

IL PRIMO PARISE

DAGLI INIZI A "LA GRANDE VACANZA"

di

Paolo Petroni

Goffredo Parise, scrittore giovane, scrittore precoce, lo definivano i critici che per primi si interessarono di lui, quando appena ventenne pubblicò *Il ragazzo morto e le comete* e subito dopo *La grande vacanza*. Se questi sono i primi libri stampati, da quando però ha cominciato a scrivere veramente? Se glielo si chiede, sostiene di averlo sempre fatto. Racconta che ancor prima di andare a scuola, da piccolissimo, riempiva quaderni e quaderni di chiari incomprensibili geroglifici, di una minuta scrittura tutta ghirigori e giravolte, senza mai stancarsi e con grande impegno.

Erano proiezioni inintelligibili dei sogni di Parise, il quale ne parla come di « proclami firmati Robespierre » (l'oscuro e minaccioso nome che compare anche nei romanzi),

« in cui si succedevano condanne a morte su condanne a morte. A quei segni intendeva affidare lunghe storie di torture, di gente ghigliottinata, i lenti e agonizzanti pellegrinaggi che i poveri condannati — di solito bambini della piazzetta sotto casa mia — erano costretti a subire. Non per una generica condanna, ma per una che era loro insita, e soprattutto perché erano i miei nemici ».

Tali dichiarazioni, fatte a posteriori, rivelano certo la sapienza di chi ha già scritto *Il ragazzo morto*, di chi, recluso in casa tutta l'infanzia, ha osservato con odio e con amore giochi e avventure dei suoi coetanei di strada, innocenti bambini condannati dalla guerra. Però sono anche indicative di una dolorosa e fantastica maturazione, tutta interiore, sfogata sui fumetti dell'epoca e nella propria fervida immaginazione.

Le prime cose concrete di cui invece abbiamo testimonianza sono degli anni 1942-44. Il giovane Goffredo tredicenne dedicò infatti il suo primo talento compositivo alla musica leggera. Sue sono le parole di una canzone intitolata *Quando passa Giacomino il bello*. Mentre Leone Piccioni ci riferisce una più significativa vicenda, accorsa allo scrittore in occasione di una specie di festival della canzone di guerra, tenuto durante l'occupazione tedesca.

Fra le varie canzonette, ce n'era una di Parise, scelta perché presentata come una sorta di appello agli americani. Le parole, press'a poco, sembra fossero queste:

« No, non le bombardate, per carità
No, non le profanate le nostre città.
Le case, le cose, le chiese,
Le nonne, le spose, le rose,
I vasi del Cellini
Polenta e uccellini...
... No, non le profanate le nostre città
No, non le bombardate per carità... »

Quando venne eseguita pubblicamente, davanti anche ad alcune autorità date le parole o l'orecchiabilità del motivo, fu subito palese la possibilità di una doppia interpretazione del senso. È chiaro che un tale scherzo non piacque per niente ai tedeschi. A noi invece interessa notare la presenza predominante della vena satirica di Parise, il gusto per gli abbinamenti fantastici, al limite del nonsense, che ci richiamano subito *La grande vacanza*.

A sedici, diciassette anni, ecco infine il primo vero e proprio parto letterario: *Una piccola famiglia*, che verrà stampato — tagliato — solo nel maggio del 1958, sulla rivista « Il caffè ». Il racconto, pur nella sua acerbità, presenta già alcuni temi e problemi della futura narrativa di Parise, il quale, davanti a questo primo importante impegno, si ritrova a dibattersi in schemi tradizionali, senza restarne completamente prigioniero. Una vena decadente, seguita quasi con crepuscolare ironia esistenziale, ma costretta in fondo in modi che potremmo dire neorealisti, ci dà uno spaccato di vita provinciale, che ci ha fatto pensare istantaneamente a due nomi lontanissimi tra loro, eppure qua sotterraneamente collegati: Tozzi e Buñuel.

Le novità di *Una piccola famiglia*, che ora più ci interessano, sono quelle che possiamo allacciare ai due primi romanzi di Parise. Si legga intanto questa frase:

« La difficoltà di penetrare nell'animo di una persona fa sì che quest'animo sfugga, si decomponga agli occhi di chi lo insegue, fino a mancare d'improvviso ».

È quasi una dichiarazione di poetica che possiamo ricollegare a quella che Carlo Bo chiama « l'estrema sensibilità dello scrittore al secondo volto della realtà, degli uomini, della vita ». Vi è chiara la volontà di usare l'analisi del subconscio come chiave per arrivare alla verità nascosta dalle apparenze e di farlo non in modo scientifico, ma intuitivo, poetico. Altra novità è un primo ma deciso tentativo di scomposizione non logica dell'azione, in quadri che non seguono una successione temporale.

Siamo davanti alla prova di quel montaggio che troverà nel *Ragazzo morto* e nella *Grande vacanza* la propria realizzazione compiuta. Tutto questo, naturalmente collegato al rifiuto di usare la psicologia in modo naturalistico, in quei futuri lavori arriverà a dare una visione contraddittoria e pluridimensionale dei personaggi, sondati in quei punti misteriosi, comuni a tutti gli uomini. Mondo interiore e mondo esteriore si compenetrano così sulla

pagina attraverso simboli e figure, nate dalla fuga e decomposizione degli animi che lo scrittore insegue.

A un anno di distanza, nel 1948, Parise, oramai trasferitosi a Venezia, scrive un secondo e più lungo racconto, che, mentre già è al lavoro sul primo romanzo, darà a leggere al suo futuro editore, Neri Pozza. Con queste ottanta pagine intitolate *I movimenti remoti* e ancor oggi inedite, lo scrittore fa dunque il suo ingresso nell'ambiente letterario.

La trama, se così si può chiamare, è molto interessante, perché appare legata a certe soluzioni de *Il ragazzo morto*. È un monologo scritto in prima persona, in cui il personaggio ripercorre e osserva tutta la propria vita da dentro la sua bara.

« La vicenda presenta una struttura assai complessa: accanto alla narrazione di per sé molto inquieta dell'io-cadavere (ispirata alla poetica del collage, con frequenti slittamenti di situazioni temporali), figurano inserti dialogati fra questa stessa salma affabulante e un misterioso viaggiatore ».

Così ne scrive Altarocca, ricordando inoltre il *Giunco dell'oca* di Edoardo Sanguineti, dove ugualmente si agita e farnetica un morto, ma in una situazione narrativa e ideologica assai diversa. Infine il critico riporta una serie di versi che fanno parte de *I movimenti remoti* e sono le uniche poesie mai composte da Parise. Noi trascriviamo quella centrale, la più significativa, in quanto è un anticipo non solo del senso ultimo del *Ragazzo morto e le comete* ma anche della sua atmosfera:

*Il liquido della stupida conformazione molle,
palpitante, retrattile che era il mio corpo,
si sparge nel fondo del cofano, a disseccarsi
il liquido che contiene, dissolto e corposo, il prodotto
di incomprensibili
movimenti remoti, di apparizioni remote, di suoni remoti
non resta che unirsi a quelli che vanno, a quelli che come me
vanno
e l'andare non comincia e non finisce
a nessuno si dice addio, nessuno — dice — addio movimenti
remoti della bocca
i sentimenti
sono ancora movimenti remoti, scivolati
anch'essi nel fondo del cofano assieme a quella parte di carne
che ci determinava in attimi remoti
e il cielo, la foglia, una pietra che cosa, che cosa vuol dire?
soltanto l'andare con quelli che vanno
e nessuno vede, nessuno tocca, nessuno ode.*

