

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 – Seconda 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 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.

II

“...le forme svettano *dopo* la crosta”.

I bronzi di Riace come eccezionale sopravvivenza trans-storica.

È il contenente che ci imbomba
le fioriture di rame
il cristallo dei sali minerali
e soprattutto l'onda obliqua del talassa

Il contenuto lo fa la storia
meglio la cronistoria
le forme svettano dopo la crosta
ma è la crosta
il calmo accenno in sciacquì salini
alla difettibile libido di sopravvivenza

Nel fondo tra mezze luci
di sole occulto da millenni
una mano crostata tendeva al riconoscimento
ma la sua sostanza storica
aveva già compiuto il viaggio fatale

Immersi in onde di calma profondità
essi attendevano una resurrectio di gloria
ma ciò non avvenne

Maratona era vinta ormai da millenni
non rimaneva che esporre
all'occhio omosex
i ben formosi glutei
privi di lancia e di scudo
non restava di sé che il desio mediterraneo

Tale fu il recupero
ma ben altra gloria dello spirito
e non del sesso
gli sarebbe toccata
fuori dall'inghiottir del mare

gloria che toccò ad altri
di cui si salvarono dalle acque o
da minerali
ben più misere e datate spoglie.

2.5.86

I bronzi di Riace sono uno dei grandi correlativi oggettivi delle *Poesie* di Parise, offrendone in un'immagine scultorea e archeologica tutte le essenziali caratteristiche che l'analisi precedente ha già rilevato. Vi si rintraccia infatti ancora il tema del tempo, la predominanza dell'elemento acquatico, il conflitto **Sesso** (inteso come spinta naturale) vs **spirito** (massima sovrastruttura umana), nonché l'inesausta tensione ad una sopravvivenza trans-storica. La peculiarità è piuttosto che i

bronzi rappresentano la prima forma concreta – e non solo auspicata o comunque ancora letteraria – davvero sottratta alla storia, conservata sotto la crosta minerale della Natura, in attesa di essere riconosciuta ed ammirata unicamente per la sua bellezza estetica, ben oltre il suo scopo ideologico originario, celebrativo o esortativo che fosse. Questa coppia di statue bronzee⁷ – di circa 2 metri d'altezza, di provenienza greca o siceliota, databili al V secolo a.C. – è stata infatti rinvenuta nel 1972, in eccezionale stato di conservazione, nelle profondità del Mar Ionio, a 300 metri dalle coste di Riace (provincia di Reggio Calabria). Si tratta di due figure maschili nude, col viso ricoperto di barba fluente e gamba sinistra sopravanzante rispetto all'altra, che presentano una notevole elasticità muscolare in virtù della loro posizione chiastica: alla gamba che muove in avanti corrisponde cioè il braccio piegato come per reggere uno scudo e si oppone invece l'arto destro disteso e allungato, che doveva certamente impugnare un'arma. Secondo alcuni studiosi, le statue potrebbero raffigurare Eteocle e Polinice o Tideo e Anfiarao; l'una appare più nervosa e vitale, l'altra calma e rilassata e ha la testa modellata in modo strano, probabilmente per consentire la collocazione di un elmo in stile corinzio. I bronzi sono forse i capolavori scultorei più significativi del mondo ellenico, nonché tra le poche testimonianze dirette dei grandi maestri dell'età classica.

Parise, come rammenta Giosetta Fioroni, se n'era rapidamente entusiasmato; egli riteneva che, residui sopravvissuti al loro primitivo contesto – quella “Maratona vinta ormai da millenni” evocata al verso 19 – e consacrati alla gloria eterna dell'arte, i bronzi segnassero una piccola vittoria non tanto dell'uomo, ma almeno della sua creatività di fronte al meccanismo riproduttivo che opprime il mondo e che, nella lirica del 2 maggio, è icasticamente ricondotto all'antitesi **contenente vs contenuto**. Il primo, sinonimo del mondo naturale, “ci imbomba”: “imbombare”, visto l'indice acquatico sotto cui si svolge l'intera poesia, potrebbe essere un verbo parasintetico (perché formato da una radice nominale cui si combinano il prefisso *in-* e la desinenza di prima coniugazione), costituito a partire dalla voce infantile ed onomatopeica “bombo”, familiarmente usata per indicare il bere; esso alluderebbe pertanto ad un cambiamento di stato, ad un'azione in divenire che tradurremo come “imbevvere, inondare, riempire d'acqua” o anche “sommergere”, complice lo stato di relitti appunto affondati dei bronzi. È invece da escludere che il verbo conservi, anche solo dal punto di vista fonico, l'impatto semantico connesso al più comune termine “bomba”: il senso che ne seguirebbe, quello di “far esplodere, provocare un'esplosione”, non si combina infatti con il tema marino dei versi, oltre al fatto che contrasta con l'uso transitivo richiesto dal contesto. La Natura, del resto, è spesso rappresentata nelle *Poesie* proprio tramite il mezzo liquido e i versi 2-4 intervengono a rafforzare questa prima interpretazione, spiegando la vera essenza del “contenente”:

