



Il romanzo in Italia

IV. Il secondo Novecento

A cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro



Carocci editore  Freccie

1ª edizione, novembre 2018
© copyright 2018 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel novembre 2018
da EuroLit, Roma

ISBN 978-88-430-8524-8

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/carocceditore
www.twitter.com/carocceditore

Indice

Premessa	19
QUADRO IV. Il romanzo del secondo Novecento di <i>Giancarlo Alfano</i>	21
Il muro della guerra	21
La forma del romanzo	23
Il romanzo di fronte al boom	26
Romanzi del riflusso	32
1. Pasolini romanziere di <i>Antonio Tricomi</i>	37
«Io non scrivo come Moravia»	37
«Con amore e con pietà per i miei poveri protagonisti»	40
«Caro Alberto, ti mando questo manoscritto perché tu mi dia un consiglio»	44
«Il mondo non mi vuole più e non lo sa»	48
2. <i>Il Pasticciaccio</i> di <i>Francesco Paolo Botti</i>	53
Gadda e il giallo	53
Il detective filosofo	55
Il romanzo di Roma	57
L'epifania dell'orrore	59

	La polifonia del caos	63
	La danza dei significanti	64
	Metamorfosi delle parole, metamorfosi delle cose	66
	L'irrisarcibile disordine del mondo	68
3.	Anna Maria Ortese	71
	di <i>Monica Zanardo</i>	
	Una paradossale marginalità	71
	L'esordio e la «falsa autobiografia» retrospettiva della «Toledana»	73
	Gli anni milanesi: Ortese/Bettina tra fiducia e disincanto	76
	Una sfortunata <i>Iguana</i>	79
	Tra fiaba e apologo morale: un multiforme cardillo e un misterioso puma	82
4.	Il rovescio del benessere	87
	di <i>Paolo Zublena</i>	
	Il cosiddetto “miracolo italiano”	87
	Luoghi, tempi e storie del miracolo	89
	Testori. La commedia lombarda	91
	Mastronardi. Gli alienati da Vigevano	93
	Bianciardi. Integrarsi e disintegrarsi a Milano	95
5.	Elsa Morante	99
	di <i>Monica Zanardo</i>	
	La fase “preistorica”	99
	Gli anni di <i>Menzogna e sortilegio</i>	100
	<i>L'isola di Arturo</i> e la consacrazione letteraria	103
	Tra impegno politico e utopia: <i>Il mondo salvato dai ragazzini</i>	105
	<i>La Storia</i> : un romanzo “necessario”	110
	L'addio di Morante: <i>Aracoeli</i>	112

INDICE	9
6. Italo Calvino e il romanzo di <i>Enrico Mattioda</i>	115
L'esordio	115
Il fallimento realista	117
Attraverso la fiaba	118
Topografia egotistica	120
Il cavaliere del discontinuo	124
Dalla parte del lettore?	127
7. Beppe Fenoglio di <i>Orsetta Innocenti</i>	131
«Scrittore e partigiano»	131
Le evoluzioni del <i>Partigiano</i>	134
Da Johnny a Milton	139
Una romantica "questione privata"	141
Scelta e destino: la fine del <i>Partigiano</i>	144
8. Primo Levi di <i>Mario Barenghi</i>	147
Quattro storie di salvezza	147
Un'autobiografia mancata	151
Strutture dell'avventura e della testimonianza	154
La difficile fortuna di Primo Levi	161
9. Raccontare la provincia di <i>Riccardo Donati</i>	163
Periferie di periferie	163
Provincia: il vuoto di un pieno (la città)	165
Una «crosta di vita che non fa rumore»	167
Fine (trionfo?) della provincia	170
Rieducare gli occhi	172

IO	IL ROMANZO IN ITALIA	
10.	Tra romanzo e saggio di <i>Antonio Tricomi</i>	175
	Anzitutto le idee	175
	Tante poetiche quante utopie	178
	Entusiasmi e angosce della modernizzazione capitalistica	181
	La protesta del <i>romance</i>	182
	Persistenze del <i>novel</i>	185
11.	Un caso editoriale: <i>Il Gattopardo</i> di <i>Matteo Di Gesù</i>	189
	Genesi di un autore, di un romanzo e di un caso editoriale	189
	Struttura e temi	193
	Il cronotopo della Sicilia risorgimentale	197
	Una ricezione controversa	201
12.	Vent'anni di romanzi in versi di <i>Cecilia Bello Miniciacchi</i>	205
	Un genere nel genere. Il ritorno del romanzo in versi a metà del Novecento	205
	Il «cielo colore di lamiera» e <i>La capitale del nord:</i> Pagliarani e Majorino	207
	Oltre gli anni Cinquanta: <i>La tartaruga</i> di Cesarano	211
	Oltre gli anni Sessanta	214
	Sul finire dei Settanta: <i>La corda corta</i> di Ottieri	215
13.	Goffredo Parise di <i>Niccolò Scaffai</i>	217
	La «specie Parise»	217
	Narrare «alla Chagall»: <i>Il ragazzo morto e le comete</i> e <i>La grande vacanza</i>	220

INDICE	II
Desiderio e convenienza: dal <i>Prete bello</i> ad <i>Atti impuri</i>	223
L'inutilità del romanzesco: <i>Il padrone</i>	226
Il romanzo postumo: <i>L'odore del sangue</i>	229
14. Il romanzo industriale di <i>Emanuele Zinato</i>	233
Definizione del campo: antecedenti e riprese	233
La provocazione di Vittorini: modelli formali e costanti tematiche	235
Fuori dalle linee: i romanzi di Nanni Balestrini e di Primo Levi	241
Un epilogo: <i>Le mosche del capitale</i>	243
15. Paolo Volponi di <i>Gabriele Fichera</i>	247
Tra io lirico e civiltà delle macchine	247
Il corpo, la lingua, la bomba	249
Le allegorie del capitale	251
Tirannia degli oggetti e ribellione della lingua	253
16. La neoavanguardia e i "nipotini" di Gadda di <i>Antonio Loreto</i>	257
Il terzo convegno del Gruppo 63	257
Un lunghissimo dopoguerra: trauma e rimozione	258
Successione degli eventi e posizione del narratore (contro il paradigma indiziario)	261
Sogno, delirio, disumanizzazione	262
Una ridondante riduzione del reale	265
Crimini, ipotesi, referti percettivi	267