Nel 1951, a due anni da questi versi, due anni trascorsi a scrivere e a riscrivere, Neri Pozza pubblica il primo libro del giovane ragazzo vicentino, che a lui si è rivolto. *Il ragazzo morto e le comete* fu stampato in un limitatissimo numero di copie, circolò solo tra pochi addetti ai lavori e risultò dunque praticamente inedito, sino alla prima ristampa di Feltrinelli nel 1965, come dice Parise, in una « nota » alla nuova edizione, dove anche si legge:

« Sono certissimo che nessun editore, in quegli anni di neorealismo, avrebbe accettato, non dico di pubblicarlo, ma di prenderlo in considerazione. Tanto è vero che più tardi fu ancora rifiutato perché ritenuto *difficile* e poco smerciabile.... Lo stesso accadde per *La grande vacanza*, scritto nel 1952, di cui Neri Pozza, sempre per gli stessi motivi di inguaribile candore, si sobbarcò la stampa, che fu un disastro commerciale ».

Verrebbe istintivo fare alcune obiezioni a questo discorso. Infatti, all'epoca cui si riferisce lo scrittore, Dino Buzzati stava scrivendo i suoi racconti e era già uscito *Paura della scala* (1948). O, meglio ancora, era il tempo in cui Italo Calvino, terminato *Il Visconte dimezzato*, lo consegnava al suo editore (1951). Eppure Parise aveva ragione. Basta vedere i testi della grossa inchiesta radiofonica sul neorealismo, condotta allora (1951) da Carlo Bo. A questo fenomeno esclusivo e dilagante nessuno degli scrittori e dei critici intervistati seppe indicare vie d'uscita valide.

Il libro di Parise era il primo frutto di una nuova stagione, di cui ancora niente sembra fosse avvertibile nell'aria. Si pensi, come riferisce Giacinto Spagnoletti, che perfino la traduzione americana venne stampata con un diverso ordine di capitoli, per volere dell'editore, il quale cercava di renderla « più comprensibile ». Nonostante questo, nell'inchiesta di Bo si può leggere una frase, che sarebbe potuta apparire come epigrafe sul frontespizio del *Ragazzo morto*:

« Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto ».

La pronunciò Carlo Emilio Gadda, l'autore del *Primo libro delle favole*, che sarebbe apparso proprio da Neri Pozza lo stesso anno de *La grande vacanza*.

Alcuni anni fa Parise ha detto:

« Verso la fine della guerra, con altri ragazzi, cominciai a rubare sigarette e liquori ai tedeschi, per rivenderli. Andavamo in giro armati: io avevo una pistola che tenevo legata a un polpaccio, sotto i calzettoni. Due miei amici vennero fucilati. Ricordo che uno di essi uscì dalla stanza fumando una sigaretta: e poco dopo lo vidi morto, con le dita macchiate dalla nicotina. Vidi decine di morti. Molti credettero che io, specialmente al principio, descrivessi le brutture della vita per amore dell'orrido, per una specie di mania di corruzione. E invece no: era, ed è, il senso della morte, del disfacimento che m'angosciava ».

Il romanzo è infatti, nonostante le apparenze, frutto di esperienze vissute. La piccola cittadina veneta, semidistrutta dai bombardamenti e cosparsa di case diroccate e mucchi di macerie, è attraversata da un canale putrido, scarico di fogne e rifiuti, centro dei loschi traffici degli abitanti, che spartiscono i loro sordidi ambienti, solai e cantine, con topi e altri animali. Un fondale insomma da racconto neorealista, su cui Parise innesta le proprie fantasie e rivive i sogni di una dolorosa infanzia dall'interno.

Un rivivere che è calarsi nella ribollente sostanza poetica dei fantasmi adolescenziali, inseguiti senza assestarsi in schemi fissi. La sua non è una narrativa di memoria, legata al mito dell'infanzia, ove sempre ritornano certi scrittori (La Morante, Bilenci ecc.) poiché non vi è in lui il distacco dalla materia dato dalla maturità, né il rimpianto dovuto alla coscienza di aver perso un'irripetibile, felice stagione della propria vita. Parise regredisce nel passato e, attraverso procedimenti di associazione mnemonica, ricrea sentimenti e situazioni di un tempo, ascoltando le « intermissioni del proprio cuore », liricamente risolte sulla pagina in immagini allegoriche, sotto cui sono nascosti intimi brandelli d'autobiografia. Ed è proprio questa che tiene assieme il dirompente collage del romanzo; non solo attraverso i fatti, ma attraverso l'atmosfera e le sensazioni di un particolare momento vitale, quello intensissimo che segna il passaggio dall'età dell'incoscienza a quella della coscienza: il bambino ha ripercorso le tappe della storia, della evoluzione dell'uomo ed è arrivato a scoprire la sua realtà presente. Un magico viaggio è finito e inizia un faticoso cammino.

Parise rivive quel passaggio al suo acme e ne profonde la forza magmatica sulla pagina: ancora non c'è la delusione, ma non c'è già più l'ignoranza. La fine dei sogni si interseca con l'inizio dei fatti reali e per il momento è difficile discernere gli uni dagli altri. Appena terminato di scrivere il romanzo, l'autore dichiarava quindi:

« Non posseggo vere e proprie storie da raccontare con principio e fine: direi piuttosto il principio assieme alla fine, che è poi il principio ancora. Per me l'una è dentro l'altro e viceversa, niente accade o si svolge, che non sia già svolto... Scrivo con il solo perché delle parole, che rendono le emozioni di un uomo una realtà al di fuori di lui e dentro di lui allo stesso tempo ».

Pensiero nebuloso solo all'apparenza, dato quanto si è detto. Per spiegarlo meglio, si aggiunga che una simile « poetica » è anche legata alla evidente volontà dello scrittore di non dare ai suoi romanzi connotati esatti, termini precisi, vicende precise, una morale precisa. Ciò non per leopardiani motivi di vaghezza, ma per rendere la disgregazione dell'uomo, la consumazione dell'uomo, degli ideali e delle cose, che si poteva cominciare a avvertire a quel tempo, alla fine della seconda guerra mondiale. Un concetto terribile e doloroso, qui ancora a livello di sensazione e che più avanti, nel *Padrone*, e nel *Crematorio di Vienna*, acquisterà una coscienza ideologica. Tanto che Parise proporrà poi, col *Sillabario* la propria soluzione a tale realtà del mondo d'oggi.

A questo punto cercheremo di riassumere la trama de *Il ragazzo morto*, o piuttosto di esporre alcuni avvenimenti, visto che di trama non è il caso di parlare, come sarà già



5 - Carlo Guarienti: *Scimmiera*, 1975



6 - Sergio Vacchi - *La piscina dell'alba*, 1975

apparso chiaro. La cosa meno importante di questo libro sono in fondo, proprio secondo i citati desideri di Gadda, alcuni colpi d'arma da fuoco, che pure sono il nodo centrale della vicenda. Sono quelli che causano la morte del protagonista, un ragazzo di quindici anni, illuso dalla apparizione di alcune « comete » luminose nel « cielo » della sua infanzia:

« La fiammata esce da dietro una stele e due colpi assordanti scuotono il silenzio; un pipistrello si alza dal tetto della baracca e sbatte le ali in un volo affannoso. Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, due piccoli fori sbilenchi guardano il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di pensieri ».

