste completa e commentata solo nel 2011, nell'ambito della mia citata monografia.

³ P.P. Pasolini, *Quando discesero i barbari Arbasino resistette Parise no*, "Tempo", 17 dicembre 1972; ora, con il titolo *Alberto Arbasino, «Il principe costante»*; *Goffredo Parise, «Sillabario n. 1»* in *Descrizioni di descrizioni* [1972-1975], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999, tomo II, pp. 1705-1711.

l'urgenza di ogni sua scrittura implica uno strettissimo rapporto tra letteratura e vita, a farsene mediatore è insomma ora un tempo soggettivo, discontinuo e impermeabile ai mutamenti esterni: il tempo, appunto, della poesia. A questo proposito, mi pare interessante richiamare l'*incipit* di una delle ultime lettere che compongono il prezioso carteggio di Parise con Giovanni Comisso, lo scrittore trevigiano che fu suo amico e padrino per oltre un decennio e che il giovane pupillo considerò maestro di stile, d'arte, nonché di autentica poesia:

Caro Giovanni,
mi ha fatto tanto piacere vederti ieri sera, seppur di lampo (!). E infatti vedi che sono già a Roma. Non abbatterti, caro Giovanni, per le tue vicissitudini ancillari, e non sentirti vecchio per queste poche cose. Un poeta non è mai vecchio e tu meno di tutti gli altri. La vecchiaia del poeta è la sua rinascita, il suo vero rinnovamento, dopo la distruzione del dolore. Egli è come un poppante che succhia il latte di tutta la vita, dalla gran mammella⁴.

L'immagine, bellissima e tradotta in un disegno altrettanto pregnante da Giosetta Fioroni, ci avvicina alla comprensione del mai sopito sentimento poetico di Parise: il "tempo del poeta", assunto a categoria esistenziale, è il solo che riesca a sottrarsi tanto alla miseria cronologica che incombe sugli esseri – "il polverone [...] di poco conto"⁵ delle guerre e della politica – quanto al procedere lunghissimo della storia naturale, per la quale la vita dell'uomo non è che un soffio: "Noi siamo delle povere cose che appaiono e scompaiono in un attimo, che hanno un'illusione di felicità o di piacere o di gioia"⁶.

Le *Poesie* di Parise non consistono dunque in null'altro che in una collezione di lampi irripetibili – da consegnarsi all'eternità – estratti dall'incrocio di nastri temporali diversi: ovvero dal flusso della Storia umana, pubblica e privata, in costante e deficitaria lotta con quella naturale e in dialogo con quella culturale. Tale processo – che ha luogo in tutte le liriche – si manifesta tuttavia in modo più evidente in quelle di esse esplicitamente incentrate sul problema del tempo, condensandolo in correlativi oggettivi o spaziali che di solito danno voce alla la fragilità umana di fronte all'incommensurabilità della Natura. È il caso, ad esempio, di due tra i componimenti più affascinanti della raccolta stesi a un paio di settimane l'uno dall'altro, e rispettivamente dedicati a Capri e ai Bronzi di Riace: *Sul bacino blu* ed *È il contenente che ci imbomba*. Entrambi i testi – che condividono un'ambientazione marina e un'indulgenza, per così dire, mitica del dettato – sono luogo di incontro moltiplicato di emergenze temporali antiche (talora specificatamente classiche, declinate in una materialità architettonico-artistica), geologiche e naturali, sulle quali si innestano innumerevoli riferimenti letterario-culturali, che solo un'analisi dettagliata è in grado di rivelare.

⁴ G. Parise, *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise (1954-1966)*, a cura di L. Urettini, Edizioni del Bradipo, 1995, p. 49.

⁵ G. Parise, *L'albergo era moderno*, in *Lontano*, a cura di S. Perrella, Firenze, Avagliano Editore, 2002, p. 20.

⁶ G. Parise, brano dall'intervista *L'uomo senza vanità*, a cura di P. Ruffilli, "Reporter", 17 luglio 1985.

I
Se Zefiro soffia sui “papiri / di storia umana”.
Capri tra Mito, Storia e Assoluto Naturale

Sul bacino blu
sventazza il mare
di Capri

E come Tritone
polvere d’acqua
ingurgiti a schiaffo

Sulfo bevesti
del nettare di Tiberio
che iodio incanta
nella gola secca

Immerso l’occhio
nel fondo archeo
mura romane
intravedi
nette da muschio alghe e degrado

Diomede lasciò
volatili gracchioni
a confermare tempo e storia
nella formica al sole

Ma a nulla valse
il testimoniere
tutto rimase com’era
come fu

Deride Zefiro
non lascia papiri
di storia umana
che dolomite infrange

Fu il ramarro e non tu
smunta formica
a udire le sirene

Chi lo vide Ulisse?
Forse l’occhio del polipo
attratto dalla luna

ma fauna d’acqua
ne udì la chiglia
per sentito dire.

22.4.86

Sintesi lirica – tra le più riuscite del canzoniere parisiense – del racconto *Estate* del *Sillabario n. 1*, questa poesia riunisce sotto il segno dell’esperienza caprese riflessioni di storia umana e naturale, proponendo al contempo un luminoso esempio di reinvenzione lessicale. I versi si modulano infatti su una densa trama di elementi primigeni – tra cui spicca per intensità quello acquatico – talora ridotti da Parise all’essenzialità anche linguistica: *mare, acqua, solfo, iodio, fondo archeo, muschio, alghe*. Essi si iscrivono nel tentativo di recupero degli aspetti basilari dell’esistenza, ossia nell’ambito della “cultura primaria”, da contrapporre a ciò che caratterizza la contemporanea società materialista: “il turismo di massa, i consumi, gli americani e il loro way of life”⁷. Dal punto di vista strettamente artistico, l’importanza dell’elemento naturale è espressa da Parise, in modo limpido e compiuto, in un articolo del novembre 1985, ossia del periodo che potremmo definire “post-giapponese”. La nota cronologica non è irrilevante e impone una premessa, visto che l’esperienza dell’Autore nel Paese del Sol Levante (ove egli si era trattenuto oltre un mese nel 1980, sollecitato l’anno prima dall’amico Boris Bianchieri, ambasciatore italiano a Tokio) si rivela fondamentale, tanto da influenzarne la produzione letteraria successiva. Il Giappone scopre infatti ai suoi occhi un mondo dove certi ideali (le emozioni, lo spirito, l’arte, il senso etico, la bellezza), che egli vede sempre più rapidamente corrosi nel Paese della Politica – come è definita l’Italia nel reportage giapponese *L’eleganza è frigida* – sono ancora intatti. Parise non guarda al mondo orientale da un punto di vista sociologico, ideologico, né tanto meno meramente cronachistico; lo osserva piuttosto con gli occhi innamorati di chi vi riconosce soprattutto un valore imprescindibile della vita che l’Occidente ha perduto e che egli stesso insegue da sempre: “il senso unitario di un’esistenza che ha le sue ragioni «estetiche» nelle sue origini”⁸. Di ritorno dal Giappone, Parise dichiarò, non a caso, che avrebbe potuto viverci:

Il Giappone è il solo Paese al mondo, per me, in alternativa all’Italia. Esso significa l’estetismo più il perfezionismo. Il Giappone rimane sempre se stesso, nonostante le sovrastrutture occidentali, cioè un Paese dove si può fare harakiri perché, se il padrone ti licenzia, il disonore è tale che non c’è altro scampo che la morte.⁹

L’universo nipponico si pone cioè come una sublime alternativa di fronte alla realtà consumistica italiana, “dove il materialismo era troppo, troppo intollerabile e proprio per questa ragione irrimediabile”¹⁰. Dal contagio pervasivo di una colonizzazione americana tenace e generalizzata – riscontrata dall’Autore anche nei suoi viaggi veramente altri, in Asia o in India – che tenta di “far

⁷ Lettera di Parise a Giosetta Fioroni, scritta il 20 ottobre 1980 da Singapore e contenuta nel citato fascicolo *Parise e il Corriere*, p. 55.

⁸ A. Paolini, Introduzione a *L’eleganza è frigida*, ristampa negli Oscar classici Mondadori, 1988, p. 6.

⁹ Intervista di G. Massari a Goffredo Parise, pubblicata su “Il Giornale” del 14 marzo 1982 con il titolo *Parise ovvero l’eleganza è frigida*.

¹⁰ G. Parise, *L’eleganza è frigida*, in *G. Parise, Opere*, cit., tomo II, p. 1150.

sparire lo stile dal mondo con un colpo di spugna artificiale”¹¹ e non risparmia neppure i luoghi più nascosti della giungla cambogiana¹², il Giappone sembra cioè uscire assolutamente intatto:

[...] unico Paese al mondo dove l’America è messa sotto i tacchi e usata come si usano appunto i tacchi, ogni cosa avendo l’aspetto e l’uso americano. L’invincibile spirito del Giappone, uguale sempre a se stesso, che dopo tanto errare fu il primo sospiro di sollievo. Ecco, l’essenza, lo spirito ineffabile dell’esotismo inteso non soltanto materialmente in Giappone resisteva intatto: l’acqua non era stata inquinata¹³.

Ecco allora che nel detto articolo del 1985, recensendo *Bellezza e tristezza* di Yasunari Kawabata (premio Nobel per la letteratura nel 1968), Parise si sofferma forse per l’ultima volta sulle caratteristiche naturali ed estetiche della letteratura e del mondo nipponico, in profondo contrasto con le corrispondenti realtà dell’occidente:

A noi occidentali, lettori occidentali, oggi particolarmente afflitti da una produzione letteraria che non si dovrebbe in realtà chiamare tale, di importazione o di imitazione americana, privati ormai di una fisionomia europea che è durata fino a pochi anni fa, prima del ciclone delle cose, della *robba* da vendere, avvicinarci a questi autori giapponesi è un po’ come per gli abitanti della città sentire l’odore dell’ozono o della pioggia, della campagna e dei boschi. [...] È un po’ ricostruire il senso della letteratura dalle sue ceneri, cioè i suoni intermedi dentro gli interstizi, le pieghe di un’interiorità non soltanto esaminata scientificamente, ma quasi primordiale. È questa una caratteristica del Giappone, o almeno del Giappone di ieri, se non quello di oggi: riconoscere precisamente i suoni della natura. E con essi quelli assai più misteriosi che fanno eco dentro la natura umana¹⁴.