12		IL ROMANZO IN ITALIA	
17.	<i>Horcynus Orca</i> di <i>Giancarlo Alfano</i>		271
	Un romanzo inattuale		271
	L'ombra della guerra: <i>Horcynus Orca</i> in contesto		273
	Dalla Natura alla Storia: la svolta del progetto narrativo		278
18.	Fruttero & Lucentini di <i>Giacomo Micheletti</i>		283
	Niente, nessuno, chiunque		283
	Oh, mipovradona!		287
	<i>De nocte</i>		290
	Monete false		293
	D., F. & L.		295
	Non fa ridere		297
19.	Guido Morselli di <i>Gilda PolICASTRO</i>		299
	Morselli inattuale		299
	Fra edito e postumo: saggi e <i>Diario</i>		302
	«Una contro-realtà descritta nei termini del realismo»: i romanzi		304
	«Costa pelle, il lavoro»: <i>Il comunista</i>		304
	L'allostoria come critica al presente: <i>Roma senza papa</i> e <i>Contro-passato prossimo</i>		307
	«Io, e un'ipotesi stravagante»: <i>Dissipatio H.G.</i>		311
20.	Romanzi dell'apocalisse di <i>Valentino Baldi</i>		315
	Il tempo doppio dell'immaginazione apocalittica		315
	«Un evento (inimmaginabile)		317
	«Che le belve possano imperare sul mondo»		321

INDICE	13
21. La narrativa ispanoamericana in Italia: per una breve storia di un dialogo interculturale di <i>Stefano Tedeschi</i>	327
García Márquez in Italia: tra adesioni incondizionate e sorprendenti stroncature	327
La ricezione italiana di Borges: un autore rigorosamente strano	335
22. Leonardo Sciascia di <i>Giuseppe Traina</i>	341
Romanzi o racconti?	341
L'Italia "scopre" la mafia: <i>Il giorno della civetta</i>	344
Le imposture della storia: <i>Il Consiglio d'Egitto</i>	345
Dalla Sicilia al mondo: <i>A ciascuno il suo</i> e <i>Il contesto</i>	346
Diavoli e angeli: <i>Todo modo</i> e <i>Candido</i>	350
Sospensione e ripresa della narrazione: <i>Porte aperte</i>	352
Il dolore, il deserto: <i>Il cavaliere e la morte</i> e <i>Una storia semplice</i>	354
23. Vincenzo Consolo di <i>Gianni Turchetta</i>	355
Eticità e sperimentalismo	355
La Sicilia nel cuore	358
La scommessa paradossale della letteratura	360
La parola plurale	363
24. Un caso editoriale: <i>Il nome della rosa</i> di <i>Giuliana Benvenuti</i>	367
Un caso letterario	367
Un romanzo postmoderno	369
La biblioteca, il labirinto, l'investigazione	372

La semiosi illimitata	374
Ridere della verità	376
Oltre la crisi della modernità?	377
25. Gesualdo Bufalino	379
di <i>Nunzio Zago</i>	
Il “tono” Bufalino	379
Un esordio tardivo ma memorabile: il romanzo <i>Diceria dell’untore</i>	381
La “funzione Sheherazade” della letteratura	383
Bufalino narratore fra <i>high-</i> e <i>postmodern</i>	385
Un “malpensante” della tarda modernità	388
26. Gianni Celati	391
di <i>Elisabetta Menetti</i>	
Il primato della parola nel passaggio del millennio	391
Da <i>Comiche</i> a <i>Lunario del paradiso</i>	394
Da <i>Narratori delle pianure</i> a oggi	397
La fantasticazione oltre i generi letterari	401
27. Gli anni Ottanta: postmoderno, minimalismo e voci singolari	407
di <i>Franco Tomasi</i>	
Un nuovo orizzonte	407
Il difficile rapporto con la tradizione e il nuovo mondo dell’editoria	408
Una <i>Bildung</i> mancata: il racconto di formazione	410
Pier Vittorio Tondelli	414
Altre iniziazioni (Busi, De Carlo, Del Giudice)	416

INDICE	15
28. Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo di <i>Raffaele Donnarumma</i>	419
Anni di passaggio	419
Mutazioni del postmoderno	419
Falso movimento: i cannibali	421
<i>Noir</i>	423
Debutti I: <i>L'amore molesto</i> di Elena Ferrante	425
Debutti II: Antonio Moresco da <i>Clandestinità</i> agli <i>Esordi</i>	426
Debutti III: <i>Scuola di nudo</i> di Walter Siti	428
Romanzo e storia del presente	432
29. Il romanzo degli altri: postcoloniale e migranza di <i>Chiara Mengozzi</i>	435
I primi testi: strategie del "vissuto" e collaborazione autoriale	435
L'estensione e la trasformazione del corpus	438
Pratiche (auto)biografiche e finzioni dell'io	442
L'evoluzione della critica	445
Schede	449
1. Vasco Pratolini, <i>Metello</i> (1955) di <i>Francesca Iodice</i>	449
2. Antonio Pizzuto, <i>Signorina Rosina</i> (1956) di <i>Giuseppe Andrea Liberti</i>	451
3. Riccardo Bacchelli, <i>Il mulino del Po</i> (1957) di <i>Francesco Sielo</i>	453
4. Achille Campanile, <i>Il povero Piero</i> (1959) di <i>Pina Paone</i>	456
5. Ottiero Ottieri, <i>Donnarumma all'assalto</i> (1959) di <i>Giuseppe Andrea Liberti</i>	458



6. Carlo Cassola, *La ragazza di Bube* (1960)
di Giuseppe Andrea Liberti 460
7. Raffaele La Capria, *Ferito a morte* (1961)
di Vincenzo Caputo 462
8. Giovanni Testori, *Il fabbricone* (1961)
di Felice Messina 464
9. Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962)
di Luca Ferraro 466
10. Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* (1963)
di Elisabetta Abignente 469
11. Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* (1963)
di Antonio Del Castello 471
12. Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* (1963)
di Luca Ferraro 473
13. Luigi Meneghello, *I piccoli maestri* (1964)
di Fausto Maria Greco 476
14. Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia* (1964)
di Marco Viscardi 478
15. Luigi Malerba, *Il serpente* (1966)
di Concetta Maria Pagliuca 480
16. Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto* (1971)
di Alfredo Palomba 482
17. Gianni Celati, *Le avventure di Guizzardi* (1973)
di Luca Ferraro 484
18. Elsa Morante, *La Storia* (1974)
di Antonio Del Castello 486
19. Mario Pomilio, *Il quinto evangelio* (1975)
di Felice Messina 489
20. Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976)
di Luca Torre 491
21. Guido Morselli, *Dissipatio H.G.* (1977)
di Francesco Sielo 493
22. Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore* (1981)
di Antonia La Torre 495