Sarà bene, dopo questa prima citazione, dire subito che è tratta dall'edizione del 1965, edita da Feltrinelli. È quella infatti la stesura definitiva del racconto e quella più misurata in seguito ad alcuni accorti ritocchi, che non alterano l'originale forma espressiva. Parise è persuaso del resto « che un libro è il prodotto quasi *biologico* del tempo in cui è stato scritto, e, se ha vitalità poetica, può rimanere intatto ». Nella prima versione, la frase su riportata terminava così: « ... fiotti di sangue e grumi di materia filosofa ». E i cambiamenti di questo genere sono rari, mentre è più facile imbattersi in brevi tagli, parole o frasi soppresse; la struttura, le vicende grandi e piccole, le invenzioni del libro sono sempre le stesse. Solo l'eliminazione di un lungo « monologo interiore » ha un qualche peso, riuscendo a rendere più veloci e scorrevoli le pagine sugli ultimi momenti di vita del ragazzo, che quella digressione (sui burattini dell'oratorio e sulla festa di San Valentino), troppo intelligentemente mesta, disturbava.

Due pallottole roventi, che sempre peseranno dentro la testa del ragazzo quindicenne, sono dunque il movente realista della vicenda, che è ovvio col ritorno del giovane nella sua città, la quale rivela un brulicante povero mondo, dietro una facciata tanto regolare da sembrare artificiale come le scenografie palladiane. È finita l'estate, « è finita anche la guerra » e la vita di un tempo sulle rive del canale, gli viene incontro con le sempre uguali figure dei suoi compagni e parenti. Ritrova l'amore di Edera, che lascia il soldato americano di cui era divenuta moglie, e vive in una chiesa bombardata ove si entra attraverso la porticina del pulpito, salendo su cumuli di macerie. Ma i giochi sono cambiati e egli entra a far parte di una piccola banda di « ragazzi di vita », che campano alla giornata, rubacchiando agli americani. Poi una notte è costretto a scappare, sentendosi scoperto. Invano implora e cerca un rifugio, un nascondiglio; all'alba, improvvisamente la fiammata dei mitra e la morte.

Quel bagliore nasconde un mistero, dal neorealismo si arriva a una sorta di « realismo magico »; quei dati squallidi e tristi, sono trasformati dal quadro favoloso e leggendario, onirico, di cui fanno parte integrante. Così i morti, prima di essere morti davvero, del tutto, « devono marcire, devono sparire nella terra ... Noi li dimentichiamo, ma loro, poveretti, restano oltre il nostro ricordo. La terra serve poco; sai, ci vogliono anni per marcire, per liberarsi della carne; e poi le ossa, dure come pietre, che si sciolgono

un poco, alla volta... Così passa il tempo e loro stanno lì fermi senza muovere un dito, ad aspettare i temporali per fare più presto... Ma non tutti si rassegnano alcuni si scoperchiano e risalgono sulla terra ».

Alla storia del ragazzo se ne interseca quindi un'altra, che comprende i capitoli pari (II e IV). È quella di due suoi amici: Fiore, il compagno di ogni avventura, il depositario di sogni e segreti, che ricorda il tempo passato con lui, e Antoine, il patetico omosessuale, che ama travestirsi con costumi settecenteschi. I due cercano il ragazzo morto nei luoghi che gli erano cari. Fiore li conosce tutti e trascina Antoine nelle gallerie di un'umida e buia miniera di lignite, dove lo intravedono, in fondo a uno strettissimo e oscuro cunicolo.

Il loro viaggio si tramuta in una sorta di discesa agli inferi. Tanto più che la sagoma loro apparsa è sparita, ha lasciato quel posto, poiché l'aria umida « è molto nociva per lui, nelle sue condizioni ». Ma Fiore non demorde (« Io gli volevo bene ») e scende la collina ove è arrivato, lungo il letto viscido di un torrente, tra fitti rovi che graffiano Antoine, sul cui volto il sangue si impasta alla cipria. Allora decide di cercarlo al mare: « Il mare gli piaceva più di tutti gli altri posti, non l'aveva mai visto ». E su una spiaggia magica, coperta di neve, lo ritrovano dentro la piccola cupoletta di cemento armato di un bunker. Ma il ragazzo dagli occhi a mandorla è sfuggente, assente, non risponde alle domande accorate, parla del tempo, della neve, del luogo e Fiore:

« si nasconde gli occhi e piange... con la fronte appoggiata al salnitro non si volge neppure quando il ragazzo ha finito di parlare. Con l'indice disegna il nome dell'amico, poi lo cancella e guarda il salnitro che discende lentamente a terra ».

Quindi l'addio, dopo il discorso del ragazzo che rivela come a un certo punto gli altri ti abbandonino, come tutte le belle cose in cui si è creduto siano menzogne. È la fine del sesto e ultimo capitolo.

Erano menzogne anche i meravigliosi vestiti di Antoine e la sua mongolfiera, sulla quale speravano di salvarsi dalle minacce e terrori che Dio ha lasciato in eredità, ora che è morto.

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

Secondo le parole di Harry Goetzl, l'ebreo ex custode della sinagoga, che il ragazzo incontra su un tetto durante la sua fuga. Questi gli narra la propria storia di unico superstite di una famiglia che ha subito mille persecuzioni. Il lungo racconto trattiene il ragazzo che deve scappare, è un ostacolo alla sua salvezza: quelle dolorose realtà rischiano di avvicinarlo alla morte.

Ma cosa è la morte in questo romanzo, cosa sono i morti per Parise? Infatti lo scrittore è chiaramente da identificare col ragazzo, come lui è nato nel 1929 e aveva quindici anni nel 1945, come lui aveva il nonno che gestiva una custodia di biciclette e come lui « aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato ». Per rispondere alla

nostra domanda, bisogna tener conto di certi particolari. I defunti, che non sono ancora morti per intero, vanno in giro per la città e per le case, come gli zii Leopolda e Massimino, i quali litigano, si ammalano, chiamano il dottore. Solo non vogliono preoccupazioni, temono il nuovo e le inquietudini. Per questo rifiutano di nascondere il ragazzo che sperava gli dessero protezione. I « cari morti » lo respingono: « Fulminea come una fiammata la realtà gli cade davanti agli occhi e lo riempie d'ira... Dove era la loro bontà per i vivi? » Allora, accusandoli di esistere solo per riempirlo di dubbi e turbamenti, afferra la rivoltella e spara in pancia al gonfio, idropico zio:

« uno zampillo d'acqua fumante sprizza con violenza dal foro e s'innalza fino al soffitto; un istante dopo il ventre si affloscia gemendo e scompare con un soffio tra le pieghe delle coltri ».

È un assassinio e « il silenzio scende nella stanza come un freddo velo funebre ». Per morire del tutto Massimino non ha dovuto aspettare di decomporsi completamente.

