Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione dei Beni e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Goffredo Parise e le arti visive

Critica d'arte tra sguardo e scrittura

Relatore
Ch. Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori
Ch. Prof. Nico Stringa
Dott. Dario Pinton

Laureando
Giulio Vaccher
Matricola 828193

Anno Accademico
2014 / 2015

SOMMARIO

CAPITOLO PRIMO 4

Goffredo Parise. Una vita tra scrittura e pittura. 4

I.1 La nascita di una passione tra Vicenza e Venezia 4

I.2 Il contesto artistico nella Roma anni Sessanta 24

I.3 Goffredo Parise tra Roma e Salgareda 27

CAPITOLO SECONDO 36

Parise scrittore d'arte: la raccolta *Artisti* 36

II.1 *Artisti*: intenzione e programma, suddivisione 36

II.2 Il formato ritratto 43

II.3 Le forme dello sguardo 54

CAPITOLO TERZO 72

Tra letteratura e critica d'arte: Parise a confronto 72

III.1 Eleganza di Mario Schifano 72

III.2 Leggerezza di Giosetta Fioroni 78

CAPITOLO QUARTO 85

L'occhio di Parise 85

IV.1 Unità e frammentarietà: una visione del mondo 85

IV.2 Lo sguardo di Parise nei *Sillabari*. 91

IV.3 Sentimento dell’arte ed epifanie della visione..... 103

IV.4 Ordine e sollievo dell’arte. 109

BIBLIOGRAFIA 115

APPENDICE ICONOGRAFICA 119

CAPITOLO PRIMO

Goffredo Parise. Una vita tra scrittura e pittura

Ora, purtroppo lei dovrà usare le parole, cioè la metafora,
mentre io, con molta minor fatica, userò lo sguardo.
Goffredo Parise

I.1 La nascita di una passione tra Vicenza e Venezia.

Goffredo Parise nasce l'8 dicembre 1929 a Vicenza da Ida Wanda Bertoli e da padre sconosciuto. Nei primi anni dell'infanzia la figura paterna è sostituita dalla presenza del nonno Adriano Marchetti e solo successivamente da quella del patrigno Osvaldo Parise che la madre sposa nel 1937. Gli anni che precedono la nascita di Goffredo sono per la famiglia un periodo di tranquillità economica, situazione tuttavia che peggiora nel 1929 per una decina d'anni. L'appartamento dove vivono si trova in Contrà San Barbara e si affaccia sul retro su piazzetta San Faustino. Così la ricorda lo scrittore in un racconto breve pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1983:

> Si aveva un ballatoio, molto piccolo, che guardava su una piazzetta minuscola, con il frontone di una chiesa sconsacrata, sempre deserta fuorché al Sabato, giorno di raduno alla microscopica chiesetta protestante che stava ai piedi delle nostre case.[1]

In un lato della piazzetta si trova quindi la chiesa sconsacrata di San Faustino che dai primi decenni del secolo ospita il cinema Odeon con lo schermo posizionato sulla controfacciata, esattamente di fronte al balconcino da cui si affaccia il piccolo Parise:

[1] GOFFREDO PARISE, *Lontano*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2009, p. 89. Si tratta dell'articolo dal titolo *Fu lo squittio di una carrucola*, pubblicato il 2 gennaio 1983 sul «Corriere della Sera» all'interno della rubrica «Lontano».

> All'interno di quel portale, anzi, esattamente dietro quel portale, sta lo schermo del cinema a cui si accede da un'altra via. Questo schermo invisibile emana tuttavia suoni, che sono i suoni e le parole dei film. Buona parte della mia infanzia io la passai su un terrazzino al terzo piano di una casa proprio di fronte quella facciata, udendo i suoni e le parole che accompagnavano immagini che io non vedevo. Questo mi procurò una intensa e ineffabile emozione di mistero e anche di dissociazione espressiva in quanto non riuscivo a capire come dall'interno di una chiesa non uscissero suoni di organo o inni sacri bensì spari, musiche da grande orchestra, sospiri e parole d'amore.[2]

Costretto dalla famiglia a trascorrere gran parte del suo tempo in casa, il giovane Goffredo passa quindi i primi anni della sua infanzia tra la tenera protezione della madre e le tanto rare quanto desiderate uscite in piazza San Faustino. È questa condizione di solitudine e sostanziale isolamento, la matrice della grande capacità immaginativa che Parise sviluppa già a partire da questi anni. Forza immaginativa che di lì a poco lo avrebbe condotto a percorrere il sentiero dell'espressione artistica con i primi precoci lavori di matrice fantastica. L'incompiuto testo *I Movimenti Remoti* e il primo romanzo *Il ragazzo morto e le comete* narrano infatti vicende ambientate nel contesto della propria infanzia e caratterizzate da uno spiccato carattere immaginifico, tra il biografico e il fantastico.[3]

Nel 1946 Parise si iscrive al liceo-ginnasio «Pigafetta» di Vicenza. Di quel periodo ricorda di essere stato un alunno distratto e con risultati altalenanti, ma è tuttavia allora che egli mostra precocemente i primi interessi per la letteratura, il cinema e la pittura. Interessi diversi ma consonanti che riveleranno la loro compiuta armonia nelle prime opere dell'autore. Le letture sono le più varie, da Kafka a *L'idiota* di Dostoievskij a *I Canti di Maldoror* di Lautréamont. Quest'ultimo in particolare è stato un testo che ha esercitato una notevole attrazione sul giovane Parise e che ha lasciato importanti sedimenti nelle sue prime prove letterarie; per evidenziarne il forte carattere iniziatico

---

[2] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 11.

[3] Cfr. CLAUDIO ALTAROCCA, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 2. Nel corso dell'intervista posta a introduzione del volume Parise afferma «Il lettore (e l'intervistatore) avrà già capito a questo punto che tutti i miei libri partono chiaramente dall'autobiografia. La mia vita e la mia opera sono la stessa cosa». E quanto al versante fantastico, nella stessa intervista: «La favola forse deriva dalla mia infanzia molto fantastica, con molte avventure sognate e inventate, dalla solitudine dell'infanzia, dal piacere innato di allargare le cose con altre cose, senza mai dire bugie però, ma raccontando sempre cose vere (anche le invenzioni sono cose vere)».

Nico Naldini, nel corso di un recente intervento, lo ha definito «suo [Parise] occulto progenitore»[4]. I film sono invece quelli dei grandi sperimentatori vicini al surrealismo Luis Buñuel e Jean Vigo a cui si aggiungono – questi ricordati direttamente da Parise – gli allora più recenti *Il fuggiasco* di David Lean e *Il terzo uomo* di Carol Reed. L'atmosfera romantica e notturna di queste prime suggestioni cinematografiche e letterarie viene metabolizzata rapidamente dal giovane Parise nelle direzioni dell'elaborazione scritta da una parte e dell'esperienza pittorica dall'altra. Due prove di esordio che lo scrittore sviluppa parallele negli anni che vanno dal 1946 al 1948 e che mostrano evidenti affinità tematiche, come ha notato ancora una volta Naldini che riferendosi alle prove pittoriche ha parlato di «racconti rimasti in fase di progetto».

Rispetto all'opera letteraria, poco e solo di sfuggita si è parlato degli esordi pittorici dello scrittore, ciò forse in virtù del fatto che il primo a tacerne l'esistenza è stato Parise stesso, il quale non ne faceva menzione nemmeno in compagnia dei più intimi amici.[5] I quadri sono in tutto otto: *Annunciazione* [fig.1], nel cui retro è dipinto – incompiuto – un cimitero ebraico [fig.2]; *Notturno* [fig.3], dove ancora nel retro è dipinta una veduta [fig.4]; *Senza titolo* [fig.5] – che nel retro della tela ospita l'immagine non finita dell'abside di una chiesa gotica [fig.6]; un *Paesaggio* [fig.7] e un *Autoritratto* [fig. 8], tutti datati nel periodo 1946-47. A parte rare eccezioni, i dipinti presentano soggetti e toni consonanti con un'atmosfera romantica e notturna. In alcuni casi è il soggetto a rendere tale impressione, come nel caso di *Annunciazione*, del cimitero ebraico, di *Notturno* e del verso di *Senza titolo*; in altri l'abilità di Parise nel creare un'atmosfera di sospeso mistero come nell'*Autoritratto*, per esempio, dove l'autore si ritrae di tre quarti intento a dipingere con lo sguardo allarmato e vigile mentre sullo sfondo campeggia nella notte scura un misterioso sole al tramonto. Le immagini che Parise descrive con realismo fiabesco nei suoi quadri trovano un'interessante

[4] L'espressione è stata usata da Nico Naldini nel corso del suo intervento dal titolo *Nel segno di Maldoror* pronunciato in occasione della giornata di studi "Parise e le arti" tenutasi all'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti di Palazzo Franchetti il 25 settembre 2014.

[5] Bisogna dire che qualche menzione ci fu, ma solo episodica e di carattere generale, come nell'avvertenza alla raccolta *Artisti*, curata da Mario Quesada edita nel 1984, e in occasione di alcune interviste successive, dove si nota: «Perché ho scritto d'arte figurativa in modo che può sembrare critico? La risposta è semplice. A sedici anni ho dipinto anch'io quadri che oggi, se avessi l'età, apparterebbero alla transavanguardia».

corrispondenza con quelle evocate nel lavoro manoscritto e rimasto incompiuto dei *Movimenti remoti*.[6] Protagonisti del racconto sono i pensieri, le immagini e le visioni di un ragazzo morto che dallo spazio buio della tomba dove è sepolto lascia andare frammenti di memoria a illuminare la sua breve esistenza. L'ambientazione notturna e magica ricorda quasi puntualmente le immagini dipinte già brevemente evocate:

> Il cimitero della nostra città […] sembra un grande campo di margherite; l'erba vi cresce alta, e, anche se da qualche tomba nel grande campo è stata tagliata o sradicata, non tarda per questo a ricrescere – fu qui che io fui sepolto […] ed è qui che le giornate trascorrono, infinitamente brevi, pur nella serena oscurità di questa tomba. Essa si trova alla parte opposta dell'entrata, ma un po' a sinistra, quasi al termine di uno dei quattro lunghi porticati che cingono il campo. […] qui è ancora buio quando l'alba delinea con i suoi riflessi i pinnacoli a vetrate della chiesa, ed è appena un po' più chiaro, quando il sole (esso sorge grande, alle mie spalle) li fa scintillare.[7]

In un'intervista del 1972, alla domanda dell'intervistatore che chiede a Parise come veda trascorrere nei suoi libri l'elemento notturno, la presenza e la contemplazione della morte, lo scrittore risponde nei termini seguenti:

> Forse perché da bambino, ma anche da adulto, ho visitato e frequentato molti cimiteri, attratto sempre in modo inspiegabile dal nulla, dal «paese da cui nessun viaggiatore ritorna» […] Inoltre sono un romantico e tutti i romantici sono stati attratti da quello che lei chiama elemento notturno, la contemplazione e la presenza della morte.[8]

La trasfigurazione operata dal vicentino delle suggestioni tratte dai film visti e dalle precoci letture si fonde quindi con un'attrazione spontanea, di matrice romantica, per il funereo e il notturno. Le immagini scritte e dipinte che egli produce in questo periodo rispondono entrambe, dunque,

---

[6] GOFFREDO PARISE, *I movimenti remoti*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Fandango Libri, 2007. Si tratta della prima prova scritta di Parise conservata, creduta dallo stesso autore smarrita che in un'intervista del 1972 commenta «credo sia la cosa migliore che ho scritto» precisando subito dopo «purtroppo non l'ho più ritrovata». Il manoscritto è stato recuperato in gran parte nel 2005 ed è conservato sia presso l'archivio Parise di Ponte di Piave (Treviso) sia presso l'Archivio Parise di Roma.

[7] *Ivi*, p. 35. È lo stesso Parise a suggerire una lettura in chiave "narrativa" dei suoi dipinti giovanili quando, nel corso di un'intervista, commenta: «nei miei quadri c'era proprio un andante narrativo, e così la scrittura mi è parsa il prosieguo della mia inclinazione artistica […]». Cfr. A. Amendola, *Goffredo Parise*, in «Amica», 25 giugno 1985, p. 43.

[8] CLAUDIO ALTAROCCA, *Parise*, cit., p. 4.

all'urgente necessità di dare forma a immagini e visioni che affollano la sua mente e il suo immaginario.

Nonostante l'esordio artistico, è tuttavia con i *Movimenti Remoti* che Parise realizza che la sua strada sarà la scrittura. Questa infatti permette al giovane di trovare una personale forma espressiva che, nel fare propri i metodi e le forme narrative del cinema, lo distingue fin da subito dalle coeve tendenze letterarie, fortemente influenzate dal Neorealismo. Come si accennava, sono due le principali suggestioni che il giovane riceve dal cinema del secondo dopoguerra. Da un lato lo colpiscono le sperimentazioni formali del cinema di Buñuel; dall'altro lo affascinano le atmosfere cupe del cinema espressionista tedesco. Entrambi i modelli fondono l'atmosfera sognante a effetti di pateticità e grottesco, elementi che sono compresenti, per esempio, nel mediometraggio *Zéro de conduite* (1933) di Jean Vigo. Nel film protagonista è l'infanzia e con essa lo scherno e l'insofferenza tipica dell'età nei confronti delle regole. Così le figure dei tutori responsabili dell'ordine del collegio sono ridicolizzate grazie a effetti comici di deformazione caratteriale e fisica. Tutti elementi, questi, che ritornano, in varia forma e natura, nei primi romanzi di Parise.[9] La deformazione della realtà non è tuttavia l'unico aspetto che colpisce l'acuta immaginazione dello scrittore. A un livello più profondo, infatti, egli si accorge che:

> Il cinema è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto, l'incursione, attraverso la notte, dell'inconscio: le immagini, come nel sogno, compaiono e scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti; il tempo e lo spazio si fanno flessibili, si contraggono e si dilatano a volontà, l'ordine cronologico e relativo alla durata non corrispondono più alla realtà.[10]

Ecco che la scrittura di esordio di Parise, in linea con l'aspirazione a rendere una temporalità stranita, «mima il cinema, ne vampirizza la libertà e la velocità di montaggio, il vertiginoso potere analogico, la costante eversione del senso comune».[11] In termini figurativi quello che accade, per esempio, nelle scene iniziali del film *Un chien andalou* di Louis Buñuel dove si vede

---

[9] Cfr. F. BANDINI, G. FIORONI, V. SCHEIWILLER, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, Milano, libri Scheiwiller, p. 23.
[10] LOUIS BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, trad it. di Daniela Selvatico Estense, Milano, Rizzoli, 1983, p. 64.
[11] GOFFERDO PARISE, *I movimenti remoti*, cit., p. 14.

una nube sottile attraversare la luna e, nella scena immediatamente successiva, una lama fendere l'occhio di una donna.

Nei *Movimenti Remoti*, dove protagonista e voce narrante della vicenda è un ragazzo morto che racconta la propria vita passata a un ignoto viaggiatore, il problema della temporalità assume un ruolo focale. Al dilemma della sequenza cronologica e dell'ordine narrativo della storia, Parise risponde costruendo una finzione che gli consenta di muoversi liberamente nello spazio-tempo del racconto: la fine della coscienza del narratore-protagonista non si consuma con la morte, ma con l'esaurirsi biologico del 'residuo' (residuo corporeo e residuo di vita) che consente, nel tempo che impiega un corpo a decomporsi, una sorta di stato di 'onniscienza'. In questo modo: «la vita, tutta l'esistenza che il giovane morto è ancora in grado di contemplare e riconoscere come propria, è scardinata dai suoi consueti punti di riferimento, da quelle sue regole logiche e psicologiche che sono anche, necessariamente, regole narrative».[12] Ecco quindi che il racconto si mostra fluido e senza riferimenti prospettici, una narrazione verticale che costringe il lettore a lasciarsi andare quasi a un flusso di coscienza.

Nella prefazione al testo, Emanuele Trevi individua il *trait d'union* che lega le immaginazioni cinematografiche dei surrealisti con l'esperimento giovanile di Parise e, una volta messa a fuoco la regia narrativa, fa luce sul senso complessivo di uno spazio-tempo, che non esita a definire 'metafisico', in cui il reale trasmuta in epifanico:

> L'esigenza di dare forma a una certa idea di spazio narrativo, inteso sia come luogo in cui si svolgono gli eventi, sia come protagonista assoluto e unico vero evento del racconto […] Sono caratteristiche che rimandano a un patrimonio figurativo ben riconoscibile – nel senso che ciò che viene cercato è uno spazio metafisico come luogo ideale di ogni epifania della realtà.[13]

E di «epifanie della realtà» i primi scritti di Parise sono ricchi se si pensa ai riferimenti autobiografici di cui dà conto, non ultimo l'identificazione della data di nascita del protagonista con la propria ne *Il*

[12] *Ivi*, p. 11.
[13] *Ivi*, p. 15.

ragazzo morto e le comete. Motivi biografici che vengono trasfigurati e trovano giustificazione nello spazio *autre* dell'immaginazione fantastica. Quanto invece allo «spazio metafisico», sarà opportuno citare un passo da una recensione dedicata al libro *La casa ispirata* del pittore Alberto Savinio:

> Il protagonista […] si trova a stare in mezzo a questo decòr che più e meglio si potrebbe descrivere come una gabbia di matti. Come li descrive? Come dei mostri naturalmente, come un pittore metafisico o surrealista avrebbe potuto dipingerli […]. Il giovane Marcello, cocco di mamma che si comporta e muove come un demente, creatura tanto di Savinio quanto di Buñuel, e tutti gli altri componenti della pensione sono quei personaggi risibili che appaiono o appariranno poi in molti capolavori dell'arte moderna: non è necessario ricorrere alla pittura metafisica, ma tutta la pittura così detta moderna ha mortificato comicamente l'ordine borghese che dominava l'Europa.[14]

Facendo riferimento alla metafisica di Savinio, Parise recupera il ricordo dei film di Buñuel, mentre a noi riesce facile pensare all' «ospizio, abitato da personaggi singolari, ognuno con qualche suo tic […] comunità paradossale, dove prevale la bizzarria»[15] del secondo romanzo, atto conclusivo del periodo 'fantastico' dello scrittore.

Un certo surrealismo e una certa metafisica – filtrati nell'esperienza diretta con il cinema e la lettura di *Lautréamont* – sembrano dunque essere i due lumi che orientano l'immaginario e la scrittura del primo Parise dal primo scritto incompiuto al *Ragazzo morto* (1951) fino alla *Grande vacanza* (1952). Inconsapevolmente è lo stesso Parise a confermarlo laddove nell'articolo su Savinio definisce *La casa ispirata*, in un lapsus significativo, un «Baedeker della confusione imperante […] reportage sulle infinite trasformazioni e caleidoscopie espressive apparse in questo secolo», allo stesso modo

[14] GOFFREDO PARISE, *Artisti*, in *Opere*, II, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Mondadori, 1989, p. 1619. Da ora in avanti abbreviato con la sigla (A) e pagine di riferimento in margine alla citazione. L'articolo, originariamente apparso sul «Corriere della Sera» il 26 luglio 1986, è stato riproposto nella seconda edizione aggiornata della raccolta *Artisti* (GOFFREDO PARISE, *Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza, Neri Pozza, 1994) alle pp. 124 e seguenti. Si noti la consonanza tra queste righe e quelle, di seguito riportate, di un Parise all'esordio con la prosa d'arte che recensisce l'autobiografia di George Grosz, in un articolo del 6 settembre 1948: «le descrizioni, le definizioni tutta la materia raccontata che insomma compone questo libro di ricordi, è piena zeppa di ogni sorta di tipi, di ogni sorta di uomini dai grossi nasi, dal grosso ventre ripieno di cibo, e dall'altra parte, dei soliti piccoli borghesi, ometti illanguiditi dalla fame e dalle speranze deluse, che camminano per la strada a malapena con gli occhi sbarrati e fissi sui grossi sigari dei miliardari frettolosi».

[15] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda*, cit., pp. 18-19.

in cui, nel celebre discorso tenuto nel 1986 all'Università di Padova, dichiara di ritenere, con pregi e difetti, il *Ragazzo morto* e *La grande vacanza*, i suoi vademecum, i suoi *Baedeker*.

È con questo *background* di immagini e contaminazioni che Parise approda a Venezia, città nella quale il giovane scrittore ha modo di mettere ordine alle proprie fantasie, in parte liberate nel primo manoscritto ma che verranno organizzate in una regia più sapiente solo con il primo romanzo. Come ebbe a ricordare lo scrittore, Venezia è il luogo della trasformazione o della prima rinascita: «non sono nato a Vicenza, sono nato a Venezia. Poiché la vera nascita, non è quella biologica, bensì la nascita culturale».[16] È d'altronde nella città lagunare che avvengono i primi incontri con personalità del mondo dell'arte e della cultura, alcuni dei quali fieri rappresentanti del glorioso periodo delle avanguardie e quindi doppiamente affascinanti per il giovane Parise. È il caso di Stravinskij, incontrato nel 1949 in occasione de *L'Apollo musagete*, del pittore Filippo de Pisis che in quel periodo viveva a Venezia[17], e del fugace incontro con l'altrettanto giovane scrittore americano Truman Capote. Nel capoluogo lagunare Parise compie anche il primo vero incontro con l'arte figurativa visitando la prima Biennale del secondo dopoguerra. Fu un evento di fondamentale importanza perché lasciò un segno significativo nella memoria dello scrittore, il quale anni più tardi ricorderà:

> Nel '48 andai a Venezia a vedere la prima Biennale che si teneva dopo la guerra. Era davvero formidabile; nelle sale era rappresentato, con dovizia di scelta, il meglio del meglio dell'arte moderna, da Gauguin a Cezanne, da Modigliani a Picasso, da Chagall a Paul Klee. Fui folgorato e realisticamente dismisi le mie modeste ambizioni.[18]

È dunque a Venezia, di fronte ai capolavori dell'avanguardia europea e in particolare del pittore russo Chagall, che Parise realizza compiutamente la modestia delle sue prove d'esordio. Ed è in questo momento, superata di colpo *l'impasse* della pittura, che si dedica convinto alla scrittura,

---

[16] *Ivi*, p. 22.
[17] Parise vide de Pisis la prima volta nel 1944, a Venezia, in compagnia del padre. Dopo quel primo 'folgorante' incontro ebbe modo di vederlo più volte nel capoluogo veneto e di conoscerlo anni più tardi grazie al gallerista Carlo Cardazzo. Il pittore si era trasferito a Venezia nel 1943-44, dopo aver lasciato precipitosamente la Francia nel 1939 a causa dell'occupazione tedesca e in seguito a numerosi spostamenti tra Roma e Milano. Una descrizione vivace, seppur romanzata, di questo periodo viene offerta da Giovanni Comisso nel racconto *Forestieri a Venezia* pubblicato in *Busta Chiusa*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 71-108.
[18] A. Amendola, *Goffredo Parise*, in «Amica», cit., p. 45.

impegnandosi nella stesura del *Ragazzo morto e le comete* e iscrivendosi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Padova.