⁷ Tutte le informazioni relative ai bronzi sono tratte da P. Moreno, *I bronzi di Riace. Il maestro di Olimpia e i sette a Tebe*, Milano, Electa, 1998.

le fioriture di rame
il cristallo dei sali minerali
e soprattutto l'onda obliqua del talassa

Le muffe apparse sul rame (elemento costitutivo, insieme allo stagno, della lega bronzea), le incrostazioni provocate dai sali minerali e, soprattutto, l'onda del mare greco – il θάλασσα in vibrante allitterazione con il resto della strofa – “obliqua” perché infida e insincera, sono lo strato che il tempo e gli agenti fisici depositano sulle cose, per corroderle e cancellarle. I bronzi erano davvero ricoperti di concrezioni marine, che dovettero essere eliminate in un lungo lavoro, prima da parte dei restauratori del Museo Nazionale della Magna Grecia di Reggio Calabria (fino al gennaio 1975) e poi presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, costruito dopo l'alluvione del 1966. Le operazioni di restauro, per inciso, durarono fino al 1980 e si conclusero con l'esposizione delle due statue, nel dicembre dello stesso anno, presso il Museo Archeologico di Firenze, ove sarebbero rimaste sei mesi, dando l'avvio ad una clamorosa euforia internazionale per il ritrovamento. Preciso che a indugiare su tali dati informativi mi spinge la volontà di approfondire quella sintesi descrittiva delle vicende e della conformazione dei bronzi che – come vedremo – Parise realizza intenzionalmente nella poesia.

Il “contenuto” – per tornare intanto ai versi ed esaurire il senso dell'opposizione – è invece “la storia / meglio la cronistoria”: la cronologia è qui nuovamente chiamata in causa in tutta la pochezza e il disvalore che la caratterizzano. Le “forme” – quelle dei bronzi – sono invece riuscite a svettare “dopo la crosta”:

ma è la crosta
il calmo accenno in sciacquī salini
alla difettibile libido di sopravvivenza

La crosta rimanda, al tempo stesso, alla crosta terrestre come a quella oceanica (ovvie superfici naturali) e, in più, evoca chiaramente l'immagine del materiale esterno, duro e secco che ricopriva i bronzi prima del loro recupero, ottenuto come forzando la prigione dei sedimenti geologici, in un'autentica “resurrectio” dall'oblio marino. La presenza della crosta – come sussurrata in un'eufonia di sibilanti dagli “sciacquī salini” – ricorda per altro all'uomo quanto “difettibile” (*hapax*, questo, tutto parisiense, ironicamente coniato sulla coscienza di una perfettibilità impossibile) sia la sua smania disperata di sopravvivere e perpetuarsi. La sconfitta suggerita dall'allitterante sintagma del verso 10 fa pensare ad un passo dell'ultimo reportage parigino di Parise (1984), un capitolo del quale è dedicato al *Jardin des plantes*:

L'*adoptive* si arresta a guardare con enorme interesse un recinto di tartarugoni: vecchissimi. Pare che il più vecchio conti centoquarant'anni e, nonostante l'infinita lentezza dei movimenti, sai però apprezzare la forza di quelle zampe terrose e di quella testolina da serpente, fatta di fango, in cui brillano due occhietti antidiluviani. È la sola sfida reale all'immortalità, visto che il concetto di spirito s'è perduto da tempo. Centoquarant'anni sono sempre il doppio dell'età media di un uomo e forse di più, il che significa che il tartarugone è qui dall'inizio dell'Ottocento. Non gli è stato dato di conoscere Modigliani e Brancusi ma li ha superati entrambi⁸.