Esistono insomma due tipi di morte, una prima falsa, apparente, allegorica e una seconda reale definitiva. La prima è il contatto con la realtà, la scoperta che si può oramai sperare soltanto nell'assurdo, che i sogni sono menzogneri e che a un certo punto dell'esistenza nessuno più ti aiuta, « nessuno ti può più aiutare quando sei così »: quando sei diventato adulto. Del resto se in casa degli zii la verità sul mondo dei grandi arriva al ragazzo « come una fiammata », « una fiammata » segna anche la fine della sua fanciullezza, gli spari che causano la sua entrata nel mondo dei vivi-morti. Chiarissimo, in questa luce, è anche il discorso che egli farà a Fiore sulle illusioni di un tempo nella scena in riva al mare. E davanti all'amico, che vede sciogliersi tutto « dinanzi ai suoi occhi in una delusione senza più emozioni », il ragazzo dice: « Ah! ah! Fiore, in fondo non è poi una tragedia, succede sempre così ».

È questo primo romanzo di Parise, dunque, una confessione sulla propria educazione alla realtà, sul passaggio di una generazione dall'età dell'innocenza a quella della consapevolezza, dalla freschezza dei sentimenti alla loro corruzione. Diciamo « di una generazione », poiché indubbiamente una tale visione delle cose, resa al « presente », senza rimpianti e solo con un po' di tristezza che vela la rassegnazione, è da mettere in relazione alla tragica durezza dei tempi. Ecco perché chi ha parlato di questo libro come di « una fiaba » è lontanissimo dal vero e non ha colto la tragicità di certe note autobiografiche, in cui è la realtà sociale del dopoguerra: « per le strade si incontrano... gruppi di orfanelli inebetiti, con la testa rapata, che guardano come è fatto il mondo ». Così come non ha collegato alla solitaria e sofferta infanzia di Parise tutti i dolci incubi, le fantastiche immagini, le avventure sognate che popolano queste pagine, assieme agli spari di Tom Mix, al riso sottile del barone di Münchhausen e ad altre rimembranze di fumetti e letture giovanili.

Oltre ai tre amici, mille personaggi si incontrano a lato, sotto e sopra le vicende principali. E sono essi, dalla povera Primerose a Edera col suo tepore, da Squerloz col suo topo bianco alle due vecchiette veneziane piene di bottigliette colorate, che creano l'atmo-

sfera magica e surreale del *Ragazzo morto e le comete*. Sono Abramo il costruttore di barche, e Giorgio e Raul che non si adattano alle abitudini, che non si chiudono in meschini egoismi, che non si rassegnano alla piattezza della vita, a popolare i sogni del ragazzo, figure non morte, perché vivono nella fantasia. Anche Fiore, il quale rappresenta la parte di Parise che si ribella al suo destino, non vuole arrendersi alla « morte » e resta per dimostrare, che, forse, è anche possibile crescere senza diventare adulti in senso negativo, senza perdere la propria umanità, non contaminandola. Ma, come annota Renato Barilli: « per quanto tempo? Parise naturalmente non lo dice, fedele alla sua volontà di non lasciar chiusa alcuna strada, di non dar nulla per definito, di non dar giudizi o far affiorare morali trasparenti. Da una confessione si ottengono dei dati di fatto e, solo su questi, gli altri potranno ipotizzare una o più soluzioni.

Questa storia di ragazzi vicentini che scoprono la realtà, ce ne ricorda una di altri ragazzi veneti, di Treviso: *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto. È un romanzo del 1947, di impianto assolutamente diverso, strettamente realistico, ma in cui è un certo tono elegiaco che nasce da una stessa presa di coscienza del mondo. Si veda infatti questa frase del finale, in cui il protagonista, un giovane sbandato ma d'animo fresco e pulito, si uccide perché:

« il mondo non aveva rimedio per il male degli uomini, per l'incomprensione e la solitudine e l'indifferenza. Non c'era rimedio, così che uno veniva spinto fuori dagli altri uomini, lontano ».

Se le differenze tra Berto e Parise sono innumerevoli, a cominciare da un tal tipo di soluzione senza vie d'uscita, le coincidenze non terminano qua. Ecco i medesimi pianti silenziosi che non servono a risolvere nulla, né hanno la fede come punto di arrivo: « Ma Daniele non si mosse. Posò la testa nei ginocchi di lei e cominciò a piangere per primo ».

Queste affinità non fanno che confermare come quei sentimenti non siano solo autobiografici e legati all'età dei protagonisti e degli autori, ma abbiano anche delle ragioni storiche: la fine della guerra coincide con la fine dell'infanzia. La festa che si svolge nel libro di Parise è un saluto alla pace e un addio all'adolescenza, simboleggia l'acme di quel momento di trapasso di cui abbiamo già parlato.

« Signore e signori questa è la grande festa, la gara notturna delle barche e la morte dei tipi sedentari portati via dalla corrente... Il gorgoglio dei remi che si immergono nell'acqua nera... travolge tutte le altre cose intorno ».

La festa è breve e le fiammelle dei lumi si spengono « gesticolando ». Il ragazzo conosce il dolore d'amore: « Edera, non andare in America ». E Edera piange dicendo « Prova a darmi un bacio, uno solo »:

« Il suo seno vergine che sbucca dalla veste è il bianco pianeta che nell'ottava parte dell'anno appare ai naviganti diretti a Bagdad, portando con se un vento tiepido e odoroso che gonfia le vele e fa cantare i poveri rematori... La piccola nave corre veloce sulla schiuma fresca ».

Invece di pensare a sopravvivere, e cercar da mangiare anche per Edera che resta, quanto è più bello sognare di navigare verso Oriente assieme a un grande, immaginario amico come Amed. I ricordi del viaggio fantastico su limpidi mari leggeri rimarranno, assieme a tutti quelli di quell'età felice, come « poesie chiare e stellate » nella sera dell'inverno che viene: « tutti a questo mondo stanno dimenticando la grande festa; tutti ritornano scontenti, calmi, il loro cuore diventa quotidiano ». Parise non poteva certo essere più esplicito.

Tanto per dare un'idea di quali reminiscenze confluiscono in questo romanzo, diciamo che il personaggio di Amed non è che il ricordo di quello interpretato da Robert Fairbanks nel film *Il ladro di Bagdad*, in cui, come scrive Georges Sadoul, troviamo « una bella fusione di magia, esotismo, dinamismo, erotismo ». Sono un po' quasi gli stessi ingredienti che formano *il ragazzo morto*. Del resto Parise non ha mai nascosto di aver cominciato a scriverlo proprio di ritorno dal cinema, dove aveva assistito alla proiezione de *Il fuggiasco*: storia di un uomo braccato dalla polizia che, fuggendo, ritrova la propria amante, incontra una serie di strani tipi, miserabili un po' pazzi che lo respingono, e all'alba è raggiunto e abbattuto dagli inseguitori. Più che una serie di letture, alle spalle del nostro autore, c'è un mondo di immagini: film, fumetti, disegni e quadri. Lo scrittore del primo riuscito, nuovo libro sperimentale italiano, era uno dei primi figli del mondo dei mass-media. E non c'è nulla di casuale nella relazione tra le due cose. Si aggiunga che proprio solo dal cinema giungevano allora ai giovani immagini e messaggi di un mondo diverso, stranamente sfuggite o sottovalutate dall'opprimente censura fascista.