Nei primi giorni del giugno 1950 Parise consegna a Neri Pozza il manoscritto del *Ragazzo morto*, che questi, dopo ripetute insistenze del giovane scrittore, legge e decide di dare alle stampe nella primavera del 1951. Nel frattempo Parise ha lasciato la Facoltà di Lettere e in un turbine confuso di interessi si iscrive dapprima a Medicina, poi a Matematica decidendo infine di abbandonare del tutto gli studi universitari perché, come spiegherà nel 1986: «qualcosa premeva oggettivamente nelle cose, nel *mood* e dentro di me e non ammetteva ritardi. Il soffio potente della libertà mi aveva strappato dagli studi di letteratura e mi portava inconsapevolmente nella letteratura».[19] È un periodo frenetico per il ventenne Parise che non lascia trascorrere un anno dalla pubblicazione del primo romanzo (maggio 1951) per impegnarsi nuovamente con il contratto per la pubblicazione del secondo libro, quasi concluso, *La grande vacanza* (novembre 1951) che vedrà la luce a inizio dell'anno successivo. In seguito alla pubblicazione del *Ragazzo morto* Parise viene contattato da Giuseppe Prezzolini, allora residente a New York, che propone al giovane scrittore la traduzione del volume per i tipi della Farrar Strauss & Young. La versione del testo che andrà alle stampe presenterà una diversa sequenza dei capitoli e disposizione dei paragrafi che, se da un lato intende facilitare la lettura, dall'altro compromette l'originale andante fantastico del romanzo. Parise è molto giovane e nonostante il precoce ingresso nel mondo della letteratura, non ha ancora la forza per contrastare una decisione accordata probabilmente a Prezzolini dall'editore Neri Pozza. Non è ancora l'affermato autore del primo best-seller della storia dell'editoria italiana del secondo dopoguerra che in una lettera all'amico Nico Naldini può lamentarsi: «sono avvilito oggi perché ho ricevuto da un amico americano *Il prete bello* in pocket-book, presentato come un libro di Liala, non ho avuto quattrini, non ho avuto

[19] GOFFREDO PARISE, *Quando la fantasia ballava il Boogie*, in *Opere*, II, cit., p. 1607. Si tratta del discorso che Parise pronuncia a Padova nel 1986, l'anno della sua morte, in occasione del conferimento della laurea *ad honorem*. Il *mood* di cui parla Parise era – usando le parole dello scrittore – il *mood* dell'epoca, l'umore capriccioso che coinvolse il mondo nella grande aura della libertà. Fu il momento dell'azione e ancora una volta quel magnifico *boogie* divenne l'inno mondiale dell'azione dei corpi nella loro massima espressione di libertà pratica, immaginativa e spirituale.

notizia, non mi hanno chiesto il permesso per il titolo ecc. Chi credono di essere?».[20] Per avere un ritratto dello scrittore in questo periodo ci si può affidare piuttosto all'immagine autobiografica che lo scrittore evoca in un breve articolo del 1983 a proposito del suo primo incontro con lo scrittore Capote:

> Non molti anni erano passati da quando lo incontrai per la prima volta in piazza San Marco ed egli sfoderò subito, in quel suo brignao, ahimè arricchito da una verruca in forma di minuscolo garofano all'angolo delle labbra, una battuta mondana: «Andiamo all'Harry's Bar: fanno il più buon latte bollito del mondo». Avrà avuto venticinque anni, io ventuno. Entrambi al nostro primo libro, ma il suo si chiamava *Other Voices, other Rooms* ed era infinitamente più famoso del mio.[21]

È soprattutto in questo momento – a Venezia e grazie a Venezia – che Parise assimila quel vago atteggiamento da *dandy* che è stato riscontrato da più parti e riconosciuto più volte, non senza una punta di vanità, dallo stesso Parise. In un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 23 maggio 1982, l'autore, ricordando l'immagine di un ragazzino di «dodici, tredici anni, magro, meraviglioso […] un dandy ante litteram, in filo diretto con Oxford», si lascia andare al seguente commento: «allora non sapevo nulla del mio estetismo, né che l'arte più pura e perfetta che esista sulla terra è quella del living, cioè della vita, dell'apparizione fisica in un determinato momento e mai più».[22] La Venezia che Parise vive, ma soprattutto immagina, e che farà rivivere nelle memorie dei suoi scritti più tardi, è dunque quella vista con lo sguardo distaccato e al contempo sensuale dell'esteta.[23] Uno sguardo molto acuto – e verrebbe da dire quasi filologico – se è vero che nel 1971, in occasione dell'uscita del film *Morte a Venezia*, trasposizione cinematografica della celebre opera di Thomas Mann, lo scrittore rimproverò al regista Luchino Visconti l'errore grossolano di aver utilizzato per i bagagli degli ospiti dell'*Hotel des Bains* dei numeri di formato eccessivo: ostentazione impossibile per la

---

[20] NICO NALDINI, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milano, Rosellina Archinto, 1989, p. 28.
[21] GOFFREDO PARISE, *Lontano*, cit., p. 27.
[22] *Ivi*, p. 25.
[23] In un articolo del 25 maggio 1956 apparso su «Il Giorno», Parise scrive: «Venezia è una città misteriosa […] Come le calli che la percorrono a labirinto i suoi personaggi più veri e rappresentativi seguono il filo di una esistenza mai chiaramente proporzionata alla realtà. La fantasia che fa di loro dei personaggi, anziché dei semplici abitanti, sfuma e illanguidisce i contorni della vita di ogni giorno, insieme di teatro e di balletto». GOFFREDO PARISE, *Venezia inedita*, in *Opere*, a cura di B. Callegeher e M. Portello, Introduzione di A. Zanzotto, I, Milano, Mondadori, 1987, p. 1428.

clientela raffinata di inizio secolo del famoso hotel del lido.[24] Tornando al presente invece basterà ricordare le parole con cui lo scrittore consiglia «al lettore o alla lettrice (se sono insieme meglio ancora)» un ideale soggiorno nella città lagunare:

> Da qualunque parte si arrivi a Venezia si arriva sul bordo dell'acqua ed è meglio arrivare al mattino. Pioggia o sole non ha importanza, quello che importa è cercare di essere sempre imprudenti per tutta la durata del soggiorno […] e di cercare di fare tutto ciò che si deve fare usando tempi lentissimi. Per esempio: una volta arrivati a bordo dell'acqua cercare lentamente una gondola evitando il vaporetto o il motoscafo […] Accomodarsi in gondola in silenzio cominciando a guardare, l'esercizio dello sguardo e del silenzio essendo indispensabili in gondola. […] nessun pensiero e nessuna riflessione in generale, e un massimo abbandono muscolare e mentale in particolare. […] rilassati quanto basta per lasciare ai sensi e non al giudizio della ragione il vero giudizio. […] Uscire e inoltrarsi a caso dentro Venezia sperando di perdersi. Perdersi. Ma non chiedere la direzione, nessuna direzione essendo quella giusta se suggerita da altri e scoprire tutte le non direzioni a caso. Altro momento di massima felicità veneziana.[25]

Nel 1953 Parise lascia l'amata Venezia e si trasferisce a Milano dove ha trovato lavoro presso la sede della casa editrice Garzanti. Dieci anni più tardi ricorderà quel momento nel celebre inizio del *Padrone* (1964):

> Questo è il mio primo giorno nella grande città dove ho trovato lavoro. Non posso negare di essere un poco emozionato, da oggi la mia vita muta radicalmente: fino a ieri ero un ragazzo di provincia, senza nulla in mano, che viveva alle spalle dei genitori. Oggi, invece, sono un uomo che ha trovato lavoro e che d'ora in poi provvederà a se stesso, non solo, ma già comincia a pensare a una famiglia propria e, quando sarà il momento, ad aiutare anche voi, cari genitori.[26]

In uno dei suoi più originali studi sullo scrittore veneto, Silvio Perrella analizza il rapporto che intercorre tra scrittura e biografia in Parise. Il critico studia soggetti e stile dei libri in stretta relazione con spostamenti e cambi di residenza dello scrittore. Il capitolo secondo, dedicato al soggiorno milanese, si intitola *Diventare adulti*. Nella prospettiva dello studioso, il periodo che Parise visse a Milano, dal 1953 al 1960, è una lunga, solitaria e in parte sofferta, esperienza di crescita. L'incontro-

[24] NICO NALDINI, *Il solo fratello*, cit., p. 13.
[25] GOFFREDO PARISE, LORENZO CAPPELLINI, *Veneto barbaro di muschi e di nebbie*, Bologna, Minerva edizioni, 2009, p. 52.
[26] GOFFREDO PARISE, *Il padrone*, in *Opere*, I, cit., p. 835.

scontro con la Milano frenetica che impone ai giovani che arrivano dalla provincia di «trasformarsi in uomini adulti, che sappiano andare all'unisono con i ritmi della produzione»;[27] le difficoltà del rapporto di coppia – Parise conosce quella che sarà la sua futura moglie nel 1953 – e il rapporto conflittuale con la città natale che lo scrittore continua a frequentare nei fine settimana, si mescolano all'inaspettato successo del terzo libro dello scrittore, il best-seller *Il prete bello*, che proietta Parise dal quasi anonimato, al successo di pubblico e all'attenzione della critica.

Se dunque Venezia ha rappresentato l'occasione della scoperta della propria vocazione di scrittore e l'approfondimento di una conoscenza del sé nell'intimo di una maturazione artistica, Milano è al tempo stesso la scoperta repentina del successo e la presa di coscienza delle difficoltà della vita. Rispetto all'angolazione di questo studio – orientato a far luce sul rapporto di Parise con l'arte figurativa – il periodo milanese si pone come una parentesi tra il periodo giovanile di Vicenza-Venezia e quello della maturità di Roma. Il capoluogo lombardo rappresenta un'esperienza soprattutto editoriale[28] e, valutata complessivamente, una fase di stasi rispetto alla realtà artistica, sia dal punto di vista della riflessione autonoma – non ci sono scritti risalenti al periodo che trattano di arte figurativa – che dal punto di vista degli incontri e della frequentazione con il mondo dell'arte.

Tuttavia «Milano è un passaggio: esistenziale, geografico, espressivo»[29] durante il quale Parise ha occasione di meditare, con sguardo nuovo, sul suo passato e sulla propria scrittura.[30] Attraverso la stesura de Il *prete bello (1953)* e successivamente con i romanzi *Il fidanzamento* (1956) e *Amore e fervore* (1959*)*, lo scrittore esplora diverse modalità narrative, cercando di trovare nuove soluzioni oltre la dimensione biografica e fantastica dei primi due romanzi. Ne *Il fidanzamento*, che

[27] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda…*, cit., p. 32.
[28] A Milano Parise inizia a lavorare come correttore di bozze presso la casa editrice Garzanti. Nel frattempo, su intercessione di Prezzolini, conosce l'editore Leo Longanesi che gli pubblica alcuni articoli sulla rivista «Il Borghese» e lo sprona, in un momento di difficoltà e sconforto, a lavorare al romanzo che sta meditando. *Il prete bello,* rifiutato dallo stesso Longanesi, andrà alle stampe per i tipi della Garzanti. Sempre in questo periodo Parise conosce Giovanni Spadolini e pubblica sul «Resto del Carlino» di cui Spadolini è direttore.
[29] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda*, cit., p. 34.
[30] Un'interessante lettura dello stile del *Prete bello,* interpretato non in chiave neorealista – che presuppone una rottura drastica con le precedenti prove dello scrittore – ma "picaresca" è fornita in F. BANDINI, G. FIORONI, V. SCHEIWILLER, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., pp. 37 e ss.

è stato giudicato il suo libro meno riuscito, egli vuole narrare una storia oggettiva, animato dalla volontà di osservazione moralistica dell'ambiente piccolo-borghese, operazione che si rivela estranea alle sue doti reali. In *Amore e fervore* invece, sembra volersi liberare del grigio naturalismo dell'opera precedente, riappropriandosi dei modi baluginanti e visionari caratteristici del suo esordio;[31] ma anche quest'opera è accolta tiepidamente dalla critica che stenta a riconoscere in queste prove l'originalità della scrittura che tanto aveva colpito del primo Parise.[32] Lo scrittore si trova in una fase di ricerca di una propria strada, in un momento in cui sente esaurirsi la spinta degli esordi ed è alla ricerca di nuove soluzioni espressive. Una delle maggiori difficoltà di questi scritti è stata riscontrata con lucidità nel fatto che «Parise in questi romanzi non è più il protagonista che entra legittimamente nella storia col lasciapassare dei suoi ricordi, né uno degli attanti delle storie con funzione di voce che testimonia e racconta».[33] In altre parole egli sta faticosamente ripensando un'operazione che appartiene intimamente alla sua scrittura narrativa, ovvero «la necessità di sentirsi coinvolto nella propria materia, di essere presente nel racconto come garante della sua autenticità».[34]

Milano rappresenta però al tempo stesso il luogo e il tempo di importanti rapporti e amicizie. Già dai primi anni del suo soggiorno milanese Parise ha infatti occasione di conoscere e stringere amicizia con lo scrittore veneto Giovanni Comisso, il giovane poeta e amico Nico Naldini, Eugenio Montale e l'editore Leo Longanesi. Tra queste è sicuramente l'amicizia con Comisso quella che segna più profondamente il carattere e lo stile futuro del giovane scrittore.

---

[31] *Ivi*, p. 45.

[32] Nella motivazione che assegnò il Premio Viareggio al *Padrone* nel 1965, Giacomo Debenedetti, riferendosi al *Prete bello* ma in chiave estesa anche ai due romanzi seguenti, descrisse così la crisi di quel periodo: «Sembrava che in quel romanzo egli tentasse di far fortuna con la propria disperazione, progetto quanto mai ammissibile, umanamente parlando: ma rimaneva il sospetto che egli avesse trovato la ricetta per fare fortuna o, per dirla con una formula celebre, che alla disperazione del poeta avesse sostituito l'allegrezza, per quanto amara, del fabbricatore». CARLO EMILIO GADDA, GOFFREDO PARISE, *«Se mi vede Cecchi, sono fritto» Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa, Milano, Adelphi, 2015, p. 175.

[33] F. BANDINI, G. FIORONI, V. SCHEIWILLER, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., p. 38.

[34] *Idem*.

Quando nel maggio 1953 esce presso l'editore Garzanti *Il prete bello*, a presentarlo al convegno «Romanzo e poesia oggi: incontro tra due generazioni a San Pellegrino Terme», su richiesta scritta del giovane Parise, è proprio Giovanni Comisso.

> Quando lo conobbi per la prima volta, nel 1954, spiandolo dapprima tra i cespugli dell'Hotel San Pellegrino […] era macchiato dalla luce del sole ma mi pareva un mediatore di campagna, forse un poco turco, con una fusciacca che gli correva intorno al ventre, una catena d'orologio con lunghi pendagli d'argento, i capelli tagliati alla tedesca come si usava dire, cioè tutti rasati ai lati salvo un ciuffo come una cresta e un cappello veramente da mediatore di bestiame. Mi aveva scelto come giovane scrittore, da presentare a quella specie di grande tavola rotonda a cui partecipavano appunto giovani poeti e scrittori, "avvallati" insomma garantiti da una serie di scrittori più anziani e naturalmente famosi.[35]

Parise si era avvicinato a Comisso inizialmente attraverso la lettura dei suoi libri quando, all'inizio del suo soggiorno milanese, frequentava la casa editrice Longanesi. Fin dai primi incontri con lo scrittore trevigiano Parise resta colpito dalla corrispondenza magica, quasi alchemica, tra la persona fisica e lo stile letterario. In entrambi Parise individua la costante 'stilistica' della sensualità, che nella scrittura in particolare riconosce nella capacità unica di «coordinare tutte le possibili e impossibili geometrie dei cinque sensi nell'attimo di capire i fenomeni viventi».[36] Una sensualità della scrittura che acutamente Parise accosta alla pittura di de Pisis, il quale «toccava la tela come Comisso toccava la parola; [De Pisis] fu il suo solo parente e si può dire che guardando De Pisis è come leggere Comisso e viceversa: l'aria circola».[37]

La pittura nervosa e istintuale ma allo stesso tempo leggera e mobile, fatta di pieni e di vuoti, del pittore ferrarese viene accostata da Parise alla prosa sensuale di Comisso. All'origine di entrambe, lo scrittore individua la particolare sensibilità nel riconoscere le varie forme dell'«energia erotica»:

> Un incessante conflitto di forze erotiche, stimolate da impulsi fisico-chimico-termici, [...] dove gli individui più carichi di sesso e dunque più belli emanano fascino e perciò dominano i meno belli e i meno dotati sessualmente. Sempre e soltanto sotto questo aspetto [Comisso] guardava

[35] GOFFREDO PARISE, *I lampi creativi di Comisso*, in, *Opere*, II, cit., p. 1463.
[36] ID., *È stato l'ultimo ad amare la vita*, ivi, p. 1365.
[37] ID., *Quel lieve sogno detto Comisso*, ivi, p. 1440.

> indifferentemente uomini, animali e piante. La sua sensibilità nel cogliere i sintomi dell'energia erotica era finissima, non soltanto ne individuava immediatamente la presenza ma ne afferrava le alternanze quando essa compariva o scompariva, i momenti, e per così dire, i suoni.[38]

Il sentimento dell'eros di cui parla Parise altro non è, come nota Perrella, la peculiare forma del movimento conoscitivo dello scrittore trevigiano: «per lui conoscere significa far transitare il mondo attraverso i suoi sensi […] il corpo, insomma, diventa la camera di risonanza della conoscenza».[39]

Per il vicentino, Comisso fu un amico e soprattutto un maestro di stile. Maestro la cui lezione più grande e mai dimenticata fu il modo di guardare alla realtà: «un modo rapidissimo di arrivare a un nucleo conoscitivo e portarlo all'evidenza, come se si trattasse di formule magiche per la conoscenza istintiva del mondo, degli uomini e delle loro opere».[40] Uno sguardo che sarà tradotto e fatto proprio dallo scrittore solo con la prosa dei *Sillabari*.[41] La riconoscenza per l'amico trevigiano è riconosciuta esplicitamente da Parise in una lettera inviata da Roma il 5 aprile 1965:

> Ricordati che la mia più alta meta […] è di essere la continuazione di te, è di essere degno della tua arte e del *modo*, soprattutto, con cui l'arte deve essere affrontata e posseduta. Cioè quella qualità, quella sostanza interna, ineffabile, così difficile da dire […] da spiegare, ma che scorre come la linfa vitale nelle vene di chi ne è degno. Tu, degnissimo, l'hai insegnata a me, e non con gli insegnamenti, ma con piccoli sguardi ammiccanti e buoni, della bontà di chi tutto capisce, fino nelle particelle più piccole dell'essere, la vastità e la grandezza delle cose e, insieme, la malinconia della loro transitorietà, del loro passaggio, della loro epifania sul mondo.[42]

Nella primavera del 1960, Parise, stanco dell'ambiente milanese, si trasferisce con la moglie a Roma in un piccolo appartamento in piazza San Salvatore in Lauro. Nel suo ritratto biografico dello scrittore, Nico Naldini riporta alcuni frammenti delle lettere ricevute nei primissimi tempi del suo soggiorno romano. Quanto emerge offre un'immagine di prima mano sullo stato emotivo di Parise:

---

[38] *Ivi*, p. 1441.
[39] GOFFREDO PARISE, *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, (a cura di) Luigi Urettini, con disegni di G. Fioroni e due note di R. Manica e S. Perrella, Lugo, Edizioni del Bradipo, 1995, p. 90.
[40] *Ivi*, p. 91.
[41] Più esattamente Perrella osserva che «È solo dopo la morte dell'amico che Parise si nutre della sua opera: ed ecco che i Sillabari devono qualcosa anche alla "saggezza" di Comisso: e più alla "saggezza" che al modo di scrivere, allo stile, che è molto diverso tra i due». *Idem*.
[42] *Ivi*, p. 46.

> Roma è molto bella, anche se tomba di papi marcescenti su cui si nutre uno stuolo di corvi teologi e ideologi, combinando varie pasture e manicaretti col sanguinaccio. Il resto del sanguinaccio, quello che cola dagli interstizi delle tombe è succhiato dai topi-popolo, servitorame arabo che è appunto il popolo di Roma […] Io lavoro poco a questi articoli, vado in giro, ho trovato casa piccola ma cara […] in piena Roma, in una piazza stupenda e canicolare d'estate, in un vecchio palazzotto da ministro borbonico, ma non l'ho ancora presa. Non vedo quasi nessuno, ad eccezione dei pochissimi che anche tu sai.[43]

Sono parole che si innestano splendidamente sulla nota ed entusiastica immagine di Roma e dello spirito dell'autore, che lo scrittore dedica, più o meno nello stesso periodo, ad un altro amico trevigiano, Comisso:

> Freneticamente vivo ciò che avevo voglia di vivere e che Milano mi aveva soffocato, ossia la mia fantasia. Ozio superbamente bene fingendo acuti ragionamenti e studi, litigo atrocemente con Mariola, m'intano in questa Roma di papi e topi, m'imbuco nelle baracche e nelle stradine, guardando le nuvole che passano notturne sopra le cupole di questa città di Aladino, rapide e gonfie quasi di sangue, con un leggero ma costante fruscio come di marina. Vivo insomma intensamente ancora i giovani anni che mi restano, nel modo che mi è più congeniale, nell'estro e nel disordine dell'avidità, nel sogno e nell'avventura. Faccio il mercante persiano, il venditore d'acqua e di fumo, di fumate di zolfo e decotti ipnotici, di lampade magiche e incantesimi.[44]

Dopo gli anni critici di Milano, Roma rappresenta un momento di intensa e rinnovata felicità. Lentamente lo scrittore recupera fede in se stesso, e ciò avviene attraverso un rinnovato rapporto con il mondo, attraverso nuove esperienze, nuove amicizie, nuovi legami. Non sorprende quindi, che il rapporto con la moglie Mariola inizi a entrare in crisi e si concluda nel 1963 con il divorzio. Come ha acutamente intuito Perrella, la vita di Parise può essere scandita per luoghi, o periodi, durante i quali lo scrittore – come ogni volta che conclude un romanzo – si libera del suo passato per dedicarsi energicamente a vivere il presente.

Per rimanere sul piano delle amicizie che influirono in termini decisivi sul carattere e sulla personalità dello scrittore, è importante ricordare il rapporto con Carlo Emilio Gadda. A Roma i due erano vicini di casa. L'acquisto dell'appartamento in via della Camilluccia gli era stato suggerito

---

[43] NICO NALDINI, *Il solo fratello,* cit., p. 36 e ss.
[44] GOFFREDO PARISE, *Lettere a Giovanni Comisso…*, cit., p. 44.

dallo stesso Gadda che, premurosamente, l'aveva sottoposto ad una expertise ingegneristica collaudandone gli impianti. Il rapporto con lo scrittore è amicizia vera, circondata da affetto e simpatia reciproca. Come quasi sempre in Parise, l'amicizia non era mediata da rapporti di lavoro, e quando si incontravano i due scrittori parlavano delle proprie vicissitudini, distraendosi e sostenendosi a vicenda. Le lettere, uniche superstiti, che si scambiano tra il 1962 e il 1963, esprimono «il desiderio di compagnia, di «chiaccherare», di complicità e di fuga».[45] L'amicizia con Parise è stata per lo scrittore lombardo di grande sollievo in anni difficili, in cui ai pressanti impegni contratti con Einaudi da un lato e Garzanti dall'altro, si somma il tardivo ma definitivo riconoscimento dell'importanza della sua opera letteraria.[46] Vittima delle pressioni convergenti degli editori, costretto a tenere fede agli impegni legati al successo che la sua opera sta riscontrando, malfermo di salute, desideroso di solitudine, «Gadda è nondimeno, nell'aiola delle lettere a Parise, una persona spensierata, libera di essere gratuitamente ciò che è, senza obbligo di mostrare o dimostrare nulla».[47] Mentre dal canto suo Parise si mostra «rispettoso dello scrittore, impudente verso il personaggio, affettuoso nei riguardi della persona, complice al fianco dell'amico, privo di interesse personale».[48]

Il rapporto con Gadda è dunque da inserire nel quadro delle amicizie 'gerontofile' di Parise, che in ordine di apparizione comprendono: Giuseppe Prezzolini (1882), Eugenio Montale (1896), Giovanni Comisso (1895), Guido Piovene (1907) e Alberto Moravia (1907). Ricordando Comisso, Parise spiegò con queste parole il movente del suo 'ethos gerontofilo':

> Quello che Giovanni Comisso ha lasciato nella memoria di tutti coloro che l'hanno letto e conosciuto (pochi) è lo stile della persona e lo stile della sua letteratura. Non sono due stili, è uno stile solo, unico, nessun'altro l'ha mai avuto ed è indimenticabile. Della sua generazione ebbe stile unico e indimenticabile Carlo Emilio Gadda, ce l'hanno Aldo Palazzeschi ed Eugenio Montale. Quando si dice stile non si può mai prescindere dalla persona fisica.[49]

---

[45] CARLO EMILIO GADDA, GOFFREDO PARISE, *«Se mi vede Cecchi sono fritto»*, cit., p. 327.
[46] Faccio generico riferimento a quanto emerge dall'epistolario Gadda-Parise che fa il punto sugli anni 1962-1963. Lo scrittore è nello stesso tempo impegnato alla stesura di *Accoppiamenti Giudiziosi* per Garzanti *e La cognizione del dolore* per Einaudi. Quest'ultimo vincerà il *Prix Inernational des Editeurs* nel 1963.
[47] CARLO EMILIO GADDA, GOFFREDO PARISE, *«Se mi vede Cecchi sono fritto»*, cit., p. 329.
[48] *Ivi*, p. 330.
[49] *Idem*.

In queste personalità lo scrittore se da un lato proietta inconsciamente la figura di una paternità assente, dall'altro cerca «una diversa biologia con la quale entrare in tensione»;[50] egli era attratto dai rari *unica* che fioriscono in ordine sparso nel genere umano. A quella categoria appartenevano i capostipiti da lui ammirati e Gadda era uno di questi. Ma l'amicizia con lo scrittore lombardo – al di là dell'ascendente umano – è importante anche per un altro aspetto. È infatti lo scrittore lombardo che consiglia a Parise la lettura di Charles Darwin, unanimemente riconosciuto dalla critica, uno dei pilastri della sua tanto eterogenea quanto disordinata cultura. Interessante quanto annota Domenico Scarpa in proposito, sostenendo che Parise era già pronto ad accogliere l'insegnamento di Darwin, annettendolo seduta stante alla propria biologia prima ancora che al proprio intelletto: quasi che la visione darwiniana del mondo fosse un organo di senso supplementare, propedeutico e compendiario ai cinque sensi canonici. Un organo di senso in grado di sondare il subconscio della storia, capace di analizzare i fenomeni umani con sguardo critico e immune alle ideologie. Un modo di vedere, cioè, che si incontrava con quanto già appreso da Comisso. Un modo per superare l'estetismo ancora presente nella prosa comissiana in direzione di un'apertura dello sguardo alla società e alle sue dinamiche.

Dal punto di vista della produzione scritta i primi anni a Roma non aiutano Parise a superare la crisi espressiva originatasi dopo l'insuccesso di *Amore e Fervore*. È quindi anche per superare questa *impasse* che lo scrittore si dedica alla sceneggiatura per il cinema. Nel giro di pochi anni egli entra infatti in contatto con alcuni dei più importanti protagonisti della cinematografia italiana di allora con i quali lavora come soggettista e sceneggiatore. Collabora con il regista Marco Ferreri per il film *L'ape regina*, per la cui sceneggiatura lo scrittore rielabora il racconto *La moglie a cavallo*, scritto durante il soggiorno milanese. Con il regista Mauro Bolognini, invece, lavora alla sceneggiatura di *Agostino* e di *Senilità*, film tratti rispettivamente dai libri di Moravia e Svevo, entrambi del 1962. Mentre con Fellini collabora a *Boccaccio 70*, nell'episodio *Le tentazioni del dottor*

[50] CARLO EMILIO GADDA, GOFFREDO PARISE, *«Se mi vede Cecchi sono fritto»* cit., p. 330.

Antonio e alla sceneggiatura di *8½*. È interessante notare, tuttavia, con quale spirito lo scrittore si dedichi al cinema. In una lettera inviata all'amico Naldini che fa il punto su quel periodo di intense collaborazioni, scrive:

> Mi sento come una specie di meteorite vagante nello spazio matematico, ma credo che sia comune condizione dell'uomo pensante e cosciente. […] In tanto vuoto spaziale, rimugino truffe colossali ai produttori, come Arsenio Lupin, per la sopravvivenza. Ma è cosa di poca fatica. Ormai sono diventato un ladro di Montecarlo, e mi compiaccio nel soprannominarmi Mandrake o il Barone.[51]

Attraverso il lavoro di sceneggiatore e soggettista nel quale lo scrittore si getta appena arrivato a Roma, egli tenta, da una parte, di superare *l'impasse* seguita allo scarso successo dei suoi ultimi romanzi, dall'altra non fa altro che seguire l'onda lunga della sperimentazione artistica, deriva che nella Roma di inizio decennio coinvolgeva e intrecciava tutti i campi dell'arte, dal cinema, alla letteratura, alla pittura. Si tratta di un modo, come sempre in Parise, veloce, di inserirsi nel nuovo ambiente eclettico della Capitale. Erano un risultato di quel clima, per esempio, le sperimentazioni in campo letterario del gruppo di avanguardia chiamato 'Gruppo 63' cui faceva capo Nanni Balestrini. Tuttavia con l'avanguardia letteraria Parise ebbe poco o nulla a che fare. Nel ricordo di una delle esponenti di punta del gruppo, lo scrittore gioca addirittura la parte del conservatore:

> Sono in treno diretta a Fano per il quinto convegno del Gruppo 63, nel maggio 1967. È già passata Foligno quando raccolgo un giornale abbandonato sul sedile, e trovo uno scritto di Parise in cui afferma che ci troviamo tra una bisbetica Avanguardia e una domata tradizione. È pur sempre colui che ha dato una definizione lieve e sentimentale dell'arte: "l'arte è come una farfalla, senza eredi e capricciosa, si posa come e quando vuole lei". Sono passati quattro anni dal polemico esordio di Palermo, e i non convinti non hanno imparato a fermarsi sull'orlo di difensive banalità.[52]

La verità è che Parise aveva già le sue convinzioni ed entrare nel meandro delle discussioni teoriche dell'avanguardia non lo interessava. Con queste parole, in un intervista, liquidò la questione avanguardia posta dal suo intervistatore:

---

[51] NICO NALDINI, *Il solo fratello*, cit., p. 41.
[52] CARLA VASIO, *Vita privata di una cultura*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 29.