INDICE	17
23. Fabrizia Ramondino, <i>Althénopis</i> (1981) di Ornella Tajani	497
24. Daniele Del Giudice, <i>Lo stadio di Wimbledon</i> (1983) di Giorgia Laricchia	499
25. Antonio Tabucchi, <i>Notturmo indiano</i> (1984) di Marcella Maria Caputo	502
26. Aldo Busi, <i>Seminario sulla gioventù</i> (1984) di Alfredo Palomba	504
27. Maria Bellonci, <i>Rinascimento privato</i> (1985) di Felice Messina	506
28. Pier Vittorio Tondelli, <i>Rimini</i> (1985) di Elisabetta Abignente	508
29. Giuseppe Patroni Griffi, <i>La morte della bellezza</i> (1987) di Ornella Tajani	510
30. Gabriele Frasca, <i>Il fermo volere</i> (1987) di Giulia Scuro	512
31. Andrea De Carlo, <i>Due di due</i> (1989) di Natalia Manuela Marino	514
32. Erri De Luca, <i>Non ora, non qui</i> (1989) di Marcello Sabbatino	516
33. Sebastiano Vassalli, <i>La chimera</i> (1990) di Luca Ferraro	518
34. Michele Mari, <i>Io venia pien d'angoscia a rimirarti</i> (1990) di Alberta Fasano	521
35. Elena Ferrante, <i>L'amore molesto</i> (1992) di Mariangela Tartaglione	523
36. Alessandro Baricco, <i>Oceano mare</i> (1993) di Alberta Fasano	524
37. Andrea Camilleri, <i>Il birraio di Preston</i> (1995) di Luca Ferraro	526
38. Goliarda Sapienza, <i>L'arte della gioia</i> (1998) di Giulia Scuro	529
39. Walter Siti, <i>Un dolore normale</i> (1999) di Marilisa Moccia	531

40.	Giuseppe Montesano, <i>Nel corpo di Napoli</i> (1999) di Giancarlo Alfano	533
41.	Luther Blissett, <i>Q</i> (1999) di Francesca Iodice	535
	Note	539
	Bibliografia	551
	Indice dei nomi	593
	Indice delle opere	609
	Gli autori	619

13
Goffredo Parise
di Niccolò Scaffai

La “specie Parise”

La letteratura somiglia a un ecosistema: nel medesimo territorio vivono e interagiscono specie facilmente avvistabili e altre meno percepibili. Spesso le seconde sono quelle più resistenti. La “specie Parise”, soprattutto dagli anni Duemila, è tornata a manifestare la sua presenza grazie alla regolare pubblicazione delle opere per Adelphi e a un’attenzione critica rinnovata (specialmente nel trentennale della morte, caduto nel 2016: cfr., tra l’altro, il numero monografico di “Riga”: Belpoliti, Cortellessa, 2016). Ma a lungo, e in parte ancora oggi, la fortuna di Goffredo Parise ha avuto un aspetto quasi paradossale: pur essendo uno degli scrittori italiani del Novecento più portati verso il romanzo, la sua presenza discreta nel canone letterario contemporaneo dipende soprattutto da una raccolta di prose brevi e perfette, cioè i *Sillabari*. Per molti, infatti, è quello dei *Sillabari* il Parise *ideale*, cui corrisponde «meno un *corpus* testuale che un’*aura*» (ivi, p. 9). Ma le qualità del Parise *reale* furono anche quelle di uno scrittore dotato, fin dall’inizio, del desiderio di comporre in una narrazione estesa e continua vicende personali e caratteri storico-sociali; della capacità di contemperare osservazione del reale, modi fiabeschi, permanenza di strutture basilari del racconto come l’avventura e l’iniziazione; della sicurezza sufficiente per evitare i rischi dell’autoreferenzialità espressiva. Sono le qualità che connotano i romanzi di Parise che verranno qui presi in considerazione: *Il ragazzo morto e le comete* (1951), *La grande vacanza* (1953), *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956), *Atti impuri* (1959), *Il padrone* (1965) e *L’odore del sangue* (1979, pubblicato postumo nel 1997). Al canone andrebbe aggiunto anche l’incompiuto *La politica*, a cui si farà solo accenno più avanti; resteranno da parte, invece, la produzione saggistica e quella teatrale, così come la narrativa breve (compresi i *Sillabari*, a cui pure ci riferiremo quando sarà necessario). La fortuna dei *Sillabari* è probabilmente

all'origine di un altro paradosso della ricezione di Parise, cioè la tendenza a leggerlo come autore d'eccezione, trascurandone sia lo svolgimento nel tempo sia la posizione nel paesaggio storico-letterario del secondo Novecento. Anche per questo qui si seguirà il filo dell'opera parisiana nel suo sviluppo, di romanzo in romanzo.

Certo, lo stesso Parise – ormai verso la fine della sua carriera e della sua vita – non credeva di aver realizzato quanto sarebbe bastato a identificarlo, a esprimere la forza psicologica e intellettuale che pure si attribuiva, a riscattarlo dal complesso del dilettante: «Salvo il Sillabario,» annota lo scrittore in un diario del 1976 «niente di tutto quello che ho scritto è veramente realizzato. Così come cambio di persona, di modo di vestire e di comportamento (cioè di stile), così cambio di stile letterario. Miglioro, se guardo ai miei primi passi espressivi, ma non mi realizzo» (*Diario*, cit. in Belpoliti, Cortellessa, 2016, p. 238). Questa percezione sarà derivata a Parise anche dalla prossimità, effettiva o suggerita dalla critica, con altri scrittori novecenteschi: di volta in volta, a seconda del tono e dei temi dominanti nelle sue opere, sono stati fatti i nomi soprattutto di Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini. Se il “padre” letterario di Parise è spesso riconosciuto in Giovanni Comisso, anche lui veneto, gli altri tre scrittori rappresentano i punti cardinali su cui spesso si è orientata la ricezione di Parise. Del resto, era inevitabile che la forza di gravità esercitata da quelle figure, tra le più influenti nel campo letterario novecentesco, condizionasse la traiettoria di Parise, ai suoi stessi occhi (non solo, cioè, agli occhi di critici e lettori) e forse, alla fine, nei suoi stessi intenti.

Ma al di là delle differenze non superficiali tra i singoli libri di Parise, al di là cioè di quel frequente cambiamento di stile che lo stesso scrittore ammetteva, esistono delle costanti tematiche profonde. La prima costante è l'elemento politico, che non si traduce subito e sempre in atteggiamenti d'impegno e denuncia, ma si manifesta nell'interesse di Parise per la rappresentazione dei rapporti di forza tra i soggetti che abitano il medesimo ecosistema sociale: famiglie, paesi, aziende, nazioni. Non si è «pubblici, né, in fondo, privati senza relazione e la relazione è per sua natura politica», ha scritto Parise, ancora nel diario del 1976 (ivi, p. 249). Dapprima intuito, poi coscientemente indagato, quest'elemento corrisponde al “darwinismo” di Parise; scoperto grazie a Carlo Emilio Gadda, che gli fece leggere *L'origine delle specie* e *L'origine dell'uomo* (cfr. Gadda, Parise, 2015, p. 39 e *passim*), Darwin ricorre spesso nelle riflessioni di Parise, soprattutto dopo l'uscita del suo romanzo più importante (*Il padrone*) in poi. Ma

già in una lettera a Calvino, datata 20 luglio 1964, scrive che «il mondo della natura (Darwin in testa) è un mondo indifferenziato e le differenziazioni avvengono principalmente e soltanto nelle specie in evoluzione» (in Belpoliti, Cortellessa, 2016, p. 207).