Il tartarugone – rettile dal corpo non a caso protetto da una corazza, versione edulcorata della crosta – rappresenta “la sola sfida reale all'immortalità”, in quanto essere vivente tra i più longevi, rispetto al cui spazio temporale nomi della cultura quali Modigliani e Brancusi sono spoglie storicamente morte, letteralmente superate. Solo il processo di riemersione – che implica una perdita preliminare, un'acquiescenza temporanea al destino di scoria – può infatti restituire all'opera d'arte la sua immortalità, strettamente legata al suo essere inutile, ormai fuori dalla corrente intellettuale e politica che la produsse, consegnata al solo dibattito estetico.

Che i bronzi di Riace siano tali agli occhi di Parise, tanto da condurci a riconoscerli senza indugio nella poesia (dove pure non sono mai nominati in modo diretto), lo svelano i luoghi in cui l'Autore li prende come esplicito termine di paragone, per descrivere creature biologicamente superflue o poetiche essenziali che riassumano i frammenti consunti del passato letterario, cristallizzandolo in forme nuove, ctonie. Quanto alle prime – le creature – mi riferisco ai maschi implumi e asessuati che abitano la favolosa isola di cui parla Parise in alcuni tardi *Racconti sparsi*. In essa, mentre la riproduzione è affidata alle sole donne, che per questo sono estremamente longeve, gli uomini muoiono ancora ragazzi proprio per “inutilità genetica”⁹: quest'ultima qualità permette la loro immediata sovrapposizione con le statue del “desio mediterraneo”, alla cui assoluta bellezza gli isolani sono assimilati. In particolare, Parise si sofferma poi sugli occhi di questi ultimi, “color fosforo”¹⁰, ossia brillanti (in quanto il fosforo è sostanza che dà luogo a fenomeni di luminescenza, se combinata con l'ossigeno) proprio come i “*lami-lami*”, le lucciole di cui sono esperti cacciatori. Dunque, benché privi di scopo reale, essi sono esseri molto belli e poetici. Il riferimento al fosforo che, come si sa, è uno sbiancante naturale e si presenta, sotto forma di fosfato, come un solido ceroso bianco, mi fa pensare ad una caratteristica cromatica delle statue che avvalorerebbe il confronto stabilito da Parise. Durante la meticolosa pulizia di cui si è detto, si scoprirono infatti alcuni particolari per i quali era stato usato materiale differente dal bronzo: argento per i denti di una statua e per le ciglia d'entrambe, rame per le labbra e le areole dei capezzoli, avorio e calcare

⁸ G. Parise, *D'improvviso, a Montmartre, l'odore dell'arte*, in *Scritti vari, G. Parise. Opere*, a cura di B. Callegher e M. Portello, I Meridiani, Milano, Mondadori, tomi I (2001³) e II (2005³), p. 1559.

⁹ G. Parise, *Ma qui i maschi non servono a nulla*, in *Racconti sparsi* [1983-1985], in *G. Parise. Opere*, cit., tomo II, p. 1327.

¹⁰ *Ibid.*

per le cornee. Gli ultimi due materiali nominati (usati non a caso per gli occhi) presentano ambedue una colorazione chiara, attualmente visibile con difficoltà sulle sculture ma pur sempre rilevabile, che si assocerebbe bene alle pupille fosforee (per altro “prive di profondità espressiva”¹¹, cioè sbiadite come i loro analoghi bronzei) dei giovani indigeni.

Oltre a stimolare queste significative connessioni, però, i bronzi di Riace si prestano a divenire anche un’immagine chiave in uno scritto di Parise comparso sul «Corriere della sera» il 18 novembre 1983, dal titolo *Così il poeta scava al centro della terra*, e dedicato ad Andrea Zanzotto. In esso l’Autore sottolinea come per costui il mondo sia un magma, un nucleo composito di esseri animati e non, un grumo compatto e filamentoso in cui cercare il mistero della vita (che per Parise stesso, si sa, è un fenomeno complesso, intuito come un pieno organico):