> Quanto all'avanguardia, scrive testi illeggibili. È ovvio dirlo? Si, è ovvio ma vero. Un giorno i critici Barilli e Sanguineti hanno fatto una conferenza basata sulla letteratura "autre" a cui, senza capire nulla, ho avuto l'onore di assistere. Grosso modo ho saputo, quel giorno, che esisteva una letteratura "autre". A guardarsi intorno, tra gli addetti ai lavori, pareva, in quegli anni, che la letteratura "autre" fosse una cosa importantissima. Mi sono chiesto: "per te è importante la letteratura "autre"? È più importante di un mattino, di un albero, di un'anatra prima dell'alba che vola sulla tua testa e senti il palpito delle ali e non la vedi, di un piacere, di un dispiacere […] della donna amata che scende alle otto del mattino da un vagone letto, di un lenzuolo di lino, eccetera?" È più importante? No, mi sono risposto, nemmeno per sogno. La mia conoscenza con l'avanguardia è finita lì. Come a scuola.[53]

Intorno al 1964 Parise si era unito alla pittrice Giosetta Fioroni che aveva conosciuto qualche anno prima durante un viaggio a Parigi. È grazie a lei che lo scrittore entra in contatto con la realtà artistica della capitale e si lega in particolare al gruppo dei giovani artisti romani noti con il nome collettivo di 'Scuola di Piazza del Popolo'. Dal nostro osservatorio questo è il periodo centrale dell'elaborazione teorica di Parise sull'arte. Dopo il breve, ma fondamentale, approccio giovanile, è a Roma negli anni della maturità che Parise frequenta e riflette con piena cognizione sull'arte figurativa, producendo la maggior parte dei suoi scritti sull'argomento e partecipando direttamente agli scambi, alle situazioni e al confronto di quegli anni. Se si osservano le foto del periodo, si noterà che molte lo ritraggono in compagnia di Giosetta [fig.re 9 e 10] e in presenza degli amici pittori [fig. 11], alcune addirittura scattate dagli stessi artisti [fig.12]. Parise è presente alle loro esposizioni, ama vederli lavorare dietro le quinte e spesso recensisce le loro mostre per il «Corriere». A Roma nei primi anni Sessanta è sicuramente uno degli scrittori più vicini agli artisti della 'Scuola romana'.

Sarà il caso, allora, di fare un breve quadro del contesto artistico della Roma anni Sessanta, per capire quali sono le tendenze, i protagonisti, i luoghi di incontro e le forme di aggregazione che rendono la città, negli anni che vanno dalla fine degli anni cinquanta alla metà dei sessanta, un riferimento per il panorama artistico internazionale.

[53] CLAUDIO ALTAROCCA, *Parise*, cit., p. 9.

I.2 Il contesto artistico nella Roma anni Sessanta

La fine degli anni Cinquanta vede in Italia il graduale esaurirsi della spinta Informale che dagli anni del dopoguerra in avanti aveva caratterizzato la scena europea. Nel nostro Paese i centri dove questo superamento prende forma sono Milano e Roma.[54] La prima con l'esperienza essenziale di Lucio Fontana e con il lavoro, fondamentale sia sul piano pratico che su quello teorico, di Piero Manzoni ed Enrico Castellani; la seconda con le esperienze dei capisaldi della 'Scuola romana', Mario Schifano, Tano Festa e Franco Angeli.[55] Questi ultimi in particolare formano, assieme a pochi altri, una «corrente omogenea […] vera e propria scuola, il cui comun denominatore è il modo "mediato" e contemporaneamente aggressivo di tenere di nuovo in conto le apparenze esterne, senza allusività-esclusività».[56] Il problema è quello di trovare delle forme in grado sviluppare l'esperienza informale in una direzione nuova e originale. In America l'allontanamento dall'espressionismo astratto era avvenuto nelle direzioni della ricerca minimalista da un lato e delle esperienze New Dada e Pop dall'altro; in maniera simile in Italia il superamento avviene sul versante astratto (monocromo) e su quello iconico (pop). Roma, negli anni che vanno dalla fine dei Cinquanta alla metà dei Sessanta, è il centro dell'elaborazione italiana di questo secondo linguaggio. Per usare le parole di Maurizio Calvesi, veramente «un nuovo modo di vedere».[57]

---

[54] La distinzione geografica è fondamentale anche per meglio definire le diverse direzioni e le differenti connotazioni che assume il superamento dell'Informale: Milano aperta alle esperienze francesi e soprattutto tedesche del Gruppo Zero, sul piano dell'azzeramento monocromatico e di una nuova immagine di matrice gestaltica; Roma rivolta alle esperienze Neodada e Pop, con una ripresa della figurazione mediata dai nuovi mezzi tecnologici.

[55] È necessario precisare che l'adozione di nomi risponde ad un'esigenza di coerenza e ordine rispetto al confuso e quanto mai ampio spettro di artisti presenti nella città in quegli anni e il cui contributo, in maniera più o meno decisiva, è stato di aiuto per la nascita di una nuova arte. Nell'adottare, qui in nota, un criterio inclusivo è possibile distinguere tre generazioni di artisti: quella *anziana* di Mimmo Rotella, Achille Perilli e Gastone Novelli, quella *intermedia* di Adami, Aricò, Lucio del Pezzo, Angeli, Festa, Schifano e quella *giovane* di Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Pino Pascali, Fabio Mauri, Cesare Tacchi, Sergio Lombardo, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Renato Mambor. La presente suddivisione è proposta da ADACHIARA ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005, p. 229.

[56] *Idem.* Si fa genericamente riferimento alla ripresa della figurazione, parzialmente abbandonata nelle esperienze informali.

[57] MAURIZIO CALVESI, *Avanguardia di Massa*, Roma, Feltrinelli, 1978, p. 207.

Protagonisti di questa nuova tendenza nell'arte sono i tre giovani artisti Schifano, Festa e Angeli. La prima esposizione che vede assieme i tre pittori si svolge nel 1959 alla Galleria romana 'L'Appunto'; con l'aggiunta di Francesco Lo Savio e Giuseppe Uncini, sono i «5 pittori romani». Dopo il primo debutto, la formazione viene riproposta alla mostra presso la galleria 'Il Cancello' di Bologna dove sono presentati da Emilio Villa che riassume nei termini seguenti le diverse espressioni dei tre giovani:

> Rare ed energiche, giovanili testimonianze di una imminente ribellione al vizio corsivo odierno, ecumenico, delle pitture colorate di pletorico magma, dei plasmi caotici, delle nevrastenie sofistiche ed enfatiche, anguste e oscure, delle scroscianti convenzioni esistenziali, tinteggiate e manipolate a vanvera, a qui pro quo[58].

Nel suo scagliarsi contro il manierismo di certa pittura informale il critico sembra confermare il parere di Roberto Longhi che nelle recenti esplorazioni informali aveva ravvisato il rischio di una «accademia del sentimento».

L'anno dell'arrivo di Parise a Roma (1960) i tre espongono in formazione estesa alla Galleria 'La Salita' nella mostra «5 pittori. Roma '60». Critico d'eccezione è Pierre Restany che nell'occasione circoscrive le poetiche dei cinque «tra Parigi e New York, tra Neodada e Nouveau Réalisme»[59], inserendoli definitivamente nel novero degli innovatori e all'interno del confronto Europa-America. Il quadro del panorama romano tenta di farlo, pochi anni più tardi, anche il gallerista Plinio De Martiis che nel 1963 organizza la mostra «13 pittori a Roma» dove, oltre ai tre, espongono Fioroni, Bignardi, Kounellis, Mambor, Mauri, Novelli, Rotella, Tacchi, Perilli, Peter Saul e Cy Twombly.[60] L'esposizione, che fa il quadro delle tendenze più interessanti nel panorama giovanile,

---

[58] ADACHIARA ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, cit., p. 230.
[59] *Ivi*, p. 231.
[60] Non è da escludere che Parise abbia visitato questa mostra. Avvalorano questa ipotesi due indizi precisi. Il primo è l'acquisto di un quadro del pittore Peter Saul – oggi esposto nella Casa di Cultura Goffredo Parise a Ponte di Piave – presente nella mostra; il secondo un passo dell'articolo dal titolo *Scaglie di Tartaruga*, in cui lo scrittore ricorda che presso la Galleria si incontravano i pittori della scuola di Piazza del Popolo e i protagonisti dell'avanguardia letteraria (Gruppo 63) «Spesso i due gruppi si intersecavano, sempre presso La Tartaruga, i «Novissimi» presentavano i novissimi pittori e in certo qual modo viceversa». L'episodio cui fa genericamente riferimento Parise potrebbe essere la mostra in questione che tra le molteplici novità vede proprio ogni opera accompagnata da una poesia: Angeli con Nanni Balestrini, Kounellis con Alfredo Giuliani, Festa con Antonio Porta, ad esempio. *Ivi*, p. 228.

contribuisce in maniera decisiva all'affermarsi della 'pop art italiana' che trova in Mario Schifano il suo catalizzatore principale.

La Galleria 'La Tartaruga', diretta da Plinio De Martiis, ha rappresentato in quegli anni a Roma il centro dell'avanguardia artistica, diventando non solo sede delle più originali tendenze nell'arte, ma anche privilegiato luogo di scambio tra giovani gruppi di artisti e letterati. A testimoniarlo, con queste brevi note autobiografiche, è Carla Vasio, esponente del Gruppo 63, che ricorda:

> La galleria venne inaugurata nel 1954 in via del babbuino 196. La prima mostra è su Daumier. Già nel '56 però Plinio esponeva artisti romani con Afro, Scialoja, Burri, Novielli, Perilli. L'anno seguente due mostre collettive con De Kooning e Matta e successivamente le prime europee di Twombly, Kline, Rothko, Wharol. […] Per tutta la seconda metà degli anni cinquanta e tutti i '60 la Tartaruga ha promosso i giovani artisti e le scuole emergenti. Ha contribuito a portare la Pop Art in Italia, mettendo in mostra la scuola romana di piazza del popolo.[61]

Dalla fine degli anni Cinquanta in avanti 'La Tartaruga', svolgendo un'attività di aggiornamento della cultura artistica parallela a quella delle grandi istituzioni museali italiane come la Galleria Nazionale di Arte Moderna, organizza esposizioni dei maggiori esponenti dell'Action Painting americana (De Kooning, Kline, Rothko) e del movimento New Dada con la prima personale italiana di Robert Rauschenberg nel 1959. Contemporaneamente De Martiis inizia il sodalizio con l'artista americano trasferitosi a Roma Cy Twombly e promuove i movimenti d'avanguardia italiani con la mostra di Castellani e Manzoni nel 1961; infine, a partire in particolare dal 1964, la Galleria si fa promotrice della Pop Art americana. Le sue mostre non solo tengono aggiornati sulle novità provenienti dall'Europa e dall'America, ma contribuiscono a creare, esse stesse, un gusto nel *milieu* culturale che frequenta la Capitale. È lo stesso Plinio De Martiis a ricordare con tono nostalgico, lo spirito di quelli che definì «gli anni originali»:

> Un decennio frenetico, un lungo dopoguerra misero e scalcinato, ma così ricco e denso di creatività e genialità. Basterebbero solo questi quattro nomi: Rossellini, De Sica, Fontana e Burri […] Purtroppo già negli anni sessanta, ma soprattutto nei successivi anni settanta questa originalità

[61] CARLA VASIO, Vita privata di una cultura, cit., p. 207.

> comincia lentamente a inquinarsi, intorbidita e corrosa da quel processo irreversibile di americanizzazione che tra *pop* e *op*, *land* e *body*, *conceptual* e *minimal*, ci ha colonizzati e imbarbariti, appiattendoci al rango solerte di periferia. Più americani degli americani stessi.[62]

I.3 Goffredo Parise tra Roma e Salgareda.

Quando Parise giunge nella capitale nella primavera del 1960, la situazione artistica è dunque in pieno fermento. Nel panorama eterogeneo di gruppi e percorsi individuali che è lo scenario artistico di quel periodo, lo scrittore impara presto a muoversi con disinvoltura. Egli individua rapidamente le personalità che lo interessano, visita i loro studi e ne segue passo a passo la crescita artistica. Con gli artisti lo scrittore ama avere un rapporto diretto e fondato, quando possibile, sulla frequentazione e sull' amicizia. Ciò che egli cerca nei pittori e dunque, di converso, nella loro arte, è un contatto diretto ed empatico con la realtà. Un contatto che trova con difficoltà nei letterati e che egli intende innanzitutto come fisico, ovvero sensuoso, e solo secondariamente come mentale e quindi intellettuale. Questo pensiero, che è radicato fortemente nello scrittore, è non solo alla base della sua estetica ma – come si è visto parlando di Comisso – anche il fondamento della sua scrittura e più in generale della sua idea di arte.[63] Lo esprime bene un'osservazione di Moravia:

> Parise era un artista e come tale era un uomo che si esprimeva attraverso l'esercizio dell'arte, cioè attraverso l'espressione della sua sensibilità. L'arte si pensa che sia profonda, no non è profonda, è superficiale, cioè sensuosa; non c'è nessuna profondità nell'arte. L'arte muove intorno alla superficie delle cose e registra queste cose con la sensibilità, dunque l'artista è superficiale e dice delle cose profonde con la sua sensibilità.[64]

---

[62] ADACHIARA ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, cit., p. 231.
[63] A proposito della scrittura «Parise aveva una sensibilità innata, molto originale; non si sa bene perché una sensibilità è originale, ma comunque lui ce l'aveva e questa sensibilità originale la si vede nel modo in cui scrive. La pagina di Parise è inconfondibile, la sua maniera di raccontare oppure di prendere posizione di fronte a una realtà qualsiasi […] è proprio sua. Aveva insomma, per dirla con un linguaggio critico, una scrittura molto istintiva». ALBERTO MORAVIA, *Due tre cose su Goffredo Parise*, in, NICO NALDINI, *Con Goffredo Parise*, Atti del convegno, Treviso 19 settembre 1987, Treviso, Zoppelli, 1988, p. 30.
[64] *Idem*.

Anche le fotografie dello scrittore riflettono questa idea di un rapporto diretto ed empatico con l'arte e con la vita. Un ritratto fotografico in particolare, realizzato da Elisabetta Catalano nel 1974, lo coglie mentre cammina in maniche di camicia in riva al fiume Piave, sigaretta alla labbra, in direzione dell'obiettivo [fig. 13]. L'immagine, per quanto si tenda a dimenticarlo ogni volta che la si guarda, è un ritratto dello scrittore e solo secondariamente dell'uomo. La nudità con la quale Parise è ritratto è metafora del rapporto diretto (di tipo fisico e non mentale) con il quale lo scrittore affronta vita. Altre foto lo ritraggono nella posa 'classica' dello scrittore alla macchina da scrivere; tuttavia l'immagine che meglio lo rappresenta è quella «alla Hemingway», quella cioè dove:

> Questo mito dell'azione […] viene fuori molto bene; spesso fotografato a mezzo busto, con le mani in tasca, la sigaretta tra le labbra, con un aspetto diciamo pure spavaldo […] ha cioè l'aspetto di un uomo che pianta la penna e il calamaio […] e se ne va per il mondo.[65]

Per questa ragione, quindi, la maniera dello scrittore di accostarsi all'arte non prevede la frequentazione colta e distante del museo ma la fascinazione per gli artisti che si sono guadagnati la loro vita «facendo i pittori e facendo gli artisti veramente».[66] Una fascinazione che si tramuta quasi istintivamente in desiderio di frequentare e di stringere amicizia, recuperando così anche nell'arte quel rapporto empatico che è alla base del movimento conoscitivo dello scrittore. Questa particolare 'visione' fa sì che egli si avvicini alla Galleria 'La Tartaruga', che stringa amicizia con il suo dispotico regista Plinio De Martiis, e diventi amico dei suoi artisti, i pittori della 'Scuola romana', Mario Schifano su tutti, ma anche Franco Angeli, Tano Festa, Mario Ceroli e soprattutto che si accompagni per la vita alla pittrice Giosetta Fioroni.

L'ambiente, i rapporti e le amicizie di quei primi anni romani (circa dal 1960 al 1965) sono ricordati da Parise in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 28 giugno 1983 a recensione della mostra riepilogativa *Roma 1960. La Scuola di Piazza del Popolo* che Plinio De Martiis organizza nella nuova sede della Tartaruga a Piazza Mignanelli.

---

[65] *Ivi*, p. 32.
[66] GOFFREDO PARISE, *Natura d'artista*, intervista a cura di Enrico Parlato, in «Eidos», I, 1987, p. 51.

> Intorno al 1960, vent'anni fa, a Piazza del Popolo a Roma si riunivano alcuni giovani, anzi, giovanissimi pittori che presto sarebbero diventati famosi in Italia con il nome collettivo di «Scuola di Piazza del Popolo». Il luogo di riunione era la Galleria La Tartaruga condotta da Plinio De Martiis con piglio a dir poco dittatoriale. Io ero arrivato a Roma da pochi mesi e ho bene in mente luogo e persone: in quegli stessi anni, tra l'altro, aveva inizio il gruppo dei «Novissimi» poeti e letterati che avrebbero trovato il catalizzatore in Nanni Balestrini, *alter ego*, per la letteratura, di De Martiis per la pittura. […] Io mi interessavo più di pittura che di letteratura sperimentale. (A, p. 841)

Nel fare l'elenco degli artisti protagonisti di quella stagione lo scrittore punta i riflettori su Mario Schifano:

> Il principe, un vero Ahmed da mille e una notte, era Mario Schifano, ora pittore famosissimo e famoso anche per altre ragioni. Era un ragazzo-scimmia estremamente bello, senza fissa dimora, immediatamente geniale, snob *quantum sufficit* che dipingeva con velocità fulminante, alla de Pisis, di cui è il solo e vero erede, quadri monocromi e provocanti, con sgocciolature che già indicavano però la sua immediatamente futura arte. (A, p. 842)

Seguita poi con l'elenco del corteo che segue il principe. Ci sono Mimmo Rotella, Franco Angeli e Tano Festa, Fabio Mauri, Giosetta Fioroni, Cesare Tacchi, Scarpitta, Mario Ceroli e Pino Pascali. Unica nota amara, segnala Parise, l'assenza ingiustificata, in mostra, di Cy Twombly «l'americano aedo di sogno neoclassici, il vagante e quasi metafisico Ulisse di quel viaggio pieno di incognite e di avventure che fu la pittura italiana nel dopoguerra». (A, p. 843)

Dal febbraio 1963 Parise collaborava stabilmente con il «Corriere della Sera». Nel '65 era uscito il romanzo *Il Padrone* con il quale il medesimo anno lo scrittore vince «Premio Viareggio». Negli stessi anni in cui attende al romanzo, lo scrittore lavora ad una serie di racconti, pubblicati sul «Corriere» tra il 1962 e il 1966 e che saranno riuniti più tardi nel libro *Il crematorio di Vienna* (1969). L'intonazione di entrambi detti lavori risente della sfiducia di Parise nei confronti dell'ideologia capitalistica dominante nella società, ed elabora in chiave fantastica e parossistica – che sfocia nell'assurdo – le impressioni ricevute dal viaggio che nel 1961 aveva svolto negli Stati Uniti. Sono gli scritti in cui la recente lezione darwiniana si fa sentire con più forza. *Il Padrone*, in particolare, è stato definito come «una parabola che vuole mostrare come la civiltà industriale e l'ideologia

tecnologica abbiano cambiato l'uomo solo attraverso il suo ambiente e come la società di massa, il consumismo abbiano reso più dura e al contempo più subdola la legge del più forte, della selezione naturale»[67]. Nelle finzioni di questo periodo l'uomo è degradato al livello di pianta o animale e giustamente è stato notato come

> Il bestiario di Parise, già nelle precedenti opere ricco di esemplari che costituivano il repertorio euristico delle sue rappresentazioni dell'umano, inclina con questi lavori verso gl'insetti, non privo com'è di suggestioni kafkiane. Solo che gli animali non sono più soltanto metafora o simbolo, e la biologia diventa davvero una sorta di inconscio della storia.[68]

La condizione di subalternità dell'uomo spietatamente descritta in questi romanzi, viene approfondita dallo scrittore nel corso dei numerosi viaggi che compie come reporter giornalistico a partire dalla metà degli anni sessanta in vari luoghi del mondo. Nella primavera 1966 Parise compie il suo primo soggiorno in Cina. Le impressioni di quel viaggio sono raccolte nella serie di articoli che più tardi raccoglierà nel libro *Cara Cina* (1966). Dall'anno successivo i suoi viaggi si concentrano sui luoghi che sono scenario di guerre. Realtà dove Parise ha modo di toccare con mano la conseguenze dello scontro ideologico. A nemmeno un anno di distanza dal suo primo viaggio è inviato de «L'Espresso» in Vietnam del Sud, Thailandia e Cambogia, a documentare lo svolgersi della guerra, e, ancora, nel 1968 è prima a Parigi a seguire da vicino la protesta studentesca, poi nel mese di luglio in Biafra a documentare la guerra civile seguita alla formazione della Repubblica Democratica. L'anno successivo è di nuovo in viaggio tra i partigiani del Phatet-Lao. Tutti reportage di guerra saranno raccolti e pubblicati da Einaudi nel libro *Guerre Politiche* (1976). Non è questa la sede per una disamina anche solo parziale di queste fondamentali esperienze dello scrittore, tuttavia questi viaggi contribuiranno a radicalizzare la posizione di Parise nei confronti della questione ideologica che costituisce un elemento centrale della riflessione di Parise sulla società e sulla storia[69].

---

[67] PAOLO PETRONI, *Invito alla lettura di Parise*, Milano, Mursia, 1975, p. 80.
[68] F. BANDINI, G. FIORONI, V. Scheiwiller, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., pp. 53 e s.
[69] È interessante leggere quanto nota Moravia a proposito «Parise ha avuto tra *Il ragazzo morto* e *I Sillabari* una parentesi ideologica. Il *Sillabario* va considerato come un abbandono dell'ideologia: rinuncia dovuta a maturità e non ad impotenza; a maturità, a riflessione e anche a un rinnovato amore per ciò che è quotidiano […] ciò che è visibile, ciò che non è molto ambizioso. Una particolarità dell'ideologia è di essere razionale […]. La contraddizione drammatica di

I viaggi dell'«uomo volante», pur segnando un periodo di silenzio all'interno della produzione scritta dedicata all'arte, non allontanano tuttavia lo scrittore dal panorama artistico di quegli anni. Nel 1968, anno di grande fermento culturale anche nel mondo dell'arte – si pensi, in Italia, al dibattito attorno alla Biennale di Venezia – Plinio De Martiis ha l'intuizione di incanalare lo spirito critico emergente in un'esposizione rimasta nella storia della galleria. Nel maggio organizza presso 'La Tartaruga' il festival *Teatro delle mostre* dove, alternandosi una esposizione al giorno, espongono i più noti artisti italiani degli anni Sessanta. Rileggendo in modo originale l'idea sintetizzata nella celebre frase di George Pompidou «l'arte deve discutere, deve contestare, deve protestare», il gallerista aveva ancora una volta colto nel segno, invitando gli artisti a confrontarsi con le nuove tendenze artistiche concettuali e performative che si svolgevano tra Europa e America.[70]

Significativa in questa direzione è l'opera *La spia ottica* [fig. 14] di Giosetta Fioroni che inaugura il festival. L'installazione consiste in una lente a binocolo rovesciato al centro di una porta che permette di scrutare l'attrice Giuliana Calandra intenta a compiere piccoli gesti quotidiani nella camera da letto della pittrice. Al di là del superamento del formato quadro, al centro della discussione in atto, l'opera, rendendo lo spettatore intimo di una situazione che gli è fisicamente preclusa, inverte il meccanismo tradizionale della rappresentazione e invece di dar valore di realtà all'immagine, dà forma di immagine alla realtà inquadrata dalla spia.[71] Seguono le installazioni ambientali di Ceroli, Pascali, Kounellis e degli altri artisti della 'Scuola romana'. All'evento Parise non solo è presente – una foto lo ritrae in compagnia della compagna pittrice durante l'allestimento de *La spia ottica* [fig. 15] – ma partecipa attivamente con una performance vocale durante la quale esprime le sue riserve sulle nuove tendenze artistiche provenienti da oltreoceano.

Parise è che la sua ideologia non era razionale. Era una razionalizzazione se vogliamo di certe sue ripugnanze, di certi suoi capricci, di certi suoi amori, ma non era razionale. Parise non credeva alla ragione.» ALBERTO MORAVIA, *Due tre cose su Goffredo Parise*, cit., p. 31.

[70] *Live in your head: When attitude become forms. Works – Concepts – Processes – Situations – Informations* è il lungo titolo della mostra che si svolge presso la *Kunsthalle* di Berna nel 1969. La mostra, curata da Harald Szeemann, fa il quadro delle nuove tendenze concettuali e processuali emergenti tra Europa e America.

[71] CLAUDIO SPADOTTI, *Giosetta Fioroni*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999, p. 18. Fioroni, pur restando nel solco del proprio immaginario, si muove nella direzione sperimentale dell'Happening e della Performance.

L'esperienza del *Teatro delle mostre* rivela da parte di De Martiis e degli artisti rappresentati la strenua volontà di restare al passo in anni che vedono le nuove tendenze americane «pop e op, land e body, conceptual e minimal» stabilire definitivamente il loro primato sul panorama artistico mondiale. Il viaggio che lo scrittore compie alcuni anni più tardi, nel 1975, negli Stati Uniti diventa quindi l'occasione di sondare direttamente il panorama artistico newyorkese in una fase che lo vede scettico di fronte all'imperversare delle nuove correnti concettuali e performative. Per lo scrittore si tratta, ancora una volta, di esporre la propria persona a quel *frisson*, a quella leggera scossa elettrica che è ormai l'unica guida per orientarsi all'interno del disordine imperante nell'arte contemporanea. Escludendo dal proprio *tour* i musei, lo scrittore si immerge direttamente nel quartiere dell'avanguardia, *Soho*, dove le gallerie «stentano a vendere poco» (A, p. 1025). Parise tuttavia è perentorio: più che il luogo dell'avanguardia a lui pare quello del *revival* e delle molte cose viste salva ben poco: «tutto qui, sono cinque artisti in tutto».[72]

Esclusa la partecipazione al *Teatro delle mostre*, tra il 1966 e il 1973 Parise non prenderà parte attivamente al dibattito artistico. Riprenderà, con rinnovata intensità, a partire dall'anno successivo scrivendo ancora per Angeli e Fioroni e per ricordare la figura dell'amato De Pisis; accanto a questi, in particolare dal 1980, celebrerà la Transavanguardia e le figure dei galleristi e dei mercanti che più lo interessano. Anche in anni che non vedono più Roma palcoscenico privilegiato dell'arte europea, Parise resta legato ai modi e alle forme della pop art italiana, che di fatto, è il solo movimento nel quale lo scrittore si riconosce pienamente. Tuttavia nel corso degli anni Ottanta lo scrittore sembra ritrovare interesse per la situazione contemporanea davanti alla nuova arte della Transavanguardia, l'ultima tendenza artistica di cui Parise si fa in qualche modo interprete e sostenitore militante. Egli la scopre per la prima volta in occasione della Biennale del 1980, ma ha modo di osservarla con più attenzione qualche tempo più tardi presso la Galleria 'Sperone' a Roma.