Il darwinismo politico di Parise è la forma teorica da cui dipendono tanto la tensione conoscitiva espressa sia nelle opere mature di invenzione sia nei suoi scritti saggistici e nei reportage (in particolare in *Guerre politiche*, 1976), quanto il suo sostanziale scetticismo verso la politica come ideologia: indole questa che lo avvicina all'amico poeta Eugenio Montale, che a Parise dedicò tempestive recensioni e versi tardi (cfr. *Jaufré*, nel *Diario del '71 e del '72*; Montale, 1980, p. 469). Ma anche prima che quella forma teorica si precisasse, era presente nell'opera di Parise una visione utilitaristica e spontaneamente darwiniana dei rapporti umani, e soprattutto delle relazioni sociali, che rendeva impossibile o metteva almeno in sordina ogni idea teleologica: sia sul piano, appunto, politico-ideologico, sia sul piano narrativo. Spesso infatti Parise allude ai meccanismi classici del "finalismo" narrativo – iniziazione, *Bildung*, conquista di uno status professionale, matrimonio – per poi bloccarli o privarli di conseguenze stabili ed effetti euforici.

A questo senso di futuro inadempito si lega la seconda grande costante dell'opera di Parise, cioè la condizione postuma in cui quasi tutti i suoi personaggi si collocano o si percepiscono. La realizzazione resta interdotta (in questo le storie di Parise somigliano al loro autore o all'idea, come si è visto, che l'autore aveva di sé); ma viene evitata, il più delle volte, anche la rappresentazione eroica del fallimento. È come se non ci fosse un vero esito e anche quando una tragedia finale si consuma (come nell'*Odore del sangue*), la tensione si scarica altrove, nella lontananza dell'introspezione e dell'indagine conoscitiva, che approdano più a un esaurimento che a una risoluzione. Come se tutto fosse già avvenuto ancora prima di cominciare, perché era inevitabile (anche deterministicamente) che avvenisse. In questo senso si può parlare di condizione postuma, che certo coincide spesso con una pulsione di morte; e la morte coglie infatti i personaggi di Parise (dal "ragazzo" del romanzo d'esordio al Cena del *Prete bello*, fino alla Silvia dell'*Odore del sangue*), ma più come dato acquisito che come emergenza tragica. È un sentimento che, a un certo punto, Parise deve avere provato anche nei confronti di sé stesso: «Ora so che son tornato in Vietnam per morire [...]. Ho detto anche che sono tornato qui per morire, non per suicidarmi. Sono certo che morirò, ma innanzitutto non so né dove, né

quando, né come. Questo mi dà molta allegria» (il passo è tratto da un dattiloscritto del 1970, lasciato inedito dall'autore: si cita dal contributo di Andrea Cortellessa, *Guerre*, in Belpoliti, Cortellessa, 2016, p. 408).

Narrare «alla Chagall»: *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*

«Perdio, che fiato avevamo da giovani! Forza di trasfigurazione, ricchezza, libertà, coraggio, cattiveria, insomma poesia. Come ci ha tarpato le ali (a te, a me, a tutti) il trionfo del verismo romano-piccoloborghese su tutta la letteratura italiana del dopoguerra». Con queste parole, affidate a una lettera del 14 gennaio 1964, Calvino rispondeva a Parise, che gli chiedeva di ripubblicare insieme, per Einaudi, i propri romanzi giovanili: *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*. I due libri «erano (allora) nell'intenzione e anche nell'oscura non intenzione, due parti di una trilogia adolescenziale», chiusa fuori tempo dal *Prete bello* (dalla lettera di Parise a Calvino del 3 gennaio 1964; cfr. *ivi*, pp. 203-4). L'osservazione e il rimpianto di Calvino dipendono evidentemente dall'aria di famiglia, riconosciuta *a posteriori*, tra le sue prime opere e i romanzi d'esordio di Parise: il calviniano *Sentiero dei nidi di ragno* e *Il ragazzo morto* di Parise condividono appunto l'età adolescenziale del protagonista e l'istintiva distanza da un realismo oggettivo, superato in direzione del fiabesco-avventuroso o del lirico-onirico. Ma assimilare gli esordi dei due scrittori sarebbe improprio, se non altro per le peculiarità nell'invenzione e nella stessa scrittura del parisiense *Ragazzo morto*, subito rivendicate dal giovane Parise, ancora prima che il libro venisse pubblicato da Neri Pozza nel 1951 (edizioni successive saranno quella per Feltrinelli nel 1965, che presenta significative varianti rispetto alla *princeps* di quindici anni prima; quella per Einaudi nel 1972, che restaura i titoli di capitolo eliminati nell'edizione Feltrinelli; quella per Mondadori nel 1985). Del resto, Parise era arrivato alla stesura del primo romanzo dopo aver già maturato una prova originale di scrittura quale *I movimenti remoti* (1948), recentemente pubblicato a cura di Emanuele Trevi (Parise, 2007). All'editore vicentino, che aveva chiesto all'esordiente di eliminare «gli orrori e gli errori» dell'opera, Parise risponde negativamente:

Caro Signor Pozza [...] sono rimasto fermo nella mia determinazione di veder pubblicato il mio lavoro senza ulteriore modifica [...]. Una tale mia determinazio-

ne è giustificata, a mio modesto avviso, dalla circostanza che le modifiche da Lei prospettatemi verrebbero a toccare il libro proprio nella sua sostanza; significherebbero quindi per me un abbandono e quanto meno una deviazione dal carattere che m'ero proposto di dare al libro stesso (la lettera di Parise, datata 13 ottobre 1950, si legge in Parise, 2005-06, vol. I, p. 1568; ma cfr. anche Pozza, 2006; 2016).

Ma quali elementi contribuiscono al “carattere” del romanzo? È la storia stessa che, pur avendo per protagonisti i bambini cari anche alla letteratura e al cinema neorealista, forza le maglie della verosimiglianza: con la guerra ormai conclusa sullo sfondo, un ragazzo morto nel conflitto a quindici anni continua a stare al fianco dei compagni – dai nomi letterari e fiabesco-allegorici: Antoine Zeno, Edera, Fiore – che crescono mentre il ragazzo resta fermo alla sua ultima età. «La linea divisoria tra la vita e la morte, nella finzione di Parise, può essere attraversata» (Perrella, 2015, p. 14). Al tempo postumo della storia (la guerra, diversamente che nel *Sentiero* di Calvino, appartiene a un passato recente ma già assoluto: «In tempo di guerra – si legge nel capitolo III del romanzo – era andato in campagna perché la prima casa era stata distrutta; ma quello fu il viaggio più lungo. Ora ha quindici anni ed è giusto vedere il mare a quell'età»; cfr. Parise, 2005-06, vol. I, p. 61) corrisponde il tempo disarticolato del racconto, in cui i capitoli appaiono più giustapposti che concatenati. È questa struttura che giustifica la definizione del *Ragazzo morto* come libro «lirico e cubista», data dallo stesso Parise nel risvolto di copertina dell'edizione Einaudi del 1972; un libro attraversato appunto da «fratture narrative, di tempo e luogo» – è ancora Parise, nella nota editoriale dell'edizione Feltrinelli 1965 – ispirate dalla lettura di «tre grandi “tradizionali”: Dostoevskij, Melville e Kafka» (ivi, p. 1573). E se ad accostare Parise proprio a Franz Kafka sono stati prima Giuseppe Prezzolini e poi soprattutto Giacomo Debenedetti, un altro lettore affine come Montale ha parlato, per il primo Parise, di «un incastro di volti e oggetti alla Chagall» (nella recensione alla *Grande vacanza*, il romanzo successivo, pubblicata sul “Corriere della Sera” nel novembre 1953, ora in Montale, 1996, t. I, p. 1591). Né è da sottovalutare, nella costellazione di stili e generi ispiratori, il ruolo che avrà avuto il cinema: è da lì che Parise «apprende quel montaggio rapido di scene autonome e poco coordinate tra loro che modella i primi romanzi» (Rodler, 2016, p. 23). Del resto, nel citato risvolto all'edizione Einaudi, Parise aveva scritto anche: «Alcuni film mi hanno dato grandi emozioni: ringrazio perciò Sir Carol Reed», il regista del *Terzo uomo*, il cui perso-