Detto tutto questo, e parlato e scritto di Zanzotto, e nonostante i *relata refero* intelligentemente snobistici, ma ammirati di Gianfranco Contini, mi è impossibile non avanzare una mia idea, non una interpretazione, una idea. L’idea che Zanzotto, così avulso, nei fatti, nel manufatto, dalla tradizione italiana e anche straniera (Eliot si udiva pure nel fondo dei ron ron montaliani) rappresenti inconsapevolmente non solo in forma ma anche con esistenza ctonia, le albe di quella che sarà una nuova forma d’arte (di tutte le arti) che, ancora per semplificazione, si potrebbe chiamare “psichica”. Senza escludere quel tanto o poco di sollecitazione, di impulso elettrico o ancora meglio elettronico, dato dai frammenti della storia della cultura letteraria e poetica del millenario e ormai impossibile passato. Una forma riassuntiva, insomma, un concentrato, un’essenza, un profumo nuovo di quanto fu, di quanto non è più. Un informatore segreto, una spia, una vera e propria spia come, per cammino inverso, lo furono i bronzi di Riace: là dove si indovina uno scudo che non c’è, una pupilla smaltata di azzurro, dove è solo bronzo con un’ombra, uno scotoma latteo¹².

I toni con cui Parise parla di quest’arte nuova, di cui Zanzotto si fa inconsapevolmente profeta, ricordano, specie nel finale, uno degli ultimi versi della lirica *Orsù Jack*: “Questo è ciò che fu”¹³. La poesia di Zanzotto è, secondo Parise, una “semplificazione fulminante”¹⁴, un’arte tellurica vicina al “centro della terra”¹⁵, un “tarlo pazzo”¹⁶ impegnato a scavare nell’enigma del vivere mescolando le suggestioni più diverse: “dalla più erudita citazione fino al meno scientifico, al più elementare graffio o sibilo semantico della natura animale e vegetale”¹⁷. La sua grandezza sta dunque nella capacità di sintesi che del passato non rigetta nulla, ma anzi ne comprime ogni frammento – “cieli, colline, lingua di paese e suoni ed echi intercollinari, cultura tradizionale italiana e perfino ironicamente accademica, psiche, metapsiche e guerre stellari, tranci di radici e di ossa umane”¹⁸ – dopo averlo estratto dal suo proprio *habitat*, per lasciare che riemerge, frantumandola, dalla crosta

¹¹ *Ibid.*

¹² G. Parise, *Così il poeta scava al centro della terra*, in *Scritti vari*, cit., p. 1543.

¹³ P, *Orsù Jack* (12.5.86), v. 19.

¹⁴ G. Parise, *Così il poeta scava al centro della terra*, cit., p. 1540.

¹⁵ *Ivi*, p. 1541.

¹⁶ *Ivi*, p. 1544.

¹⁷ *Ivi*, p. 1542.

¹⁸ *Ivi*, p. 1544.

terrestre su cui il poeta è intento a trivellare. Non per nulla, proprio il vocabolo “crosta”, che risulta essere una parola evidentemente tematica nella lirica sui bronzi (ricorrendo in epifora ai versi 7 e 8 e, al verso 13, inclusa nell’aggettivo *incrostata*), è adoperata da Parise due volte nell’intervento su Zanzotto:

[...] Zanzotto divora tutto. Da Lacan a Michaux, dai fumetti alla fantascienza, da Metastasio a Jhon Cage, dalle atonie alle distonie, dai giambi del suo dialetto tronco e mutilato della sinistra del Piave collinare, alla parola estrema della ultimissima ricerca scientifica al borborigma, o brontolio o richiamo delle colline; dal suono degli insetti nelle loro più elementari funzioni (deiezioni) fino al suono, se vi può essere suono, di una crosta di neve sopra un sasso muschioso a primavera [...] ¹⁹

Con *Fosfeni* siamo già molto vicini al centro della terra, la superficie essendosi trasferita dai paesaggi alle osterie di Pieve. [...] Dalle danze entomologiche del *Galateo* a quella crosta di neve carbonica su muschio e neve già accennata ²⁰.