> Basta un poco di pittura per provare un'emozione, oggi come ieri, sempre molto rara. […] Questo genere di batticuore non soltanto estetico ma materiale, materico e sensuale non lo provavo più da

[72] Si tratta degli artisti: Duane Hanson, Richard Tuttle, Joel Shapiro, De Suvero, Colette.

> molto tempo, forse da quindici anni a questa parte, quando vidi i primi quadri dei giovani pittori romani Angeli, Festa, Fioroni, Schifano e Cyrus Twombly […]. L'ho provato in questi giorni a Roma […] di fronte a Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente. (A, p. 1223)

Nei quadri dei tre artisti Parise nota la nevrosi e la pazzia dello stile, una «pazzia romantica» che fa scattare la «scintilla» del piacere estetico. Lo stesso piacere che con sicurezza aveva individuato nell'arte di Schifano e degli artisti della 'Scuola romana' e che ora gli pare di provare con l'arte di questi giovani artisti. Tuttavia lo scrittore – memore dell'esperienza della pop art romana – non si illude su un futuro che sa essere sotto la minaccia del mercato americano:

> C'è in questi giorni una mostra a Nuova York. Buono e cattivo segno insieme. Se è comune come è comune, abbinare arte e pazzia […] certamente prevarrà la pazzia a coprire di facili e non meno dotati estimatori-imitatori il mercato e l'animo degli *amateurs*. Mi ritengo dunque fortunato ad aver assistito in tempo allo scoccare della scintilla. Poi sarà l'America a tradurre in contanti. (A, p. 1223)

Nel 1970 Parise aveva acquistato una piccola casa sul greto del fiume Piave, in Veneto. Viveva ancora a Roma, ma la casa sul Piave diventa meta di sempre più lunghi e felici soggiorni. È in quell'angolo di Veneto che nasce molta parte dei racconti del *Sillabario* che pubblica nel giro di dieci anni, dal 1972 al 1982.[73] Come è noto si tratta dell'opera più significativa dello scrittore, quella cioè dove si compie il movimento ultimo della scrittura di Parise che dopo aver preso tante direzioni ha infine trovato un «ordine stilistico tutto suo»[74], alla stessa maniera di un artista che con le ultime opere riesce a fare sintesi di tutto il suo percorso, artistico ed esistenziale. Non si tratta quindi di un'opera improvvisata ma della convinta e spontanea adesione di Parise ad un pensiero, che è il proprio, portato al suo svolgimento naturale, conclusivo e più poetico.[75] Italo Calvino, in una lettera allo scrittore, a proposito dei *Sillabari* osservava:

---

[73] Quelli che siamo abituati a chiamare *Sillabari*, sono l'unione sotto un'unica copertina, di due serie di racconti pubblicate originariamente in tempi diversi. *Sillabario n°1*, con i racconti compresi tra la lettera A e la F, uscì nel 1972 presso Einaudi. *Sillabario n°2*, che si ferma alla lettera S, uscì per i tipi di Mondadori dieci anni dopo e vinse il premio Strega. Tutti i racconti dei *Sillabari*, mano a mano che vedevano la luce e prima di essere raccolti, apparvero sul «Corriere della Sera» a partire dal 1971.

[74] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda*, cit., p. 139.

[75] Scrive Perrella, «I Sillabari non maturano così per caso, ma sono il risultato di un precisissimo sentimento della vita trasformato in esattissimo stile di scrittura». *Ivi*., p. 129.

> Sei riuscito a fare qualcosa di diverso da come si faceva ieri e da come si fa oggi, proprio nel modo di costruire il racconto, di mettere a fuoco il vissuto attraverso alcuni particolari e non altri, e di dare un taglio alla frase che è molto tuo e serve bene a quello che vuoi dire, insomma uno stile…[76].

Il *Sillabario* è un libro che parla dei sentimenti. Dopo la cremazione di ogni valore umano – compiuta e portata a termine con *Il Padrone* e *Il crematorio di Vienna* – Parise si accorge che dalla cenere può ancora sorgere qualcosa e sente il desiderio di ricominciare dai sentimenti elementari. La ragione, la spietata logica darwiniana dei due romanzi precedenti, è costretta a fare un passo indietro lasciando lo spazio a un istinto percettivo nuovo, fatto di «rapidità felice e disperata insieme»[77]. La ragione, che nel suo svolgersi logico era già un abbandono della storia, ripiega con i *Sillabari* allo stato istintuale, ad una *epochè* di fronte alla quale ogni tentativo di giudizio si rivela inutile. Ecco che la voce dei *Sillabari* diventa quella di un uomo che nomina il mondo da capo, come se fosse il primo a farlo. E non stupisce come anche l'io narrante si sottragga alla vista, in modo che la prosa dia l'impressione quasi di venire da fuori, di appartenere e non appartenere ad un soggetto, come, insomma, se fosse Parise, fossimo noi e al tempo stesso non fosse nessuno.[78]

Questa prosa, nella quale Calvino con lucidità intravide lo stile, è per Parise la lingua della vita («la vita non si vive soltanto, si lavora, è un lavoro, parallelo alle nostre occupazioni. Ha i suoi tempi, la sua lingua, le sue armonie, le sue paure, i suoi punti, e punti e virgola, e punti e a capo»[79]). Una lingua (e uno sguardo) alla quale Parise, attraverso la sfiducia nella storia e nelle ideologie maturata nel corso dei suoi viaggi, ha capito di dover togliere intenzionalità e finalità. Solo in questo modo per lo scrittore è possibile contemplare la vita per ciò che è davvero:

> Il suo disordine inizia molto lontano, molto più in là delle azioni sessuali, in zone dell'energia non meno sessuali, e avvolte ancora per la più parte, nell'ombra dell'ignoto. E così sviluppandosi e accoppiandosi nel disordine producono e riproducono altro disordine e ignoto, fino a raggiungere la

---

[76] MANUELA BRUNETTA, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Treviso, Canova, 1998, p. 45. Lettera di Italo Calvino a Goffredo Parise, datata 9 maggio 1973 e conservata preso l'Archivio Goffredo Parise di Ponte di Piave. Missiva archiviata con numero progressivo 57.3 e codice archivistico C.1.
[77] *Ivi*, p. 137.
[78] *Idem*.
[79] *Ivi*, p. 139.

> piccola, piccola parte di noto che riguarda le nostre conoscenze e la nostra nascita e la nostra breve apparizione in questo mondo.[80]

In una realtà senza centro qualsiasi posto può esserlo. Il luogo che Parise elegge a proprio centro è Salgareda, il paese della sua abitazione in riva al fiume Piave. Il luogo dove ricercare, nella pace e nella quiete della campagna veneta, quel rapporto diretto, empatico, con la realtà che è il significato ultimo della vita. L'ultima meta delle lunghe e continue peregrinazioni parisiane è dunque il luogo magico che dà compimento al suo stile, e si può ben dire: «che la vita e l'opera di Parise, che lui volle intrecciate indissolubilmente, giungano fino a Salgareda, e che lì si compia la sua ultima nascita artistica, chiudendo così il cerchio che aveva aperto nella Venezia della fine degli anni Quaranta»[81].

Anche nella prosa d'arte la parabola della vita di Parise sembra chiudersi in un cerchio ideale. L'ultimo articolo che Parise invia al «Corriere della Sera» dalla sua casa in centro a Ponte di Piave[82], pubblicato il 26 luglio 1986, un mese prima della morte, è una recensione del libro *La casa ispirata* del pittore Alberto Savinio. L'articolo è un libero vagare con la memoria agli anni "mitici" delle avanguardie storiche di inizio secolo. Lo scrittore accosta la prosa di Savinio alla pittura del fratello De Chirico e rievoca gli anni di Stravinskij, Djagilev e Picasso. Cercando un precedente, o un parallelo, a certe deformazioni caricaturali che compaiono nel libro di Savinio, rievoca il cinema surrealista di Buñuel e, in maniera inconscia, recupera alcuni spunti di quel suo primo articolo, datato 6 settembre 1948, in cui recensisce l'autobiografia di George Grosz, *Un piccolo sì e un grande no.*

---

[80] GOFFREDO PARISE, *La vita è disordine*, in *Quando la fantasia ballava il boogie*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2005, p. 92.
[81] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda*, cit., p. 128.
[82] Si tratta dell'abitazione dove lo scrittore andò a vivere negli ultimi anni della sua vita quando lo stato di salute non gli permetteva più di sopportare le scomodità della casa in riva al Piave. L'abitazione, lasciata in testamento da Parise al Comune di Ponte di Piave, è oggi sede della Casa di Cultura Goffredo Parise.

CAPITOLO SECONDO

Parise scrittore d'arte: la raccolta *Artisti*.

Credo che questo mio libretto sia una testimonianza
intorno all'arte più che sull'arte.
Goffredo Parise

II.1 *Artisti*: intenzione e programma, suddivisione.

Indagare e studiare il pensiero di Parise sull'arte figurativa contemporanea richiede di prendere in considerazione i testi che dal 1965 all'anno della morte lo scrittore pubblicò in maniera disordinata tra introduzioni a cataloghi, articoli in diverse testate giornalistiche, riviste e presentazioni a volumi di varia natura. La raccolta *Artisti* curata da Mario Quesada e realizzata nel 1984 per «Le Parole Gelate» dell'editore Luciano Martinis, raccoglie ventuno di questi pezzi e offre uno spaccato significativo dei modi e delle forme con cui questa materia andò disponendosi nel corso del ventennio che va dal febbraio 1965 – data del primo di detti brani dal titolo *Pop art italiana* che uscì sul «Corriere d'Informazione» il 6 febbraio – al gennaio 1984 – data del conclusivo articolo *De Pisis* uscito sul «Corriere della Sera» il 14 gennaio.[1]

Occasionati da vernici di artisti con i quali lo scrittore intrattenne un rapporto di amicizia o una conoscenza non fortuita, e da eventi ritenuti particolarmente significativi, i saggi, rivelano la

[1] GOFFREDO PARISE, *Artisti*, a cura di Mario Quesada, Roma, Le Parole Gelate, 1984. I ventuno testi di cui è composta la raccolta, pur costituendo il nucleo maggiore sia a livello qualitativo che quantitativo, non esauriscono la totalità degli articoli di Parise sull'arte. Nella seconda edizione di *Artisti*, sempre a cura di Mario Quesada, stampata senza l'avvallo dell'autore nel 1994, compaiono sei testi ulteriori (e cioè: *Grosz, Balla, I pittori buoni, De Pisis, L'arte, un albero dai rami spinosi, Savinio*) accompagnati da attente *Prefazione* (pp. 9-14), *Nota* (pp. 127-131), *Note ai testi* (pp. 133-142). Segnalo qui, tuttavia, la presenza di un ulteriore testo di Parise sul gallerista Paolo Barozzi, pubblicato come introduzione (pp. 7-10) al libro PAOLO BAROZZI, *Viaggio nell'arte contemporanea*, Milano, Scheiwiller, 1981, assente sia nella prima che nella seconda edizione di *Artisti* e mai citato nelle appendici del libro.

versatilità dello sguardo parisiano, attratto non solo dagli artisti e dalle loro opere (come nei testi su *Schifano, Fioroni, Angeli, De Pisis, Cornell, Ceroli, Ontani*), ma anche dalle figure di galleristi e mercanti (*Plinio De Martiis, Gian Enzo Sperone, Lucio Amelio, Emilio Mazzoli, Paolo Barozzi*) e capace di indagare con occhio clinico una singola opera (*Guttuso*), quanto di fare il panorama di un intero movimento (*Pop art italiana, Transavanguardia a quattro mani, Sperone and Co., Graffitisti*).

Nei panni di improvvisato critico d'arte, Parise rinuncia all'idea di adottare per i suoi articoli il tono grave e austero dello specialista in materia, preferendo a questo il tono leggero dell'*amateur*. Disarmato di fronte alle strutture interpretative dello storico e del critico d'arte, Parise si dota di un proprio metodo critico, che sintetizza come segue:

> In fondo non ho alcuna pretesa né necessità di fare della critica d'arte, non è il mio mestiere e non mi interessa in quanto i quadri miei che amo lo vedo subito, mi faccio per conto mio la mia critica d'arte che è molto semplice e si affida allo sguardo: quando lo sguardo si fissa una frazione di secondo in più su un'opera d'arte figurativa e in quel secondo si fa come più appuntito, vorace e tutto preso dal desiderio di essere posseduto a lungo dalla magia di quell'opera e di volerla, la critica d'arte, il mio personale *mihi prodest* è fatto. Richiede il tempo di scatto di una macchina fotografica. (A, pp. 1193 e s.)

Relegando interamente allo sguardo il compito di riconoscere la qualità o l'interesse di un artista, Parise 'libera' la propria prosa dai tecnicismi e dalle forme proprie della letteratura specializzata. Così, leggendo i suoi testi, non è raro imbattersi in paralleli, anche azzardati, tra artisti che hanno poco o nulla a che fare tra loro, o in riflessioni teoriche che nella storia dell'arte trovano solo un parziale o marginale supporto.

Con la stessa libertà con cui mette insieme impressioni personali e storiografia critica, Parise intreccia l'occasione mondana alla riflessione estetica. Ecco che, per fare solo alcuni esempi, la visita alla Biennale di Venezia del 1964 diventa il pretesto per parlare dei quadri della pittrice Giosetta Fioroni e l'occasione per istituire un inedito parallelo tra le prove della pittrice e la fotografia di Richard Avedon, entrambi capaci di «estrarre […] dalle figure o simboli femminili che usa, quei sentimenti ineffabili, difficilmente definibili, ancora più difficilmente analizzabili che sono i soli a

comporre quello che si dice lo stile» (A, p. 1184). Il reportage in America è l'occasione per stendere un panorama artistico del quartiere di Soho e della nascente arte dei graffiti, e la visita all'esposizione della collezione *Thyssen-Bornemisza* a Lugano, il pretesto per parlare dei pittori Vincent Van Gogh e Paul Gauguin. Allo stesso modo, sul versante della recensione letteraria, la pubblicazione del libro *Vert Vert* del pittore Filippo De Pisis diventa l'opportunità per istituire un parallelo scrittura-pittura per cui «i maggiori risultati di questo libretto […] sono i quadri scritti che sembrano uscire come una decalcomania dalla pagina»[2] e la recensione di un libro del pittore Savinio l'occasione per ricordare gli anni delle avanguardie di inizio secolo.

Insomma, la destinazione (l'oggetto) del discorso parisiano resta imprevedibile, ed egli 'usa' tanto le occasioni quanto i soggetti di cui scrive, con la massima disinvoltura, collegando tra loro cose lontane e, allo stesso tempo, riportando sempre il discorso verso ciò che più lo interessa. Come è stato giustamente notato, per questi testi dello scrittore, invece di una regola o una prassi, è necessario eleggere «l'occasionalità a dis-misura interpretativa»[3]. Solo in questo modo, lasciandosi cioè trascinare dal movimento rapsodico di questi scritti, è possibile individuare il senso profondo che li lega.

Escludendo il «Corriere della Sera», principale referente editoriale dello scrittore dai primi anni sessanta, questi testi appaiono sul «Corriere d'Informazione» (è il caso di testi *Pop art italiana* e *Balla*), sul mensile «Bolaffiarte» (*Fioroni*), sulla rivista «PM. Panorama Mese» (*De Pisis*) nel catalogo della mostra personale di Mario Schifano allo Studio Marconi a Milano e alla Galleria Odyssia di Roma (*Schifano*), come testo in catalogo della mostra di Mario Ceroli alla Galleria La Tartaruga (*Ceroli*), in veste di prefazione al catalogo della mostra di Franco Angeli presso la Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea di Roma (*Angeli*), come introduzione al catalogo della mostra romana di Renato Guttuso alla Galleria Toninelli (*Guttuso*) e come introduzione al catalogo della

[2] GOFFREDO PARISE, *Artisti*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1994, p. 118.
[3] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern: il novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 147.

mostra di Marilù Eustachio *Portraits* della Libreria Giulia a Roma (*Eustachio*). Alcuni testi, prima di entrare a far parte della raccolta *Artisti*, fecero tappa in altre pubblicazioni dell'autore, è il caso di *Arte a NY* e *Graffitisti* apparsi in *New York* (Venezia, Edizioni del Ruzante, 1977) e di *Corey* entrato nel *Sillabario n.2* (Milano, Mondadori, 1982) con il titolo di *Libertà*. Se si osserva invece la distribuzione temporale degli articoli, si noterà come, all'interno del ventennio cui si fa generalmente riferimento, dal 1965 al 1986, non vi sia una distribuzione omogenea, ma, ancora una volta, un 'disordine' significativo. Al 1965 risalgono gli scritti *Pop art italiana*, *Balla*, *Schifano*, *Ceroli* che nella loro complessiva coerenza rivelano, da una parte, l'interesse per gli artisti della scuola romana, dall'altra, l'intesa – nell'accezione ampia di comunanza di idee e affinità intellettuale – con il gallerista Plinio de Martiis e l'ambiente della Tartaruga. A questo inizio entusiasta seguono ben dieci anni di silenzio, tant'è che quando nel 1974 Parise riprende in mano la penna per scrivere di Franco Angeli, sente il bisogno di precisare quanto segue:

> La serie di brevi scritti, di lettere, di minuscoli ritratti di miei amici pittori italiani è quasi conclusa. Manca Tano Festa, su cui un giorno scriverò come promesso, manca Renato Guttuso, su cui un altro giorno scriverò il perché è un uomo profondamente buono pur non essendo buono […]; manca Cy Twombly, che non è propriamente mio amico ma si muove e cammina e dipinge come deve muoversi, camminare e dipingere un pittore mio amico e questo basta. […] Un'altra persona su cui un giorno scriverò non è un pittore ma un gallerista, se così si può chiamare, anche lui esigente e molto bizzarro amico di pittori perché li vuole che camminino, si muovano e dipingano bene: è Plinio De Martiis che mi ha fatto conoscere tutti i miei amici pittori. (A, p. 1193)

Senza rispettare espressamente questa promessa, Parise continua a scrivere per i dieci anni successivi fino a pochi giorni prima della morte (l'ultimo articolo inviato al «Corriere della Sera» il 26 luglio 1986, è la recensione del libro *La casa ispirata* di Savinio). Terminata la serie di «ritratti dei miei amici pittori italiani» lo scrittore continua a scrivere dei più diversi e lontani artisti, allargando così la rosa degli autori che afferiscono alla scuola romana. Movimenti come i Graffiti americani, la Transavanguardia italiana, ma anche singoli artisti come Joseph Cornell, Filippo De Pisis, Van Gogh, Gauguin, Ontani, Savinio entrano così a far parte della costellazione tracciata dallo scrittore.

Nonostante la ben celata vocazione alla silloge di questi pezzi è indubbio che a regnare resti il disordine. Tale situazione, come si è visto, è legata alla distribuzione frammentaria e casuale degli scritti, alla varietà degli artisti scelti e all'imprevedibilità della prosa fatta di continue mosse diagonali sulla scacchiera di ogni prevedibile e paludato statuto. Ciononostante, lo studioso che si cimenta nella prova di ordinare questi scritti, non può rinunciare alla tentazione di proporre una classificazione, per quanto ampia e versatile. Così, riflettendo sulla possibilità di organizzare il corpus di ventisette testi, Quesada formula l'ipotesi di suddividere i brani in quattro sezioni. Una prima intitolata alla 'Pop art italiana' dove far confluire sia i ritratti individuali dei suoi principali esponenti (*Schifano, Angeli, Fioroni, Ceroli*), sia i testi di carattere generale sul movimento (*Pop art italiana, Scaglie di Tartaruga, I pittori buoni*); una seconda i cui testi guarderebbero al passato recente (*Grosz, Balla, Van Gogh e Gauguin, De Pisis*), una terza riservata agli scritti sulla Transavanguardia, ai suoi artisti, critici e mercanti (*Transavanguardia a quattro mani, Sperone & Co., I due mercanti, Anacronisti*) e infine una quarta dove raccogliere i testi non assimilabili alle altre ipotetiche sezioni del libro, testimoni dell'originalità erratica dello scrittore (*Guttuso, Eustachio, Cornell, Corey, Graffitisti, Arte a NY*). Si tratterebbe di un'ipotesi valida se non fosse per la quarta sezione, certo rappresentativa della inesausta curiosità dello scrittore, ma anche spia dell'incapacità di racchiudere l'opera critica di Parise entro gli schemi di una classificazione ordinata e coerente. L'inevitabile titolo della sezione sarebbe infatti 'varie', ovvero il luogo dove raccogliere quanto si sottrae al previsto e al già classificato. Opportuna appare allora la scelta definitiva del curatore della raccolta, allorché, seguendo il consiglio espresso da Parise nell'*Avvertenza*, decide di disporre i testi semplicemente secondo il loro ordine cronologico, assecondando così il movimento nomade e rabdomantico dello scrittore:

> Atteggiamento il suo da nulla condizionato se non da una personalissima e sempre desta *curiosità* che indaga la pittura e i pittori, la forma espressiva della prima e l'eleganza dei secondi: l'una e l'altra attive sulla sensibilità ottica di Parise […] Resta, comunque, che nessuna suddivisione è stata adottata ed il lettore non si è visto obbligato a percorrere itinerari predeterminati dallo storico dell'arte e dalla sua tendenza a fare ordine, a classificare. Il lettore avrà potuto invece seguire l'autore

> fin dal primo formarsi dell'interesse per questo o per quell'artista, lungo una serie di *annotazioni scritte* via via che la curiosità di Parise prende corpo.[4]

L'immagine degli articoli di Parise come sorta di «annotazioni scritte […] sulla pittura e i pittori […] via via che la curiosità prende corpo» ci porta conclusivamente a pensare *Artisti* come una sorta di diario delle emozioni estetiche dello scrittore. L'insieme dei testi fornisce al lettore la 'mappa' degli interessi artistici di Parise, mentre l'andamento rettilineo che l'impostazione cronologica poteva suggerire, si trasforma in linea serpentina e spezzata. L'immagine zanzottiana di Parise come di un «sughero che galleggia nel cupo *liquor* dell'esistenza» il cui movimento è «segnato dall'imprevedibilità, da svolte non progettate, da mosse oblique sulla scacchiera»[5] bene si attaglia a dar espressione al movimento – letterario e biografico – dello scrittore che la raccolta *Artisti* – come appunto fa un diario – segue ed esprime nel proprio intreccio. Ecco che allora i primi testi su *Balla, Ceroli* e la *Pop art italiana* si intrecciano in un elogio corale al gallerista Plinio De Martiis[6] e rivelano, in trasparenza, la feconda influenza del gallerista sul gusto estetico dello scrittore. L'incipit del già citato articolo su Angeli intreccia le figure di diversi pittori, tutti destinati a essere catturati dalla penna di Parise: «sono molto contento di scrivere della mia amicizia per Franco Angeli che è come dire della mia amicizia per Mario Schifano (già detta) e per Tano Festa (ancora da dire); […] manca Renato Guttuso, su cui un altro giorno scriverò […]; manca Cy Twombly» (A, pp. 93 e ss.). Nell'articolo *Sperone & Co.* lo scrittore presenta quasi l'excursus biografico delle sue 'passioni visive':

> Basta un poco di pittura per provare un'emozione, oggi come ieri, sempre molto rara. […] Ricordo Chagall alla prima Biennale dopo la guerra, nel 1948, che da lontano pareva un pittore ad acquerello

---

[4] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., p. 129.

[5] ANDREA ZANZOTTO, *Introduzione*, in, *Opere*, I, cit. p. XV.

[6] Pur nella sua posizione nettamente marginale rispetto i temi dei tre articoli, la figura del gallerista costituisce una presenza costante. In *Pop art italiana*: «Innanzitutto è necessaria una lode a Plinio De Martiis, che dirige la Galleria La Tartaruga di Piazza del Popolo, per lo sforzo costante, la tenacia e la passione con cui ha imposto al pubblico romano quella giovane arte figurativa, ormai senza confini, che è nata sotto il nome di pop art»; poi in *Balla*: «Ho già lodato una volta Plinio De Martiis […] ora mi tocca farlo un'altra volta dopo aver visitato questa sua ultima bellissima trovata […] che è l'esposizione tout court di una camera da letto, disegnata, fatta costruire e dipinta da Balla»; infine in *Ceroli*: «sono molto contento di scriverti questa "lettera-trattatello-conversazione su alcune forme di passione espressiva" […] in occasione della tua nuova mostra dovuta […] alla bruciante passione "visiva" di Plinio De Martiis che non si limita a esporti, ma, da buon coreografo, soprattutto ti esibisce». GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., pp. 21, 24, 31.

> ed era invece pittura. […] Questo genere di batticuore […] non lo provavo più da molto tempo, […] quando vidi i primi quadri dei giovani pittori romani Angeli, Festa, Fioroni, Schifano e Cyrus Twombly. (A, p. 1123)

E – sempre nello stesso articolo – nell'attimo di individuare i pittori della transavanguardia, lo scrittore ricorda «pittori già intravisti alla Biennale, secondo il mio parere non bene rappresentati né ben scelti, di cui per un attimo mi pareva di avere colto l'essenza» (A, p. 1123). Emerge, insomma, dall'apparente disordine degli articoli parisiani, una rete, di nomi, di occasioni e memorie che se da un lato intreccia tra loro i testi con continui riferimenti e frequenti rimandi, dall'altro collega biografia e scrittura.