naggio principale (interpretato da Orson Welles) «compare e scompare» come il protagonista del *Ragazzo morto e le comete* (Perrella, 2015, p. 14). L'andamento paratattico del romanzo è accentuato anche dalla tendenza a rappresentare situazioni scomposte nei loro elementi essenziali e spesso focalizzate dall'esterno, specialmente all'inizio dei capitoli, in modo da renderle assolute, enigmatiche, quasi come le figure proiettate contro gli sfondi stilizzati dei quadri metafisici. All'incipit del romanzo («Questa è una sera d'inverno») seguono così molti altri attacchi didascalici, che fissano uno scenario più di quanto non muovano un'azione: «Questa è la casa dove abita Leopolda», «Sono Antoine Zeno». La varietà di voci che si succedono di capitolo in capitolo, oltre a creare un effetto-*Spoon River* coerente con gli attraversamenti tra la vita e la morte che il romanzo mette in scena, contribuisce poi ancora a scandire il montaggio. È quasi una "sil-labazione" narrativa, che anticipa per certi versi il racconto per quadri che proprio nei *Sillabari* raggiungerà l'espressione più compiuta.

All'uscita, *Il ragazzo morto e le comete* non conosce alcun successo. In un clima ancora influenzato dal neorealismo, il modo di raccontare di Parise poteva esser scambiato per un ritorno al realismo magico dell'anteguerra, o rischiava semplicemente di disorientare i lettori. Ma critici come Enrico Falqui, Geno Pampaloni, Giuseppe Prezzolini notarono l'esordio di Parise; altri, come Montale – l'abbiamo visto – dedicarono attenzione al secondo libro, *La grande vacanza*, ancora da Neri Pozza. La seconda edizione – di fatto una riscrittura (cfr. Crotti, 1994a) – esce da Feltrinelli nel 1968 e quattro anni dopo è ristampata da Einaudi; negli anni Novanta ne escono edizioni da Mondadori – in un volume unico con i successivi *Il fidanzamento* e *Atti impuri* – e da Rizzoli. Parise scrive il secondo romanzo tra l'agosto 1951 e lo stesso mese del 1952; alla fine dell'anno firma il contratto con Neri Pozza, che fa uscire *La grande vacanza* nel giugno 1953. Come per il libro precedente, anche per questo il successo è scarso; ma la recensione di Montale ne inquadra già alcuni tratti salienti: «Claudio, un trasognato orfano diciannovenne, va a passare le vacanze a Beata Tranquilla, sui colli vicentini; e ne ritornerà tutto solo avendo nel frattempo la giovanile e bizzarra sua nonna abbandonato un mondo che per lei era solo un arabesco» (Montale, 1996, t. I, p. 1590). Accostando l'«aura» del romanzo all'opera di Truman Capote, Montale nota in entrambi gli scrittori «il mito dell'infanzia presa alle origini com'è [...]; priva cioè, di tutti quei modi nostalgici e crepuscolari che una lunga tradizione ci ha fatto credere inerenti alla materia» (*ibid.*). Ma proprio per quest'elemento anche

il richiamo a un libro come *Il grande Meaulnes* (1913) di Alain-Fournier, proposto in seguito dalla critica (cfr. Gialloretto, 2006, p. 18), è pertinente. Il secondo libro non è meno disarticolato del *Ragazzo morto*, procedendo come quello «per “situazioni”» (Rodler, 2016, p. 45), ma è ancora più imprevedibile nella gestione della trama. Meno esplicitamente fantastico o surreale del *Ragazzo morto*, *La grande vacanza* è infatti perfino più spiazzante nel capriccioso susseguirsi di cause senza effetti ed effetti senza cause. L'impressione straniante che il romanzo suscita non dipende solo dall'architettura per così dire esterna della trama, ma anche dallo scarto rispetto alla forma simbolica e all'archetipo narrativo del racconto d'iniziazione. Parise ne conserva le manifestazioni esteriori, le situazioni generali (come la vacanza appunto), senza però chiudere la vicenda, senza orientarla verso il suo esito. È una caratteristica che interesserà anche romanzi successivi, in cui, come vedremo, lo scrittore alluderà al codice del romanzo di formazione, ma per straniarlo.

Desiderio e convenienza: dal *Prete bello* ad *Atti impuri*

L'anno in cui esce *La grande vacanza* è anche quello in cui Parise si trasferisce dal Veneto a Milano, dove lavora per Garzanti. Nella solitudine della grande città, Parise si mette a scrivere di notte un nuovo romanzo che gli «tenesse compagnia durante l'inverno milanese» – così ricorda nell'*Incontro con Longanesi* (1957, ora in Parise, 2005-06, vol. 1, pp. 1518-23) – capace di divertirlo e commuoverlo «quel tanto da cacciare il freddo e la solitudine: un romanzo con molti personaggi allegri e sopra ogni altra cosa un romanzo estivo» per tenersi caldo. La stesura è ancora più veloce di quella dei libri precedenti: tra il novembre e il dicembre 1953 il romanzo viene completato. Quel romanzo è *Il prete bello*, primo vero successo anche internazionale di Parise, primo dei suoi libri a poter essere considerato un “classico” del Novecento. A pubblicarlo è Garzanti, nel 1954, dopo che Leo Longanesi lo rifiuta accusando Parise di aver scritto un romanzo di «retroguardia»; seguiranno molte ristampe ed edizioni anche presso case editrici diverse, tra cui Einaudi nel 1971; Mondadori nel 1983 (nella collana della “Medusa”), nel 1986 e nel 1992 (nei “Classici moderni Oscar”, a confermare la fortuna di un libro divenuto ormai un long seller). Il giudizio negativo di Longanesi, espresso principalmente sulla base di un dissenso ideologico verso l'esperienza elegiaca dei bassifondi e della povertà che