Il tono generale del romanzo è quello « notturno », legato a quel disfatto, muffito, mondo di gente già mezza-morta. L'oscurità è poi legata all'umidità che trasudano tutti i luoghi. Se *Il fuggiasco* si svolge di notte, anche la vita di Parise si svolgeva principalmente dopo il tramonto e come dice il ragazzo, « l'estate è finita », è inverno e nelle « squallide sere » le uniche luci sono « i fuochi pieni di fumo di paglia muffita ». Macabre e funeree visioni si susseguono, scandite da episodi di sapore cimiteriale, nonostante appaiono alcune magiche scene assolutamente chagalliane come la fuga in automobile sopra i tetti o l'ometto della torrefazione che fuma dalla bocca, dalle orecchie, dal naso e da un buco sul petto. La Vicenza di questo scrittore assomiglia molto alla ebraica Russia del tanto amato pittore, e ancor più alla Praga della ironica letteratura nera cecoslovacca, che solo recentemente ci ha fatto conoscere Ripellino.

La morte, quella vera, è del resto l'unica estrema soluzione, l'inevitabile fine di quel processo di imputridimento cui è soggetto l'uomo. Egli vive oramai in un mondo dove restano solo gli scheletri polverosi e consunti delle cose, che rischiano sempre di affondare in una immobile melma grassa. Basta un niente, basta che l'inverno faccia diminuire l'acqua del canale, il cui fluire è un po' il fluire del tempo. Ecco così le rugginose scatole di latta, i rifiuti, i topi morti, le alghe fradice, i piccoli involti « dal contenuto roseo e informe spellato dall'acqua », che sin dalle primissime righe del romanzo, ne annunciano il tono, il senso.

Al limite si potrebbe dire che anche le strutture narrative di questo *Ragazzo morto* sono in disfacimento, ma non vorremmo ci si fraintendesse. È che il « procedimento a collage », come lo chiama Parise, fa da controcanto all'idea stessa su cui si fonda il libro. Così le due storie parallele del ragazzo e di Fiore si alternano nei vari capitoli, con un continuo andare avanti e tornare indietro. Per esempio, la morte del primo avviene nel penultimo capitolo, precedendo solamente l'incontro nel bunker, ma l'amico già dal secondo capitolo sa di questa morte. Poi, mentre i due personaggi vivi raccontano la propria storia in prima persona, quella del ragazzo è narrata in terza persona. Si potrebbe così pensare che quest'ultima venga usata per i flash-back e l'altra riguardi le vicende del momento. Però, siccome alcuni avvenimenti relativi a Antoine e poi tutta la ricerca e l'ultima scena sulla spiaggia sono pure in terza persona, si sarebbe in errore. Infatti è quasi vero l'opposto, e si potrebbe prospettare l'ipotesi che dietro la narrazione indiretta si nasconde l'io di Parise (il quale nell'ultima parte si sdoppia, come abbiamo visto, per prospettarci due soluzioni) mentre quella diretta è la parte che permette allo scrittore le proprie divagazioni « fumettistico-filosofiche » e il recupero dei ricordi.

Questo alternarsi di soggettività e oggettività, la cui essenza è invertita, si aggiunge all'inseguirsi dei tempi, all'intrecciarsi di vita e di morte, allo sparire e riapparire dei personaggi. Sembra di assistere a uno di quegli spettacoli cinematografici ove si recavano Fiore e il ragazzo:

« A ogni momento si rompeva la pellicola; allora urli, fischi e colpi sui sedili di latta storti e scrostati; dopo che eravamo già beati, presi dalle pagode cinesi, dalle strade di Shangaj e dal sorriso dell'antiquario in mezzo ai Budda, cominciava un baccano di scoppi e sullo schermo apparivano carri armati e aerei che fischiavano come sirene; dopo altri dieci minuti di un documentario vecchio di due anni, tornava la bottega dell'antiquario cinese, accompagnata da una musicchetta misteriosa e dal tintinnio del lampadario fatto di pezzetti di cristallo. Se i cinesi con gli inchini e i mercanti di schiave bianche duravano mezz'ora, era una felicità. Gli operatori spendevano un'altra mezz'ora per aggiustare la pellicola, che poi ritornava dimezzata sulla tela, con una striscia proiettata sul soffitto, oppure capovolta... e la testa bianca di Ridolini saltava fuori da un secchio di immondizie ».

Ecco che ritorna il cinema, forse la fonte principale del primo Parise, specialista in montaggio, luci, dissolvenze, nel procedere per associazioni mnemoniche o visive. Così il ragazzo, parlando con Squerloz, annota: « Purtroppo questa è una conversazione interrotta dal brusio di tante altre voci improvvise ». E il discorso riprende ricordando la casa dove un tempo abitava il cugino. Oppure un bianco seno di Edera si muta nel pianeta che indica la strada ai naviganti, e il rivedere la fabbrica di Tostato Brasil gli rammenta l'asilo che c'è dietro, i bambini, la monaca addormentata sulla cattedra.

Il ragazzo morto e le comete è un'architettura poliedrica e frastagliata che è impossibile riassumere nei suoi mille particolari, non riconducibili tutti a un unico centro. Siamo davanti

a un romanzo fantastico che parte dalla realtà, come a un romanzo sulla realtà, che parte dalla fantasia e in tutti e due i casi il procedimento è riuscito, anche se, come voleva Neri Pozza (e Parise lo ha fatto solo in parte nella nuova edizione), il testo poteva essere ancora rivisto, eliminando alcune storture, tagliando e limando (per Gadda erano un po' esterni all'atmosfera generale Antoine e Madame Lucienne-Chajeaux, mentre per noi l'unica scena superflua è quella relativa alla seconda). Questo, per dirla con Spagnoletti, « resta il nostro più autentico romanzo sperimentale, il primo e il più riuscito, nato al di fuori dei programmi delle spinte occasionali » e, secondo noi cosa da non sottovalutare, leggibile anche al livello più superficiale.

* * *

Alcuni di questi discorsi valgono anche per il secondo libro di Parise, il già citato *La grande vacanza*, cui ha stranamente arriso meno successo di critica e di pubblico. Il volume, edito sempre in poche centinaia di copie da Neri Pozza, esce nel 1953, a due anni esatti dal *Ragazzo morto e le comete*. Un tempo breve, per uno scrittore poco più che ventenne, il quale fatica a prendere contatto con la realtà adulta, a maturare. Eppure quel tempo lascia una traccia. Il libro mostra che lo scrittore ha più coscienza dei suoi messaggi poetici e ha anche un po' più di mestiere. L'impulsività del racconto è costretta da schemi più precisi e da una moltitudine di simboli coscienti, « una catena di segni strettamente collegati l'uno all'altro e, a loro modo, oscuramente decisivi », come dice la cabalistica nota editoriale alla seconda edizione, uscita nel 1968 da Feltrinelli. In essa si legge anche che il romanzo è stato riscritto « così profondamente e vastamente, che ne è risultato un libro completamente nuovo ». L'affermazione è un po' esagerata, ma abbastanza vera. La revisione profonda, i tagli e la giunta, non hanno cambiato la sostanza del libro, ma gli hanno dato certamente tutta quella consapevolezza di cui parlavamo. La prima stesura della *Grande vacanza* era più vicina al *Ragazzo morto*, pur non possedendone la stessa carica di spontanea immediatezza, da sogno scritto tutto d'un fiato. La rielaborazione ha invece posto una certa distanza tra i due libri e fa sì che i discorsi critici possano differenziarsi. Nella nuova edizione Parise spiega tutto quanto era prima sensazione oscura, istinto. È per questo che noi ci baseremo su di essa, pur facendo notare, ogni tanto, come fosse più vaga, legata ai tempi, meno essenziale e quindi meno esemplare nel suo discorso, la prima versione.