Non stupisce, a questo punto, che Parise abbia voluto intitolare la raccolta dei suoi scritti sull'arte *Artisti*. Il titolo si pone quale termine significante dell'approccio laterale con cui Parise affronta la materia. Con la sua enfasi sulla figura dell'artista, lo scrittore sposta l'attenzione dall'opera al comportamento e alla dimensione statica e verticale, distaccata e contemplativa dell'opera – sintetizzabile con l'immagine del quadro ordinatamente appeso al museo. Egli oppone la dimensione dinamica e orizzontale, diretta ed empatica dell'artista – sintetizzabile nell'immagine del quadro disteso a terra nello studio dell'artista.[7] In questo modo lo scrittore fa propria una visione dell'arte del tutto originale che i critici di mestiere giudicano non ortodossa: parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sul suo autore. Ecco allora che davanti allo sfondo di quadri ben allineati si staglia in primo piano la figura dell'artista che con il suo modo di muoversi, parlare, mangiare, ridere e camminare fa sintesi della propria opera: «c'è sempre un'incredibile vicinanza tra la persona e la sua

[7] Nel far uso degli aggettivi 'verticale' per indicare la dimensione statica dell'arte da museo e 'orizzontale' per indicare la dimensione viva dell'arte come prodotto dell'artista, mi rifaccio a quanto sostiene Parise nell'articolo *Sperone & Co.* dove osserva: «Dispese sul pavimento rosso e lucido di cera stavano delle grandi tele senza telaio, altre arrotolate contro il muro, altre appese ai muri. […] Sarà stato perché le tele erano distese per terra o sperse qua e là, ancora quasi fresche e pronte per partire per una mostra dello stesso Sperone a Soho, Nuova York (Soho, che suono!) fatto sta che il batticuore ci fu. Grazie […] alla solitudine abbandonata delle tele sul pavimento?». (A, p. 1124) Commentando questo episodio in un'intervista, lo scrittore aggiunge: «Fu anche, devo dire, grazie alla straordinaria regia di Gianenzo Sperone che me li fece vedere con un abilità diabolica, proprio da grandissimo regista. Mi fece vedere questi quadri distesi sul pavimento. Pura tela senza telaio; mi diede una grande emozione». GOFFREDO PARISE, *Natura d'artista*, cit., p. 54.

opera […] direi che a volte c'è perfino una equivalenza espressiva: anche un quadro ha il "naso", come chi lo dipinge».[8]

II.2 Il formato ritratto

Mettere a fuoco lo stile e la forma che assume la scrittura di Parise nei testi che egli dedica all'arte è fondamentale per apprendere la tipicità del suo sguardo sulla materia. Nelle brevi prose degli scritti sull'arte, Parise adotta uno stile di scrittura fortemente connotato in direzione biografica o, se vogliamo, diaristica. La ragione principale di questa scelta espressiva risiede, come si è in parte visto, nella salda volontà dello scrittore di stabilire tra sé e la critica d'arte specializzata una distanza che sia emblema delle rispettive posizioni e funzioni. Nell'*Avvertenza* alla raccolta *Artisti* lo scrittore afferma:

> Non sono un critico d'arte e non credo nella storia dell'arte se non come lavoro esclusivamente classificatorio ma non critico. […] Ripeto: non sono un critico d'arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura. Ecco perché sono stato sempre attratto dal mondo dei pittori tra i quali conto numerosi amici.[9]

Di qui lo scrittore muove per l'elaborazione di una prosa «densamente pensata […] costruita ed elaborata»[10] che possa eludere con recisione le forme narrative della critica d'arte. Sotto certi aspetti si può addirittura affermare che la prosa saggistica di Parise si informi proprio in diretta opposizione alla prassi critica. In luogo alla tendenza 'storicista' di questa, infatti, sempre tesa a inquadrare gli avvenimenti artistici all'interno di una più o meno superata tradizione, Parise oppone una visione dell'arte legata alla dimensione 'cronachistica' del presente; come, allo stesso modo, alla tendenza

[8] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, a cura di L. Meneghelli, in «Flash Art», 1984, p. 33.
[9] ID, *Artisti* (1994), cit., p. 15.
[10] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern…, cit.,* p. 148.

della critica di individuare nello stile particolare di un artista la rispondenza a un 'modello', lo scrittore risponde con la ricerca della 'tipicità' propria di ciascun artista.

Particolarmente significativa in questo senso la riflessione che lo scrittore elabora nel testo *Van Gogh e Gauguin* scritto in occasione della mostra della collezione *Thissen-Bornemitsza* di Lugano. Nell'articolo che redige dopo aver visitato la mostra, l'autore si lascia andare a considerazioni emblematiche sul rapporto che lega l'espressione artistica alla storia dell'arte. In buona sostanza lo scrittore identifica nella disciplina la rappresentazione del «cammino pittorico» dell'arte, la raffigurazione ordinata dei suoi sviluppi formali. Fanno parte del cammino pittorico della storia dell'arte pittori come Manet, Cezanne, Matisse, Picasso. Fuori di questo cammino si muovono quegli artisti la cui opera costituisce, più che un'evoluzione nella storia della pittura, una rivoluzione al di fuori dalle regole.

> Se noi osserviamo il cammino della pittura, il gesto, la materia della pittura di Manet, in Renoir, e poi in Cezanne e poi ancora in Matisse e Picasso, vediamo immediatamente, percepiamo che un filo conduttore comune ha accompagnato i loro pennelli […] vediamo insomma qualche cosa di comune che di solito si riconosce nel «mestiere», nell'uso del colore e del pennello. […] Con Van Gogh e Gauguin inizia in modo evidente l'esplorazione dei colori e della materia del subconscio, assai prima di Freud. La storia dell'arte a questo punto non c'entra più, essi ne sono già al di fuori, eppure, senza alcun dubbio, sono due geni. (A, pp. 1243 e s.)

Concentrando la propria attenzione sulle opere dei due artisti francesi, che lo scrittore identifica quali capostipiti di una nuova arte, l'autore individua un modo di intendere la pittura e l'espressione artistica in antitesi rispetto alla prassi canonica della storia dell'arte. Si tratta in qualche modo della nota distinzione che l'autore traccia tra «pittori interni» e «pittori esterni»:

> Ci sono pittori di istinto e pittori di cultura. Pittori interni e pittori esterni, cioè pittori che affondano la loro ispirazione nell'interno, nella loro interiorità e altri che, per così dire, rubano l'ispirazione dall'esterno, e questi sono i pittori, diciamo così, indiretti, un po' più letterati, un po' più colti. Picasso era un pittore esterno, Gauguin era un pittore interno. Schifano è un pittore interno ed esterno. Direi più esterno che interno.[11]

[11] GOFFREDO PARISE, *Natura d'artista*, cit., p. 50.

Collocando idealmente Van Gogh e Gauguin 'fuori' dalla storia dell'arte e riconoscendo la 'genialità' della loro opera, Parise dichiara manifestamente la propria adesione a questo modo di intendere l'espressione artistica. Ne rende conto in particolare laddove, nel corso di un'intervista a Enrico Parlato, afferma:

> Ci sono anche dei letterati, cioè degli uomini di lettere che scrivono, che sono artisti allo stesso modo dei pittori. […] Io sono uno scrittore ma non sono un letterato. Ritengo, spero, di essere un artista e sono, tendo ad essere, una persona più diretta di quello che è normalmente un letterato.[12]

Isolata dal contesto della storia dell'arte, l'opera dei due artisti viene interpretata da Parise quale «elemento puramente espressivo dell'individuo» (A, p. 1245), secondo un'ottica di stampo marcatamente formalista che tende a liberare l'immagine da vincoli storico-formali e ne accentua il carattere emblematico e universale. In altre parole, a dare adito all'immagine non è la tradizione e lo studio della pittura precedente (quella che Parise chiama letteratura), ma la semplice necessità espressiva dell'artista: «un pittore deve guardare la realtà e fare uscire direttamente dal proprio io, dal proprio subconscio l'espressione artistica […] perché va direttamente sulla tela e ha un rapporto diretto con il proprio oggetto»[13]. In detti termini l'aggettivo 'geniale' usato da Parise per definire la pittura dei due artisti, si configura, da un lato, come termine che qualifica l'extra-ordinario pittorico, e dall'altro, come attributo che investe la figura stravagante dell'artista. Risultano sconvenienti allo sguardo parisiano, dunque, tanto la referenza alle forme della tradizione, quanto la tassonomia della critica: Parise pone in rilievo la 'tipicità', l''individualità', il 'genio' proprio di ciascun artista. In questo modo, assumendo «l'aura artistica» quale privilegiato ambito di indagine, lo scrittore sposta l'attenzione dall'opera al comportamento, dallo stile pittorico al *living*:

> Vi è una pittura di genio che sta al di fuori dell'iter vastissimo e millenario della storia dell'arte e si nutre di altri terreni: quelli della letteratura, del gusto, dell'architettura e attraverso il subconscio. Nasce con questi due pittori in poche parole quella che molto più tardi diventerà l'arte del puro e semplice esistere. (A, p. 1245)

---

[12] *Idem.*
[13] *Idem.*

La ricerca di uno stile complementare a quello canonico della critica d'arte ma informato in direzione opposta, conduce dunque lo scrittore a rileggere il ruolo che gioca la conoscenza diretta degli artisti nella formulazione del giudizio estetico. La biografia (nella forma dell'amicizia) diventa strumento conoscitivo di prim'ordine e l'immagine dell'artista viene assurta a correlativo oggettivo della propria arte. Ciò conduce lo scrittore a elaborare una prassi di scrittura che pone al centro dell'analisi visiva non l'opera ma la figura stessa dell'artista:

> Ecco perché, non ritenendomi un critico d'arte, non ho fatto della critica d'arte bensì mi sono occupato di quella che potrebbe chiamarsi l'aura artistica, un'aura artistica emanata dai pittori, dagli scultori di cui mi occupo.[14]

La particolare posizione critica di Parise nei confronti della storia dell'arte e l'altrettanto particolare attenzione prestata alla figura dell'artista intesa quale espressione inconscia, equivalente e parallela della propria arte, sono aspetti che, lungi dall'essere semplici istanze dello sguardo, rivelano la volontà da parte dello scrittore di costituirsi un proprio indipendente sistema interpretativo. Da questo punto di vista, per l'assenza recisa di criteri tassonomici e per l'atteggiamento profondamente antidogmatico, lo sguardo di Parise può essere accostato a quello del critico letterario Roger Shattuck che nel libro *The Innocent Eye. On Modern Litterature and the Arts*[15] si interroga sulla possibilità di guardare a un testo scritto (o pittorico) con pressoché assoluta indipendenza da schemi e pregiudizi:

> Raramente leggiamo un testo "crudo". Il nome dell'autore, semplicemente il secolo, bastano a metterci sull'avviso. In base a tali informazioni l'opera viene collocata in un contesto, inquadrata in un sistema di classificazioni interdipendenti che guidano, o pregiudicano, la lettura. Il critico letterario di fatto si incasella in questi dati tendenziosi prima di avventurarsi verso i confini del sapere. Eppure sono proprio quelli tra noi che vivono con e di letteratura che hanno maggior bisogno di tornare alla parola scritta "nuda e cruda", senza supporti, abitudini, armature di protezione.[16]

---

[14] *Ivi*, p. 55.
[15] ROGER SHATTUCK, *L'occhio innocente* (1984), trad. it. di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1992.
[16] *Ivi*, p. 174.

Il problema che lo studioso affronta è quello dell'innocenza dello sguardo, ovvero della possibilità di liberare la visione delle cose e delle loro rappresentazioni (arte e letteratura) dagli schemi e dalle categorie mentali che la condizionano. È quanto ambisce anche Parise, che, per esempio in *Guttuso*, di fronte all'imperscrutabilità dell'opera che non vuole lasciarsi incasellare in alcun movimento o tendenza dell'arte, afferma:

> «Ma dovrò pure rifarmi a un minimo di convenzione esplicativa, critica, ideologica, nominalistica, estetica, dovrò pure cercare di definire e incasellare dentro un qualche schema possibile quello che ho visto...» / «No, non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta». (A, p. 1200)

Nel corso del suo studio, Shattuck conclude che «la visione armata è l'unica visione»[17], ovvero che non è possibile accostarsi ad un'opera d'arte o a un testo letterario prescindendo nettamente dall'insieme di idee e conoscenze che fanno parte della formazione di ciascuno. Ciononostante, questa posizione può essere interpretata con un margine di libertà:

> Ciò che voglio sostenere è che si può, e qualche volta è consigliabile e conveniente, guardare all'inizio le singole opere con l'occhio più innocente possibile. La completa ingenuità è irraggiungibile, ma si può imparare a mettere da parte molte categorie mentali per affrontare provvisoriamente un'opera d'arte alle sue condizioni. La visione armata subentrerà in un secondo tempo per verificare o correggere la prima reazione.[18]

Questo tipo di approccio diretto ed empatico all'opera d'arte, molto legato al fatto percettivo e alla logica elementare, che tende a ritardare il più possibile il momento dell'incontro con pregiudiziali categorie estetiche, è fortemente radicato in Parise ed emerge in maniera emblematica in due testi fondamentali dello scrittore, *Schifano* e *Guttuso*. Questo pensiero è sostenuto a livello più ampio dalla

---

[17] *Ivi*, p. 176. In linea con detta conclusione anche Mario Quesada, che proprio a proposito di Parise sostiene: «Si può affermare che l'occhio di Parise non è innocente, perché la sua percezione […] non ferma sulla pagina solo i contorni delle forme, i colori più evidenti, come farebbe un disegnatore *naif*, ma deposita una serie infinita di piccoli elementi significativi, tracce anche impercettibili di uno stato, di una condizione che da fisica e tangibile si trasforma in impalpabile e umorale». MARIO QUESADA, *Lo sguardo di Parise nei Sillabari*, in, *I Sillabari di Goffredo Parise*, (a cura di) Silvio Perrella, Atti del convegno, Napoli, Guida, 1994, p. 67.
[18] ROGER SHATTUCK, *L'occhio innocente*…, cit., p. 168.

convinzione che storia, arte e letteratura, in quanto discipline umanistiche di base, esprimono il loro significato «ideograficamente», attraverso casi individuali, persone o opere, e che queste:

> Ci riguardino non tanto perché manifestano dei tratti culturali uniformi, ma perché sono espressione di personalità forti e perspicaci cui vorremmo essere vicini. Molti di noi sono attratti verso la letteratura e le arti dalla semplice fede nel particolare, nell'individuale.[19]

Appare a questo punto altamente significativa la scelta, presente in entrambi gli autori, seppur con le dovute differenze, di orientare l'indagine e lo studio dell'arte su singole figure di autori e profili di artisti, anziché su interi movimenti o periodi storici.[20]

Ritornando ad *Artisti*, il testo che forse più di ogni altro esprime con straordinaria efficacia la consonanza con dette posizioni teoriche e la volontà dello scrittore di ricercare una forma espressiva innovativa nell'ambito della critica d'arte, è *Schifano*. In questo pezzo, esemplare sotto molti aspetti, lo scrittore adotta un inedito formato intervista dove due voci, la seconda delle quali si riveste dei panni autoriali, mettono in scena un dialogo in cui l'accordo è quello di raccontare la pittura dell'artista mediante uno scambio continuo di impressioni sui quadri e sulla persona di Mario Schifano:

> Allora, facciamo così: io guardo i quadri e lei mi parla di Schifano. In questo modo, anziché ricostruire in un tempo successivo la figura del pittore, questa si farà, per così dire, da sé, a mano a mano che io guarderò i quadri. Ora, purtroppo, lei dovrà usare le parole, cioè la metafora, mentre io, con minor fatica, userò lo sguardo. Vedremo fino a che punto la parola può correre parallela all'immagine. Insomma, alla fine saprò tutto dell'opera, per quanto mi è concesso di ricevere mediante la mia sensibilità ottica, e saprò (vedremo che cosa) di Schifano grazie alla parola. (A, p. 1186)

Nella finzione del dialogo lo scrittore riproduce una sorta di procedura maieutica finalizzata a rivelare e a prendere coscienza delle specularità della parola e dello sguardo. Nell'ottica dello scrittore

---

[19] *Ivi*, p. 171.

[20] Nel libro *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti,* Shattuck affronta un singolo artista per ogni capitolo (Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Claude Monet, Renè Magritte, Antoine Artaud, Marcel Duchamp). Alla stessa maniera nel volume *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918),* proprio nell'intento di comporre il quadro di un periodo storico, il saggista analizza le figure emblematiche di Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erick Satie.

guardare i quadri di Schifano e, insieme, descriverne il corpo, gli atteggiamenti e la personalità, rappresentano due azioni complementari che sarebbe erroneo scindere:

> Vede, per parlare di Schifano sono costretto a fare un po' di anatomia. Le parlerò cioè del suo corpo (in riposo e in movimento) e lei, simultaneamente, applicherà, farà coincidere, o meglio stabilirà una equivalenza di spazio tra quanto le apparirà dalle mie parole e i quadri che vede. Alla fine l'anatomia sarà anatomia comparata e applicata. […] Schifano è un uomo sui trent'anni, di tipo sommariamente mediterraneo, se non arabo. In riposo il suo corpo, alto circa un metro e settanta, del peso di cinquantacinque chili, visto da angolazioni diverse, rivela innanzitutto un languore felino, innocente e attonito. Come un piccolo puma di cui non si sospetta la muscolatura e lo scatto. (A, p. 1187)

Emerge a questa altezza quello che si può definire a tutti gli effetti il 'formato ritratto', ovvero la descrizione dell'aspetto esteriore e interiore dell'artista quale metafora della sua arte. Per Parise esso si erge quale «modalità analitica "forte", vincolante non solo per vedere, ma anche per cogliere, rivelare e analizzare l'evento artistico in sé».[21] In questo senso il ritratto non è soltanto metafora, ma in alcuni casi addirittura correlativo oggettivo dell'arte dell'artista: esso ne esplica, cioè, i «significati altrimenti indicibili e quasi incomprensibili».[22]

In questa linea si dispongono anche le pagine di *Fioroni* (1974) nelle quali lo scrittore ritorna ad una prosa lineare, più consona a esprimere il sentimento trattenuto e nascosto dei quadri della pittrice:

> Giosetta Fioroni è una persona che cammina in modo molto leggero: certe volte, non vista, quando ha un po' di fretta, saltella come una scolara che vuole riprendere il tempo perduto per leggerezza. […] Certe volte ride in modo leggerissimo e si copre la bocca con la mano, chissà perché. Mangia anche in modo leggero e schizzinoso, guardando e non guardando il cibo. (A, p. 1203)

Alla stessa maniera usata in *Schifano*, Parise sostituisce all'immagine della pittura, il ritratto del corpo e del carattere dell'artista. La leggerezza, evidenziata nel modo di camminare, di muoversi e di mangiare, si fa metafora dello stile pittorico dell'artista:

---

[21] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit., p. 149.
[22] *Idem*.

> Lo stile di Giosetta Fioroni, cioè la parte espressiva e visibile della sua ideologia, è rosa. Vedere, e soprattutto ricordare, la vita rosa. […] In questi ultimi anni nell'opera di Giosetta fioroni, come nel suo modo di camminare, di muoversi, di mangiare e di ridere […] il suo stile rosa è diventato perfetto. Più i quadri […] si fanno bianchi, più lo stile diventa perfetto. (A, p. 1205)

Il colore bianco dei quadri della pittrice se da un lato è metonimia della leggerezza, dall'altro è metafora dell'indicibile e dell'imperscrutabile dell'arte della pittrice. Come un'ombra sul calare del giorno, lo sguardo di Parise si allunga fino al punto in cui stile corporeo e stile pittorico coincidono. Non a caso, quindi, lo scrittore chiude evocando, grazie a Moravia, la poesia Haiku giapponese, a ben vedere l'unico modo per dar forma al mistero contenuto nell'arte della pittrice:

> La tua maniera di togliere invece di aggiungere, di dare importanza al vuoto invece che al pieno, di definire attraverso l'assenza invece che attraverso la presenza, ti introduce senza che tu te ne accorga, nella compagnia dei pittori e poeti giapponesi, maestri nel farci vedere ciò che non c'è. (A, p. 1206)

Una variante del formato ritratto così come l'abbiamo analizzato, seppur con le dovute differenze, in *Schifano* e *Fioroni*, può rintracciarsi nel formato epistolare adottato per i testi *Ceroli* (1965) ed *Eustachio* (1980). Il primo brano in particolare, pur trovandosi in evidente consanguineità con i pezzi precedenti, presenta una significativa anomalia, ovvero la quasi totale assenza di descrizioni fisiche dell'artista. Fatta eccezione per un brevissimo riferimento al carattere (Ceroli è definito uomo silenzioso e agente), infatti, manca qualsiasi altro riferimento all'immagine esteriore. In mancanza di tale significativo aspetto Parise dirotta la sua «lettera-trattatello-conversazione» dal profilo esteriore dell'artista verso «alcune forme di passione espressiva» (A, p. 1190):

> Parliamo della tua passione. […] Abbiamo già detto che si tratta di passione espressiva ma il termine mi appare così generico che sento proprio la necessità […] di esprimermi meglio: cioè di analizzarla, di scomporla, di «guardarla» e di ricomporla […] dopo aver conosciuto o tentato di conoscere alcuni elementi che la «fanno» e che sono quelli che mi hanno colpito dai primi giorni della nostra amicizia. […] La tua passione si può grossomodo sezionare in due gonfie forme […] che sono passione e tensione. La prima è fisica, cioè oscura, cupa e quasi dolorosa come tutte le cose fisiche; la seconda è intellettuale e come tutte le cose dell'intelletto, pura, astratta, crudele, eroica e un po' demoniaca. (A, p. 1190)

L'accentuato carattere 'teorico-astratto' del testo, implicito peraltro nella stessa definizione – seppur alleggerita dalla scelta del diminutivo – di «trattatello», viene controbilanciato dall'autore dalla scelta del formato dialogico, evidente nella formula della «lettera-conversazione».

La «tensione verso l'oralità»[23], dunque, si manifesta nella prosa di Parise quale privilegiato «strumento di "straniamento" espressamente finalizzato ritrascrivere la norma della prosa critica»[24]. Non a caso essa compare in forma evidente, e con risultati particolarmente efficaci, proprio in *Guttuso* (1975) dove lo scrittore si pone davanti alla tela *La vucciria,* interrogandola quasi in presenza di un'entità oracolare. A differenza degli altri testi, dove lo scrittore affronta l'oggetto del discorso da prospettive laterali, qui lo scrittore si pone nella posizione 'frontale' tipica del critico d'arte che affronta l'opera attraverso l'osservazione e l'analisi formale.[25] L'invenzione dunque di un dialogo con l'opera, o monologo interno all'osservatore, il recupero insomma dell'oralità, è funzionale a ristabilire tra sé e il quadro *La Vucciria* quella distanza (formale e lessicale) necessaria all'esplicazione del significato:

> Cosa dice *La Vucciria*? Ecco le sue risposte alle nostre domande. / «Che cosa sei?» / «Sono l'Italia com'è.» / «Cosa significa quel com'è?» / «Significa esattamente questo: guardami e capirai.» / «Ti ho guardato.» / «Allora dimmi che cosa hai visto». (A, p. 1197)

La comparsa nel testo di voluti riferimenti alle categorie formali della storia dell'arte sono dunque da attribuire proprio alla posizione frontale adottata per l'analisi di quest'opera. Riferimenti spogliati tuttavia di ogni significato grazie alla particolare conformazione dialogica della prosa. L'oralità come forma alternativa alla prosa dimostrativa:

> «Ho notato, nello splendore abbacinante di tanta luce italiana e mediterranea […] l'assenza del socialismo; intendo dei simboli del socialismo. […] Molti hanno chiamato quei quadri Realismo

[23] *Ivi*, p. 148.
[24] *Idem*.
[25] È da notare come Parise non affronti mai l'oggetto del discorso in maniera diretta e frontale. È stata evidenziata la funzione "distorsiva" del formato-ritratto rispetto alla prosa tradizionale della critica d'arte. Questa voluta distorsione è anche l'effetto della posizione, del punto di vista, adottato dallo scrittore. Solo per fare alcuni esempi, in *Schifano* egli osserva le opere probabilmente durante un vernissage; in *Fioroni* frappone tra sé e i quadri della pittrice il profilo dell'artista; in *Angeli* vi è la mediazione dell'amicizia; in *Sperone & Co*. le opere di Chia e Cucchi sono osservate a terra.

socialista…» / «Non uscire dal quadro e da quello che hai visto; se non hai visto quei simboli vuol dire che il socialismo non c'è. […]» / «Ma dovrò pure rifarmi a un minimo di convenzione esplicativa, critica, ideologica, nominalistica, estetica, dovrò pure cercare di definire e incasellare dentro un qualche schema possibile quello che ho visto…» / «No, non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro al quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta». (A, p. 1199)

È il caso di ricordare che il 'tipo' del ritratto non è un'invenzione che trova in *Artisti* la sua prima ed unica formulazione. Già a partire dalla fine degli anni cinquanta, ma soprattutto dai primi anni sessanta, Parise lo aveva adottato nei ritratti degli amici poeti e scrittori Montale, Comisso e Gadda. Dei tre, Comisso in particolare ha occupato uno spazio di riguardo in detta produzione e la sua figura riecheggia anche in *Artisti*, quale alter ego letterario del pittore Filippo De Pisis, cui Parise dedica, nel corso degli anni, ben quattro interventi. Agli occhi dello scrittore la coppia De Pisis-Comisso rappresenta la più alta manifestazione del felice incontro tra espressione fisica, corporea e artistica, necessaria a generare lo stile. Proponendo il ritratto del pittore ferrarese, e volendo forse omaggiare la prosa dell'amico trevigiano, Parise «lavora con la penna come se avesse in mano un ideale pennello»[26]:

Stava seduto in gondola avvolto in un grande scialle mi pare rosa, sullo scialle una mezza mantellina di panno su cui stava appollaiato un pappagallo, in testa un berretto da gondoliere blu con pon pon rosso e tra le labbra una pipa chioggiotta, di terra […]. Sudava moltissimo e non fermava i pennelli che per pochi istanti. Guardava incessantemente la tela con una sorta di voracità erotica, con gli occhi socchiusi, la mano e i pennelli non si fermavano mai, saltellavano dalla tela alla tavolozza con qualche cosa di agilissimo, leggero e volante, che, ricordo benissimo, mi fece pensare chissà perché alla golosità e alla distrazione di un passero o di un tordo quando beccano. (A, p. 1208)

La succitata coppia De Pisis-Comisso, ci porta a ripensare il ruolo cardine che assume l'amicizia quale sentimento determinante per la stesura del ritratto. L'intimità con gli artisti si ravvisa tanto nell'esattezza delle descrizioni fisiche e caratteriali, quanto, e soprattutto, nei continui riferimenti autobiografici di cui è cosparsa la raccolta *Artisti*. Tutto ciò emerge con evidenza nel testo su *Angeli*

[26] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit., p. 159.

(1974), dove il discorso sulla pittura dell'artista viene quasi letteralmente 'immerso' nel ricordo biografico dello scrittore:

> Sono molto contento di scrivere della mia amicizia per Franco Angeli che è come dire della mia amicizia per Mario Schifano (già detta) e per Tano Festa (ancora da dire). Dei tre, Franco Angeli è la bellezza e la grazia popolare romana. […] Angeli è un fiore, fisicamente contemporaneo, storicamente estemporaneo, del Belli. […] La sua pittura è ogni anno di più ridotta alla ispirazione figurativa, o, per meglio dire, illustrativa e politica popolare (anch'essa meravigliosamente estemporanea). Dai graffiti del nazismo ai quarti di dollaro, dalle lupe romane alle Ande cilene Franco Angeli continua il canto popolare e politico del Belli. […] Essere amico di Franco Angeli ha significato per me molte cose: vuol dire ricordare un suo vecchio studio povero vicino a Piazza Mazzini, a due passi da quello di Tano Festa, in cui andava e veniva a dipingere provvisoriamente, come un gatto nero molto liscio e con gli occhi gialli, Mario Schifano. Vuol dire ricordare i pomeriggi in cui si aveva tutti dodici o tredici anni di meno e si bighellonava e ci si faceva pigramente, romanamente visita. (A, pp. 1194 e s.)