Non è possibile, a mio avviso, affrontare la lettura di *Sul bacino blu* se si è privi dell’importante filigrana interpretativa messa a fuoco da questo passo: sull’esempio giapponese, Parise cerca nella selettività naturale la strada per una rigenerazione anche letteraria, che si sostanzia di una scrittura corposa, libera da orpelli ideologici e alternativa all’insipida produzione seriale: una scrittura che sia mimesi di fenomeni psichici (interiori, parafrasando il brano citato) e fisici. In luogo dell’odore dell’ozono e della pioggia – che è facile avvertire tra le pagine degli autori orientali e che si ritrovano, combinati al *sulfo* caprese, in una poesia del 21.5.86¹⁵ – scopriamo nei versi in esame sapori marini di zolfo e iodio che, scaturiti dal ricordo, preludono ad uno scandaglio in chiave sentimentale dell’anima del poeta. Già dalla prima strofa, Capri, allo stesso modo del Giappone, sembra identificarsi cioè quale concentrato di sostanze basilari della vita come dell’arte,

¹¹ G. Parise, *Prima che l’America tentasse*, in *Lontano*, cit., p. 60.

¹² Cfr. a tal proposito una lettera di Parise ad Omaira Rorato raccolta in *«I movimenti remoti»*. *Inediti di Goffredo Parise*, a cura di C. Pizzingrilli, “Marka”, XV, n. 32, Macerata, Quodlibet Edizioni, 1995: “Chi s’addentra nella foresta della Thailandia, e si spoglia nudo per mettersi sotto una azzurra e gelida cascata a molti chilometri da qualunque villaggio e sotto la cascata trova un piccolo panierino di Coca Cola, Ginger Ale e Pepsi Cola, e ci riflette su, sa che non ha più moltissimo da viaggiare”.

¹³ G. Parise, *Salgari: i miei viaggi veri e immaginari*, articolo datato 24 ottobre 1982, poi inserito in *Parise e il Corriere*, cit.

¹⁴ G. Parise, *Kawabata e i segreti dell’animo femminile*, “Corriere della sera”, 27 novembre 1985.

¹⁵ P., *Schiocchi di ombrelloni verdi e blu* (21.5.86), vv. 1-5: “Schiocchi di ombrelloni verdi e blu / contro il mare di sulfo / ozo invade l’aria / la bufera è qui / ma non per tutti”.

consentendo a Parise di mostrare il riflesso della propria vicenda matrimoniale, attraverso il ricordo di un *alter ego* che la sua immaginazione aveva, qualche anno prima, collocato sul battello Ischia-Capri, in un giorno di ottobre, a ricostruire una remota vacanza insieme alla moglie ormai lontana:

Un giorno di ottobre, sul battello Ischia-Capri un uomo appoggiato al parapetto di prua contro il vento e il sole guardava fisso e senza pensiero il blu del mare e le spume bianche.

Disse: «L'estate è finita», la gola si chiuse e non poté più parlare. Allora pensò: "Chissà dove sarà" e rivide accanto a sé su quello stesso parapetto di prua la moglie che non vedeva più da molti anni, e come quell'estate la guardò. Aveva lunghi capelli castani raccolti a coda di cavallo ma battuti dal vento, un volto ovale timido e selvatico da suora orientale, cortissimi shorts bianchi, una camicetta di Madras scolorita, scarpe da tennis impolverate di rosso sui piedi nudi, pelle già scura, denti bianchi e forti e un po' convessi (spesso teneva la bocca schiusa). Aveva diciannove anni, non parlava quasi mai, si muoveva e camminava in fretta con confusione e grazia, spesso aveva fame, sete e sonno. Insieme non avevano molti soldi, anzi pochi, ma erano molto felici e molto infelici come succede a quell'età. Litigavano moltissimo, lui la tirava per i capelli per non farle troppo male, certe volte la prendeva anche per il collo e stringeva, o le storcava il braccio, lei lo graffiava, soprattutto tirava calci¹⁶.

Fin dal capoverso iniziale, i toni dominanti di *Estate*, una tra le voci più intense dei *Sillabari*, appaiono quelli marini del blu e del bianco, campiture cromatiche che si riverberano sui versi e costituiscono il primo indizio di affinità tra il racconto e la sua variante lirica¹⁷: "Sul bacino blu / sventazza il mare / di Capri". L'*incipit* della poesia, complicato per altro da un *enjambement* ai versi 2-3, è occupato da una splendida sinestesia attivata da un neologismo tutto parisiense: "sventazza", che risulta dalla duplice applicazione del prefisso *s-* e del suffisso verbale *-azzare* ad un agente atmosferico, il vento che appunto soffia – come scrive Parise nel *Sillabario* – "dalla stretta gola della prima roccia"¹⁸ tra i faraglioni, inondando il viso dei due amanti con "brevi raffiche gentili di acqua, aria e jodio"¹⁹. Il sintagma allitterante "bacino blu" richiama l'insistente caratterizzazione del mare in *Estate*, pure ripetuta, dopo l'*overture*, in forma di anadiplosi prosastica, nella descrizione del panorama che i due sposi godono dal loro modesto albergo:

Oltre la terrazza c'erano pini e tamerici di due verdi diversi, cupolette bianche, terrazze e giù in fondo, di là dai salti di roccia, il mare blu. Sul mare blu un grande panfilo blu, fermo e ondulante e dietro il panfilo un motoscafo bianco in corsa²⁰.

Il mare, che si supporrebbe soggetto allo – più che dello – sventazzare, è protagonista indiscusso dell'avventura narrativa come di quella poetica, tanto che Parise gli attribuisce una qualità

¹⁶ G. Parise, *Estate*, in *Sillabario n. 1*, in *G. Parise. Opere*, cit., tomo II, p. 295.

¹⁷ Ricordo che i temi della poesia e del *Sillabario* sono ripresi da Parise anche in un altro testo, dal titolo *Capri*, comparso sul "Corriere della sera" il 3 luglio 1983 e ripubblicato poi nel 1999 per l'Avagliano Editore, corredato da cinque disegni di Giosetta Fioroni. A questo scritto, sostanzialmente riassuntivo delle esperienze capresi di Parise, farò riferimento solo nei casi in cui il suo apporto si riveli indispensabile per confermare il legame (su cui intendo incentrare l'analisi) tra versi e racconto.

¹⁸ G. Parise, *Estate*, cit., p. 296.

¹⁹ Ivi, p. 297.

²⁰ Ivi, p. 296.

performativa (quella appunto di muoversi al vento), assimilandolo nella strofa successiva a Tritone, divinità che lo governa:

E come Tritone
polvere d'acqua
ingurgiti a schiaffo.

Il *tu* a cui la poesia si rivolge non è altro che l'ombra – fissata in un atemporale presente – del Parise ancora giovane e viaggiatore, “testimoniere” delle gioie passate. Ed è probabilmente anche il suo doppio maschile, al quale è affidato in *Estate* il flusso memoriale. Dei personaggi del racconto, contrariamente alle apparenze, sopravvive del resto un'eco particolare nella lirica. Quanto alla donna cui l'uomo si accompagna, come è emerso dal brano iniziale molto vicina alla realtà paesaggistica che Parise celebra nei versi (perché spinta dai bisogni primari e, alla lettera, di “natura selvatica ed elegante”²¹), si tratta certamente di Mariola²². Lo conferma, oltre alla precisazione anagrafica (Parise la sposò giovanissima), l'allusione ai silenzi prolungati di lei, come alla sua bellezza, grazia e confusione, nonché alla saltuaria aggressività dei loro rapporti (di cui l'Autore dà notizia in diverse lettere a Comisso e a Naldini, oltre che nel noto lavoro teatrale *L'assoluto naturale*). Lui, il marito, il poeta e – tanto nel racconto che nei versi – il testimone degli eventi, è invece un uomo dal “cervello a conchiglia”²³, dall'intelligenza osservativa e dall'intuito mobilissimo; per queste ragioni è destinato ad assistere al consumarsi del frammento di storia e di gioventù loro concesso, come allo scorrere implacabile delle stagioni, dell'anno quanto della vita. Il suo ruolo è cioè paragonabile a quello del decimo personaggio del gruppo di amici rappresentato in *Amicizia*: “un uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo”²⁴. Nella frase che avvia il suo percorso retrospettivo – “Disse: «L'estate è finita»” – si può a mio parere cogliere, per altro, un'affinità con il principio che sottende alla sesta strofa della poesia: “Ma a nulla valse / il testimoniere / tutto rimase com'era / come fu”. Mutata la condizione, fisica e sentimentale, dello scrittore (“finito” cioè un periodo della sua vita), Capri è rimasta invece identica a sé stessa, come a segnare lo scacco e l'insufficienza delle cose umane, miseramente transitorie di fronte all'eternità e all'onnipotenza della Natura. La coppia stessa incarna la dialettica – consueta in Parise – **Natura vs cultura** o, in altre parole, moglie e marito sperimentano due diverse distanze (l'una più corporalmente coinvolta, l'altra filtrata intellettualmente) dall'elemento naturale che, nonostante si ponga per l'Autore sotto il segno dell'utopia letteraria, si conferma tuttavia incommensurabile rispetto alla miseria storica dei viventi.

²¹ *Ibid.*

²² La ragazza con cui Parise fu sposato per un breve periodo (1957-63) d'amore, nervi e gelosie, conclusosi con una precoce separazione.

