

Martina Di Nardo

Lucia Rodler

Goffredo Parise, i sentimenti elementari

Roma

Carocci Editore

2016

ISBN: 978-88-4308-033-5

Quella di Lucia Rodler, in occasione del trentennale dalla morte di Goffredo Parise, è una rilettura dei testi dell'autore, «anche quelli oggi quasi dimenticati», nel tentativo di individuarne una «cifra interpretativa» (p. 14), valida a sintetizzare la caleidoscopica e pluridirezionale opera di un narratore (ma anche giornalista, drammaturgo e poeta) insieme «visionario e fantastico da giovanissimo, realistico e ironico da adulto, e anche provocatorio e perturbante» (p. 13). La precisazione dell'identità letteraria parisiana è, secondo Lucia Rodler, un processo ininterrotto, sempre cangiante eppur sempre fedele a una medesima disposizione creativa e conoscitiva, che si esplicita, nell'arco di un quarantennio di attività (dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta), come rifiuto di ogni pregiudizievole ideologia.

Nella convinzione che la letteratura debba porsi come perenne «interrogazione» piuttosto che assolvere a fini «responsivi» (p. 15) a essa del tutto estranei, Parise elabora con la sua opera «una sorta di catalogo multiforme di una società in guerra: uomini contro donne, padroni contro servi, americani contro vietnamiti, comunisti contro occidentali, e viceversa. Ma [...] anche i valori e le situazioni vivono per contrasto: calcolo contro passione, spreco contro povertà, città contro campagna, presente contro passato, giovani contro vecchi, novità contro tradizione» (p. 29). La genesi dell'ispirazione parisiana trova dunque il suo *specimen* nella rappresentazione deideologizzata della «violenza» (p. 29) che l'autore riconosce come attante occulto di ogni vicenda umana ricondotta alla nudità del suo crudele accadere biologico-darwiniano e sciolta da sovrastrutturali interpretazioni storicizzanti o politicizzate. L'*elementarità* dei *sentimenti* parisiani, tutt'altro che semplificazione disimpegnata, si determina, nello studio di Rodler, come affrancamento da un fideistico ed eteronomo engagement attraverso un'attitudine cognitiva di cui l'autore sollecitamente conserva il vergineo sguardo originario.

Il confronto con la violenza, costituita dell'essere stesso, è da Rodler riconosciuto come il carattere sintetico e distintivo dell'intera opera di Parise; «l'articolazione» del volume critico della studiosa è pertanto «modellata» sulla scorta del difficile e controverso «rapporto tra la violenza e le parole» (p. 18), tra il fluire sconnesso e incomprensibile del vivere umano e il suo tradursi sulla pagina letteraria. Il primo capitolo, attraverso una ricognizione dei rapporti del narratore-giornalista con il mercato editoriale e con gli scrittori coevi, chiarifica il carattere innovatore della prosa parisiana rispetto alla contemporaneità letteraria. Il mancato apprezzamento del romanzo *Il prete bello* (1954) da parte di Pozza e Longanesi, per esempio, è sintomatico di quanto profondo fosse lo scarto tra l'approccio parisiano alla povertà e quello che si era delineato nella cultura postbellica non solo italiana: alla fiducia neorealista nel riscatto sociale, nella collettivizzazione, nella possibilità di rinnovamento, Parise oppone un mondo di personaggi solitari che «non trovano conforto in un contesto condiviso, ma nella fantasia surreale», nelle «atmosfera delle *Mille e una notte*», nell'«esotismo» (p. 26). Allo stesso modo, anche il contatto con l'Italia del miracolo economico, delle contestazioni sessantottine, della chiamata per gli intellettuali a un rinnovato colloquio con la realtà sociale, sfugge nelle pagine parisiane a prese di posizione in un verso o nell'altro: egli «giudica severamente l'Italia del benessere, mercificata e imbarbarita dal capitalismo, ma anche gli studenti in rivolta in un Sessantotto che definisce tanto magnetico quanto vuoto e caotico» (p. 31). Un medesimo atteggiamento critico, mai devotamente o deliberatamente partigiano, è riservato allo scontro epocale tra i due sistemi economico-sociali ideologicamente

distintivi di quegli anni, entrambi letti dal basso, dalla prospettiva della piccola ma concreta esistenza umana, come emerge dall'intervista a Silvio Riolfo Marengo: «il sistema capitalistico avanzato (America) è una grande disgrazia per l'uomo e il sistema comunista così come appare nella sua pratica (Paesi socialisti, che ho visto tutti) è una grande disgrazia per l'uomo» (p. 31). All'interpretazione politico-teorica l'autore contrappunta sempre, quando non sostituisce *in toto*, un'analisi in lucida sincronia con i ritmi del sentire individuale, che si accordano attraverso l'articolazione di termini «di tipo affettivo [...]: coscienza, sincerità, amore, dolore, dolcezza, grazia, pena, gioia, felicità, infelicità» (p. 33).