Seppur non in maniera vincolante, è l'amicizia il sentimento principale per la stesura del ritratto; e la presenza biografica, l'io narrante, si pone ancora una volta quale ineludibile presenza significante per l'esplicazione dei valori artistici. Si è evidenziato più volte il carattere diaristico della raccolta, tuttavia solo a questo punto emerge chiaramente uno dei risultati di tale operazione:

> Ponendosi all'interno di un circuito circoscritto di rapporti selezionati, segnati da un'indubbia comunanza anche intellettuale, egli tende a edificare la propria sagoma in quanto voce che dice io e che, *insieme*, esplica l'attività interpretativa.[27]

Questo modo di entrare nella materia confondendosi con essa, tipico dello scrittore, emerge quindi come «spia di una tendenza a tracciare quei pezzi saggistici quali spezzoni […] di un'icona d'autore […] che giunga a incorniciare una sorta di autobiografia artistica».[28] Quello che emerge dunque da *Artisti*, non è tanto un 'metodo' di studio, quanto piuttosto uno 'stile' di osservazione. Uno stile caratterizzato da «impressionismo visivo, assenza recisa di criteri tassonomici, casualità, isolamento, negazione di rigidi e prescrittivi canoni storiografici».[29]

---

[27] *Ivi*, p. 149.
[28] *Ivi*, p. 163.
[29] *Ivi*, p. 165.

II.3 Le forme dello sguardo

Si è già detto dell'importanza dell'esperienza artistica romana nell'orientare il gusto estetico dello scrittore vicentino. Interrogato in merito alle proprie preferenze artistiche, Parise risponde affermando di essersi lasciato prendere «dagli anni bellissimi del Pop di Piazza del Popolo, da quegli incontri giovani che si tenevano presso il gran teatro che era allora la Galleria della Tartaruga».[30] Nessun mistero, dunque, nel riconoscere l'influenza, ma potremmo dire quasi *l'imprinting*, subito dall'arte dei pittori romani della pop art. Il gusto di cui Parise si fa interprete con i suoi scritti, si precisa nelle parole di De Martiis, che a vent'anni di distanza, ricorda quel periodo come:

> Una densa e fertile stagione vissuta da quegli artisti che seppero assorbire lo straordinario clima della città creando uno stile. Uno stile in bilico tra opera e comportamento: tra materia e immagine: tra impegno e nichilismo.[31] (A, p. 1220)

Riecheggiano in queste parole i ritratti e i frammenti biografici di *Artisti*. Nella sospensione, nell'essere «in bilico», che il gallerista individua quale caratteristica prevalente di quello stile, si ritrovano i modi della prosa di Parise, sospesa tra opera e comportamento, tra analisi e cronaca, ma anche tra serietà e mondanità. Lo prova, in particolare, la ricorrente trasfigurazione parisiana della Galleria 'La Tartaruga' in un «teatro», di Plinio De Martiis in un «dispotico regista» e dei suoi artisti in «attori» – immagine che Parise evoca quale specchio dell'estemporaneità di quegli anni (e, in parte, di quella arte).[32] Questo stile particolare, dove il discrimine tra l'arte e la vita si fa così labile, si riflette

---

[30] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 33.

[31] Perfettamente consonanti con il pensiero del gallerista, le parole del critico d'arte Maurizio Calvesi: «Con il New Dada e la Pop Art […] l'avanguardia ha cercato un suo spazio «between art and life», secondo le parole di Rauschenberg, cioè poi nell'area del comportamento; finendo così per agire non sulla politica ma, al limite, sulla moda e sul comportamento stesso, parallelamente a movimenti come quello hippy, o a fermenti, come la musica pop, la cui influenza sul costume è stata addirittura tangibile e vistosa». MAURIZIO CALVESI, *Avanguardia di massa*, cit., p. 198.

[32] In *Schifano*, per esempio, lo scambio di battute tra A e B: «Lei passa dall'anatomia all'alta moda, di punto in bianco. Va bene la metafora, che accetto, ma parliamo di un pittore, non di un sarto.» / «Ho voluto fare una breve puntata nell'alta moda per rivestire di una certa frivolezza l'anatomia di Schifano (ma anche la sua pittura). Oltretutto non c'è alcuno scandalo che questa mostra sia anche un defilé». Altri esempi si trovano in *Scaglie di Tartaruga* e in generale nei pezzi dove lo scrittore parla del mercato dell'arte, come nel caso di *I due mercanti*, *Sperone & Co*., *Transavanguardia a quattro mani*. (A, p. 1189)

a livello testuale nella prosa di Parise, nella ricerca di forme e motivi improntati alla 'leggerezza', al 'dettaglio' e alla 'rapidità'. Questi elementi, costituiscono le 'forme dello sguardo' dello scrittore, veri e propri *imprinting* visivi che Parise metabolizza e fa propri attraverso un contatto ravvicinato con le opere ed un confronto essenzialmente orale – dunque ancora una volta diretto – con artisti e galleristi.

A orientare quindi lo sguardo dello scrittore nei primi fertilissimi anni del suo soggiorno romano sono i quadri e le opere della pop art italiana. Dai seducenti monocromi di Schifano, che lo scrittore ricorda come «quadri monocromi e provocanti, con sgocciolature che già indicavano però la sua immediatamente futura arte» (A, p. 1241), passando per le piatte superfici smaltate d'argento di Giosetta Fioroni «diapositive di sentimenti» (A, p. 1184), fino alla pittura sensuale e fulminea di Cy Twombly. Leggerezza e rapidità sono gli elementi formali cardine che lo scrittore rintraccia, per esempio, nella pittura di Mario Schifano:

> In riposo il suo corpo, alto circa un metro e settanta, del peso di cinquantacinque chili, visto da angolazioni e distanze diverse, rivela innanzitutto un languore felino, innocente e attonito. Come un piccolo puma di cui non si sospetta la muscolatura e lo scatto. […] Visto in movimento (cioè appena gli arti si sciolgono nel moto) il languore scompare e diventa leggerezza, ritmo e souplesse. (A, pp. 1186 e s.)

La mirabile descrizione che Parise offre del corpo dell'artista rappresenta una sintesi visiva delle qualità formali e pittoriche dei quadri di Schifano realizzati fino al 1965. Emergono in filigrana dal ritratto, la "statica" delle superfici monocrome dell'artista [fig. 16] (definita tuttavia «languida» per la presenza di sgocciolature presagio di un risveglio dinamico di quella stessa pittura) e la «dinamica» delle sequenze visive delle serie successive. L'analisi del dipinto *Spazio* [fig. 17] offre l'opportunità allo scrittore di precisare ulteriormente, in termini visivi, le impressioni personali sull'opera del pittore.

> Le parlavo della lievità della «massa» Schifano, nello spazio. Questa lievità […] non poteva non essergli utile per questo quadro. Infatti noi vediamo una parte dell'astronauta e della capsula spaziale che si fondono, grazie alla rapida e appena accennata stesura del colore (un solo colore) in un'unica

> zona frastagliata, altamente decorativa. Questo quadro non è diverso, mettiamo, da un Balenciaga, e potrebbe chiamarsi (mondanamente) *cocktail spaziale*. Perché dunque il pittore si serve dell'idea spaziale? Per dare appunto spazio e allo stesso tempo per togliere ogni sospetto di staticità alla decorazione. Così un Balenciaga per esprimersi ha bisogno di essere indossato, di essere visto nell'aria e di muoversi. (A, p. 1188)

Penetrando nel dettaglio la pittura dell'artista, Parise osserva che l'impressione di eleganza dei quadri di Schifano nasce dall'equilibrio di statica e dinamica, ovvero, dall'equilibrio di pieno e di vuoto, nel giusto rapporto di gestualità astratta e campitura figurativa. La leggerezza come qualità formale del quadro («rapida e appena accennata stesura del colore in un'unica zona frastagliata altamente decorativa») si accompagna ad una visione mondana e quasi estemporanea dell'arte («questo quadro non è diverso da un Balenciaga […] non c'è nulla di strano che questa mostra sia anche un defilé»).

Osservazioni di tale tenore sul motivo della leggerezza, si ritrovano nei testi che lo scrittore dedica a Giosetta Fioroni. La pittrice tuttavia, rispetto all'opera esuberante di Schifano, realizza quadri monocromi e argentei che rivelano una sensibilità tipicamente femminile. I suoi ritratti femminili, che rappresentano «momenti, istanti del rapidissimo apparire e sparire della grazia umana» (A, p. 1184), restituiscono per mezzo di un solo atteggiamento della mano o posizione del corpo, tutte le componenti e dunque l'essenza di un carattere [fig.re 18 e 19]. Un'indole che Parise riconosce chiaramente come propria della pittrice, la quale, con le sue figurazioni «mostra […] grande pudore […] nel vedere e toccare la realtà: di sfuggita, per accenni e rapidissimi istinti». (A, p. 1184)

Se dunque per la pittura di Schifano era necessario individuare l'equilibrio tra statica e dinamica, nel caso della pittrice romana, Parise si misura con la labilità di figurazioni che si collocano al limite tra il visibile e l'invisibile. La leggerezza si fa allora metafora di un sentimento difficile da descrivere e comunicare, che tuttavia lo scrittore cerca di esprimere attraverso il ricorso all'immagine dell'infanzia:

> Giosetta Fioroni è una persona che cammina in modo molto leggero […] certe volte, non vista, […] saltella come una scolara che vuole riprendere il tempo perduto per leggerezza. […] Giosetta Fioroni, può improvvisamente fermarsi davanti a una vetrina di giocattoli […] i giocattoli che lei

> guarda a lungo […] sono cose minime, certe volte quasi inesistenti, un poco incomprensibili e un pochino assurde. […] Altre volte Giosetta Fioroni, non vista […] raccoglie per terra un oggettino, oppure qualche foglia da una siepe, o delle erbe, o, se in mezzo a un prato, cerca il quadrifoglio o la piuma gialla di un improbabile usignolo passato un giorno di lì. (A, p. 1203)

L'immagine della pittrice come di una ragazza che si sofferma a guardare le vetrine dei giocattoli («cose minime, certe volte quali inesistenti») e poi raccoglie da terra una fogliolina o altri elementi minimi di paesaggio, porta in evidenza i motivi stilistici del 'frammento' e del 'dettaglio':

> Per tenacia stilistica la sua microscopia è diventata ancora più microscopica […] in un collage intitolato *Ricordo di un vestito d'estate* un pezzettino di stoffa a più colori, minuscolo, su un fondo di millimetrico cielo e forse una o due gocce di acqua di mare. Sono opere molto belle, anzi una sola continuativa opera di *recherche*. (A, p. 1206)

Nella pittura di Fioroni, frammento e dettaglio si dispongono assieme alle qualità, già viste, della leggerezza e della rapidità, quali immagini rappresentative della capacità della pittrice di rivelare il tutto attraverso una parte. Per esprimere il graduale processo di riduzione delle forme (frammento) e rarefazione del sentimento (leggerezza) dei quadri della pittrice, lo scrittore evoca l'immagine della poesia Haiku giapponese:

> La tua maniera di togliere invece di aggiungere, di dare importanza al vuoto invece che al pieno, di definire attraverso l'assenza invece che attraverso la presenza, ti introduce senza che tu te ne accorga nella compagnia dei pittori e dei poeti giapponesi, maestri nel farci vedere ciò che non c'è.[33] (A, p. 1206)

Leggerezza, rapidità e dettaglio sono elementi che si ritrovano anche nella pittura di Filippo De Pisis. È anzi proprio a partire dalla pittura di Schifano e Fioroni, che Parise recupera l'immagine di un de Pisis quale loro grande parente. Al pari dei due pittori romani, infatti, egli «si muoveva in modo leggero e amava i colori e le tele sfumate, ma soprattutto amava la leggerezza dei fondi delle tele su cui mettere qualche punta di colore (spesso rosa) con il quale dare completamente il sentimento di

[33] La citazione, che Parise riporta a chiusura del proprio articolo sulla pittrice, è di Alberto Moravia.

Parigi e di Venezia». (A, p. 1205) La pittura del ferrarese si pone, nella speciale genealogia dello scrittore, quale massima espressione di uno stile improntato alla rapidità e alla leggerezza:

> Guardava incessantemente la tela con una sorta di voracità erotica, con gli occhi socchiusi, la mano e i pennelli non si fermavano mai, saltellavano dalla tela alla tavolozza con qualche cosa di agilissimo, leggero e volante, che, ricordo benissimo, mi fecero pensare, chissà perché, alla golosità e alla distrazione di un passero o di un tordo quando beccano. (A, p. 1208)

Parise resta affascinato in maniera particolare dalla pittura elegante di Mario Schifano, dalla leggerezza di Giosetta Fioroni e dalla maniera fulminea di de Pisis. Dette qualità stilistiche, o forme pittoriche, mostrano l'assoluta coerenza di quello che non ci si può più astenere dal definire uno 'sguardo'. Ovvero un modo di guardare l'arte tutt'altro che indifferenziato (tutt'altro che innocente) dove, anzi, trovano spazio e rispondenza solamente determinati elementi stilistici. Lo scrittore, se da una parte privilegia forme visive quali leggerezza, rapidità e dettaglio, dall'altra le commuta in espressione di caratteristiche quali «spontaneità», «intelligenza», «nostalgia» ed «eleganza».[34] In *Pop-art italiana*, per esempio:

> O introdurre direttamente nella propria opera gli elementi di quella grande tradizione, oppure introdurvi in qualche modo i sentimenti, la nostalgia o l'eleganza che quella grande tradizione scomparsa aveva lasciato in lui. (A, p. 1183)

Ancora in *Schifano*:

> La sua è un'intelligenza artistica, fortemente istintiva, intuitiva. Inoltre, non vorrei ripetermi ma lo faccio ugualmente, la sua intelligenza dipende anch'essa dalla sua eleganza […] elemento primo e massimo di Schifano. (A, p. 1189)

Allo stesso modo in *Fioroni*,

> Anche la sua intelligenza è naturalmente leggera perché essendo rimasta una ragazza degli anni cinquanta, la sua intelligenza è tutta venata dell'ideologia di una ragazza degli anni cinquanta […] in un anno Giosetta Fioroni ha lavorato, leggera ragazza *medium* degli anni Cinquanta, a rendere ancora più sottile e più bianco il foglio, più rosa l'ideologia, più ineffabile il sentimento. (A, p. 1205)

[34] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit., p. 174.

> Come lui sa estrarre, o per meglio dire, infondere […] dalle figure o simboli femminili che usa, quei sentimenti ineffabili, difficilmente definibili, ancora più difficilmente analizzabili che sono i soli a comporre quello che si dice lo stile e, in definitiva, la poesia. (A, p. 1284)

E ancora in *Cornell*:

> Ci resta da dire, se non fosse apparso chiaro, del carattere culturale europeo (di una particolare cultura europea che folgorava Nuova York, con l'inutilità e la leggerezza della sua eleganza) dell'opera di Joseph Cornell. Che inamovibile dai suoi ricettacoli di Utopia Parkway, lavorò intorno alle suggestioni della pittura del Rinascimenti italiano, del balletto, dell'Opera, della poesia, nutrendo sia la propria arte sia il *sentimento* della propria arte. (A, p. 1214)

E in *Ontani*:

> Gli invidio soprattutto i passare sulla terra con quelle carpe di boa dalla enorme suola con infinita *leggerezza* e ironia, non ironia della realtà ma quella metafisica, assai più sottile e, nelle migliori intenzioni, eterna. (A, p. 1236)

Detti termini, se da un lato di si dispongono in maniera complementare alle forme visive della leggerezza e della rapidità, arricchendole di qualità emotive, dall'altro intendono dare conto dello strato più elusivo ed enigmatico che contrassegna il linguaggio artistico.[35] Per comprendere il senso profondo di tale 'costellazione di senso', è necessario precisare il significato che Parise attribuisce a un termine come «sentimento», altra parola-chiave del lessico parisiano:

> L'espressione artistica, di qualunque epoca, porta sempre una data: quella in cui l'opera nasce, e tale data altro non è che «il contesto», come oggi si dice; non soltanto società, storia, politica, usi e costumi, bensì, ciò che è più importante, «il senso» di quel tempo. Così abbiamo documenti che, se autentici, portano con sé uno stile nuovo, eccitante, talvolta esaltante: è la cultura; se inautentici, pure restando documenti del medesimo contesto, rappresentano l'altra faccia della medaglia, quella inautentica, e proprio per questo vecchia, deludente e deprimente. […] Non si tratta di sincerità, sinceri sono tutti i documenti, anche quelli inautentici, si tratta piuttosto di sentimento: il sentimento autentico di uno scrittore è quello suo, individuale, unico e solitario, quello inautentico è invece il sentimento che, in un particolare momento storico, è di tutti. Quest'ultimo sentimento potremmo chiamarlo in una sola parola «moda», il sentimento autentico potremmo chiamarlo, sempre con una sola parola «ribellione».[36]

---

[35] *Ivi*, p. 174.
[36] GOFFREDO PARISE, *«Ecce Bombo» e l'aria del '68*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 1428.

Prendendo spunto da posizioni teoriche di matrice formalista, Parise individua nel lessema «sentimento» l'espressione di qualità artistiche che afferiscono unicamente l'interiorità dell'artista. Si tratta di una visione, fortemente connaturata in Parise, che tende enfatizzare il ruolo giocato dal subconscio nel processo della creazione artistica, e che, contemporaneamente, circoscrive il contributo esterno di storia e cultura. Espressioni come «intelligenza artistica» o «intelligenza istintiva, fortemente intuitiva» o ancora «leggerezza dell'eleganza», indicano forme di espressione artistica che trovano nel subconscio dell'artista, nella sua indole, nel suo «sentimento» appunto, forza comunicativa e valore estetico. L'intreccio e l'accostamento di aspetti visivi (per esempio la leggerezza) a qualità emotive (come la nostalgia), è la riprova della tendenza parisiana a intrecciare continuamente la dimensione formale dell'arte (estetica) alla dimensione emotiva e personale dell'artista. Indicativo, da questo punto di vista, quanto Parise scrive in merito al concetto di 'bontà' in uno scritto del 1983 dedicato a Giosetta Fioroni.[37]

> Ebbene Giosetta Fioroni appartiene ad una categoria di artisti «buoni». Che cosa significa? Che è buona la loro arte? Significa semplicemente che è buono il loro carattere e la loro indole e che tale «bontà» o universali e amorosi sensi si innestano profondamente nella loro arte che esprime, appunto e prima di tutto, «bontà».[38]

Che rende «buona» l'arte della pittrice e degli artisti a lei stilisticamente più vicini (De Pisis, Schifano, Twombly) è dunque la spontaneità con cui questo sentimento si manifesta nella loro arte. Rispetto agli altri, tuttavia, Fioroni ha una qualità più didattica e amorosa, e tutto ciò si vede, ancora una volta, nella sua pittura «buona»:

> La connessione delle cose, della realtà da parte di Giosetta Fioroni, e dunque la sua particolarità di attingere all'espressione della bontà attraverso una quasi medianica penetrazione di «quanto c'è di

[37] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., pp. 105-106. Così l'incipit del breve testo: «Credo che il tema «bontà nell'arte» non sia mai stato posto o, se lo è stato, esso riguarda piuttosto l'utilità sociale dell'arte ma non la sua «bontà». La bontà appartiene ad una categoria (morale) che non dovrebbe avere a che fare con l'arte, categoria estetica. Inoltre viviamo da secoli dentro una società che, anche se cristiana per convenzione, non ha niente a che vedere con categorie morali, anzi».
[38] *Ivi*, p. 106.

buono» (e diciamo pure di dolce, di affettuoso, di amoroso) nei rapporti umani e in quelli artistici, con la materia dell'arte, è la sua originalissima peculiarità.[39]

Coerentemente insomma con la tendenza dello scrittore a crearsi una *parole* saggistica peculiare e distintiva, Parise costella il proprio linguaggio critico di termini chiave fortemente allusivi e di portata emblematica.[40] È quanto avviene con la parola «ideologia» che lo scrittore pronuncia in antitesi rispetto a quella di «sentimento». Nella semantica parisiana i due lessemi individuano due poli emozionali opposti dell'arte: da una parte il già descritto sentimento individuale, spontaneo, irrazionale e quindi estetico, dall'altra il sentimento d'obbligo collettivo, ideologico appunto, razionale e quindi etico.

Si tratta, in altre parole, del sentimento artistico che sacrifica la propria spontaneità a contenuti o 'idee' che stanno al di fuori di esso e che appartenendo, in un determinato momento storico, a tutti, non costituiscono un'espressione individuale e autentica, ma sono, semplicemente, moda. Nella visione dello scrittore, invece, l'arte deve essere spontanea e irrazionale, profondamente originale, quindi libera dal sistema ideologico e collettivo.[41] Si dispone in questo senso, dunque, l'attrazione dello scrittore verso forme d'arte fortemente connotate e spesso fuori dall'ordinario, quando non addirittura al limite dell'arte stessa. È il caso, solo per fare un esempio, dei pittori pazzi di Verona che Parise ricorda quali veri, autentici, precursori dell'arte 'schizoide' e 'nevrotica' della Transavanguardia.[42] Non molto dissimile tuttavia anche la lettura, di seguito proposta, del fenomeno del graffitismo americano, che lo scrittore ha la fortuna di incontrare ai suoi eccentrici esordi, e di cui segue tutto lo sviluppo:

Tra la fine del 1971 e la primavera del 1972 sulle pareti esterne dei vagoni del *subway* e successivamente sui muri delle stazioni apparvero i primi segni tracciati con bombolette di colore spry. I segni si manifestarono in forma di ingigantita grafia la cui origine si poteva far risalire alle

---

[39] *Idem*.
[40] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit., p. 173.
[41] A riprova cito un frammento di *Schifano* dove Parise parla dell'eleganza de pittore: «Una natura elegante tende sempre alla gelosa conservazione dell'elemento che la nutre e si espone raramente al contatto con la multiforme, violenta e pregnante realtà. La vera eleganza è anche timida». GOFFREDO PARISE, *Artisti*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 1187.
[42] I riferimenti ai pittori pazzi di Verona si trovano, in ordine cronologico, in *I due mercanti* (testo sulla Biennale del 1980), *Sperone & Co.*, *Transavanguardia a quattro mani*.

> lettere dei fumetti: furono *Cay 161*, in prossimità della 161° strada; subito dopo *Taky 183* e *Junior 161*. Poi vennero *Li'j Flame* e *Lurk*. Poi *Moxie* e *Socono*, *Tang*, *Whirpool*, *Duz*, Poi *Japan* e infiniti altri.[43]

Si tratta dell'opera di giovani italiani, portoricani e 'negri' provenienti dal «profondo» della società di New York. Riprendendo le parole di Parise, quanto questi ragazzi andavano dipingendo con lo *spry* era una «grafia molto bella […] muta, cieca e buia alla ragione e a qualunque cultura».[44] In questa manifestazione al limite dell'illegale, lo scrittore intravede il segno evidente dell'emergere «della prima cultura nazional-popolare americana»[45]. Quali caratteristiche predominanti di questo nuovo stile popolare Parise individua l'assenza assoluta di contenuto, l'uniformità dello stile, la presenza di manualità, dunque l'artigianato. L'ideologia – qui nell'accezione di idea, sentimento – di cui si fanno portavoce i graffiti si dispone in opposizione serrata all'ideologia consumistica americana:

> La lingua nazionale americana, l'inglese, usata sui muri, nei bus, nei vagoni del *subway*, sulle pareti dei camion e sulle casette postali è immediata comunicativa, utile. […] Utile a ricordare al cittadino americano il suo dovere di produttore e consumatore. […] La lingua americana è usata in un contesto esclusivamente economico. È stampata. È informale. Sostituiamola sugli stessi muri di New York, dentro gli stessi vagoni del *subway*, dentro i bus e sui camion con un'altra lingua che sia esattamente l'opposto, cioè una lingua gratuita, indecifrabile, priva di significato economico, scritta a mano […] bella ed inutile.

L'espressione spontanea dei graffiti interessa lo scrittore da un punto di vista duplice. In primo luogo, considerando anche il contesto in cui questo testo è stato prodotto, ovvero nel reportage *New York*, in accezione sociologica. In secondo luogo, ma non per questo meno importante, dal punto di vista estetico. Entrambe le prospettive, tuttavia, rivelano il profondo interesse di Parise per la dinamica che contrappone l'emergere di un «sentimento autentico» all'interno di una «ideologia», nella fattispecie

[43] GOFFREDO PARISE, *Opere*, II, cit., p. 1045. Il testo non è riprodotto nella sezione *Artisti* perché già presente nel reportage *New York* sotto il titolo *La nuova cultura popolare americana*.
[44] *Ivi*, p. 1046
[45] *Ivi*, p. 1048.

quella consumistica americana. Queste osservazioni risalgono al 1976. Nel 1984, in occasione della riedizione del testo da includere nella raccolta *Artisti*, Parise aggiunge la seguente nota:

> Questo scritto è del 1976. A quasi dieci anni di distanza abbiamo alla Biennale di Venezia di quest'anno la smentita a quanto speravo nel 1975, anno in cui vidi e studiai i graffiti americani. Oggi i graffitisti, ovvii manieristi, dimostrano che appunto quell'arte spontanea e popolare che avevo addirittura ipotizzato come nazional-popolare americana, ha invece i suoi tardi epigoni, i suoi integrati. Dunque non ha per me alcun interesse di carattere estetico.[46]

Il graffiti smettono di interessare lo scrittore nel momento in cui, da espressione spontanea e popolare, diventano manifestazione dell'ideologia economica americana. Ovvero quando iniziano a comparire, supportati da gallerie e dal cosiddetto 'sistema dell'arte' quelli che Parise chiama «i tardi epigoni», in altre parole, gli artisti che del sentimento autentico dei graffiti hanno fatto 'maniera'.

Rivolgendo lo sguardo di nuovo agli artisti, e alla tipicità dello sguardo parisiano, ci accorgiamo che la dualità, il conflitto tra sentimento e ideologia, tra una concezione estetica ed una etica dell'arte, emerge in filigrana in molti punti della riflessione di Parise. Eccettuati i casi già presi in esame, essa assume dei contorni di notevole interesse in riferimento ai due artisti 'politici' della costellazione parisiana, Franco Angeli e Renato Guttuso.

Franco Angeli è notoriamente l'artista meno colto del gruppo di artisti di Piazza del Popolo: l'interesse per la pittura, pur nascendo precocemente, non prende, come accade invece per Mario Schifano, Tano Festa e Giosetta Fioroni, la strada dell'accademia, ed egli resta sostanzialmente un autodidatta. Ultimo di tre fratelli, nato in una famiglia umile, socialista e antifascista, i soggetti dei primi quadri testimoniano il contatto quotidiano con la strada: ruderi, lapidi, simboli come l'aquila, la svastica, la falce e martello, obelischi, statue, lupe romane [fig. 20]. Proprio l'assenza di studi regolari e artistici lo rende, agli occhi di Parise, un caso unico e interessante. Rispetto alla pittura sostanzialmente colta di Schifano e Festa, infatti, l'arte di Angeli riflette la spontaneità delle sue radici popolari:

---

[46] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., p. 59.