²³ G. Parise, *Estate*, cit., p. 296.

²⁴ G. Parise, *Amicizia*, in *Sillabario n.1*, cit., p. 213.

Su queste coordinate teoriche avrò modo di soffermarmi di nuovo nel corso dell'analisi dei versi finali; per ora continuerò a seguire, attraverso la poesia, le diverse tappe di *Estate*, a partire da quella condensata nella seconda strofa che si è lasciata sospesa. È bene precisare che la ricostruzione lirica avviene in maniera non perfettamente aderente, dal punto di vista cronologico, al testo ispiratore: la realtà del fondale caprese così come il già fluido ricordo del *Sillabario* sono cioè investiti dallo slancio energetico e visionario di Parise, il quale li sottomette all'imperativo poetico e alla disposizione musicale delle strofe. L'endecasillabo²⁵ ripartito tra i versi 4-5 richiama pertanto, con una sola significativa variazione di genere, un passo del racconto di molto successivo rispetto all'*incipit* che si è già preso in considerazione; esso rievoca infatti liberamente la prima immersione dei due sposi nelle acque dell'isola, dopo l'arrivo all'albergo e la discesa verso i faraglioni, con le conseguenze metamorfiche che ne derivano:

Infilarono pinne e maschere molto in fretta, si tuffarono, si guardarono sott'acqua e si presero per mano un momento, poi riemersero. Lei aveva i capelli gocciolanti e flottanti sull'acqua, e ciglia gocciolanti sugli occhi a mandorla e altre gocce sul volto un po' contratto per il sale dentro gli occhi e per le brevi raffiche di acqua, aria e jodio che il vento soffiava dalla stretta gola della prima roccia. Lui avrebbe voluto dirle: "Come sei splendente" perché il cuore di lei e tutto il suo carattere selvatico splendevano di una grandissima autonomia naturale e solitaria. Ma egli fu geloso di questa autonomia e della sua fortunata bellezza e qualcosa di meschino gli fece dire soltanto «Come sei carina», ma lei nella sua felice sordità e autonomia marina non udì²⁶.

L'inebriante contatto con la più pura essenza marina induce nel protagonista dei versi la trasformazione in una creatura mitologica: Tritone, divinità metà uomo e metà pesce, secondo i Greci antichi figlio di Poseidone e della nereide Anfitrite e in grado col suo corno di conchiglia di fermare le tempeste, rappresentato al verso 6 mentre ingurgita acqua "a schiaffo". Come emerge dal passo proposto, esso non è che l'alternativa maschile della trasfigurazione che in *Estate* si manifesta nella donna-sirena fluttuante nell'acqua. L'elemento liquido – potenziato dal dato tattile delle raffiche di vento e da quello quasi gustativo (salino) dello iodio – sembra infatti pervadere il corpo della giovane fino a scioglierne le membra in onde e i capelli in alghe galleggianti: ella diviene, mediante questo processo, una creatura naturale, parte integrante della flora oceanica, autonoma e solitaria, di una specie senz'altro affine a quella degli uccelli diomedei che resistono al tempo e alla storia e che lo sguardo di Parise immortalerà in una strofa successiva della poesia caprese. Forse perché incapace – lui, uomo intellettuale e troppo consapevole – di sperimentare allora una simile fusione panica con la natura, al poeta è dunque concesso di ri-vivere solo attraverso la rielaborazione e la sostituzione lirica l'esperienza della compagna. Allo stesso modo, l'espressione "acqua / ingurgiti a schiaffo" vorrebbe ridurre in immagine sintetica le raffiche di vento bagnato che

²⁵ In verità non canonico, in quanto presenta l'insolito accento di quinta.

²⁶ G. Parise, *Estate*, cit., pp. 297-298.

investono la protagonista femminile di *Estate*; è interessante notare come, singolarmente, la formula “a schiaffo” indichi un particolare tipo di panoramica cinematografica (che, come noto, è una ripresa realizzata facendo ruotare una telecamera sul proprio asse): si tratta, in questo caso, di una panoramica velocissima, detta anche *swish pan*, spesso usata in scene drammatiche per rendere l’idea della velocità di oggetti lanciati, come un coltello o una pallottola. L’impatto dell’acqua riprende dunque la violenza dello “sventazza” del verso 2 ed iscrive per altro la figurazione mitica in uno stato interiore: quello di chi, pur sentendosi disposto a godere di ogni infinitesima percezione, non può abbandonare “la consapevolezza che la vita si decide veramente in un territorio al di là della nostra portata”²⁷, in una Natura sempre amata ma titanicamente indifferente.

Sulfo bevesti
del nettare di Tiberio
che iodio incanta
nella gola secca

Con la terza strofa l’inquadratura – per proseguire nel paragone filmico – sospende bruscamente la scena subacquea del *Sillabario* e passa, complice un repentino mutamento anche dei tempi verbali (dal presente, usato fino a questo punto, al passato remoto), a quella immediatamente successiva; il riscontro tra le due forme memoriali ha del sorprendente:

Mangiarono sulla terrazza di legno sconnesso “Da Luigi”, ma con tovaglia bianca e bicchieri a calice di un vetro verde e leggerissimo che si appannò subito al vino d’Ischia ghiacciato. Sentirono il sapore di zolfo di quel vino mischiarsi in bocca al sale amaro del mare e le labbra diventare più dure e come anestetizzate dal bordo gelido e sottile del bicchiere senza peso. Mangiarono cozze al pepe (lei succhiava le cozze con la piccola bocca indurita dal vino freddo) e a quel punto lui la baciò proprio su quelle labbra per sentire se era vero: era vero, le labbra erano indurite dal vino freddo e fuori, intorno, sopra il labbro era rimasto un po’ di sale. Mangiarono un’aragosta enorme: lei masticava rapidamente, con forza, a bocca chiusa; ma sapeva, conosceva le cose che mangiava e il momento in cui le mangiava? L’uomo che in quegli anni intuiva soltanto, se lo chiese. No, lei non sapeva, era troppo giovane per sapere, aveva molta fame e basta e subito dopo mangiò una mozzarella in carrozza²⁸.

“Tutti sappiamo che il vino di Ischia, specie quello gelato di Perrazzo, fa godere la gola con un sapore anestetico di «sulfo» e di iodio”²⁹; lo iodio, in verità, è qui quello del sale attaccato alla pelle delle labbra, che produce un’eccezionale miscela insieme al sapore del vino – quello stesso “nettare” amato dall’imperatore Tiberio, che giudicava a confronto il vino di Sorrento un *generosum acetum*³⁰ – tanto da incantare la bocca desiderosa di refrigerio. Il verbo “incanta”, in

²⁷ D. Scarpa, *Capri, bellezza assoluta e drammatica*, “Corriere del Mezzogiorno”, 30 agosto 2001, p. 17. L’articolo offre una breve analisi della poesia, non priva di spunti interessanti.

²⁸ G. Parise, *Estate*, cit., p. 298.

²⁹ D. Scarpa, *Capri, bellezza assoluta e drammatica*, cit. Scarpa riprende qui indirettamente le stesse parole usate da Parise nello scritto *Capri*, cit.: “Si esce dall’acqua e si corre a bere immediatamente un bicchiere di vino d’Ischia gelato, di Perrazzo, con quel suo sapore unico al mondo, di lieve, anestetico zolfo”.

³⁰ *Tiberius Caesar dicebat consensisse medicos ut nobilitatem Surrentino darent; alioqui esse generosum acetum* (Plin., *Naturalis Historia* 14, 64).

enjambement tra i versi 8 e 9 – che nascondono un endecasillabo regolare – è dunque usato in modo originalmente transitivo, tra il sulfo (con funzione *si* soggetto) e lo iodio (in funzione inusuale di complemento oggetto). Si sa che questi elementi, coinvolti sia dal racconto che dalla poesia, sono ossessivamente associati da Parise al sapore del mare, alla sua straordinaria sensualità naturale, simile a quella emanata in *Estate* dalle piccole labbra indurite della donna. Nello stesso passo del *Sillabario*, l'Autore sembra inoltre insistere su di un profondo valore conoscitivo – e in ultima analisi letterario – celato nel cibo acquatico, che non è però colto dalla sua istintiva compagna, la quale vive intensamente le sensazioni fisiche più dirette ma non è in grado di distillarne un significato esistenziale. L'affermazione riprende ed esaspera il conflitto **donna vs uomo** che, in effetti, non è altro che una variante di quello **senso vs sentimento**³¹ e che si può trovare ancora una volta riassunto, nelle parole dell'Autore, alla voce *Gioventù* del *Sillabario n. 2*. Il rapporto descritto è, anche in questo caso, quello con Mariola:

Lei parlava poco e possedeva una autonomia animale, lenta e armonica, che la poneva in contatto diretto con le cose essenziali ed elementari della vita. Così il suo modo di camminare, di nuotare, di mangiare, di dormire e di amare e così il suo fiato profumato di sangue. Egli si sentiva escluso da questo contatto, perché era un uomo indiretto ma gli piaceva molto vederlo in lei e per questo l'amava³².

L'uomo indiretto, animato da un profondo sentimento dei sensi, si compiace dunque di indugiare sulla qualità iodata dell'alimento marino in almeno altre due occasioni. La prima su cui vorrei soffermarmi, risalente a circa dieci anni più tardi (perché il *Sillabario n. 1* è datato 1972), è contenuta non a caso nel II capitolo dell'*Eleganza è frigida*, interamente dedicato alla descrizione del cibo giapponese. In esso il protagonista – durante la sua prima passeggiata per le vie di Tokyo – è conquistato da un minuscolo ristorante e si sofferma sul segreto esercizio di stile insito nella cucina nipponica, la quale sembra tradurre con buona approssimazione qualcosa di quelle sognanti astrazioni che attraversano la scrittura di Parise. L'estratto, che rivela l'ammirazione dell'Autore per gli equilibri formali della civiltà giapponese, è esempio di eccezionale smalto letterario e dà prova di un'intelligenza matura che non si limita – come l'uomo giovane di *Estate* – ad intuire soltanto, ma rende esplicita una serie di implicazioni intellettuali del cibo:

[...] il cuoco cominciò i suoi esercizi di prestidigitazione, impastando riso, tagliando pezzetti di pesce con coltelli sprizzanti scintille, aprendo e chiudendo piccole scatole di lacca da cui cavava foglie vegetali e radici rosate.