Dalle pagine successive l'attenzione critica si focalizza sulla produzione parisiense; il secondo capitolo, nello specifico, ricostruisce la semantica della sofferenza come si profila negli scritti degli anni Quaranta e Cinquanta. La condizione di figlio illegittimo e la guerra, prime declinazioni di quel sentimento della violenza che la studiosa interpreta come costante narratologica parisiense, sono le due circostanze autobiografiche che permeano, trasposte e filtrate da una lente fantastica e immaginifica, le opere giovanili. Lucia Rodler individua due macro-categorizzazioni nella produzione di questi anni, identificando una «trilogia visionaria» e una «trilogia della parola indiretta e del pettegolezzo» (p. 40 e p. 70). Della prima fanno parte il racconto lungo inedito *I movimenti remoti*, e i romanzi *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*, caratterizzati da medesimi procedimenti di «accostamento e accumulo [...] di quadri distinti dal punto di vista temporale, spaziale e narrativo» (p. 49), che trovano collocazione nella trama attraverso un «montaggio frammentario e visionario» (p. 50) spesso affidato alla voce dell'io narrante. Un io la cui natura è ben esemplificata dallo status residuale del narratore-cadavere de *I movimenti remoti*, che, dalla posizione identitaria indefinita di morto in vita (altra costante dell'opera parisiense), proietta uno sguardo straniante sul mondo e si abbandona a un racconto fluido e surreale, capace di far coesistere le contraddizioni distintive della realtà (vita-morte, presente-passato, memoria-incertezza futura, corpo-anima). La trilogia della parola indiretta accosta a *Il prete bello* i romanzi meno noti *Il fidanzamento* e *Amore e fervore*, in una rilettura attenta e innovativa che sottolinea il rapporto controverso e insieme inalienabile tra parola e passioni, tra pettegolezzo e affermazione di sé, e quello impossibile tra racconto e realizzazione dei desideri.

Nel terzo capitolo la violenza del reale è analizzata nel suo prendere forma come elemento costitutivo delle relazioni professionali e familiari all'interno della produzione degli anni Sessanta: i personaggi de *Il padrone* e de *Il crematorio di Vienna* vivono, secondo la studiosa, una sorta di involuzione darwiniana che li vede impegnati nella lotta per un cieco possesso reificante e distruttivo. La narrazione si esempla pertanto su nuovi modelli che, abbandonato l'espressionismo delle prime prove (ancora presente in *Arsenio*), si foggiano ora sulle spire oggettivanti di una «deformazione zoomorfica dei corpi»: «si tratta di uno spostamento dell'attenzione dal piano [...] soggettivo [...] al livello oggettivo di un modo adulto che avrebbe assunto abitudini atavistiche [...] per inseguire, affermare, sviluppare testardamente un ideale di benessere variamente declinato» (p. 76). A catalizzare l'attenzione critica è sempre l'ambivalente rapporto della violenza con la parola, attiva soprattutto, quando direttamente o indirettamente pronunciata dai personaggi, a svelare la crudeltà ferina assunta a razionalità pensante.

Il capitolo successivo individua una nuova trilogia, una trilogia della parola «diretta, dialogica e spesso accompagnata dalla gestualità» (p. 101), di cui fanno parte i romanzi *La moglie a cavallo*, *L'assoluto naturale* e *L'odore del sangue*, e che riflette, spesso con tecniche rubate alla drammaturgia, il rapporto tra l'uomo e la donna. La conflittualità del reale si esplica in queste nuove prove attraverso lo scontro di coppia tra «l'uomo razionale e la donna naturale», messo sulla pagina nella forma di inscioglibili e quasi ataviche antitesi «tra le parole» stesse, «tra la parola e il silenzio, tra la volontà di parlare (maschile) e la volontà di agire (femminile)» (p. 102). L'antinomia maschile-femminile nasconde del resto, come opportunamente messo in luce dalla studiosa, una più ampia «convergenza difficile o forse impossibile – all'altezza degli anni Settanta – tra la cultura e la natura, la ragione e l'istinto, il sentimento e la convenzione» (p. 19).

Nel quinto capitolo Lucia Rodler ricostruisce l'attività giornalistica del Parise viaggiatore e autore di reportage, che lo vide passare dalle mete più vicine e ancora visitate con spirito «immaginario» (p. 130) (Venezia, Roma, Capri, Vicenza e Parigi) a quelle più distanti geograficamente e culturalmente, esplorate con più profonda motivazione ideologica (Unione Sovietica, Stati Uniti, Cina, Vietnam, Biafra, Laos, Cile e Giappone). Come nei romanzi, «in un primo tempo ha prevalso la visione fantastica dello spazio vicino [...], mentre in un secondo tempo Parise ha cercato di definire l'ideologia comunista e quella occidentale per somiglianze e differenze» (p. 129). Proprio attraverso l'esperienza diretta di realtà tanto diverse tra loro, l'autore maturerà il suo categorico rifiuto di ogni ideologia politico-culturale: di ciascuna società riuscì a misurare idiosincrasie e scollamenti, problematiche e pericoli di spersonalizzazione, poco importa se dettati dalla deificazione del consumo o dalla fede in una teologia politica che annulla l'individuo. L'ultimo capitolo riflette sull'exasperazione, spietata e severa, dell'essenzialità elementare del sentire umano così come viene fuori dai due *Sillabari*, dai *Ricordi immaginari* e dalla silloge *Artisti*, che completa una nuova trilogia, «del sentimento» (p. 177), iniziata dai *Sillabari*: la riflessione su una letteratura che fatica sempre più a rendere impulsi e passioni conduce Parise verso una strenua «ricerca della parola autentica ai limiti del silenzio come condizione primaria del sentimento» (p. 177).