> Dei tre Franco Angeli e la bellezza e la grazia popolare romana. […] La sua pittura è ogni anno più ridotta alla ispirazione figurativa, o, per meglio dire, illustrativa e politica popolare (anch'essa meravigliosamente estemporanea). Dai graffiti del nazismo ai quarti di dollaro, dalle lupe romane alle Ande cilene, Franco Angeli continua il canto popolare e politico del Belli. (A, p. 1194)

Il fascino dell'artista nasce dalla capacità della sua arte di esprimere la «grazia popolare romana», di incorporare, cioè, i tratti salienti di questa trasfigurandoli mediante il linguaggio artistico. Affermando «Franco Angeli è un perfetto stile, ma fisiognomico e artistico di quel popolo» (A, p. 1195), Parise evidenzia come il fulcro dell'arte dell'artista non sia l'ideologia politica in sé, ma il sentimento che questa ispira. In questo senso Franco Angeli è «il fiore del Belli»: egli incarna la rinascita stilistica di un sentire popolare, di cui il poeta fu uno dei massimi interpreti:

> Dei tre, Franco Angeli è la bellezza e la grazia popolare romana. Non è facile mettere insieme quattro parole così: bellezza, grazia, popolare, romana. Ma Franco Angeli è il prodotto misterioso e perfetto di queste quattro parole. […] cosa lo fa così intuitivo, così delicato, così intelligente al momento giusto […]? Lo fa così la sua profonda essenza popolare. Franco Angeli è un fiore, fisicamente contemporaneo, storicamente estemporaneo, del Belli. (A, p. 1195)

Vediamo ritornare per Angeli quel lessico afferente la sfera del sentimento (intelligenza, intuito, delicatezza) che abbiamo visto ispirati, nella pittura di Schifano e Fioroni, alle qualità formali della leggerezza della rapidità e della superficie. Pur connotando di una forte valenza politica e ideologica le proprie opere, l'artista struttura le immagini con le forme tipiche della pop art. Come infatti nota lo scrittore, egli lavora sulla «ispirazione figurativa» dei simboli dell'ideologia. Svuotandoli del loro valore simbolico, l'artista ne accresce la dimensione illustrativa, visuale, e puramente formale [fig. 21] («l'eleganza come ogni pura forma è priva di contenuti ideologici»). Se quindi Angeli, grazie all'intelligenza e alla spontaneità del suo carattere, riesce a trasformare l'ideologia in sentimento, il Partito Comunista Italiano si adopererebbe nella direzione opposta, gravando il sentimento artistico di ideologia politica:

> Ora, questa bellezza popolare umanistica ed estemporanea, che in Franco Angeli ha dato il suo più bel fiore romano, ha dato altri fiori qua e là nel nostro paese: che sono stati tutti raccolti dal Partito

> Comunista Italiano. Il Partito Comunista Italiano non vuole essere estetico meno che meno esteta o estetizzante, perché vuole essere soltanto ideologico e politico e perché trova tutto ciò che è estetico: decadente, borghese, eccetera, eccetera. Invece il Partito Comunista Italiano deve essere felice e soddisfatto come una madre che sa di avere qua e là, nel nostro paese, dei figli belli che rappresentano le tradizioni morfologiche (e psicologiche e stilistiche e culturali) del nostro Paese. (A, p. 1196)

Rispecchia in maniera emblematica questo modo di intendere l'arte, la pittura impegnata di Renato Guttuso. Infatti, se si considera l'insieme di artisti ritratti dallo scrittore, da Schifano a Ceroli, da Fioroni a De Pisis, fino allo stesso Angeli, nessuno appare estraneo alle 'forme visive' dello scrittore, quanto l'artista siciliano. La sua pittura, ispirata alla tradizione e fedele ad un'ideologia politica, è storica e simbolica e il suo stile, improntato ad un rigoroso realismo di stampo post-cubista, non ha nulla a che vedere con la libertà e la rapidità gestuale tanto amata da Parise. Ma se da questo punto di vista anche la Transavanguardia recupera una forte impronta figurativa, è proprio l'ideologia a costituire, per il vicentino, il principale problema di Guttuso.

Nel suo testo introduttivo alla riedizione di *Artisti*, Quesada ha sottolineato l'anti convenzionalità dello scrittore che «negli anni Sessanta sceglie di scrivere di Schifano piuttosto che di Renato Guttuso e dieci anni dopo preferisce proprio Guttuso […] alla morte della pittura».[47] Indubbiamente l'approccio di Parise privilegia la novità e l'eccentrico rispetto al noto e al riconosciuto. Tuttavia, più che l'anti convenzionalità, colpisce il lungo silenzio dello scrittore nei riguardi dell'artista e la scelta, emblematica e significativa, di descrivere una singola specifica opera invece di tracciare il consueto ritratto. Così, in *Guttuso*, oggetto del discorso non è l'artista e le forme della sua espressione, ma, attraverso la descrizione e l'analisi del quadro *La Vucciria* [fig. 22], il metodo e la forma dell'indagine critica.

> *La vucciria* è, come molti sanno, un mercato a Palermo, una specie di *suk*, non si sa se più arabo o italiano, dunque italianissimo per convenzione internazionale. Guttuso ha dipinto, anzi costruito o ricostruito questo mercato, e ci ha dato il suo più bel quadro italiano: mostrando e dimostrando con il sentimento dell'arte come la convenzione internazionale coincida con la realtà del nostro paese.

[47] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., p. 9.

> Nessun altro quadro di Guttuso […] ha mai espresso con tanta intensità il sentimento profondo del nostro Paese. Questo, guardando il quadro, si sente, ma non si capisce. Senonché, *La vucciria*, simile in questo a certi oracoli del mondo classico splendenti e muti […] oltre a essere guardata va anche ascoltata. Cosa dice *La vucciria*? Ecco le sue risposte alle nostre domande. (A, p. 1197)

Proponendosi di dare forma o, per meglio dire, voce, al «sentimento profondo del nostro Paese», Parise descrive il quadro *La vucciria*. Se tuttavia, come abbiamo detto, il sentimento si esprime come una qualità propria dell'individuo, ed è decifrabile nell'opera solo attraverso le forme dello stile, nel quadro iper-figurativo *La vucciria*, questo non può che emergere dalle 'cose' presenti dentro il quadro…

> «Che cosa sei?» / «Sono l'Italia così com'è» / «Cosa significa quel com'è?» / «Significa esattamente questo: guardami e capirai» / «Ti ho guardato» / «Allora dimmi che cosa hai visto» / «Ho visto cassette di aranci maturi, banane, limoni; e cedri, pere, mele e fave. Ho visto peperoni rossi e verdi, salsicce, salumi e formaggi…» […] Ho visto del pesce, molto pesce freschissimo: trance di pesce spada, teste di pesce spada con la spada ritta e prezzemolo in bocca, uno scorfano molto grosso e rosso, dei tonnetti striati, orate lucenti, spigole, merluzzi, polipi, calamari, mazzancolle.» (A, p. 1197)

L'elenco, l'enumerazione precisa e dettagliata degli elementi sembra, tuttavia, non portare da nessuna parte. L'ostacolo è costituito dal tono oracolare dell'opera, la quale 'risponde ma non spiega' e non consente quindi di afferrare il senso profondo di quel «sono l'Italia così com'è». Restando ostinatamente sulla superficie, l'opera parla attraverso ciò che c'è e si vede, quello che sta fuori non serve, non parla dell'opera, sono, per usare parole dello scrittore, «convenzioni esplicative, ideologiche, nominalistiche».[48] Allora il sentimento che il quadro emana, come si fa a dire? A pronunciare?

> «Ma dovrò pure rifarmi a un minimo di convenzione esplicativa, critica, nominalistica, estetica, dovrò pure cercare di definire e incasellare dentro un qualche scema possibile quello che ho visto…» / «No, non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro al quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, basta» / […] «Allora significa che la cultura e il pensiero del nostro paese sono gli aranci che ho visto, i limoni, il pesce spada, le mozzarelle, il coniglio e gli uomini e le

[48] FRANCO MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, in, *Goffredo Parise*, a cura di Ilaria Crotti, Atti di convegno, Venezia, 24 - 25 maggio 1995, Firenze, L. S. Olschki, 1996, p. 114.

> donne?» / «Esattamente» / «Ma questo non è un pensiero: questi sono semplicemente uomini e cose» / «In una parola l'Italia come è». / «Ora ho capito l'Italia come è. Forse per questo il quadro mi è sembrato il capolavoro di Guttuso» […] «Sono ammirato e perplesso» / «Perché?» / «Perché quello che dici è troppo semplice. Eppure sento che non lo è» / «Infatti non lo è. In esso sta tutto il pensiero, la cultura e la storia politica italiana. Dentro questa apparente semplicità […] ci sono molti secoli di storia d'Italia, fatta sempre allo stesso modo apparentemente semplice». (A, p. 1201)

Il significato delle cose si nasconde in superficie. Non a caso, infatti, la consapevolezza («ora ho capito…») nasce proprio nel momento in cui l'occhio, lasciando cadere le sovrastrutture ideologiche («non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro al quadro»), si abbandona alla pura evidenza visiva («allora significa che la cultura e il pensiero del nostro paese sono gli aranci che ho visto […] ma questo non è un pensiero: questi sono semplicemente uomini e cose»). Guardate quello che volete, pare dirci Parise «ma guardate le cose in sé, non come simbolo di eternità, non come dio in miniatura, non come ammaestramento morale o prefigurazione di una qualche speranza; no, guardatele soltanto».[49] Solamente liberandosi dei pregiudizi dell'ideologia, sembra dirci lo scrittore, è possibile scorrere la superficie delle cose fino a farne emergere il sentimento.

Ma se con il sentimento lo scrittore capisce che il quadro rappresenta «l'Italia come è», soltanto con il gusto, e cioè con l'esercizio dei sensi, lo scrittore realizza che si tratta di un capolavoro:

> «Ora ti farò io una domanda: quegli aranci, quei limoni, le pere, le mele e la verdura li desideri? Desideri mangiarli?» / «Moltissimo» / […] «E gli uomini e le donne, desideri fare amicizia con loro?» / «Si» / «Perché?» / «Perché… anche quelli sono in qualche modo mangiabili, commestibili, come tutto il resto. Perché appagano i sensi tutti allo stesso modo, arance, pesche e limoni, specialmente quella giovane donna italiana vestita di bianco» / «Insomma, provi simpatia per loro, attrazione? Anche per quel sangue?» / «Si, anche il sangue, così rosso e vero, e fresco, anche quello desidero, perché, come dici tu, anche quello è l'Italia come è» / «Allora se desideri mangiare quegli aranci e quei pesci e ami quegli uomini e quelle donne in modo così sensuale vuol dire che il quadro, come tu dici, è un capolavoro». (A, p. 1202)

Per la complessità della prosa e la densità delle riflessioni presenti, il testo su Guttuso è sicuramente il brano della raccolta *Artisti* che offre maggiori spunti di riflessione sul modo parisiano

[49] *Ivi*, p. 115.

di accostarsi all'arte. Se infatti per Schifano, Fioroni o Angeli si trattava di individuare le peculiarità stilistiche, giungendo creare delle immagini che potessero rendere il sentimento delle loro opere, per l'opera *La vucciria*, lo scrittore si pone nella condizione di applicare le proprie 'forme visive' ad uno stile pittorico completamente diverso. In questo modo la lettura parisiana finisce per rovesciare la profondità dello stile di Guttuso (ideologia) in superficie, rivelando origini e forme di un sentimento altrimenti nascosto e indicibile.

A questo scopo il contributo delle cosiddette «convenzioni esplicative, ideologiche e nominalistiche» si dimostra decisamente marginale, mentre viene in utile soccorso il ricorso ai sensi e all'intuizione che questi sempre portano con sé:

> La vera difficoltà risiede pertanto nel porsi in rapporto alle cose al di fuori di ogni criterio di valutazione sistematico-pregiudiziale (e quindi, al fondo, di tipo metafisico). Un atteggiamento radicalmente empirico, come quello di Parise, presuppone al contrario la disponibilità a lasciarsi possedere dalle cose. […] L'olfatto, il tatto, l'udito, il gusto […] soltanto così si può ambire a ricreare […] una qualche esperienza.[50]

Il completo abbandono ai sensi, metaforicamente espresso mediante il rigoroso rifiuto di ogni forma di esegesi critica, si esplica in particolare nella ricorrente formula del «ho visto…». L'insistenza con la quale Parise rimarca il primato dell'occhio su qualsiasi altra forma di comprensione cognitiva, conferma la già detta tendenza dello scrittore a fondare il proprio sapere su una forma istintiva e intuitiva di conoscenza. Questo metodo, o più propriamente, questo modo, finisce per provocare una quasi assoluta dipendenza dal proprio sguardo. Il problema, dunque, che Parise si trova ad affrontare risiede nel rapporto occhio-lingua:

> Io scrivo per immagini e non per concetti […] non mi interessa descrivere le cose […] bensì i sentimenti delle cose. È facile descrivere con finezza un albero, ma descrivere ciò che quel viluppo di foglie, quell'intrico formale ti suscita dentro comporta tutta un'operazione sul linguaggio, sulla scelta delle parole.[51]

---

[50] *Ivi*, p. 118.
[51] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 34.

Particolarmente significativa, sotto questo aspetto, l'analisi dell'opera di Joseph Cornell. L'incontro avviene nell'ottobre del 1975, a Soho, durante il viaggio dello scrittore a New York. Con queste parole Parise descrive quanto gli capita di vedere in quell'occasione:

> Si trattava di una scatola esposta insieme a scatole di altri artisti in una galleria semi interrata non più grande di una scatola. L'opera in questione mi pare si chiamasse L'*Egypte* (ma il titolo era assai più lungo) e consisteva in un cofanetto di legno di castagno o di quercia di circa venticinque centimetri di lunghezza per una decina di larghezza. Conteneva, accuratamente infilate in appositi ricettacoli, in ordine perfetto e su tre file parallele, una serie di minuscole bottiglie tutte uguali, rotonde, tappate con un sughero: il contenuto delle bottigliette, di per sé misterioso, ancor più misterioso: spezie, erbe, foglie o petali sbriciolati, palline? Nulla più. (A, p. 1213)

L'opera dell'artista [fig.re 23 e 24] colpisce Parise per l'alone di mistero che la circonda e che deriva in gran parte dall'accostamento incongruo di oggetti bizzarri accomunati sotto il titolo l'*Egypte*. In un testo sull'artista, il poeta Charles Simic descrive con queste parole la natura delle immagini di Cornell:

> Le immagini che Cornell mette nelle sue scatole […] partecipano sia della realtà che del sogno, e di qualche altra cosa che non ha nome. Tentano lo spettatore in due direzioni opposte. La prima porta a guardare e ad ammirare l'eleganza e le altre caratteristiche visive della composizione; la seconda, a creare storie intorno a quello che si vede. Nell'arte di Cornell, l'occhio e la lingua sono in contrasto tra loro. Né l'uno né l'altro bastano da soli.[52]

Così, dopo aver attentamente studiato l'esterno della scatola «molto probabilmente un residuato di lavoro artigianale» e l'interno della stessa «foderato di una carta colorata dell'Ottocento, quale certamente non si fabbrica più», anche Parise si lascia andare alla libera dimensione associativa:

> L'*Egypte*. Era tutto lì, in quelle dodici bottigliette dal contenuto inesplicato e per sempre inesplicabile, l'Egitto? L'*Egytpe*. Era possibile rinchiudere tutto l'Egitto, bende di faraoni, profumi, unguenti, lacche, iridi e cornee di mummie, papiri e palme, cammelli, ivi comprese le cartoline illustrate con Piramidi e Sfinge, pressione atmosferica del Nilo, in sei asticelle di legno levigate da un anonimo artigiano Yankee […]? Si era possibile. Dunque accadeva, in quell'istante, quello che al fruitore (che sarei stato io) era accaduto molti anni prima leggendo un libretto grigio edito da

[52] CHARLES SIMIC, *Il cacciatore di immagini* (1992), trad. it. Arturo Cattaneo, Adelphi, Milano, 2005, p. 56.

> Einaudi la seguente parola: *Eastbourne*, titolo di una poesia di Montale. Era tutta l'Inghilterra, si era tutta l'Inghilterra. (A, p. 1213)

Tentato anche Parise nella doppia direzione, nel doppio movimento che i lavori dell'artista suggeriscono, non resta quale ultimo appiglio per non precipitare nella 'voragine associativa' delle scatole di Cornell, che il ricorso alla poesia di Montale. Rievocando la poesia *Eastbourne*, Parise si chiede se può valere per entrambi il medesimo sistema interpretativo: se per Montale, infatti, la chiave fu prima di ogni altro mezzo la fonìa, per Cornell è il colpo d'occhio. L'artista e il poeta, maestri nelle «semplificazioni fulminanti» tanto amate dallo scrittore vicentino, non si prestano ad essere 'spiegati'. Il colpo d'occhio per Cornell e la fonìa per Montale, portano lo scrittore verso la definitiva consapevolezza del ritardo della scrittura rispetto ai sensi:

> Ho tentato di descrivere qualche opera di Cornell, inutile dire che non ce l'ho fatta. […] Se l'opera d'arte vive l'epoca della sua riproducibilità tecnica […] tale operazione non si addice a Cornell nemmeno con la parola, che pure ha dalla sua la metafora. Forse un poeta, o una poesia bell'e pronta, appunto Montale, ma il rimando diventerebbe in questo caso un gioco di specchi tanto complicato quanto inattendibile.[53]

Attraverso l'arte di Joseph Cornell si palesa chiaramente una delle caratteristiche peculiari dell'estetica di Parise, ovvero il perenne ritardo della parola rispetto all'immagine. Nemmeno la metafora è in grado di restituire il sentimento dell'emozione estetica, perché sostituendo un'immagine in luogo di un'altra, perde in spontaneità, rischiando di diventare «didattica». Il movimento dalla sensazione (occhio) all' espressione (lingua), produce inevitabilmente uno scarto. Nella *parole* saggistica di Parise questa *epoché*, viene indicata con l'espressione «mistero». È il momento in cui la lingua smette di inseguire lo sguardo.

> Dovrei dare un giudizio? Come si fa? […] Non sono un critico […] sotto un punto di vista strettamente accademico e professionale. Sono per meglio dire emozioni, quel "colpo di tosse" montaliano che è l'emozione estetica *tout court*, che c'è o non c'è e se c'è non si sa perché c'è. (A, p. 1223)

[53] *Ivi*, p. 1214.

Questo momento di sospensione, o di silenzio, ricorre frequentemente in *Artisti*. In *Schifano,* per esempio: «il suo corpo ha l'impronta nitida e al tempo stesso misteriosa dell'eleganza» e poco più avanti «possiede tuttavia il mistero proprio dell'eleganza che è il suo contenuto stesso: e che si esprime, per così dire, da sé». (A, p. 1187)

Allo stesso modo in *Ceroli*:

> Insomma, tra te e il legno non c'è alcun mediatore, se non quegli strumenti di sempre e l'umile materia di sempre. In questo rapporto d'ordine (si parla naturalmente di un ordine che sfugge a definizioni, o, per meglio dire, di un odine sempre e per sempre avvolto nel mistero) tu esprimi la tua nascita, la tua educazione. (A, p. 1191)

Similmente in *Fioroni*, dove tuttavia alla parola «mistero» è sostituita l'immagine del colore bianco, che quasi per ossimoro, si fa massima espressione dell'indicibile:

> In questi ultimi anni nell'opera di Giosetta Fioroni, come nel suo modo di camminare, di muoversi, di mangiare e di ridere, l'infanzia perduta ha preso aspetti microscopici e così il suo stile rosa è diventato perfetto. Più i quadri, i *collages*, i fogli di scuola dove Giosetta raccoglie con infinito ideologico amore la sua ideologia, si fanno bianchi, più lo stile diventa perfetto. (A, p. 1205)

CAPITOLO TERZO

Tra letteratura e critica d'arte: Parise a confronto.

III.1 Eleganza di Mario Schifano

Maurizio Calvesi occupa una posizione di rilievo nel panorama critico degli anni Sessanta perché è tra i primi storici dell'arte a interessarsi e ad occuparsi con articoli, saggi e recensioni della neo-avanguardia e nella fattispecie della figura di Mario Schifano, di cui segue gli esordi e sul quale scrive con costanza a partire dal 1963. L'interesse del critico nasce in seno all'esigenza di organizzare secondo delle linee di sviluppo coerenti il multiforme panorama di correnti che si affacciano in Italia a partire dalla fine degli anni Cinquanta con l'esaurirsi dell'esperienza informale:

> Uno dei più importanti risultati dell'informale è quello di aver eliminato, nella ricerca di una forma che si propone essa stessa fenomeno e quindi come realtà e come fatto, l'antinomia astrattismo-figurativismo, oggi assurda. Proprio per questa ragione sarebbe assurdo sostenere che le possibilità dell'astrattismo, inteso come non-figurazione, siano esaurite. E perché mai? Sul piano della fenomenicità informale, l'immagine figurativa, para-figurativa o astratta si equivalgono. L'informale, è vero, è esaurito, ma la sua eredità è viva ed è anche questa equivalenza. […] L'informale ha comportato, assai più di quanto non si voglia credere, una ricerca di immagine, e questa ha sfociato spesso, nell'ambito dello stesso informale, in una ricerca di neo-figurazione, che dunque non è affatto una novità, ma è un portato dell'informale, o, se si preferisce, di tutta la zona "autre" della cultura figurativa postbellica.[1]

E dunque venendo agli anni recenti annota:

> Ci sono invece dei fenomeni molto interessanti in atto, ai quali potrebbe applicarsi, se non avesse subito una così fastidiosa usura, il termine di "nuova figurazione": si tratta di tutto un settore dell'ultima avanguardia americana ed europea, qualitativamente assai discontinuo, di una

[1] MAURIZIO CALVESI, *Per un nuovo modo di vedere*, in, ID., *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Milano, Lerici editori, p. 276.

> disinvoltura e di un'allegria spesso improbabili, ma che ha anche le sue buonissime carte da giuocare; a Roma, per esempio, questa ricerca annovera un giovane della qualità e della freschezza di Schifano. È un tornare a figurare reso possibile, veramente un nuovo modo di vedere.[2]

Così, nel tentativo di proporre una prima sistematizzazione dello stile pittorico dell'artista, del suo nuovo modo di vedere – «ciò che unicamente fa novità» – Calvesi suggerisce di inquadrare la pittura di Schifano in un clima generale che ha in America il suo centro e che si incarna nelle personalità di Jasper Johns e del più giovane Jim Dine, ricordando poi il ruolo attivo e fondamentale che ha lo scambio culturale e di persone prime, con Twombly, tra l'America e Roma.

> In questo clima la pittura di Schifano si distingue, sia per la documentabile precocità delle sue ricerche e per l'interna coerenza dei suoi sviluppi, sia per la sostanziale indipendenza di orientamento, e tanto più per l'originalità e la misura dei suoi attuali risultati, che veramente ne fanno un caso isolato. […] Perché la figurazione di Schifano è davvero nuova, in quanto nasce da un approfondito riesame del linguaggio e si affida a un nuovo modo di vedere.[3]

Nella visione di Calvesi che, abbiamo visto, tende a suggerire un parallelo tra le esperienze del new-dada americano e le nuove manifestazioni figurative romane, Schifano occupa una posizione di rilievo per la precocità dei risultati e l'estrema coerenza del suo percorso che tra il 1960 e il 1962 mostra sviluppi interessanti a partire dalla serie dei monocromi che il critico vede per la prima volta alla mostra dei '5 pittori romani' (Festa, Angeli, Schifano, Uncini e Lo Savio) alla galleria 'La Salita' e poi in ripetute occasioni:

> Erano quadri originalissimi: verniciati con una sola tinta o due, a coprire l'intero rettangolo della superficie o due rettangoli accostati; la vernice era data, come ora, su uno strato di carta da pacchi, incollata su tela […] qualche gobba della carta, qualche scollatura: il movimento della pittura era tutto lì.[4]

Il monocromo in quegli anni non era una novità, già Manzoni a Milano ne aveva dato esempio attraverso gli *Achrome* i cui primi esemplari datano 1958-1959. Tuttavia l'operazione di Schifano

---

[2] *Ivi*, pp. 276 e s.
[3] MAURIZIO CALVESI, *Per un'immagine oggettuale (Schifano),* in, ID., *Le due avanguardie*, cit., p. 285.
[4] *Ivi*, p. 278.

assume per il critico una valenza tutta nuova e non assimilabile alle coeve riflessioni italiane e nord-europee sul grado zero della pittura.[5]

I monocromi di Schifano sono esenti dal 'mentalismo' delle esperienze di Manzoni e Castellani a Milano e, per certo verso, di Uncini e Lo Savio a Roma; e questa diversità risiede tutta nella stesura del colore, che è libera, densa, a smalto e che già rivela quella disponibilità, eleganza, affabulazione, vitalità che saranno i suoi tratti più manifesti. I monocromi di Schifano, infatti, contengono potenzialmente i segni dell'impressione e già concretamente dispongono il campo della percezione ad un incontro con i suoi dati. Fondamentale, rileva Calvesi, è l'utilizzo dello smalto – la materia coprente per eccellenza, la materia che impregna gli oggetti di cui la nostra vita sempre più non può fare a meno: la vernice delle carrozzerie, dei treni, degli aerei, degli elettrodomestici, delle macchine da scrivere – che è nello stesso tempo «materia di percezione e percezione della materia». La scelta dello smalto risponde non a intenzioni anti-pittoriche, ma all'esigenza di preparare un incontro nuovamente scambievole della pittura con i dati di una realtà da testimoniare. Questo incontro «avviene secondo un epidermico ma saldante contatto tra materia-veicolo dell'oggetto e materia-veicolo dell'immagine, stante oggetto ed immagine si identificano nella medesima realtà percettiva».[6]

Con grande lucidità Calvesi individua la vera novità dei monocromi di Schifano, ovvero la loro consustanzialità con la realtà. Ponte tra realtà e pittura è la percezione che in Schifano è mediata dall'obbiettivo, fotografico o cinematografico. Le opere subito successive ai monocromi, contraddistinte dall'apparire, prima timido, poi più sicuro, delle scritte 'Esso' e 'Coca Cola', si spiegano con l'immagine di un obiettivo fotografico che da un'insegna pubblicitaria, come dalla carrozzeria di un'auto – dove si vede solo il colore – gradualmente si allontana, inquadrando prima parzialmente, in posizione periferica rispetto il centro del quadro, poi, gradualmente, nella sua totalità,

[5] Così ancora Calvesi: «non era pura assunzione del fenomenico, né sul piano di un'organicità cercata internamente alla materia e anteriormente al costituirsi di una forma, né su quello di un'analisi psicologica della forma, ovvero di applicazione gestaltica». *Idem*.
[6] MAURIZIO CALVESI, *Per un'immagine oggettuale (Schifano),* cit., p. 281.

la forma-scritta che diventa soggetto, e magari titolo del quadro. Le forme emergono e prima di essere figura o scritta sono fatti percettivi, ingrandimenti, frammenti dotati di un nuovo statuto di realtà.