³¹ Il sentimento parisiense è sì legato alla sensualità, ma non in chiave erotica: alla passione dei sensi, cioè, si accompagna, e quindi prevale, un fortissimo sentimento dei sensi. In qualche modo il sentimento limita la vita naturale, perché non è la vita ma il sentire che essa scorre; è vita intellettualizzata, filtrata attraverso l'altro, lente d'osservazione tra l'io e il mondo che implica un distanza.

³² G. Parise, *Gioventù*, in *Sillabario n. 2*, in *G. Parise. Opere*, cit., tomo II, p. 337.

In un tempo infinitamente breve preparò uno di quei tavolini in miniatura su cui dispose il pesce ordinato da Marco e che [...] Marco notò sorprendentemente uguale per colore e disposizione a quello di plastica esposto. Assaggiato il primo piccolo canapè di quel riso e pesce in cui Marco riconobbe per prima cosa il sapore dello jodio contenuto negli abitanti del mare egli si soffermò sul profumo e sulla diversa saporosità di ogni boccone: varie e inconfondibili erano le componenti di quei semplici bocconcini, ognuna con qualche cosa di piccante, e in ognuna si poteva assaporare prima di tutto il morbido sapore iodato del pesce, il gusto della sua qualità e poi quello dell'aggiunta piccante che veniva da differenti qualità di radice tagliata sottile e poi quello dell'alga secca (così parve a Marco) che avvolgeva il boccone come un pacchettino. [...] Quel cibo, disposto su quel minuscolo tavolino a vassoio fatto di una tavoletta di legno di acero o di cedro, spesso quanto un mattone, della stessa misura e poggiante su due traversine, nella sua fattura a incastro, era frutto di estetismo: mentre la disposizione dei bocconcini era perfezionismo. Qualche cosa di matematico e filosofico insieme, di essenziale, soprattutto armonico. Marco ebbe la sensazione che in quell'esatto momento e a contatto per la prima volta con una conoscenza così elementare di un paese attraverso il suo cibo egli cominciava a capire. Fu un attimo, la carne pastosa del pesce tra lingua e palato, il profumo della radice rosa, i movimenti essenziali e danzanti delle mani del cuoco, la lama di diamante del coltello e gli occhi di tutti i presenti immersi nella propria infinita attenzione e concentrazione. Nulla di tutto ciò errava a caso, al contrario si sarebbe detto il frutto di una accuratissima regia millenaria che si ripeteva incantevole nei secoli: con l'evanescenza e la leggerezza dei sogni o delle immagini cinematografiche, di Mizoguchi e Kurosawa, di quelle letterarie di Kawabata e Tanizaki. Lo stile, sia cinematografico che letterario, era un esercizio quotidiano³³.

Evanescenza e leggerezza sono le caratteristiche che autorizzano la sovrapposizione degli usi culinari giapponesi e dello scrivere parisiense, mediante una convergenza di stimoli sensoriali ai limiti del fiabesco e consumata alla breve luce dell'attimo conoscitivo: la "carne pastosa del pesce", il "profumo della radice rosa", "i movimenti danzanti del cuoco", "la lama di diamante del coltello" sono cioè spie corporee di un personalissimo lirismo metamorfico – essenziale e armonico come i minuscoli "bocconcini" di pesce crudo, la cui apparente semplicità nasconde un universo di elementi naturali – confermato dall'allusione ai maestri della più onirica letteratura nipponica. Anche qui – come in *Estate* e nei versi di *Sul bacino blu* – lo iodio (che mantiene la grafia arcaica già vista nel racconto e variata invece nella poesia) e il gusto primario del pesce hanno il potere di attivare, nel protagonista attento alle qualità intrinseche di ogni singolo assaggio, una spirale gnoseologica che conduce a riflessioni di eleganza ed estetismo vitale come artistico. Lo spettacolo del "vero" alimentare è cioè sì colto nella complessità della sua evidenza realistica, ma caricato nel contempo di un alone di memorie e allusioni che affondano le radici nella sensibilità dell'Autore: il cibo non è dunque solo soddisfacimento di un bisogno fisiologico, ma diviene occasione per il recupero o la rigenerazione dell'esperienza soggettiva.

Ma c'è di più: lo iodio, il profumo del mare è pure nominato da Parise nel *Prologo* a *L'odore del sangue*, in una frase che rivela delle connessioni inattese; l'Autore, che intende motivare il titolo del romanzo, racconta come, in Vietnam, gli sia accaduto di viaggiare su di un elicottero che trasportava un soldato gravemente ferito da una mina e perciò insanguinato:

³³ G. Parise, *L'eleganza è frigida*, cit., pp. 1067-1609.

[...] mi colpì l'odore, un odore molto simile a quello dei macelli all'alba, ma infinitamente più dolce e lievemente nauseabondo, anzi, per essere più precisi, esilarante. Mischiato a quell'odore c'era quello di alcool, di etere e ancora altri ma l'odore del sangue, con la sua dolcezza, con il suo zucchero umano, con la sua linfa, dominava su ogni altro [...] stagnava, nella sua dolcezza, e per così dire parlava; si esprimeva, un po' come potrebbe esprimersi un quadro. Quell'odore era un'opera d'arte e, proprio come l'opera d'arte, quando è veramente tale, esprimeva soprattutto il mistero, l'attesa, il rimando a capire. A capire che cosa? Non lo sapevo. [...] Sì, era chiaro, quello era l'odore della vita, l'odore più profondo essenziale ed unico della vita, ma perché mi attraeva tanto? Perché mi attraeva tanto, quale tipo, qualità di attrazione esercitava su di me? Forse quel tanto di belluino, perfino di antropofagico e vampiresco che, nel profondo più profondo, esiste ancora nell'uomo? [...] Forse come una metafora, cioè come qualche cosa che allude ad altra o altre cose, per esempio alla brevità della vita, alla sostanza di cui siamo fatti [...]? Forse al Dove andiamo, chi siamo, da dove veniamo? a cui appunto allude Paul Gauguin in suo famoso quadro? Certamente a tutto questo perché in quell'odore, nella dolcezza di quell'odore c'era anche una punta dell'odore di secrezioni, di sperma, cioè di acque e di ittico, una punta di quell'odore di mare che si coglie quando si ingoia un'ostrica fresca insieme alla sua acqua marina. Ma non più di una punta che bastava a spiegare tutto in una sola, chiara, ma in realtà vaga parola: la vita³⁴.

Dunque l'odore / sapore dei pesci – l'“ittico” del brano riportato – che altrove Parise riassume nello iodio, è l'odore della vita. L'atto di ingoiare l'ostrica può per altro essere accostato a quello del succhiare le cozze descritto nel *Sillabario*, alludendo al medesimo significato archetipico. Questa scoperta tardiva (visto che anche *L'odore del sangue* è degli anni Settanta), solo intuita in gioventù, permette di rileggere in una chiave antropologica tanto l'esaminato passo di *Estate* quanto quello successivo dell'*Eleganza*: in entrambi i casi, l'evocato senso cognitivo ed esperienziale del cibo marino sottende un'irrisolta domanda sul significato dell'esistenza, misteriosamente concentrato e appena avvertito – pur senza mai essere del tutto accessibile – nell'alimento più vicino alla sostanza da cui si è generata la vita biologicamente intesa. L'origine della vita sulla Terra risale infatti a circa 4 miliardi di anni fa, quando l'acqua allo stato liquido comparve sulla superficie terrestre, e nei primi 3,4 miliardi di anni (circa l'85% del tempo da cui esiste la vita) gli organismi si sono formati, sviluppati e diffusi esclusivamente nell'acqua. Quest'ultima è del resto una componente fondamentale di tutti gli esseri presenti sul pianeta: nel protoplasma delle cellule sia procariote sia eucariote l'acqua rappresenta il composto predominante e agisce come solvente per tutte le biomolecole (come carboidrati, proteine, vitamine idrosolubili), dando loro la possibilità di reagire reciprocamente nelle varie soluzioni biochimiche; partecipa poi come reagente in diverse reazioni metaboliche, soprattutto quelle di idrolisi; con l'anidride carbonica è uno dei principali reagenti della fotosintesi clorofilliana, oltre che, sempre assieme alla CO₂, prodotto conclusivo del processo di respirazione cellulare. L'elemento fluido – che si è visto essere dominante nei versi di *Sul bacino blu* – ha dunque per Parise una speciale valenza, in quanto risposta essenziale alla sua permanente inchiesta sull'enigma del vivere, il solo mestiere che – sia pure indirettamente, come pensiero

³⁴ G. Parise, *Prologo a L'odore del sangue*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 5-6.

riflesso – gli interessi. La poesia non può che procedere allora nel segno dell’acqua e, in un rapido *flashback*, riporta l’obiettivo sull’immersione che aveva bruscamente interrotto dopo la seconda strofa:

Immerso l’occhio
nel fondo archeo
mura romane
intravedi
nette da muschio alghe e degrado

La passione di Parise per i fondali marini, cui alludono i versi 11-12 (due quinari), è documentata da una delle tre lettere da lui inviate dall’isola a Giovanni Comisso, nell’agosto del 1959; l’indirizzo segnato nell’intestazione recita “Via Tragara, 41”:

Caro Giovanni,
cattivo tempo da due o tre giorni e in fondo niente di straordinario, salvo magnifiche nuotate con la maschera guardando i fondi marini e certe grotte abissali con grossi pesci lenti e ombrosi che nuotano intorno alle forre e ai nascondigli³⁵.