La crosta, come la neve, ricopre, nasconde e da essa parte il “pozzo artesiano”²¹ del poeta: se la storia (geografica, letteraria, artistica) non può che essere sepolta dal tempo naturale, pure egli ha la straordinaria possibilità di trarla fuori quando è già morta, amalgamandone i dati confusi e spersi e investendoli dello *status* privilegiato di forme superstiti, più o meno corrose a seconda del grado di conservazione. Ai bronzi di Riace – “quasi impossibili creature viventi”²² nascoste nelle profondità del Mediterraneo – tale sorte è toccata per un dono del caso; Parise li prende dunque a modello di creazioni in versi (zanzottiane ma anche sue proprie) che pure si propongano come brevi segnali – spie – di un passato scomparso e inutile, che parla *in absentia* (“si indovina uno scudo che non c’è, una pupilla smaltata di azzurro, dove è solo bronzo ...”), attraverso accenni fugaci. E in fondo cos’è l’analisi del canzoniere se non un’indagine archeologica sull’uomo Parise, un “restauro” di documenti tarlati che permetta di scorgerne le avventure celate sotto la gromma? È nello stesso segno della crosta spezzata, in effetti, che la poesia procede:

Nel fondo tra mezze luci
di sole occulto da millenni
una mano crostata tendeva al riconoscimento
ma la sua sostanza storica
aveva già compiuto il viaggio fatale

Immersi in onde di calma profondità
essi attendevano una resurrectio di gloria
ma ciò non avvenne

¹⁹ Ivi, p. 1542.

²⁰ Ivi, p. 1544.

²¹ Ivi, p. 1540.

²² G. Parise, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, in *Scritti vari*, cit., p. 1537.

Nella terza strofa Parise prosegue nella ricostruzione del rinvenimento dei bronzi, i cui casi aveva forse seguito davvero da vicino. Essi furono infatti scoperti da un giovane sub dilettante romano (tale Stefano Mariottini) che, ad 8 metri di profondità, fu attratto proprio dal braccio sinistro di quella che poi sarebbe stata denominata statua A, unica parte delle due figure che emergeva dalla sabbia sul fondo del mare. Si noti dunque l'estrema precisione di Parise nel descrivere la "mano crostata" che "tendeva al riconoscimento". Si assiste quasi ad una sorta di umanizzazione dei bronzi, descritti ad attendere nel buio per millenni – altra parola chiave, duplicata in rima a distanza ai versi 12 e 19 – una "resurrectio di gloria", destinata però a restare delusa. Il ritorno in cui essi confidano, infatti, si iscrive nella storia che ne ha visto la creazione: l'età d'oro della Grecia del V secolo. Le onde che li avvolgono, tuttavia, hanno spento il ricordo di Maratona (l'espressione "viaggio fatale" al verso 15 ne indica appunto la consunzione, da cui le statue sono state parzialmente risparmiate solo perché perdute) con la loro calma erosione. Vorrei far notare, a tale proposito, il parallelismo delle espressioni usate dal poeta per riferirsi al mare, che si inserisce nella tendenza sostanzialmente iterativa della lirica:

il cristallo dei *sali minerali*
e soprattutto l'onda obliqua del talassa

il calmo accenno in *sciacquì salini*

Immersi in onde di **calma profondità**

I versi, in cui si assiste ad un'asperata ripetizione di vocaboli identici o affini (*minerali; storia; cronistoria; crosta; millenni; crostata; storica; gloria*) sembrano volersi modellare sulla Natura, sempre quietamente uguale a se stessa. È del resto la gloria "del sesso", ossia dell'efficacia produttiva – che li avrebbe resi testimoni attivi delle grandi vicende belliche del loro tempo – che i bronzi si aspettano dalla loro esistenza. Invece:

Maratona era vinta ormai da millenni
non rimaneva che esporre
all'occhio omosex
i ben formosi glutei
privi di lancia e di scudo
non restava di sé che il desio mediterraneo

Tale fu il recupero
ma ben altra gloria dello spirito
e non del sesso
gli sarebbe toccata
fuori dall'inghiottir del mare