sembra centrale nel *Prete bello*, metteva già in luce certi tratti poi illustrati dalla critica e divenuti motivi di consenso verso il romanzo. Uno di questi tratti è l'andamento meno "liquido" (Perrella, 2015, p. 15), meno disarticolato della narrazione, rispetto ai libri precedenti; un altro tratto, quasi proverbiale ed evocato in ogni lettura del romanzo, è la presenza del modello picaresco. L'accostamento, proposto già da Prezzolini e poi da Giovanni Raboni nella prefazione all'edizione Mondadori del 1983, è giustificato dal livello sociale e dalla giovane età del narratore (e dei compagni d'avventura) all'epoca in cui la storia si svolge (l'adolescenza continua a essere la stagione privilegiata anche in quest'ultimo romanzo del primo Parise). La voce principale appartiene a Sergio, senza padre, che vive in una famiglia impoverita dalla crisi dell'attività di custodia di biciclette del nonno, malato di cancro. Le premesse sono strettamente autobiografiche, come lo saranno nell'incompiuto romanzo *La politica (trotto leggero)*, databile al 1977 (ora leggibile in Belpoliti, Cortellessa, 2016, pp. 65-112), in cui Parise ritrae ancora più fedelmente il proprio nucleo familiare. La vita della comunità in cui Sergio cresce, nella Vicenza fascista, è eccitata dalla presenza di don Gastone Caoduro, il «prete bello» che dà il titolo al romanzo. Già cappellano militare nella guerra di Spagna (esperienza che racconta, con esagerato fervore e immodeste ambizioni letterarie, in un libretto diffuso tra i fedeli: *Spagna, fucina di Fede e di Ardimento*), don Gastone praticava «molti sport, era uomo d'azione e, col passare dei giorni, più virile che mai d'aspetto» (Parise, 2005-06, vol. I, p. 383). Ma più che un protagonista, il prete bello è una funzione nella storia: muove, incarnando la dialettica di desiderio e colpa, altri personaggi come la contessa Manina, la signora Immacolata (nome parlante e, almeno nei voti, antifrastico), la giovane prostituta Fedora. Sergio descrive sia questo mondo di adulti, di cui fanno parte anche la madre e il suo nuovo fidanzato, o tipi più macchiettistici come il cavalier Esposito (che «possedeva solo due beni [...] il Duce e il gabinetto»; cfr. *ivi*, p. 334), sia quello dei coetanei, tra cui spicca il personaggio di Cena. Il romanzo, nella redazione pubblicata, termina proprio con la morte di Cena che, fuggendo dal riformatorio, viene investito da un tram; ma nella redazione autografa, l'ultimo capitolo si prolungava in un finale più sfumato, che si concludeva, dopo la notizia della morte del prete e del matrimonio della madre, con l'apparizione di Cena «che pedalava furiosamente con una sola gamba» (*ivi*, p. 1584).

Il picaresco non può essere la sola chiave d'interpretazione di un romanzo in cui appunto la morte è incumbente e in cui forte è la tensione,

più distruttiva che liberatoria, verso il sesso. Senza tracciare linee troppo nette tra inizio e fine del percorso romanzesco parisiense (Parise del resto – come ha scritto Andrea Zanzotto nell’*Introduzione* a Parise, 2005-06, vol. I, pp. XIV-XV – amava «la linea spezzata», era «un *flâneur*, uno che non può soffermarsi in nessun posto»), si può però dire che nel *Prete bello* già si percepisce l’attrazione colpevole per il segreto del corpo e dell’*eros* tematizzata nell’*Odore del sangue*.

La storia è ambientata a Vicenza, in una città e in un contesto sociale, cioè, noti e direttamente autobiografici per Parise (che a Vicenza era nato nel dicembre 1929); dopo le trasfigurazioni oniriche dei primi romanzi, lo scrittore adotta una rappresentazione più realistica di luoghi, tipi e personaggi familiari. «Tutti i miei libri partono chiaramente dall’autobiografia», dichiarerà lo scrittore (nell’intervista leggibile in Altarocca, 1972, pp. 1-14), ma se i primi due mostravano «una fitta carica mistificatoria, sapientemente occultata da fitte velature surreali e fantastiche» (Giallaretto, 2006, p. 16), *Il prete bello* sembra teso meno a occultare che a mettere in scena la realtà innanzitutto dei caratteri e dei rapporti. Il cuore del romanzo è infatti l’*ethos* di tipi e individui che agiscono nell’ecosistema sociale di un luogo e di un tempo determinati, o comunque meno vaghi e onirici di quelli dei romanzi d’esordio. Questa propensione etologica maturerà in una vera e propria ottica sperimentale, messa alla prova sia nei reportage sia nella scrittura d’invenzione, dal *Padrone* all’*Odore del sangue*; ma già nel *Prete bello* lo sguardo del narratore mette in luce i conflitti tra desiderio e convenienza (il titolo è un emblema di questo dissidio e ha di fatto valore di ossimoro), cui ogni attore partecipa in base alla propria forza. Una forza determinata sì dalle condizioni sociali, ma alimentata da istinti e pulsioni che vanno al di là di tali condizioni, e che spesso sono incompatibili con quelle. Perciò il romanzo nonostante le determinazioni storico-sociali che ne rendono concreta l’ambientazione, e la radicano nell’esperienza biografica dell’autore, prescinde sia dal bozzettismo regionalistico sia dall’impegno diretto e dalla denuncia. Questo secondo elemento era stato imputato a Parise come limite (e il disimpegno gli verrà rimproverato anche più tardi, per i *Sillabari*); ma i colori del vero parisiense non appartengono alla tavolozza dell’ideologia, bensì a quella del suo innato darwinismo. È in questi termini che si spiega bene, per esempio, il ricorso ai campi semantici attraverso cui Parise esprime la sostanza delle passioni: «Lo zoomorfismo, che riduce gli uomini simili agli animali, e la sensorialità, che sprigiona dai corpi soprattutto in forma olfattiva» (Rodler, 2016, p. 57).