I versi hanno, ad ogni modo, anche il loro corrispettivo narrativo:

Si tennero per mano e guardarono sott’acqua nelle profondità sempre più buie piccoli branchi di saraghi (più l’abisso sprofondava più lei stringeva la mano di lui), nuotando lenti e come volanti attraverso il bacino e toccarono con mani di madreperla le prime rocce taglienti di Monacone. Lì si arrampicarono dentro forre e cunicoli fino alla cima e tra grosse lucertole restarono al sole. Poi tornarono a inabissarsi nelle profondità marine, poi riemersero e nuotarono lentamente e raggiunsero il punto da dove erano partiti³⁶.

Chiunque si sia recato a Capri almeno una volta nella vita sa inoltre come la fervida fantasia del poeta, che si compiace di intravede nelle profondità abissali dell’isola un’Atlantide di misteriose rovine romane, si fondi su un dato storico reale. Il riferimento va infatti alla baia di Tragara, cui si giunge attraverso la via omonima, una delle passeggiate più affascinanti non solo di Capri ma del mondo intero. Essa conduce prima ad un belvedere, dove lo sguardo spazia ad abbracciare tutto il versante sud dell’isola (Marina Piccola, Monte Solaro), e prosegue poi fino alla punta – ove sono diretti, come vedremo, anche i protagonisti di *Estate* – dirimpetto ai faraglioni e alla detta baia. Quest’ultima costituiva l’antico porto romano, chiuso in maniera naturale dallo scoglio del Monacone: le mura dello stesso sono davvero visibili sulla parte sinistra della cala e, nel caso di acqua particolarmente tersa, sommerse in vicinanza dell’attuale banchina. Parise ne parla in modo assai più chiaro e diretto nello scritto su Capri dell’83:

³⁵ G. Parise, *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise (1954-1966)*, cit., p. 37.

³⁶ G. Parise, *Estate*, cit., p. 298.

A questo punto [scesi fino ai faraglioni] non resta che spogliarsi e tuffarsi in quel bacino color smeraldo in più punti sorretto da mura romane a tassello. Vere mura romane³⁷.

Mi sembra per altro interessante ricordare come la stessa Grotta Azzurra, celebre caverna naturale sprofondata in mare dall'epoca preistorica, sia famosa, oltre che per i notevoli riflessi colorati osservabili al suo interno, anche per gli avanzi sommersi di opere murarie romane che ci documentano l'uso della grotta come ninfeo (probabilmente per volere dei proprietari della soprastante villa romana di Grádola, di cui il monumento doveva far parte). Presso l'ingresso della grotta fu forse ricavato nella roccia un piccolo vano quadrato, ove sostavano i visitatori e l'antro venne di certo decorato con statue sistemate lungo le pareti, delle quali due, raffiguranti rispettivamente un Nettuno ed un Tritone (divinità, quest'ultima, evocata dalla lirica), sono state ritrovate nel XX secolo. Il fondo marino, comunque si interpreti il riferimento, è allora *arqueo*, ossia archeologicamente ricco, e le mura appaiono all'occhio dell'osservatore Parise "nette da muschio alghe e degrado". Per illuminare il senso del verso 15 è forse utile soffermarsi su un passo di un'altra lettera caprese, sempre indirizzata a Comisso. La data è il 14 agosto del '59:

[...] ieri sono stato a Pompei nella bellissima villa dei misteri, e in tutta la città. Bellissima giornata: la storia è sempre quella, sono come un vecchio romano, anzi mi pare di essere assai più lontano nella storia dagli americani che da quegli uomini; se mi dicessero che mio bisnonno era un pompeiano, direi che era sì, un vecchio piuttosto indietro coi tempi, ma nulla più; e non mi stupirei affatto³⁸.

L'estratto spiega, alla luce dell'idiosincrasia di Parise nei confronti della cultura d'oltreoceano, come possano essere per lo scrittore più vicini – se non dal punto di vista cronologico, certo da quello sentimentale – i ruderi capresi e pompeiani, meravigliose testimonianze di una civiltà di ville rustiche e signorili, rispetto a qualsiasi omologante moda contemporanea. Il muschio, le alghe, il degrado, lungi dal rappresentare le incrostazioni saline che ricoprono gli inabissati reperti, dovranno dunque essere piuttosto intesi come metafore dell'aggressivo cancro moderno che ottunde, col suo anestetico sedimento, la disposizione dell'uomo alla vera bellezza. Il raffronto con la lettera reintroduce per altro il concetto temporale e riporta l'analisi sull'antitesi **storia vs Natura**:

Diomede lasciò
volatili gracchioni
a confermare tempo e storia
nella formica al sole

³⁷ G. Parise, *Capri*, cit.

³⁸ G. Parise, *Lettere a Giovanni Comisso*, cit., p. 38.

A sciogliere la quinta strofa, secondo Scarpa, è sufficiente un buon dizionario che “ci spiegherà che l’albatro, l’uccello marino caro a Coleridge e a Baudleaire, si chiama anche diomedeo”³⁹. In effetti, secondo il vocabolario, albatro risulta nome comune per indicare varie specie di grandi volatili marini della famiglia dei *Diomedei*, dal grosso becco uncinato e dalla livrea bianca e nerastra, e, particolarmente, un uccello del genere *Diomedea* (*Diomedea albatrus*). Tale genere comprende i cosiddetti grandi albatro, i quali si suddividono a loro volta in due gruppi di specie, quelli reali e quelli urlatori, a quali ultimi dovrebbe per forza riferirsi Parise, vista la caratterizzazione uditiva dei “volatili gracchioni” al verso 17 (da “gracchiare” = “emettere un verso stridulo e roco”). L’associazione sembrerebbe dunque, a prima vista, riuscitissima, complice l’assonanza fonica del nome zoologicamente corretto con l’allusione mitologica presente nei versi. Non possono però non risaltare, ad un’indagine più approfondita, alcuni particolari costitutivi dell’albatro non del tutto compatibili con i suoi presunti consimili capresi. Sorprende ad esempio il fatto che la *Diomedea albatrus* sia una specie diffusa lungo le coste del Giappone e della Cina, mentre l’albatro comunemente inteso vive solo negli oceani meridionali e nel nord dell’Oceano Pacifico. L’evidente scarto geografico rispetto alle più nostrane atmosfere tirreniche si complica se, dopo un’ulteriore ricerca tra i miti greci, scopriamo che il solo uccello effettivamente legato ad una leggenda di Diomede, uno dei principali eroi achei della guerra di Troia, che compì insieme ad Ulisse – nominato nella nona strofa della poesia – varie epiche imprese, è la berta maggiore (*Procellaria diomedea*), appartenente alla famiglia delle *Procellaridi*. Comunemente chiamate Diomedee o Diomedei, le berte sono uccelli prevalentemente pelagici che nidificano nel periodo primaverile-estivo lungo le coste tirreniche nel Sud Italia e presso le Isole Tremiti – unica colonia conosciuta del Mar Adriatico – in cavità rocciose poco disturbate, come le falesie e gli omologhi faraglioni capresi. Il mito vuole in particolare che le Tremiti, nate per mano di Diomede – che gettò in mare tre giganteschi massi (corrispondenti a San Domino, San Nicola e Capraia) portati con sé da Troia e misteriosamente riemersi sotto forma di isole – furono anche il luogo della sua morte. La dea Afrodite, per compassione verso il dolore dei suoi compagni, li trasformò allora in uccelli marini – le *Diomedias aves*, come le chiama Plinio – che, secondo la tradizione, con i loro garriti soprattutto notturni, simili ai vagiti di un bambino, continuano a piangere affranti la scomparsa del loro condottiero e a fare da guardia al sepolcro del re:

Nec Diomedias praeteribo aves. Iuba cataractas vocat, et eis esse dentes oculosque igneo colore cetero candidis tradens. Duos semper his duces: alterum ducere agmen, alterum cogere. Scrobes excavare rostro, inde crate consternere et operire terra quae ante fuerit egesta; in his fetificare. Fores binas omnium scrobibus: orientem spectare quibus exeant in pascua, occasum quibus redeant. Alvim exoneraturas subvolare semper et contrario flatu. Uno hae in loco totius orbis visuntur, in insula,

³⁹ D. Scarpa, *Capri, bellezza assoluta e drammatica*, cit.

*quam diximus nobilem Diomedis tumulo atque delubro contra Apuliae oram, fulicarum similes. Advenas barbaros clangore infestant, Graecis tantum adulantur miro discrimine, velut generi Diomedis hoc tribuentes, aedemque eam cotidie pleno gutture madentibus pinnis perluunt atque purificant, unde origo fabulae Diomedis socios in earum effigies mutatos*⁴⁰.

La leggenda, narrata – con lievi variazioni – anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nell’*Eneide* virgiliana, chiarisce il senso del verso 16: “Diomede lasciò”. Mitica eredità naturale, le berte sarebbero poi provvidenzialmente migrate fino all’isola di Capri, dove Parise le vide e le amò, in quanto incrocio suggestivo di realtà biologica ed invenzione letteraria. La mia interpretazione trova conferma, per altro, nell’estrema precisione linguistica e documentaria che caratterizza le opere dell’Autore; darwinista convinto, conscio del valore delle singole specie costrette ad impegnarsi nello *struggle for life*, egli non avrebbe mai commesso un’imprecisione tale da collocare un albatro a Capri. Lo prova, del resto, il confronto – che propongo di seguito, con un ultimo salto all’indietro nella cronologia di *Estate* – tra i versi in questione ed un ennesimo passo del *Sillabario*:

Solo dopo uscirono, percorsero tutta la strada di Tragara fino alla punta. Da lì, senza dire nulla, senza annunciare ciò che sarebbe apparso, lui scese verso i faraglioni tra i pini. Si aspettava un commento ma lei non parlò, arriccìo ancora il naso e poi tese le narici per sentire bene l’odore di resina ma non fece nessun commento. Come altre volte egli invece guardò dall’alto le due rocce salire dagli abissi blu tra piccole e lente spume estive, avvolte alla sommità dai grandi branchi di bianchi uccelli *planipteridoi* (non gli piaceva chiamarli gabbiani, né diomedei e questo nome lo teneva per sé in omaggio all’autore) tra fortissimi stridi. Ma non seppe resistere e disse alla moglie il suo segreto: «Sai come si chiamano quegli uccelli?».