La vicenda del ragazzo morto si svolgeva in una città resa fatiscante dalle bombe, quella di Claudio, il protagonista di questo secondo libro, ha come sfondo una località collinare di villeggiatura, che per certi versi ricorda il luogo, ricco d'acqua e vegetazione, in cui finiscono a un certo punto Antoine e Fiore. Anche l'epoca è diversa, là era inverno, qui è estate. Claudio si reca in vacanza con la nonna (Adele, come la nonna di Parise) in un posto chiamato « Beata Tranquilla » ove era già stato dieci anni prima, quando esso godeva di un certo prestigio. Al suo arrivo scoprirà che, passata la guerra, il loro albergo, un tempo rinomato, è diventato un cadente ospizio, una casa di riposo per vecchi, per personaggi

decrepiti, come decrepiti sono i locali. La vacanza trascorrerà velocemente in questo mondo popolato di figure bizzarre, ma lascerà un segno.

L'inizio del romanzo, pur essendo riccamente descrittivo, è molto più narrativo rispetto al lavoro precedente. La prima immagine è quella dei grappoli di bacche che si schiacciano sul radiatore schizzando col loro sugo gli occupanti di una macchina in corsa in mezzo alla vegetazione. Poi si arriva pian piano alle varie rivelazioni: la macchina è una Citroën in pietose condizioni, l'autista è il « parroco », gli occupanti sono Claudio e sua nonna, il prete ha ottant'anni ed è quasi totalmente cieco, pur riuscendo a seguire le salite, discese e giravolte improvvise del percorso, che « si inerpica tra cespugli o dentro inesplorata coscienza? ». Un tale interrogativo, che mancava nella prima stesura, arriva improvviso e chiarissimo a dare, fin dal principio, la chiave di lettura del libro, tanto che subito dopo si nota come si stia procedendo in « una selva non chiara ». Simili colte allusioni erano impensabili al tempo del *Ragazzo morto*.

All'inizio del cammino di sua vita, Parise, attraverso i mille sogni e ricordi che popoleranno questa sua vacanza, tenta di chiarire dall'interno la posizione della adolescente Claudio (che nell'edizione del '53 aveva addirittura diciannove anni, ora ridotti a sedici) di fronte alla vita. Da un lato abbiamo infatti il suo incontro con austere e talvolta compassate figure borghesi, che dietro una facciata più o meno quotidiana, rivelano il proprio intimo disfacciamento, dall'altra gli ultimi freschi sprazzi di una fanciullezza che volge al suo termine, il tutto con una coscienza critica che fa qua e là capolino:

« Claudio confessò a se stesso una certa predilezione alle bambinate: — Debolezza un po' ridicola a sedici anni —, pensò con un risolino ».

Ne nasce un contrasto che si riflette in quello del luogo: lo squallore del presente con i fasti del passato. Tutto con gli anni subisce un processo di deformazione e le cose assumono un aspetto grottesco per chi le sappia osservare nel loro fantastico, provocatorio rivelarsi. E Claudio questo sembra saperlo fare molto bene. Tutto quel che gli era attorno viene guardato e riferito passando per questo filtro che distorce criticamente, rivela quanto di assurdo c'è nella realtà, e come dice Antoine nell'altro romanzo, « ormai soltanto l'assurdo è l'estrema salvezza ».

Claudio appare in fondo quasi un testimone e le sue riflessioni su ciò che vede e guarda, siano squarci di sogni del passato o avvenimenti di Beata Tranquilla, gli danno una certa estraneità:

« chi ci capisce qualcosa? Peggio di un giuoco cinese ».

Pensando al retroterra culturale di Parise, ci viene in mente un nome, Buster Keaton. Come lui, senza farsi però coinvolgere oltre misura, il ragazzo sedicenne assiste più che partecipare a mille strampalati avvenimenti, a incontri con ridicoli personaggi in una girandola di animali e cose inusitate; vive una caricaturale clownesca farsa che, in alcuni momenti, acquista un ritmo da comica finale e in altri, invece, si scioglie in scene poeticamente sentite nella loro stravolta, umanissima malinconia. Se il pirotecnico, geometrico e musicale inci-

dente che costa la vita al parroco, precipitato in un burrone con la sua auto, può apparire esilarante, le figure dei « ricoverati nell'ospizio » rivelano, dietro le loro divertenti fissazioni, una patetica realtà di solitudine, nel rimanere disperatamente attaccati a un migliore passato. Si veda per questo il terzo capitolo, in cui appaiono il falso colonnello, Giacomo Pertile coi suoi pensieri devoti e la maniaca signora Vittoria, con le sue storie di eredità.

Dopo l'arrivo a Beata Tranquilla, e la delusione per il suo decadimento (un fatto analogo si vedrà ne il *Sillabario*, sotto la voce *Allegria*), Claudio e la nonna, imperturbabili nonostante la morte del parroco, fanno la conoscenza con i personaggi dell'albergo. Prima di tutti incontrano la signora Cleofe, una vivacissima, petulante, imprevedibile gobba, contornata dai suoi tanti coniglietti bianchi, la quale si precipita subito sui pregiudizi e le superstizioni della nonna. Quest'ultima, con la sua signorilità e i suoi capricci, i suoi salti d'umore, arriverà a prendere quasi coscienza della sua fine imminente, proprio mentre il nipote scopre, in quel mondo falso e disfatto, che i suoi tempi felici sono finiti. Egli, attraverso i ricordi, rivive il passato, ogni qual volta un suono, un odore, una qualche associazione li riporta a galla in tutta la loro spensierata illogicità.

In seguito Claudio ritornerà sul luogo dell'incidente automobilistico, sull'orlo del burrone e osservando il « gorgo profondo di quel pozzo » si metterà a cavalcioni di una grossa radice. Istantaneamente scatta la divagazione fantastica. Questa volta però il ricordo avviene a livello cosciente, non di fuga totale:

« Appena fu seduto, gli parve sentire nelle gambe una specie di movimento, senti sotto le dita la corteccia lucida e squamosa come qualcosa di vivo. Così, a cavalcioni di un serpente boa. Ora il serpente boa avrebbe cominciato ad arrotolarsi, a stringerlo approfittando della sua posizione... ma la colpa di quei terrori vergognosamente infantili era dovuta non al luogo, né alla radice innocente, ancora indifferente, amorfa, sconosciuta e priva di un qualunque potere di trasformazione; non alla radice ma a lui *dentro di lui* e forse un poco allo zoo del circo, con l'indiano Athman unto di porporina dalla testa ai piedi, per far scivolare i serpenti. Bene, non sarebbe stato più possibile liberarsi di tali sciocchezze? A sedici anni bisognava dire addio a simili cose. E quante volte non l'aveva fatto? Una, dieci, cento, mille volte: ora abbandono l'incertezza per la certezza ».

Tale passo è indicativo per definire questo libro (come il *Ragazzo morto e le comete*) frutto di un particolare momento evolutivo dell'« io », in cui la mente è oramai vigile, ma ancora intorpidita dal suo fantastico appoggiarsi ai sogni, e segue i bruschi, sensuali, rimescolamenti del sangue. Nella *Grande vacanza* il sogno è intenzionalmente sondato, vissuto come « interpretazione dei ricordi » e quindi dei segreti, dei simboli della realtà stessa.