Nella seconda metà degli anni Cinquanta escono il quarto e il quinto romanzo di Parise: *Il fidanzamento* (Garzanti, 1956) e *Amore e fervore* (Garzanti, 1959), che prenderà il titolo di *Atti impuri* (originariamente scelto dall'autore ma mutato nel 1956 per volontà dell'editore) a partire dall'edizione Einaudi del 1973. Proprio in occasione dell'uscita per Einaudi, Parise indirizza a un funzionario importante della casa editrice come Daniele Ponchiroli una lettera, datata 15 giugno 1973, in cui definisce *Atti impuri* «fine di una ideale trilogia iniziata con *Il prete bello*, proseguita con *Il fidanzamento*» (Parise, 2005-06, vol. I, p. 1596). Ma, al di là della comprensibile tendenza a presentare *a posteriori* la propria opera come simmetrica e coerente successione di elementi (quasi compensando o negando così il senso di mancata realizzazione e incostanza poco più tardi rivelato nel diario del 1976), è vero che i due nuovi romanzi introducono novità significative anche rispetto al *Prete bello*. Infatti, se l'ambientazione rimane simile, cambia la natura dei protagonisti, non più bambini o ragazzi ma adulti, e di conseguenza mutano il modo, ora non più fiabesco né picaresco, e la gestione del punto di vista. La dinamica dei rapporti, tesi tra il polo delle passioni e quello dell'opportunità (o dell'opportunismo) sociale, è ora infatti vissuta dall'interno, da personaggi cioè che agiscono dentro quel sistema e lo incarnano, senza limitarsi a guardarlo o rievocarlo con gli occhi del bambino. Lo strumento che Parise adotta per rappresentare i moventi dei protagonisti è la focalizzazione interna variabile o multipla, particolarmente presente nel *Fidanzamento*:

Allora, quando avesse deciso, sarebbe andato a fare un'altra visita all'arciprete Salinas, avrebbe confessato che quanto gli aveva confessato quel giorno era stata tutta una fantasia sua [...]. Ma per ora, per ora meglio aspettare. Almeno qualche anno... che fretta c'era? Così ragionava Luigi dopo un buon litro di vino e una grappa [...]. Non fu difficile per le due donne intuire i pensieri del fidanzato. Essi filtravano dalla spensieratezza di Luigi [...]. Mussia taceva e fingeva di non capire. Quelle ventimila lire le occorreivano, le occorreivano assolutamente per andare avanti. E poi era sicurissima che un momento o l'altro Luigi avrebbe sentito il bisogno di sposarsi (ivi, p. 687).

L'inutilità del romanzesco: *Il padrone*

Se *Il fidanzamento* e *Atti impuri* evocano e insieme demoliscono la funzione del matrimonio come necessario coronamento personale e sociale

della *Bildung*, il romanzo successivo di Parise, *Il padrone*, rovescia il paradigma stesso del romanzo di formazione, arrivando a darne, per certi versi, una versione grottescamente parodica. «Nous, nous sommes à mi-chemin entre le vieil humanisme occidental qui tombe en poussière et une civilisation-robot»: così nel 1960, in occasione dell'uscita per Gallimard della traduzione del *Fidanzamento* (*Les fiançailles*), Parise commentava in un'intervista sull'«Express» il clima culturale nel quale s'inserivano i suoi ultimi romanzi (ivi, p. 1590). Il passaggio tra il «vecchio umanesimo» e la «civiltà-robot» sembra proprio il tema di fondo del *Padrone*, che Parise scrive con la sua solita impetuosa velocità in pochi mesi, tra l'agosto e l'ottobre 1964. Il romanzo esce nel marzo 1965, da Feltrinelli; nel 1971 Einaudi pubblica la nuova edizione (l'ultima rivista dall'autore). Tra il nuovo romanzo e il precedente erano passati alcuni anni, durante i quali Parise aveva scritto per il cinema e composto un testo teatrale (*L'assoluto naturale*). Le ragioni del prolungato anche se temporaneo silenzio narrativo partono già dalla fine degli anni Cinquanta, stando a quanto Parise scrive in un breve saggio del luglio 1958, *Inutilità del romanzo*:

Da questo mutamento o degradazione dell'animo umano in stadio ogni giorno più simile al materialismo di tipo animale, dalla constatazione del decadimento o comunque della polverizzazione delle ideologie in un grande numero di desideri immediati e possibili, risulta chiara l'inutilità di una rappresentazione romanzesca della realtà (ivi, p. 1541).

Sei anni dopo, *Il padrone* illustrerà in forma narrativa quel «materialismo di tipo animale», negando al tempo stesso la possibilità di una «rappresentazione romanzesca» del reale. Già l'anonimato del protagonista (coerente con la tendenza di Parise a velare l'identità dei personaggi principali; cfr. Crotti, 1994b), qualificato solo dal suo ruolo di «dipendente», ne inibisce la possibilità di un'individuazione eroica. Come tutte le figure di Parise, compreso il narratore dei reportage, il personaggio assume una prospettiva divergente; ma non per affermarsi, bensì per omologarsi, negarsi come individuo: «Naturale è diventare uomo di massa – scriveva proprio nel 1964 a Calvino, nel carteggio citato – innaturale (storico) è essere se stessi». Va da sé che il «dipendente» non possa né voglia essere l'eroe di una storia di formazione. L'inizio del romanzo sembra promettere l'inizio di un itinerario verso la conquista di uno status sociale: «Questo è il mio primo giorno nella grande città dove ho trovato lavoro [...]: fino a ieri ero un ragazzo di provincia senza nulla in mano, che viveva alle spalle dei geni-

tori. Oggi, invece, sono un uomo che ha trovato lavoro» (Parise, 2005-06, vol. I, p. 835). C'è troppa coscienza di sé nelle parole di questo narratore, e troppa letteratura, perché il lettore possa fidarsi; e infatti, l'ingresso nell'azienda – di cui niente si sa, nemmeno cosa produce – è immediatamente segnato dall'alienazione («L'estraneo era in realtà la mia nuova persona», si rende conto il dipendente, ascoltando il suono straniante della propria voce all'interno dell'edificio dove ha sede la ditta, ambiente quasi esclusivo del romanzo). L'arrivo a Milano del “novello Renzo” (cui si para davanti «l'enorme mole della Stazione Centrale», anziché «la gran macchina del Duomo») è certo ispirato alla biografia di Parise e la ditta con il suo padrone fanno venire in mente Garzanti. Ma il libro non si spiega in chiave autobiografica, né può essere assimilato alla cosiddetta letteratura industriale (come sottolineò subito lo stesso Parise, intervistato da Massimo Grillandi nel 1965: «*Il padrone* non c'entra niente con la letteratura di fabbrica»). Del resto, nonostante la vittoria del premio Viareggio, il romanzo ricevette numerose critiche, di vario orientamento ideologico, che ne stigmatizzavano il nichilismo e i tratti caricaturali (Rodler, 2016, p. 85). *Il padrone* è semmai un romanzo “darwinista”, nella peculiare declinazione etologico-sociale che Parise dà all'opposizione di natura e storia: opposizione per così dire antipasoliniana, se per Parise la vera adesione al naturale coincide con l'omologazione. Un confronto può invece esser fatto con *Una vita* di Italo Svevo: ma, al contrario dell'inetto Alfonso Nitti, il dipendente del *Padrone* è un personaggio perfettamente “adatto”, sia pure all'omologazione aziendale, perché intimamente consapevole della necessità di sottomettersi al volere instabile e alla imperscrutabile «morale» del capo, il dottor Max, e dei suoi familiari, «eterodiretto per obbedienza e autodiretto per fede» (Parise, 2005-06, vol. I, p. 964) come Lotar, il “robot umano” factotum del padrone. Finirà così per accettare di sposare l'handicappata Zilietta, protetta di Uraza, la madre del padrone (si noti il «connubio tra i fumetti, la fantascienza e la mitologia» che, come osserva Perrella, 2015, connota l'onomastica del romanzo, anche per questo giudicato umoristico e *pop* da Cordelli, 1986). Di qui, la conclusione terribile e quasi distopica del romanzo, e insieme l'esito logico e allucinante della meditazione condotta dal protagonista-ragionatore:

Ognuno desidera trasmettere nel figlio che lo continuerà i propri caratteri individuali. Spero dunque che non sia come me, uomo con qualche barlume di ragione, ma felice come sua madre nella beatitudine pura dell'esistenza. [...] Gli auguro

una vita simile a quella del barattolo che in questo momento sua madre ha in mano (Parise, 2005-06, vol. I, p. 1073).