«I gabbiani?»

«Non so se sono gabbiani, non credo, pare siano di un’altra specie, rara e molto antica. Io li chiamo *planipteridoi*.»

Lei cercò di spalancare i suoi occhi a mandorla. «Pla...» disse, e si fermò. Per concentrarsi l’occhio sinistro si fece un poco strabico, pochissimo.

«*Planipteridoi*» disse l’uomo e la baciò su una guancia.

«Pla-ni-pte-ri-doi » ripeté lei con molta attenzione guardando dentro di sé e per aiutarsi a dirlo prese una mano di lui e la strinse forte quasi aggrappandosi⁴¹.

L’identificazione proposta trova riscontro nell’iniziale – e per noi preziosa – confusione, da parte di Parise, dei volatili diomedei con i gabbiani⁴². Questi ultimi sono infatti uccelli della famiglia dei *Laridi* e dunque di una specie già palesemente diversa rispetto all’albatro, in primo luogo per dimensioni: il gabbiano ha infatti una lunghezza che va dai 38 ai 44 cm ed un’apertura alare dai 98 ai 105 cm, laddove gli albatro sono tra i volatili più grandi al mondo, misurando mediamente 1,20 m e presentando un’apertura alare che può raggiungere i 3,5 m (per l’albatro reale e l’albatro urlatore). Come ricorda la Piccola Treccani⁴³, la berta maggiore, agli occhi dell’ornitologo anche esperto, può

⁴⁰ Plin., *Naturalis Historia* 10, 126.

⁴¹ G. Parise, *Estate*, cit., pp. 296-297; il corsivo è del testo.

⁴² Preciso che, similmente, in *Capri* Parise parla di “gabbiani chiamati *diomedei*” che “popolano l’aguzzo roccione”.

⁴³ Cfr. *La piccola Treccani* fondata da Giovanni Treccani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995-, alla voce “Berta”.

apparire molto simile, in virtù della sua conformazione, al gabbiano mediterraneo: è infatti lunga circa 50 cm e raggiunge un peso di 600 gr; ha ali strette, allungate, con una apertura alare di quasi un metro, coda corta e rotondeggiante; la testa è ricoperta da un piumaggio grigio chiaro, mentre le piume del dorso sono brune e quelle di collo e ventre bianche. Ai gabbiani, inoltre, le berte si trovano spesso mescolate e sempre con essi sono costrette talvolta a competere per il cibo quando riemergono dalle loro brevi immersioni con le prede nel becco: si tratta infatti di abili nuotatrici, che per procurarsi il nutrimento si tuffano da una decina di metri e catturano pesci o crostacei planando sulla superficie dell'acqua o inseguendoli in rapide incursioni sottomarine. Sembra proprio questa loro qualità la ragione per cui Parise afferma: "Non so se sono gabbiani, non credo, pare siano di un'altra specie, rara e molto antica. Io li chiamo planipteridoi." *Planipteridoi*, uno dei due appellativi *archei* con cui l'Autore sceglie di designare i bianchi ed agili uccelli, è un ambiguo neologismo, che sembrerebbe creato dalla fusione del verbo italiano (già latino) "planare" col greco πτερόν, "piuma", "ala": esso alluderebbe dunque, per sineddoche, ad "uccelli che planano sul mare". Tuttavia, resta inspiegato in tal modo il suffisso *-idoi*, che sarebbe invece facilmente rintracciabile nel greco πτερίς, "felce". Il termine assumerebbe così, all'incirca, lo strano significato di "uccelli che planano sulle felci". Vista la consueta precisione di Parise nella ricostruzione etimologica e verbale in genere, bisogna per forza considerare anche questo riferimento vegetale, a prima vista inconciliabile con quello zoologico fin qui inseguito. Ho pensato che Parise avrebbe potuto voler complicare la definizione, per alludere ad un'altra celebre grotta caprese: la grotta delle Felci, cosiddetta perché appunto fittamente circondata da questo tipo di pianta. Annessa alla maestosa grotta dell'Arco, la grotta delle Felci è un grande anfratto che si apre nel fianco sud-orientale del Monte Solaro, la cima più alta dell'isola di Capri, visitata, per inciso, da moltissime specie di uccelli marini e migratori. Ciò che è ancor più interessante è che la grotta costituisce un'attestazione fondamentale della presenza e delle abitudini di vita dell'uomo nell'isola durante la tarda preistoria: la ricchezza e l'importanza dei reperti, rinvenuti nel corso di numerosi scavi, suggeriscono infatti che la grotta sia stata frequentata ininterrottamente dall'uomo, a partire dall'epoca neolitica sino all'età del Ferro. I primi scavi furono eseguiti nel 1882 da Ignazio Cerio, celebre cultore caprese di preistoria; essi interessarono gli strati superficiali del deposito e portarono alla luce una straordinaria collezione di vasi dipinti e incisi, manufatti di pietra e d'osso, lame di ossidiana, pietre da fionda, macine e avanzi animali. Il dato mi pare di fatto assai congeniale all'interesse archeologico dimostrato da Parise nei versi precedenti. Se si accettasse dunque anche l'ultima ipotesi, i diomedei planipteridoi figurerebbero davvero come immutabili testimoni e custodi del mito, ad esso anzi sopravvissuti, intenti con la loro presenza in questi luoghi rocciosi a

“confermare tempo e storia” (ovvero a ricordarne l’irredimibile caducità), oltre che i lentissimi cicli biologici di evoluzione delle specie.

Ma a nulla valse
il testimoniere
tutto rimase com’era
come fu

Deride Zefiro
non lascia papiri
di storia umana
che dolomite infrange

La Natura si prende le sue rivincite in un tempo fuori dal tempo fatto di eternità, mentre le contingenze umane si dissolvono e non lasciano di sé che pochi segni tangibili; così ad esempio, in *Estate*, l’amore del protagonista passa ma Capri persiste immutata nella sua bellezza:

La finestra era spalancata e l’uomo guardò per molto tempo la luna: era luglio, poi venne agosto, e così passò l’estate⁴⁴.

La formula “era luglio, poi venne agosto, e così passo l’estate” ha un valore fulminante perfettamente speculare allo stilema dei versi 22-23: “tutto rimase com’era / come fu”.

Il “testimoniere”, o meglio i suoi pochi ricordi, le conoscenze da lui raccolte durante quella trascurabile – rispetto al perpetuarsi della Natura – esperienza che è la vita, non valgono nulla. Sul peso minimo del suo percorso umano ed artistico Parise insiste pure nella conclusione di un famoso testo, edito sul “Corriere della sera” il 9 febbraio 1986 con il titolo *Quando la fantasia ballava il boogie*, che riassume l’intervento tenuto il giorno precedente presso l’Università di Padova, in occasione del conferimento della laurea *ad honorem*:

Anche la mia ora è passata. Mi piacerebbe molto poter ancora testimoniare da *scriptor* privo di computer, nel modo che è stato riconosciuto come il mio stile, altre avventure del barone di Münchhausen, del marinaio Ahmed, del sottosuolo e del pavimento *tout court*. E forse, chissà, se avrò sufficiente energia potrò farlo! Ma il *mood* è lontano, sempre più lontano e in ogni caso ce ne fu uno e uno solo. Forse invece non sarà più possibile perché se lo stile ha degli eredi, l’arte è come una farfalla, senza eredi e capricciosa, si posa dove e quando vuole lei. È inoltre un insetto, come tutti sanno a vita breve. Forse invece il momento è venuto che anche la mia opera di risibile scrittore venga infilata in uno scaffale, in quel millimetrato ossario che le compete⁴⁵.

Parise ha insistito, nell’intero discorso, su come i tempi siano mutati rispetto a quelli – investiti dal vento della fantasia, dell’azione e del fervore immaginativo – che avevano segnato nel secondo dopoguerra l’inizio della sua carriera di scrittore. Egli si era allora sentito partecipe di un *mood*

⁴⁴ G. Parise, *Estate*, cit., p. 299.

⁴⁵ G. Parise, *Quando la fantasia ballava il boogie*, in *Scritti vari*, in *G. Parise. Opere*, cit., tomo II, p. 1609.

imperioso, in anni in cui “bisognava fare tutto, dal cibo ai grattacieli”⁴⁶, e la vitalità pratica, l’urgenza espressiva, si era imposta sugli studi regolari di letteratura per guidarlo “inconsapevolmente *nella* letteratura”⁴⁷. Eppure, “al giorno d’oggi”⁴⁸ – 1986 – quello spettacolare lavoro di rinnovamento narrativo, sempre attento alle cose e alla loro sostanza organica, all’“odore della vita e delle sue stagioni”⁴⁹, non conta, è superato dallo scorrere degli anni: reso “anacronistico e persino risibile”⁵⁰ dal boom economico, dai consumi, dalla teologia televisiva. Così come risibili risultano, in generale, le vicende di ogni singolo essere umano, da un lato perché costantemente superato: da un punto di vista storico, dalle nuove generazioni, dall’altro in quanto coinvolto solo come fragile pedina, sotto il profilo biologico, nelle fatali mutazioni della “dinamica termica del vivere”⁵¹. La nostra vita non è altro che un alito lieve di vento primaverile – lo Zefiro del mito evocato al verso 24 – che riesce appena a sfiorare, senza potervi in alcun modo lasciare una traccia più che archea, appena documentaria ma mai permanente, la grandezza del mondo naturale. “Deride Zefiro / non lascia papiri / di storia umana / che dolomite infrange”: cos’è infatti il ricordo – spesso solo cartaceo – del consumato passato dell’uomo di fronte alla granitica imponenza delle montagne che da secoli, sempre uguali a se stesse, osservano la continua sconfitta della sua ansia eternatrice? Nella poesia caprese, per altro, gli aspetti fisici della natura (il mare, lo iodio, le dolomiti) come pure gli animali (i diomedei, il ramarro, la formica, il polipo) dominano, oltre che sui comuni mortali, anche sulle creature fantastiche quali le sirene e persino sugli eroi dell’*epos*⁵²:

Fu il **RamaRRo** e non tu
 smunta fo**Rmica**
 a udi**Re** le si**Rene**

Chi lo vide Ulisse?
 Fo**Rse** l’occhio del polipo
 att**Ratto** dalla luna

ma fauna d’acqua
 ne udì la chiglia

⁴⁶ Ivi, p. 1606.