Si veda come, con un procedimento stilistico nuovo, l'autore passi dalla terza alla prima persona, senza stacco alcuno, seguendo e chiudendo la riflessione di Claudio che abbiamo appena portata. L'identificazione tra Parise e il personaggio è palese e sembra quasi sfuggita

all'autocontrollo dello scrittore, se anche qui, come nel romanzo precedente, non ci fossero le mille coincidenze autobiografiche.

« Ma questa è davvero l'intelligenza dell'uomo stupido, come se tu, bambino, sì ragazzo, uomo giovane insomma — non fare il furbo adesso — come se tu non fossi proprio questo: le cose viste (zoo del circo), quelle viste dal nonno (un pappagallo di vetro), quelle viste dal bisnonno, e le non viste, il Mistero. Ecc., ecc. ».

Quanta più coscienza in questa specie di dichiarazione di poetica, e quanta meno carica espressiva. Non per niente Altarocca, a proposito delle pagine migliori del libro, quelle fini, rarefatte eppure pregnanti del veglione, commenta: « È un brano da *Ragazzo morto* ».

Si potrebbe affermare che negli anni trascorsi tra i due libri (queste righe sono identiche nelle due edizioni) Parise ha letto Jung, o almeno si è avvicinato intenzionalmente alla psicanalisi. Michel David fa nel 1966 il nome dello scrittore (« attratto da un certo junghismo »), citando in fila « alcuni romanzieri per i quali l'aggiornamento psicoanalitico può essere, in modi diversi, documentato ». Per esempio, secondo noi, questo sostenere che l'uomo è il frutto non solo del proprio passato, ma anche del passato dei suoi avi, in fondo quindi del passato di tutti, si può collegare alla teoria « dell'inconscio collettivo », composto di « archetipi », tra i quali troviamo anche « il serpente » simbolo proprio della contraddizione tra coscienza e istinto. Così l'immagine dell'acqua, che appare varie volte in tutti e due i romanzi con una ricorrenza che si fa notare, è ricollegabile al grembo materno, all'archetipo della madre. I sogni di Claudio portano con sé i simboli dell'infanzia, di una sicurezza istintiva andata perduta e che ora si scontra con la consapevolezza.

Si veda anche la fine del quarto capitolo, quando al ragazzo appare la madre (sedotta come lo fu quella di Parise), identificabile psicanaliticamente anche per i simboli luccicanti che la contornano: la polvere d'argento e le pietre preziose:

« Ora, con un vestito così bello e scarpe di vernice azzurra, con brillanti incollati sulla punta Lei era ritornata quella di un tempo felice, prima che il signore strabico le avesse usato violenza nella villa a Salico con la promessa di una bambola di porcellana grandezza naturale, prima, prima, esattamente prima che lui fosse nato ».

Una tale analisi, volendo e avendo una approfondita conoscenza scientifica, potrebbe andare avanti moltissimo. Ecco, solo poche righe più in là, l'amplesso con la madre:

« Le saltellarono intorno (lui e la nonna) in un turbine di crisantemi fradici e gocciolanti ».

Questo discorso sui simboli diventa naturalmente forzato e sviante se condotto senza una certa misura. Infatti potrebbe forse spiegarci molte cose sul giovane Parise (cose che del resto vengono fuori anche dalla sua vita), ma meno sui suoi libri, che certo non furono costruiti in tutti i particolari con i testi di Jung o Freud a portata di mano. Del resto certe cose valgono anche per il *Ragazzo morto*, sebbene in misura assai minore. Quello infatti nasceva più « automaticamente » di questo e quindi sarebbe meno lecito spiegarlo in tal

modo, rivelare processi inconsci interessanti, ma non legati alla volontaria creazione del libro, come invece accade in certa misura per *La grande vacanza*.

È chiaro a questo punto perché è sbagliato parlare per Parise di « pretestismo rovesciato », o almeno è inventare una definizione assurda per quello che è più o meno un processo psicanalitico; passare dal ricordo e dai suoi segni alla vita, alla realtà. Lo stesso vale per chi si richiama al « realismo magico ». Lo scrittore arriva infatti alle estreme conseguenze di quel « far percepire, attraverso una inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione, in cui la vita nostra si proietta », che postulava Massimo Bontempelli.

In un contesto che vede il protagonista più adulto e maturo, alle prese coi problemi dell'adolescenza e dell'esistenza, sono presenti i problemi sessuali con una evidenza impensabile nel *Ragazzo morto*. Sono però sempre avvolti in un denso alone irrealista e nulla hanno a che vedere con l'importanza e la chiarezza cui assurgeranno nei romanzi seguenti, almeno i tre della così detta « Trilogia veneta ».

« Claudio girò gli occhi intorno, sentì una forza d'attrazione su di sé: accostarsi e scostarsi, scintillare in contatti con il corpo sudato di Arturo. L'aria era molto calda, il calore dello spiazzo erboso in fondo alla scalinata era una serpentina di vetro sottile, senza spessore; dentro bollivano erbe, fiori, cicale, farfalline di campo. Gli aromi, i profumi si alzavano al cielo ».

E Arturo spiegherà: « Io non posso avere contatti con donne, mi fanno molto male ». Tali rapporti omosessuali (più avanti quello con un ragazzo, cui però chiede a un certo punto. « Ma sei un bambino o una bambina » —, o quello con la ragazzina incontrata al veglione: — « Non voglio più, vai via, io credevo tu fossi un bambino » —) rientrano nel quadro generale di un faticoso distacco dalla fanciullezza, dal grembo materno e di una dolorosa ricerca di autonomia.

Il centro del libro è senza dubbio il quarto capitolo, in cui la realtà sfuma lentamente e Claudio sprofonda nel tempo, all'indietro in un susseguirsi di ricordi che arrivano alla origine della sua vita (la scena della seduzione della madre), a svelare i suoi segreti più reconditi. Un viaggio nelle stratificazioni e associazioni del subconscio, che inizia con una discesa in un mondo soffice e intatto.

« Con un salto *si lasciò andare* sul mucchio di cenere che *scorreva* dalla base del corridoio nella *valletta sottostante*. Forse nessuno era mai sceso da quel lato del palazzo, nella cenere non si vedevano impronte d'uomo o animale: carte unte grinzose, penne di pollo e uccelli caduti dal tetto giacevano sul terreno con la statica leggerezza di cose mai toccate, *sensibili a minimi contatti e apparizioni* ».

Le sottolineature — nostre naturalmente — indicano tutto ciò che avvalora l'interpretazione data da noi, e più avanti si legge:

« Ogni cosa nell'isolamento era diventata sospettosa *oltre il credibile fisico-chimico* e non si sarebbe potuto in alcun modo passare inosservati... mutare anche di un solo millimetro la posizione dei rifiuti in abbandono avrebbe prodotto rumori, *sibili come richiami* ».

La discesa procede lungo tre giri di scale, in fondo alle quali è una porta. Qualcuno la apre e Claudio entra dicendo: « Non vorrei disturbare ». In risposta riceve una frase che, nel nostro contesto è molto chiara:

« Non fa niente, lei sa benissimo... — disse l'uomo. Claudio avrebbe voluto dire di sì, lui sapeva benissimo, era certo di sapere ma senza poter precisare che cosa ».

La prima parte del « viaggio » avviene in un locale con strani vecchietti downeschi, che tentano anche di spaventarlo. Poi, dopo il rapporto con l'ermafrodito, uno degli ometti gli dice:

« Lasciati andare senza pensieri, niente pensare, niente, pensa alla mamma caro »....