Il romanzo postumo: *L'odore del sangue*

Come si è detto, attraverso *Il padrone* Parise aveva cercato di dar corpo all'inutilità, o piuttosto all'impossibilità di una «rappresentazione romanzesca» della realtà, ideologicamente «polverizzata». Sarà anche per questo che, prima di scrivere un nuovo romanzo, lascia passare un quindicennio, durante il quale torna su temi, personaggi e animi del *Padrone*, moltiplicati ostinatamente e rigidamente nei racconti del *Crematorio di Vienna*. «Una nube tossica» ha scritto Cesare Garboli «scese sul talento di Parise, a offuscarlo e a mortificarlo, negli anni Sessanta. [...] I racconti che Parise scrisse sul “Corriere della Sera”, raccolti nel '69 nel *Crematorio di Vienna*, portano nella fuliggine che li ricopre i segni del contagio e del passaggio in quel terribile tunnel» (Garboli, 1990, pp. 184-5). È come se Parise avesse voluto pagare il dazio alla fine dell'ideologia da lui stesso presentita, irrigidendo la propria scrittura intorno al motivo dell'alienazione. La via d'uscita da quest'*impasse*, trovata da Parise anche nei suoi viaggi, condusse alla scrittura dei *Sillabari*. Ma portò infine anche a un ritorno al romanzo o forse a un nuovo inizio (per quanto destinato a rimanere inadempito): *L'odore del sangue*. Scritto nell'estate del 1979, il romanzo uscì postumo, nel 1997, da Rizzoli a cura di Garboli e Magrini. Parise non pubblicò, né approntò per la stampa il testo (secondo Cordelli, rimaneggiato dopo il 1979), in cui infatti rimangono ripetizioni e incongruenze. Questo nuovo “inizio” – come lo ha definito Giacomo Magrini nella *Nota al testo* (Parise, 1997a) – è orientato in direzione opposta ai *Sillabari*: se quelli erano una fuga felice dalla meccanica esistenziale che aveva “contagiato” Parise, l'ultimo romanzo si immerge «in quel fondo torbido e argilloso, affrontandolo senza risparmio e senza riserve» (ancora Magrini, in Parise, 1997a, p. xxxi). Filippo, il narratore del romanzo, è uno psicoanalista che crede fino all'estremo «nell'analisi della realtà [...]: più dati, fatti e dettagli ci sono meglio è» (ivi, p. 44); anche per questo, si fa raccontare dalla moglie Silvia – da cui si è allontanato per stare con una ragazza, Paloma – i dettagli dei rapporti sessuali con un giovane neofascista, violento e malato. Il portare alla luce il tema della sessualità e la crisi della coppia è coerente con il clima sociale (i referendum su divorzio e aborto) e culturale, tra cinema

(Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni) e letteratura (soprattutto Alberto Moravia). Ma tra i possibili modelli e corrispondenze sono stati ricordati anche quello «archetipico del *Doppio sogno* di Schnitzler» (Santoro, 2009, p. 87) e i *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes (Crotti, 1998). Fin dall'inizio, incombono l'odore del sangue e il presentimento della morte di Silvia, che alla fine del romanzo verrà trovata uccisa, se non dal ragazzo da qualcuno che viene dallo stesso mondo feroce.

Poco prima di comporre *L'odore del sangue*, Parise aveva avuto un infarto; ma non è la sola ragione per la quale il romanzo è intriso di un fortissimo senso della morte, acceso dal suo contrario, da un impulso cioè violentemente vitale (questo in sostanza, come spiega Parise nel *Prologo*, è l'«odore del sangue»). Nell'immaginario del libro convergono le impressioni di fatti di sangue recenti come l'assassinio di Pasolini e il massacro del Circeo; la rielaborazione di esperienze, desideri e frustrazioni personali degli anni precedenti (la separazione dalla moglie Mariola e l'incontro con Giosetta Fioroni; la paternità mancata, tema presente anche nei *Sillabari*, che qui si rispecchia nel motivo dell'amore materno e feroce di Silvia per il ragazzo); la coscienza della degenerazione sociale (la «mutazione antropologica» denunciata da Pasolini, a cui ora Parise esplicitamente si rifa, dandogli una ragione postuma: cfr. Belpoliti, 2001, p. 82; Gianluigi Simonetti, *Pasolini*, in Belpoliti, Cortellessa, 2016, pp. 482-96) manifestata dai giovani «dalle facce americane», «di arabi americanizzati», le facce dei «figli della borghesia o delle borgate di Roma, la stessa cosa: entrambi vestiti allo stesso modo» (Parise, 1997a, pp. 90-1).

Uno dei tratti della scrittura di Parise è stato sempre il *pathos* dell'assenza di *pathos*, la tensione provocata dall'accorgersi che l'analisi vince sulla passione, lasciando i personaggi in uno stato di consapevole o perfino di realizzata infelicità. Filippo non fa eccezione. Dopo la morte di Silvia, il narratore, torna in campagna e poco tempo dopo sposa Paloma:

Ho due figli, quelli che non riuscimmo ad avere io e Silvia. Vivo una vita, come si dice, tranquilla, Paloma non è al corrente di nulla di questa storia. Sono vecchio per essere padre ma gli strilli dei bambini e certi sorrisi strizzati sui bei denti giovanili di Paloma mi fanno compagnia. Penso naturalmente sempre a Silvia (ivi, p. 230).

Come già nel finale del *Padrone*, anche se in chiave meno paradossale e grottesca, il matrimonio non sancisce la conquista di uno status, il culmine

di un destino, ma la resa spassionata all'inevitabile. L'amore non è stato vissuto e raccontato, ma analizzato e ricordato: la forma del sommario, con cui Parise chiude il romanzo, è in questo senso perfetta per dare il senso dell'insignificanza del tempo successivo alla morte di Silvia. Il pieno – figli, affetti, sorrisi – conta meno del vuoto. Finisce così il «grande sogno romantico iniziato nel mio cuore di bambino di cinque anni e finito in quello di un uomo ormai vecchio» (*ibid.*). Ma quello che sembra, ed è, un antifinale diventa anche la conclusione ideale dell'arco narrativo di Parise: i ragazzi dei primi romanzi hanno lasciato il posto al vecchio, i figli senza padri ai padri che non sanno esserlo, postumi a sé stessi, come il ragazzo morto del primo romanzo.