⁴⁷ Ivi, p. 1607; corsivo mio.

⁴⁸ Ivi, p. 1605.

⁴⁹ Ivi, p. 1607.

⁵⁰ Ivi, p. 1605.

⁵¹ Dall’intervista introduttiva in C. Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, Il Castoro, 1972, p. 11.

⁵² Conviene qui ricordare, a tal proposito, anche il Tiberio imperatore citato da Parise nella terza strofa della lirica, lui pure ovviamente ridotto dal tempo naturale ad eco storica, sbiadita e lontana. Scrive il poeta in *Capri* (1983): “Tutto il luogo [i resti del palazzo caprese di Tiberio] è avvolto da un’atmosfera di mistero profondo e buio che sprofonda nei secoli così come i picchi, le rocce, gli abissi che partono da quassù si sprofondano nel mare lontano e si direbbe quasi irraggiungibile se non con un volo di Icaro o, ancora meglio, oggi, con un deltaplano. Mistero. Come spiegarlo meglio? Si tratta di una immensa tomba, del personaggio (Tiberio) e della Storia (romana) di cui affiorano, ancora più misteriosi incredibili e inquietanti, alcuni minimi resti: un mosaico con un cane, piantine di mortella e di mentuccia, un fiore, una lucertola, sbucano dai tasselli mancanti, ginestra dovunque, vento e, nell’insieme, tutto lo scheletro del grande palazzo metafisico affacciato su mare”.

peR sentito diRe.

Neppure il mito, in quanto prodotto culturale dell'uomo, può dunque eguagliare l'eternità della Natura: proprio come il giovinetto alato della leggenda, esso non è che una beffa ("deride"). Ecco dunque spiegata l'importanza attribuita, nell'*ars moriendi* poetica della raccolta, agli elementi primari piuttosto che all'uomo: Parise affida loro, in quanto imperituri, la sua estrema testimonianza e, così come l'aveva aperta, chiude la lirica sotto il segno acquatico. Agli animali, in particolare, egli attribuisce poi delle eccezionali qualità sensoriali, in tutto simili a quelle umane, prive però di qualsiasi tensione conoscitiva: così l'allitterante endecasillabo tra i versi 28-29 ci presenta un ramarro casuale ascoltatore delle sirene (la formica no, essa resta "al sole", ora come mille anni fa); "l'occhio del polipo"⁵³ vide forse Ulisse scivolare sull'acqua e certamente il popolo dei pesci udi, ma solo "per sentito dire", la chiglia della sua nave solcare le onde del bacino caprese. L'ansia del sapere (simbolicamente rappresentata dal multiforme Ulisse), come pure ogni sovrastruttura intellettuale, resta cioè un'opzione solo umana, perché del tutto indifferente, non necessaria alla Natura stupenda e distruttrice. La bellezza di quest'ultima, incarnata da Capri nelle sue forme più perfette e al tempo stesso all'uomo più lontane, ha dunque qualcosa di sublime – in quanto egli si ritrova a contemplarla – e di terribile, poiché non può sentirsene parte attiva e in più ne riceve un lugubre presagio di morte. Parise aveva sperimentato tale spaventosa sensazione nella maniera più violenta la prima volta che aveva visto Capri: era il 1953, lui aveva ventiquattro anni ed era in compagnia di un amico scrittore e di una ragazza americana con due splendidi occhi azzurri da *medium*. L'esperienza è sinteticamente narrata in un mini *reportage* intitolato *La bellezza di Capri*, comparso su "Il Resto del Carlino" il 20 agosto 1957. Parise inizia l'articolo offrendo al lettore alcune informazioni preliminari sulla speciale qualità del suo sguardo di viaggiatore, attribuibile alla particolare natura dei veneti che, abituati ad una città bizantina e barocca come Venezia o alle ville palladiane in cui ogni classicità è stravolta dalle luci soffuse e nebbiose del paesaggio, "fanno difficoltà a comprendere l'essenziale e si sentono inclini al fantastico, all'immaginoso, spesso al pasticciato"⁵⁴.

Quando ho occasione di viaggiare in luoghi che non ho mai conosciuto non mi documento mai. È questa un'abitudine istintiva che spesse volte ho combattuto scambiandola per pigrizia. Invece non è affatto pigrizia, ma soltanto il desiderio e la curiosità di mettere a confronto l'immaginazione allo stato

⁵³ Noto, a tal proposito, è il paragone tra Ulisse e il polipo suggerito da Eustazio, monaco bizantino tra i primi commentatori dell'Odissea. Considerato dai Greci l'animale mobile e astuto per antonomasia, in quanto fornito di lunghi tentacoli oltre che in grado di mimetizzarsi con l'ambiente, il polipo era indicato dalla parola *πολύπλοκος*, "dalle molte pieghe" o "dai molti intrecci", termine che si può facilmente accostare al *πολύτροπος*, qualificativo di Ulisse per eccellenza. Tale associazione – che la poesia mantiene, in via consapevole, seppur allusiva – risulta tanto più interessante se si considera che Parise tende a sottolineare, in questi versi, l'incomunicabilità o quanto meno il disinteresse tra il mondo naturale e quello umano e mitico.

⁵⁴ G. Parise, *La bellezza di Capri*, in *Luoghi e reportages*, in *G. Parise. Opere*, cit., tomo I, p. 1433.

puro con la realtà. Questo succede non soltanto nei paesi visti per la prima volta, ma anche in luoghi visitati molti anni prima, dove fantasia e realtà ebbero lo stesso gioco, la realtà, naturalmente, aveva la meglio, ma col passar del tempo anch'essa tornava a fondersi nella fantasia come quegli avvenimenti reali che, attraverso un sogno notturno, si deformano al punto da domandarsi se si sono vissuti davvero. Quattro anni fa, quando venni per la prima volta a Capri, dell'isola non immaginavo nulla, ma mi ero fatto da lungo tempo un'idea molto precisa della Grotta Azzurra. Mettendo insieme quanto avevo sentito dire nell'infanzia e certe cartoline di un color azzurro sbiadito, la immaginavo ampia e labirintica, irta di stalattiti e stalagmiti e illuminata artificialmente da riflettori nascosti negli anfratti: insomma una grotta qualunque, a pelo sul mare, ma come le scene di un teatro o certe grotte di presepio, manipolata, costruita per buona parte di cartone e gesso, colorata e scricchiolante di assi come un palcoscenico. Andavo ancora più in là: l'acqua nell'interno della grotta, che mi era stata descritta azzurra, la immaginavo in una grande piscina col fondo di specchio dove ogni giorno venivano disciolti amido e fosforo per crearvi il colore opalescente⁵⁵.

Poiché alla radice del *modus vivendi* – oltre che *scribendi* – di Parise c'è un costante impulso trasfigurativo, la cifra dei suoi testi sta sempre nello scarto tra esempio concreto e suo rimaneggiamento e, complice un senso quasi cinematografico dello spazio, nella polarità tra immaginazione e dato reale. Così egli pensa Capri, con un incredibile slancio visionario, come la scena di una rappresentazione teatrale, ricca di materiali artificiali e di luci accecanti. Ma questa “vocazione scenografica”⁵⁶, in vita mai del tutto abbandonata, è destinata a crollare al contatto diretto con l'isola tirrenica e precisamente nella Grotta Azzurra, la cui profonda realtà è a tal punto intensa da annichilire ogni impulso immaginifico:

Entrammo nella Grotta Azzurra e la ragazza si calò lentamente nell'acqua; non c'era gente e la nostra era la sola barca entro la grotta. Silenziosa la ragazza cominciò a nuotare: tutto il suo corpo, lungo, snello e abbronzato, quasi nero nell'ombra, a mano a mano che si immergeva divenne chiarissimo e screziato, come di lapislazzulo: si muoveva lento e armonico in quel mare azzurro latte e gli occhi che ella teneva aperti e immobili sott'acqua, infiorati dalla lunghe ciglia appuntite erano veramente diventati di smalto: simili a due specchi riflettevano le ombre e la linea ineguale dell'acqua nel punto dove lambiva la roccia e questa si innalzava, cupa, piena d'ombra al di sopra del livello luminoso lungo la curva e le anfrattuosità del soffitto. Di tanto in tanto qualche goccia di umidità cadeva dalla volta sullo specchio azzurro e appena ondulato di quel mare luminoso e allora tutto il corpo immerso e quasi immobile di statua, dai capelli fluenti come alghe, era percorso da un fremito, lungo, ondeggiante, che ne spezzava la compattezza longilinea in mille scaglie e frantumi⁵⁷.