Avviene così il grande salto, « la trasformazione », dovuta al nome di lei. Claudio rivive il Veglione del giovedì grasso, in cui i ricordi e le notazioni (anche quelle senza senso) si succedono le une agli altri, sino al finale amplesso con la madre di cui abbiamo già parlato, sino a risalire al proprio concepimento.

Sono, quelle di questo capitolo, le pagine migliori della *Grande vacanza*, le più vicine all'atmosfera del *Ragazzo morto*, con una scrittura e immagini equilibrate in un crescendo di trasalimenti, paure, vergogne e felicità, che acquistano da una certa struggente vaghezza la loro forza poetica, la capacità di fondere logico e illogico.

La risalita verso la realtà, dopo questo salto nel profondo, è lenta e lunga. Dura in pratica sino alla fine del libro e si svolge magari attraverso vicende di terze persone. Claudio ha ormai la forza di capire tante cose e di affrontarle: la storia della signorina Cleofe, che vedendo una foto della madre, ricorda una scena di gelosia tra questa e il fratello Gastone, legati da un rapporto incestuoso, è addirittura narrata con un processo di slittamento e collegamenti riservato sino ad allora solo al protagonista. Cleofe assistette al litigio piangendo « sprofondata nel secchio delle immondizie sotto l'acquaio e vestita in velo rosa da cerimonia ». Uno spunzone metallico del secchio la taglia profondamente e il vestito, che va a brandelli è un po' lo squarciarsi del suo velo d'innocenza, macchiato dai rifiuti (il transfert di Claudio su Cleofe non potrebbe essere più chiaro).

« L'odore del sangue e del sudore che le scorreva sul viso e nel petto diventò più forte di quello acido delle immondizie e riempì il buco sotto l'acquaio: era la sua piccola stanza, la sua culla, il suo guardaroba, tutta intera una casetta con piatti e chicchere in proporzione ».

Non c'è da dubitare che la piccola Cleofe sia rimasta gobba e abbia smesso di crescere in seguito a quella ferita e a quello spettacolo.

Nel capitolo seguente c'è la storia della signora Marianna (paragonata, dato il nome identico, alla nave di Sandokan, in un crescendo di scricchiolii di assi e vento in poppa) che racconta la sua vicenda col dottor Max Krona. Sono pagine abbastanza estranee a tutto il libro, al tema di fondo col tuffo in se stesso di Claudio e poi la sua emersione. La nonna che ricorda il giorno delle proprie nozze e lo collega, per associazione mnemonica (cui l'autore man mano ricorre per vari personaggi), a quello della propria morte, ormai sentito

vicino, rientra invece nel processo che sta compiendo il protagonista. Il giorno della coscienza è vicino, attraverso il passato è possibile arrivare al futuro: tutto è sempre insito nel nostro presente.

La conoscenza del mondo si esemplifica nella scena di seduzione di Arturo, l'omosessuale cieco, da parte di Cleofe. Una torbida e deforme realtà viziosa, ma vitale, perché ha nel fondo dei sentimenti sinceri (la salvezza nei sentimenti sarà il tema del *Sillabario*). Non c'è moralismo in Parise, solo è affrontata la verità attraverso il solito patetico-grottesco, che ingigantisce e rivela orrori e cose positive:

« Lui non era ancora diventato un cane randagio... era un vero uomo e non una bestia... Lei pareva una scimmia ma non lo era e si sentiva stanca, ritornata nel secchio ».

L'umanità è vittoriosa sulla bestialità. Nei libri seguenti Parise troverà invece strette identità tra persone e animali.

Il finale de *La grande vacanza* è molto vicino, per senso, a quello del primo romanzo. In esso il ragazzo e Fiore erano due *alter ego* di Parise, che indicavano, da una parte, la resa all'evidenza, alla conoscenza e dall'altra la possibilità di continuare ad astrarsi nei sogni, magari salendo sul pallone di Antoine. Qua abbiamo invece le figure di un sogno allegorico, dalle quali a un certo punto Claudio si distacca per affrontare il proprio destino. All'inizio del libro si è appreso, quasi per caso, da una radio, che sono in corso i negoziati per la guerra di Corea; sono passati quindi vari anni dalla fine della guerra in Italia. Sulle colline attorno all'albergo Claudio una notte incontra invece un gruppo di sei partigiani (compreso un disgraziato contadino del luogo, con cui aveva fatto amicizia in precedenza) che ancora compiono operazioni di rastrellamento anti-tedeschi. Uno di questi, Breton (il nome del teorico dell'automatismo dell'espressione e del surrealismo non è certo casuale), gli dice a un certo punto:

« Sono tutti illusi... Sono passati sei anni chi ci dovrebbe essere ancora in giro? Eh?

È perché a loro piace così, a me invece non piace per niente ».

Al che un terzo gli replica: « Ma a me sì », mentre un altro, nascosto in una buca, sibila: « imbecille, imbecille », all'indirizzo di Breton. Chiusi nel loro fragile sogno, si ribellano all'idea di veder interrotta la continuità di tale loro illusione libertaria. Claudio si unisce e gira a vuoto con essi, finché un giorno, durante una sparatoria, davanti alle « violente fiammate » (come quelle del *Ragazzo morto*) delle armi, comincia a cantare:

« Io non ho niente da ricordare ».

Il gruppo si trova davanti alla tenuta del barone di Münchhausen e lo scrittore annota:

« L'immaginazione finisce qui, il calcolo balistico, la parabola della sfera volante, e da qui cominciano gli schemi del banale ».

« La grande vacanza » della vita è terminata. Per Claudio, che si è staccato dal gruppo e lascia i compagni ai propri giri a vuoto inizia la « squallida sera dell'inverno », come diceva il ragazzo dell'altro libro. Tornato a Beata Tranquilla trova la nonna morta, ma l'avvenimento ha un significato solo per lui. Gli altri ospiti dell'ospizio non se ne curano.

Sono già « ombre rigide e senza spessore simili agli spettri di una lanterna », come appaiono a Claudio che, a braccetto della signorina Cleofe, discende la collina per tornare in città, « solo », poiché la piccola gobba non è altro che la coscienza della realtà.

Così si conclude questa seconda, più profonda, anche se meno autenticamente poetica educazione alla vita. L'incantata estate dello scrittore Parise è finita e i romanzi seguenti non saranno più così ricchi e immersi in una stupita atmosfera fiabesca piena di presagi. Tutto è successo e nulla allo stesso tempo, ma l'albergo affondato nelle passiflore e popolato da mille coniglietti d'angora è svanito alle spalle di Claudio-Parise.

La grande, patetica pantomima è giunta al termine e il ragazzo riattraversa all'inverso lo specchio di Alice (nel paese delle meraviglie). In una scenografia démodée, anni venti, si è svolta una isterica, briosa farsa, che nella tristezza dei suoi « adagio » svelava per contrasto una melanconia esistenziale, una « conoscenza dolorosa del mondo », cui può contrapporsi solo il passato e le capacità di un'ironica osservazione. Su un fondo apparentemente più realistico di quello del *Ragazzo* con i suoi vivi-morti, accadono fatti che nulla hanno di reale, legati come sono a un al di là che oltrepassa la coscienza e la normale conoscenza, continuamente disgregate dalla verità dei ricordi.