L'Arte (lo spirito) ha vinto la Natura (il sesso); se si è perduto il senso di ciò per cui uomini del passato intrapresero delle battaglie, è rimasta però la bellezza delle forme statuarie, da contemplare – anche in questo caso – non come bene erotico (a meno che assolutamente infruttuoso, valido cioè solo per “l'occhio omosex”), ma come piacere estetico che le renderà eterne, complici anche le premurose modalità di conservazione che proteggono i bronzi dal deterioramento. Non resta loro, insomma, che “il desio mediterraneo” – forse desio di guerre, vittorie e trionfi? – in quanto i bronzi sono per di più spogliati delle armi, cioè di ogni carica aggressiva, e neppure se ne conoscono le vicende che possano individuarne con precisione la provenienza o l'autore. Moltissimi studiosi si sono cimentati nell'impresa di definire la storia di queste figure, ma nulla si può dire di veramente certo: ad oggi risultano infatti ancora controverse l'attribuzione dell'artista (o artisti), l'ambiente culturale/stilistico in cui le due statue furono concepite, la loro datazione definitiva e l'appartenenza o meno ad uno stesso complesso statuario. Quel che si sa – per esempio che i bronzi reggevano “lancia e scudo” – si deduce ancora una volta da piccoli indizi che ne rivelano la traccia. Così, l'arma tenuta in mano doveva essere una pesante lancia oplitica, come provano i segni dell'appoggio sull'avambraccio. Si vede pure chiaramente che il bronzo A teneva la lancia tra l'indice e il medio, con un gesto che permetteva di non far toccare a terra la seconda punta dell'arma, per non rischiare di “spuntarla” (un particolare, questo, di estremo realismo da parte dello scultore). Il bronzo B, invece, teneva la lancia in modo più normale, mantenendola nel palmo della mano. La ricostruzione degli scudi (andati perduti come gli elmi) imbracciati dalle due statue si rivela più semplice, in quanto sono ancora presenti sul braccio sinistro di ambedue il πόρπαξ, maniglia centrale attraverso cui veniva fatto passare il braccio fino al gomito, che serviva ad imbracciare lo scudo, e l'ἀντιλαβή, che veniva afferrata alla mano e ne rendeva più salda la presa. La dimensione degli scudi, inoltre, doveva essere piuttosto grande, tanto da far pensare ad un ὄπλον, scudo tipico dell'oplita nel V secolo a.C.

Parisi doveva certamente trovare il lavoro archeologico eccitante, responsabile – in quanto sempre in parte deficitario – della gloria dei reperti antichi; non a caso l'ultima strofa allude ad altre “spoglie”, più “misere e datate”, che sottratte da acque e minerali hanno ottenuto la stessa fama più per il mistero che le avvolge che per il loro effettivo valore:

gloria che toccò ad altri
di cui si salvarono dalle acque o
da minerali
ben più misere e datate spoglie.

La mancanza di dati certi – storici – unita alla totale gratuità dell'oggetto è insomma il lasciapassare per la fantasia: l'immaginazione si compiace di indovinare quello che non c'è, sopperendo

all'inutilità logica con una straordinaria forza psicologica. Mi corre alla mente, a tal proposito, un passo contenuto in *Descrizioni di una farfalla*, in cui il ricordo di un reperto davvero magnifico ed emozionante, il celebre sarcofago degli sposi etruschi conservato al Louvre, offre l'occasione al narratore per perdersi in una visione mitica e cosmica della natura che non può che chiudersi in una irrisolta, e perciò stesso poeticissima, domanda:

Riandavo con la memoria alla più bella e più emozionante immagine coniugale che io abbia mai visto: il sarcofago degli sposi etruschi. Pensavo alla profonda dolcezza di quei volti, alla disposizione ideale dei due corpi, l'uno accanto all'altro, la donna distesa e lievemente abbandonata contro il corpo dello sposo anch'esso disteso. I due busti eretti e i volti sorridenti e protesi in attitudine serena e contemplativa: contemplanti una certa idea di eterea e perfetta coincidenza con la natura, cioè le grandi e ventose querce, abitate da uccelli parlanti, i vasti prati, le colline, i dirupi e le forre, le larghe pareti di tufo, il muschio sul tufo, i corsi d'acqua sprofondati nel terreno, visibili e invisibili, le sorgenti stillanti dal capelvenere, i cieli e le notti abitate dalle visioni e dai miti, cioè dai supremi privilegi dell'uomo; coincidenza con la natura e con la morte. O in vita essi non contemplavano un bel niente e solo la morte ha permesso a quell'ignoto artista di creare in quei volti una contemplazione altrimenti inesistente?²³

²³ G. Parise, *Descrizione di una farfalla*, in *G. Parise. Opere*, cit., tomo II, p. 523. La *Descrizione* è, per inciso, un abbozzo di romanzo che si compone di pochi quadri di vita coniugale, dedicati da un marito-narratore all'analisi e appunto alla descrizione della sua giovane sposa. Il testo apparve per la prima volta nel dicembre 1977 su «L'Approdo Letterario» e venne riproposto nel giugno 1986, in versione ridotta, su «La Tartaruga», prima di trovare collocazione definitiva nei Meridiani.