Il corpo della ragazza sembra sciogliersi in un nulla-azzurro, innescando una metamorfosi dell'umano nel naturale, in tutto simile a quella che si è già visto verificarsi alla protagonista femminile di *Estate* e che travolge Parise in un turbine di panico, per la sua stupefacente concretezza. Questo spettacolo gli fa infatti temere – in un'allucinazione, questa sì, profondamente teatrale – che la grotta si chiuda sopra di loro all'improvviso e che il mare risucchi anche lui come ha fatto con il corpo immerso della giovane; che massi enormi si stacchino poi dalle rupi sovrastanti

⁵⁵ Ivi, p. 1432.

⁵⁶ Ivi, p. 1434.

⁵⁷ Ivi, pp. 1434-1435.

per investire la barca, mentre dalle voragini sottomarine mostruosi abitanti del mare salgono a trascinarlo negli abissi:

Addio grotta di cartone, illuminata dai fari, addio bellezza fantastica e dolce, sempre amica, familiare e sicura. La bellezza vera, quella naturale di questi luoghi, di queste grotte e rupi, era la bellezza che io non avevo mai conosciuto; essa non è mai serenamente, dolcemente bella, né confortante, perché non è mai disgiunta dal suo elemento primordiale, che è cupo, drammatico e anche lugubre. Tutto è gigantesco, abissale, talora stupendo, talora mostruoso e tutto sommato ancora una volta lugubre. Non è facile liberarsi dalla paura e dall'idea della morte. E credo proprio questa sia la vera bellezza di Capri⁵⁸.

Capri e la ragazza rappresentano dunque l'assoluto della bellezza naturale, che non è mai una bellezza volutamente ricomposta, rarefatta e perfezionata per compiacere e rassicurare esteticamente colui che la contempla, ma esprime piuttosto la terribilità della Natura in sé, non modificata dalla mano dell'uomo, che anzi lo stritola, lo avvolge, lo supera. Capri è cioè la Natura scevra da sentimenti che per Parise, si sa, sono quasi un marchio di fabbrica: egli vi ritrova l'anelata cultura primaria, l'essenziale della Vita, ma scopre al contempo che quest'essenziale non è compatibile con l'intelletto (né ovviamente con la cultura classica o con il mito), non è insomma fatto per l'uomo in nessun senso. È del resto chiaro come nell'universo il solo polo femminile – in quanto biologicamente legato alla procreazione – possa pienamente ricongiungersi al naturale: in tutta la narrativa parisiense le donne hanno fame, sonno, istinti, vivono e respirano appunto senza il diaframma dei sentimenti, sono splendide creature animali destinate per ciò stesso a prevalere sul maschio; a quest'ultimo, inteso come individuo pensante e ragionatore, tocca al massimo il ruolo di spettatore e di aiutante nell'infinita schermaglia della fecondazione. Il tema della conflittualità e della sostanziale differenza naturale tra uomo e donna è stato più volte affrontato da Parise (penso alle durissime prove teatrali *La moglie a cavallo* e, soprattutto, *L'assoluto naturale*) e certo risente anche della sua vicenda personale. Lo testimonia una sua lettera a Gianna Polizzi del 15 gennaio 1963, in cui i riferimenti espliciti si mescolano a riflessioni di carattere più generale:

La moglie a cavallo e *L'ape regina* non nascono dal nulla, cara Giannina, nascono da un'osservazione naturale (e non storica, naturale, di scelta) tra il maschio e la femmina. E dunque se son nati da lei [Mariola] una certa ragione ci sarà. [...] La natura femminile quando supera o annulla gli alti spazi della ragione, ha una sua fame vorace, un suo destino riproduttore, che polverizza in poco tempo anche gli anni⁵⁹.

La moglie a cavallo è del 1958; *L'assoluto naturale*, di cui quello rappresenta l'antecedente, segue nel 1967 (anche se la stesura risale alla primavera-estate del '63) e mette in scena ancor più compiutamente il darwinismo di fondo dell'Autore. Riuscitissimo incrocio tra il classico dialogo

⁵⁸ Ivi, p. 1436.

⁵⁹ Questo estratto epistolare è citato da «*La moglie a cavallo*». *Notizie sui testi*, in G. Parise. *Opere*, cit., tomo I, p. 1621.

d'impronta teatrale e il contrasto da operetta morale, l'*Assoluto* è un serrato scontro argomentativo tra due tipi biologici, anonimi rappresentati della bipolarità sessuale e della dinamica che da essa si origina: la Donna, fastosamente abbigliata come un variopinto uccello tropicale, e l'Uomo, buffamente agghindato in un costume ottocentesco. I particolari scenografici hanno una precisa motivazione: la Donna, perfettamente inserita nel ciclo della Natura, assume le forme di un essere appunto del tutto "naturale"; l'Uomo, portatore di idee e sentimenti squisitamente "umani" ma tacciati di uno scandaloso e defunto velleitarismo utopistico, è invece rappresentato in fogge desuete e caricaturali. La Donna è cioè il *primum* ineliminabile, colei che riduce la vita e l'amore – come vuole il titolo – ad un assoluto naturale, iscrivendoli nella lotta per la sopravvivenza e nella meccanica biologica; condotta pertanto a dominare il maschio, ne smentisce tutto il bagaglio sapienziale (fatto di poesia, ragione, storia, etc.), che si rivela vuoto e privo di senso agli occhi di chi meglio comprende la "cifra del vivere"⁶⁰:

DONNA [rivolta all'uomo] Basta, smettila. Non capisci nulla, nulla. Come potrai esprimere il tuo impulso distruttivo ed io, io, come potrò esprimere la mia debolezza, la mia languida passività di femmina, e cioè quel quieto moto che si perpetua fino alle minuscole creature della terra, il moto stesso della vita? Oh, Dio mio, solo la lotta, continua e spietata, la violenza animale e la acquiescenza vegetale a cui è giusto abbandonarsi, solo questo potrà salvarci. Cos'altro ci resta da fare?⁶¹.

L'uomo (*alias* l'intellettuale) finirà, in questo dialogo, con l'autoeliminarsi per non cedere all'alienante sistema proposto dalla compagna. Certo in questo testo Parise esagera i toni, cadendo in un eccesso misogino, complice anche la contemporanea riflessione culturale sulla fame di possesso e sulla necessità di produzione che pervade la società italiana, all'indomani del boom economico. Si avverte cioè, in queste righe, l'incombere dell'uomo in serie, (prefigurato anche ne *Il padrone*) spogliato di ogni umanità e dedito essenzialmente al suo compito di ri-produttore. Tuttavia, al di là di queste peculiarità legate alla specifica fase artistica allora attraversata da Parise, resta valido – come provano i già visti racconti dei *Sillabari* e, non ultime, le *Poesie* – il concetto secondo cui l'unica vera storia (vita) è quella naturale e "demografica" e in essa la donna risulta meglio integrata dell'uomo.

Pure, se ciò è inconfutabile, questa vita così selvaggia e crudele Parise non può fare a meno di amarla e Capri è la prova più seducente di tale debolezza: luogo dove dominano le emozioni e gli elementi primi, bellezza incondizionata e gratuita, l'isola resta comunque un'irraggiungibile utopia esistenziale e letteraria, percepita – nella sua distanza – con tutti gli strumenti sensibili di cui egli dispone; desiderata sopra ogni luogo in quel mondo che aveva percorso quasi tutto:

⁶⁰ P, *Trecentomila o muori* (10.5.86), v. 23.

⁶¹ G. Parise, *L'assoluto naturale*, in G. Parise. *Opere*, cit., tomo II, p. 598.

Il mondo è grande, si sa, e la carta geografica è ancora più grande del mondo reale perché contiene il mondo dell'immaginazione che non ha confini. Una buona parte del mondo reale ho avuto l'occasione, la fortuna e la salute di conoscerlo e dunque è un po' imbarazzante ciò che sto per dire, che devo dire, che sono costretto a dire proprio per aver girato a lungo con equivalente passione conoscitiva, sensuale ed estetica. Quello che devo dire e che trovo imbarazzante, trattandosi dell'Italia, del mio Paese, è che il più bel viaggio del mondo, secondo il mio gusto e la mia esperienza, è l'isola di Capri⁶².

Capri fu nei suoi ultimi pensieri prima dell'addio; lo ricorda e lo suggella, con commozione, Raffaele La Capria:

Avevamo progettato di fare insieme un viaggio a Capri perché gli era rimasto il desiderio di fare il bagno in una certa spiaggetta che conoscevo bene, coi sassolini bianchi e l'acqua d'un color acquamarina che ha solo il mare di lì. Io mi ero informato, a suo tempo, per sapere se a Capri c'era un posto per la dialisi, e negli ultimi anni toccavamo spesso questo argomento, era un modo di continuare a immaginare il futuro, e di sperare. Ma quando pochi giorni prima che morisse gli parlai al telefono e mi scappò: "Come va?", e lui mi rispose: "Sono diventato quasi cieco, a Capri non ci andremo più", io capii che non c'era più niente da immaginare e da sperare, e lo sapeva bene anche lui. E tuttavia, facendomi forza per distrarlo, cominciai a dire, esagerando la verità, che ormai il mare ovunque non era più quello di prima, che anche i sassolini bianchi di Capri erano coperti da una muffa di alghe marroni a causa dell'eutrofizzazione, che i ricci erano scomparsi e rischiavi sempre meno di pungerti con una spina, che le spiaggette solitarie come quella dove lui avrebbe voluto fare il bagno erano tutte invase da un orribile razza di bagnanti che arrivavano con motoscafi e si facevano la shampoo o s'insaponavano per poi risciacquarsi in mare. Lui rideva di queste descrizioni apocalittiche e diceva: "Ma è vero? È proprio così?" E forse – almeno io lo speravo – rimpiangeva un po' meno di non poter bagnarsi più nelle azzurre acque capresi⁶³.

⁶² G. Parise, *Capri*, cit.

⁶³ R. La Capria, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Roma, Minimum fax, 2005 (con due lettere di Parise a La Capria in Appendice), pp. 26-27.