I cicli immediatamente successivi e paralleli a quello delle insegne sono 'Incidenti', 'Suicidio' e 'Spazio' (1964-65). Dal nostro punto di vista, interessato a verificare la posizione di Calvesi in rapporto a quella di Parise, queste serie di lavori assumono un rilievo speciale poiché nel suo brano sull'artista lo scrittore li commenta direttamente. Si tratta di opere caratterizzate dalla comparsa della figura, che però si presenta sotto forma di frammento, di segmento – in linea con il processo di riduzione dei valori della pittura ai valori della percezione – che si ricompone soltanto attraverso una visione allargata che, paradossalmente, tenga conto degli spazi bianchi che frammentano l'immagine. Lo stile di questi lavori viene descritto dal critico con queste parole:

> Nella mano di Schifano questo tic arruffato, questo senso del "movimentato", come sparpagliamento, del "dinamico" e del "veloce" ma solo nel senso dell'esecuzione; ne esalta la scioltezza; la mano corre a fissare impressioni, pensieri, sensazioni che si accavallano senza distinzione qualitativa, dotati dello stesso scatto repentino che è possesso gaio e al tempo stesso già oblio e quasi tristezza. "Tutto corre" e si frantuma, nulla è stabile, nitido, intero, ma tutto è continuo.[7]

Questo «tic arruffato» dinamico e veloce che per Parise è il segno, 'l'impronta' dell'eleganza del pittore, viene trasfigurato dal critico in «scia lirica»:

> In Schifano la ricerca percettiva non si presenta nuda, ha una sua scia lirica. Ma si sbaglierebbe a definire questa intenzione poetica, questo quid lirico, come scoria sentimentale; anzi il lirismo nasce da una specie di graziosa brutalità, di velocità liquidatoria. Il tratto poetico è l'instabilità, che poi è tutt'uno con la continua capacità di rinnovamento e d'invenzione; questo posarsi da cosa a cosa.[8]

Poi, in un gioco caro a Parise di slittamento dal quadro alla persona:

> Non solo dunque il suo occhio è di farfalla, ma anche la sua visione della vita, provvisoria e gentilmente euforica; non contano le cose su cui si posa, ma il modo di posarsi, la sigla del gesto. È un gesto che parte elegante e finisce a tirar via, o forse, non so, viceversa; certo in lui è tale [elegante] anche l'atto fisico di dipingere, di segnare con la grossa matita o di passare con il pennello. [9]

---

[7] ID., *Sequenze di Schifano*, in, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 212.
[8] ID., *Ricordi di una farfalla*, in, *ivi*, cit., p. 209.
[9] *Idem*.

In queste parole si sente tutta la consonanza tra lo sguardo del Calvesi critico d'arte e del Parise scrittore, incursore nell'arte.

Il testo di Parise su Schifano è il brano che meglio incarna la comunione «tra opera e comportamento» ricercata dall'autore nella forma del ritratto. Il brano si svolge in forma di dialogo tra due ipotetici visitatori a una mostra del pittore, l'accordo è quello di raccontare la pittura dell'artista mediante uno scambio continuo di impressioni sui quadri e sulla persona di Mario Schifano:

> Allora, facciamo così: io guardo i quadri e lei mi parla di Schifano. In questo modo, anziché ricostruire in un tempo successivo la figura del pittore, questa si farà, per così dire, da sé, a mano a mano che io guarderò i quadri. Ora, purtroppo, lei dovrà usare le parole, cioè la metafora, mentre io, con minor fatica, userò lo sguardo. Vedremo fino a che punto la parola può correre parallela all'immagine. Insomma, alla fine saprò tutto dell'opera, per quanto mi è concesso di ricevere mediante la mia sensibilità ottica, e saprò (vedremo che cosa) di Schifano grazie alla parola. D'accordo? D'accordo. (A, p. 1186)

Il risultato sono alcune parole chiave, variamente associate al corpo e allo stile pittorico di Schifano: leggerezza, rapidità, ritmo, esibizione e narcisismo. Il tema sul quale Parise insiste e che ricorre più frequentemente, è l'eleganza dello stile di Schifano, che fa sì che anche un quadro dal titolo *Suicidio n.1* si trasformi immediatamente «nella nostalgia degli elementi narrati (il parapetto, la pianta immota, il cielo immoto, vuoto e profondo): dovrebbe essere un quadro tragico, in realtà è un quadro non solo felice, ma poetico, e, appunto, elegante» (A, p. 1187).

L'eleganza dell'artista nasce da una particolarissima disposizione dell'animo e del carattere che lo scrittore sintetizza nella celebre immagine del «piccolo puma».

> Schifano è un uomo sui trent'anni, di tipo sommariamente mediterraneo, se non arabo. In riposo il suo corpo […] visto da angolazioni e distanze diverse, rivela innanzitutto un languore felino, innocente e attonito. Come un piccolo puma di cui non si sospetta la muscolatura e lo scatto. Visto in movimento […] il languore scompare e diventa leggerezza, ritmo, souplesse. Nel suo insieme di statica, dinamica e fonìa il suo corpo ha l'impronta nitida e al tempo stesso misteriosa dell'eleganza. (A, pp. 1186 e s.)

La descrizione di Parise – non estranea a Calvesi che la ripropone in almeno un'occasione – sintetizza alcuni aspetti della pittura dell'artista. Facendo riferimento alla 'felinità' del pittore, lo scrittore mette in luce una delle caratteristiche portanti della sua arte, ovverosia il distacco dalla materia del proprio lavoro; una separazione che nota anche Calvesi laddove, per esempio, afferma che il lirismo nei quadri del pittore «nasce da una specie di graziosa brutalità, di velocità liquidatoria […] è un gesto che parte elegante e finisce a tirar via, o forse, non so, viceversa».

Nella prospettiva dello scrittore l'eleganza rappresenta un sentimento contrastante, ambivalente, che si esibisce e al tempo stesso si schernisce sotto i veli dell'estetismo e dell'apparenza («impronta nitida e al tempo stesso misteriosa dell'eleganza», «la vera eleganza è anche timida») (A, p. 1187). Una visione, questa, che ricorda la già detta distinzione dello scrittore tra pittori interni e pittori esterni, tra pittori di istinto e pittori di cultura, tra quanti traggono ispirazione dal proprio subconscio e quanti invece rubano l'ispirazione dall'esterno: «Schifano» sostiene lo scrittore «è un pittore interno ed esterno. Direi più esterno che interno», ma, aggiunge subito dopo, «ha una natura di artista molto interiore». Il freddo citazionismo dell'artista segna insomma quel distacco e quella noncuranza apparente dalla materia che è il fascino della sua arte.

In questo accostamento si riassumono le posizioni differenti ma consonanti di Calvesi e Parise, l'uno attento a spiegare l'opera di Schifano all'interno di uno sviluppo e personale e culturale (storia dell'arte), l'altro libero di precipitare con lo sguardo dentro l'opera dell'amico pittore, scegliendo il formato-ritratto solo come 'maschera' che all'esame attento rivela l'immagine di un Parise profondo conoscitore e osservatore dell'arte – dunque dei quadri – di Schifano. Il ritratto del pittore lentamente si dissolve e dietro ad esso compare, ben ordinata sullo sfondo, l'immagine «tutta filata e uguale» dei suoi quadri:

> Eppure Schifano profeta di tante mode, nel dipingere, nel vestire, nel modo di gestire la propria libertà, lo Schifano intuitivo e multiforme della cronaca e della vita, è un ricordo, o una realtà, che

si livella e arretra a cospetto dell'immagine tutta filata e uguale di Schifano pittore, pittore secondo pittura e amor di pittura.[10]

III.2 Leggerezza di Giosetta Fioroni

Nel quadro di artisti della cosiddetta 'Scuola romana' Giosetta Fioroni occupa una posizione particolarmente curiosa ed emblematica. Pur essendo unanimemente riconosciuta dalla critica quale controparte femminile del trio Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, la sua storia artistica e la peculiarità del suo stile la collocano in una posizione mediana tra la ricerca pop italiana ed una propria autonoma ricerca stilistica. Proprio perché non manifestamente riconducibile ad un movimento artistico o (più semplicemente) per la nascosta fascinazione delle sue creazioni, l'opera della pittrice ha suggestionato oltre ai critici d'arte, numerosi scrittori e uomini di cultura, tra cui si possono annoverare Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Raffaele La Capria, Cesare Garboli, Enzo Siciliano, Paolo Valmarana, Alberto Moravia, Giancarlo Marmori, Giorgio Manganelli, e, ovviamente, lo stesso Goffredo Parise. In un suo saggio sulla pittrice, Maurizio Calvesi esprime come segue la difficoltà di analizzare criticamente l'arte di Fioroni:

> Il mio procedimento, non che sia originale, è quello di entrare in sintonia con l'immagine, la famiglia di immagini che l'artista propone, per riviverne come da dentro, mimeticamente, passivamente, il senso. Nel caso di Giosetta questo sembra molto facile, poi si rivela molto difficile. Non a caso forse, tutti i testi critici elaborati attorno alla sua pittura […] non sono testi critici (compresi i miei) ma approcci disinvolti, straordinariamente ben scritti (esclusi i miei), corteggiamenti di gran finezza, come se insomma un centro pesante di questa arte tendesse a sfuggire ed essa e non fosse che stimolo di sottigliezze, di guardinghi, puntuti, mondani, carezzevoli scambi psicologici, di vagamente lascivi giochi di intelligenza, di apparenti relax letterari: stimolo ovvero modello, come un "la", ed infine uno schermo.[11]

[10] MAURIZIO CALVESI, *Sequenze di Schifano*, cit., p. 212.
[11] ID., *Giosetta e Cupido*, in, *Giosetta Fioroni*, Macerata, Edizioni Nuova Foglio, 1976, p. 12.

Al pari di Mario Schifano e di molti degli artisti appartenenti alla neo avanguardia degli anni Sessanta, gli esordi di Giosetta Fioroni rientrano nell'alveo della pittura informale. I suoi riferimenti sono Robert Motherwell, Franz Kline, Williem De Kooning, in generale la pittura informale d'oltreoceano 'tradotta' dalla lezione del pittore di origini armene Arshile Gorky. Non meno rilevante l'insegnamento e il contatto diretto con il pittore e insegnante all'Accademia di Belle Arti di Roma, Toti Scialoja, figura di fondamentale importanza come tramite tra la cultura espressionista astratta americana e la nascente pop-art italiana. Centrale nel dar forma al successivo sviluppo dell'arte della pittrice, anche il soggiorno a Parigi dal 1959 al 1963. Durante questo periodo la pittrice ha modo di frequentare gli italiani Scialoja e Burri, l'americana Joan Mitchell e di conoscere personalità del calibro di Tristan Tzara, Alberto Giacometti e Samuel Beckett.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'artista sviluppa un stile pittorico che mostra uno sviluppo rispetto agli esordi. Si tratta di lavori caratterizzati da macchie, impronte, china, matita, cancellature, in un tessuto di segni che mantiene stretto il ricordo della scrittura automatica di matrice surrealista. Il sistema della narrazione, là dove è più chiaro, si configura attraverso una mappa di simboli ideogrammatici nella volontà di legare situazioni e ricordi ad una planimetria mentale.[12] Lo stile grafico di questi nuovi lavori dell'artista marca una distanza dalle precedenti sperimentazioni in area informale. A interrogarsi su questo passaggio è Pierre Restany, critico di riferimento del Nouveau Realisme:

> Davanti ai disegni di Giosetta Fioroni che ho visto lo scorso anno a Parigi, mi sono posto la domanda, come si è giunti a tutto questo, cioè come è stato possibile mutare il linguaggio senza mutare il comportamento morale, come si è potuti passare da una calligrafia gestuale e astratta ad una scrittura rappresentativa, rimanendo tuttavia nel dominio etico dell'affettività, del sentimento, dell'istinto? […] Nel momento in cui certa calligrafia astratta girava a vuoto, Giosetta Fioroni si è chiarita, ha semplicemente rimesso i piedi a terra. E questi disegni diretti, semplici, precisi e puri nelle loro intenzioni ci presentano una «natura» […] sana, normale, ragionevole.[13]

[12] VANJA STRUKELJ, *Introduzione*, in, *Giosetta Fioroni*, Parma, CSAR, 1984, p. 9.
[13] PIERRE RESTANY, *La scrittura di Giosetta Fioroni*, in, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 57.

Il percorso di Giosetta si muove dunque verso una 'chiarificazione', inseguita con sempre maggior tenacia, di un proprio sentimento che si manifesta confusamente attraverso la presenza nei dipinti di emblemi figurativi quali un piede, la mano, una bocca, simboli sessuali, cuori, oggetti che si dispongono in un gigantesco racconto articolato come un impossibile rebus. In questo periodo Fioroni assorbe la lezione del New Dada americano attraverso l'incontro con Jim Dine che la conduce verso un'ulteriore iconicità del proprio linguaggio, Robert Rauschernberg e Jasper Johns e, sul fronte dell'organizzazione di un discorso sul segno, Cy Twombly.

Il rientro di Fioroni a Roma nel 1963 segna l'inizio di una nuova linea di ricerca. Senza prescindere dalle opere e dalle sperimentazioni del periodo giovanile e parigino, la pittrice opta per scelte tematiche e soluzioni linguistiche affini alle ricerche svolte in quel periodo dai giovani artisti Schifano, Festa e Angeli, da poco identificati come la 'Scuola di Piazza del Popolo'. Le opere realizzate in questo periodo, alcune delle quali esposte alla Biennale di Venezia del 1964 che consacra il movimento della pop art, sono caratterizzate dalla comparsa di nuovi elementi: l'adozione del fondo bianco come superficie di proiezione, l'utilizzo del colore argento e la formulazione di una nuova figurazione. Per questa serie, identificata dalla critica come gli 'Argenti', la pittrice adotta una particolare prassi pittorica che si basa sulla proiezione sulla tela di un'immagine che viene fermata attraverso l'abbozzo manuale dei suoi contorni. L'operazione, lungi dal rappresentare una semplice trasposizione sulla tela dell'immagine fotografica, si dimostra tutt'altro che meccanica poiché:

> Un rallentamento o una rottura del tempo di proiezione, un'interazione o una sovrapposizione di immagini bastano a tenere in sospeso quel senso di rispecchiamento del reale che è il senso proprio della fotografia, e dunque a 'irrealizzarla' nel riflesso, nel «doppio» di un'immagine mentale.[14]

La fotografia, che la pittrice inizia a adottare in maniera sistematica nel proprio lavoro, è intesa dunque come strumentazione ottica, come «tecnica di messa in codice della realtà»[15]. Il discorso si sposta quindi sull'uso delle diverse inquadrature, sul gioco del positivo e del negativo, e ancora sul

[14] VITTORIO RUBIU, *Le immagini mentali di Giosetta Fioroni*, in, *Ivi*, p. 58.
[15] ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 82.

rigoroso sistema dei tagli che vengono sistematicamente segnati sul piano dell'immagine di base, per non parlare poi del montaggio dei singoli elementi sul campo bianco dello schermo, a volte costruito secondo ritmi cinematografici. Lungi dal voler concentrare il discorso sul mezzo tecnico, dunque, l'accento si porta sulla trascrizione pittorica, a un ambito, cioè, di evocazione e di rimando analogico. Le opere di questa serie mostrano sagome indistinte i cui contorni si vengono via a via a precisare, si mettono a fuoco, ma sempre con sfumature, con stesure pittoriche lievemente diverse, con un complesso richiamo a meccanismi e a processi di 'memoria':

> La Fioroni vede la fotografia con l'occhio sensibile del pittore, e soffermandosi sugli spazi vuoti che le sue contro-immagini mentali lasciano dietro di sé, sembra volerli riempire con una sfumatura di sentimento. Paradossalmente, per quanto si tenti di respingerlo via dal primo piano della messa in posa, è ancora un effetto psicologico a dare il tono all'insieme.[16]

Le opere della serie degli Argenti, elaborate a partire dall'inizio degli anni Sessanta, costituiscono il tratto emblematico, nonché la soluzione stilistica più notevole e notoria della pittrice romana. Si tratta sicuramente del momento di maggior fortuna del movimento della pop romana: il freddo citazionismo e un uso strumentale del medium fotografico nella resa della realtà sono le caratteristiche prevalenti di questo stile che tuttavia in Fioroni sembra ammantarsi di un velo di 'sentimento'. Il critico Renato Birolli in un articolo del 1984, definisce come segue il rapporto di Fioroni con i coetanei artisti della scuola romana:

> La fioroni, vent'anni fa, era una delle punte della Pop romana, e quindi dava il suo contributo alla citazione, pur sempre nei modi duri e intellettuali che erano ammessi in quei tempi. Ma forse la sua variante personale si distingueva già per connotati particolari di tenerezza e di abbandono lirico. Più che rovistare tra le immagini della pubblicità, la Fioroni cercava gli inevitabili stereotipi 'popolari' nei vecchi cassetti dove si conservano gli album di famiglia, con relative foto ingiallite, dove cioè le gelatine, i nitrati d'argento della stampa appaiono ormai stinti, e quindi ingentiliti, impreziositi raggiunti dalla nobiltà di un effetto tonale.[17]

[16] VITTORIO RUBIU, *Le immagini mentali di Giosetta Fioroni*, cit., p. 60.
[17] RENATO BIROLLI, *Il ciclo del postmoderno*, Roma, Feltrinelli, 1987, p. 78.

A differenza di Mario Schifano, impegnato nei primi anni Sessanta a una ridefinizione del concetto di monocromo, di Tano Festa e Franco Angeli, entrambi intenti a trovare un linguaggio iconico sul piano di una nuova figurazione, l'immaginario di Giosetta Fioroni ripiega sulla sfera della memoria e del sentimento. I soggetti delle sue immagini sono il più delle volte giovani donne e qualche volta bambini. La sua è una pittura che eleva a soggetto pittorico le cose meno vistose, i sentimenti più miti, quelli spesso inaccessibili perché timidi. L'adozione dello smalto di argento risponde proprio all'esigenza di esprimere questo 'silenzio allusivo': l'argento è «tonale in senso morandiano […] è memoria, recupero, sospensione di tempi differenti».[18] Come ha notato Enzo Siciliano:

> È la sordina, la soffocazione del tono dichiarativo (che è il tono di molta arte pop) a distinguere la Fioroni fra i suoi compagni di linea. E il suo argento è proprio una esemplificazione di poetica oltre che di stile: è l'indizio di quel «rosa» di cui parla Parise. Contano i sentimenti anzitutto, conta la memoria, ma insieme la capacità di stampare nella memoria il flash del presente.[19]

A partire dagli anni Settanta, Giosetta Fioroni inizia un percorso di ricerca personale che supera il formalismo dell'arte pop in direzione di una sempre più propria ricerca personale…

> La materia del mio lavoro dal '70 ad oggi è varia ma costante. […] ho cercato di realizzare una specie di psicanalisi del più antico materiale del mondo, il Passato, cogliendone momenti, aspetti, incarnazioni quasi antropomorfiche. È il passato privato, dall'infanzia ad oggi, espresso nei segni del cuore, della luna, delle foglie, della casa, un'epifania di oggetti miniaturizzati. Il piacere della bella calligrafia. L'universo dei teatrini, delle marionette. Il gesso, gli stracci. Il gioco e i giocattoli. Insieme al passato privato, il passato collettivo: dalla fantasia magica di apparizioni leggendarie e fiabesche al ricordo di grandi personaggi romanzeschi.[20]

Cambia la tecnica ma non il percorso, la ricerca, lo stile. I lavori di questi anni sono molto vari, dai teatrini, ai fogli di carta dove incolla piccoli elementi di paesaggio e dove traccia piccoli segni, ideogrammi, simboli come un cuore, la luna, una scala. Si tratta di impressioni figurative molto spesso legate alla suggestione dei 'luoghi' come la campagna veneta, dove l'artista trascorre molto tempo

---

[18] ENZO SICILIANO, *L'arte di Giosetta Fioroni. Pittrice d'argento*, in *Giosetta Fioroni*, cit., p. 73.
[19] *Idem.*
[20] GIOSETTA FIORONI, ENZO GOLINO, *Giosetta Fioroni con Enzo Golino*, in *Giosetta Fioroni*, cit., p. 88.

nei primi anni Settanta in compagnia di Parise. Proprio lo scrittore si rivela cruciale nel mettere in luce il rapporto di continuità che intercorre tra le ricerche precedenti e quelle più recenti della pittrice:

> Giosetta Fioroni, cercando la sua infanzia perduta, dipinge sempre lo stesso quadro come si diceva del gran *maitre* francese della *recherche.* Anche gli argenti, quei ritratti, momenti, istanti del rapidissimo apparire e sparire della grazia umana, sono lo stesso quadro (sentimento) dei teatrini, dei cuori precedenti ai teatrini e agli argenti e sono più dei primi due tutta la rapidissima e stellare opera attuale […] In questi ultimi anni nell'opera di Giosetta Fioroni […] l'infanzia perduta ha preso aspetti microscopici e così il suo stile rosa è diventato perfetto. […] in un collage intitolato *Ricordo di un vestito d'estate* un pezzettino di stoffa a più colori, minuscolo, su un fondo di millimetrico cielo e forse una o due gocce di acqua di mare. Sono opere molto belle, anzi una sola continuativa opera di *recherche*. (A, p. 1206)

Possiamo apprezzare dal brano citato come anche per Parise ritornino alcuni degli aspetti emersi dalle riflessioni dei critici che si sono occupati della pittrice. Proprio espressioni come 'sentimento' e 'stile rosa' contribuiscono ulteriormente a connotare la ricerca di Fioroni nella direzione dell'universo onirico e di memorie private dell'artista. Nei suoi testi lo scrittore mette in luce la 'leggerezza' dello stile della pittrice, la sua capacità di essere al tempo stesso iconica ed allusiva, figurativa e astratta, concreta e al tempo stesso sfuggente. Forse in questo senso la formula più incisiva per descrivere l'arte di Fioroni è di Maurizio Calvesi che ha evocato la forma retorica dell'eufemismo:

> Da qualche parte Giosetta deve aver dipinto l'eros come Cupido, perché ora comprendo che la sua chiave è l'eufemismo. Eros, questo baratro, questa aggressione, questo struggersi, come un bambino alato e paffutello, con il suo piccolo arco. Compulso rapidamente le foto, non trovo Cupido ma cuori si, tanti, che immagino trafitti, nel primo che mi capita sott'occhio c'è anche un fregio di colore che può essere benissimo (anzi è) la trafittura.[21]

L'immagine evocata del critico mette in luce un aspetto specifico dell'arte di Fioroni, il fatto cioè di riuscire ad esprimere un concetto, un sentimento, senza mai esporlo in maniera enfatica, ma sempre carezzandolo, velandolo, attenuandone i toni e sfumandone i contorni.

[21] MAURIZIO CALVESI, *Giosetta e Cupido*, cit., p. 13.

Oltre le osservazioni 'critiche', che come abbiamo visto non si discostano marcatamente dal *mood* generale espresso della critica specializzata, il contributo maggiore di Parise si misura assai più proficuamente sul piano di una aperta simbiosi di lavoro e di ispirazione con la pittrice. L'attenzione agli stati d'animo, ai sentimenti, alla memoria messa in campo dall'artista non è infatti sostanzialmente diversa da quella indagata dallo scrittore vicentino nei *Sillabari*. Parise riflette su questa caratteristica della pittrice in un articolo scritto nel 1983 dal titolo *I pittori buoni*:

> È nota la mia lunga familiarità con questa artista, e proprio per questo penso di porre un problema inedito quando parlo di «bontà». La connessione delle cose, della realtà da parte di Giosetta Fioroni, e dunque la sua particolarità di attingere all'espressione della bontà attraverso una quasi medianica penetrazione di «quanto c'è di buono» (e diciamo pure, di dolce, di affettuoso, di amoroso) nei rapporti umani e in quelli artistici, con la materia dell'arte, è la sua originalissima peculiarità.[22]

[22] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., p. 105.

CAPITOLO QUARTO

L'occhio di Parise

> Borges racconta di un pittore che volendo dipingere il mondo, comincia a fare quadri con laghi, monti, barche, animali, volti, oggetti. Alla fine della vita mettendo insieme tutti questi quadri e disegni si accorge che questo immenso mosaico costituiva il suo volto. L'idea di partenza del mio progetto-opera fotografica può paragonarsi a questo racconto. L'intenzione cioè di trovare una cifra, una struttura per ogni singola immagine, ma che nell'insieme ne determini un'altra.
>
> Un sottile filo che leghi autobiografia ed esterno.
>
> Luigi Ghirri, 1984

IV.1 Unità e frammentarietà: una visione del mondo.

A una prima lettura potrà sembrare che questo capitolo costituisca un allontanamento dal centro della questione, un modo o un pretesto per superare l'ostacolo delle inevitabili conclusioni. A scanso di equivoci sarà allora il caso di precisare le ragioni di un confronto, che nella fattispecie concerne le figure di Italo Calvino e Goffredo Parise.

A livello stilistico non c'è scrittore più diverso da Parise di quanto lo sia Calvino: tanto la scrittura del primo è impregnata di vissuto, di emozioni e sentimento, tanto quella del secondo è mentale, autoriflessiva e concettuale. Per passare a un'immagine vicina al campo della nostra ricerca, l'arte, potremmo evocare la visione del colore bianco. Lo stesso colore, due concezioni opposte. Per Parise il bianco, colore evocativo e sinestetico per eccellenza, è metafora della leggerezza e della ineffabilità dei sentimenti. Il bianco è un odore, un sapore, un'impressione tattile. È il bianco dei dipinti di Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Cy Twombly [Fig. 25]:

> Più i quadri, i *collages*, i fogli di scuola dove Giosetta raccoglie con infinito ideologico amore la sua ideologia, si fanno più bianchi, più lo stile diventa perfetto […] pareva che più leggeri di così, più bianchi di così, non si potesse diventare […] In un anno Giosetta Fioroni ha lavorato, leggera ragazza *medium* degli anni Cinquanta, a rendere ancora più sottile e più bianco il foglio, più rosa l'ideologia, più ineffabile il sentimento. (A, p. 1205)

Per Calvino, invece, il bianco è il colore della pagina prima che sia vergata da un segno. È un colore mentale, il luogo del potenziale, del tutto e del niente possibile allo stesso tempo. È il bianco delle prime sculture astratte di Fausto Melotti, dei dipinti di Giulio Paolini, dei disegni di Saul Steinberg, dei quadri di Shusaku Arakawa [Fig. 26]:

> I quadri di Arakawa sono pieni di luce, luce fatta di tutti i colori e dell'assenza di colori, la luce che viene prima e dopo ogni colore, la luce insieme ondulatoria e crepuscolare, fatta di pulsazioni, di fotoni, di frecce volanti. […] Anche il blank è un colore? Il blank è il colore della mente. La mente ha un colore che non riusciamo mai a vedere perché c'è sempre qualche altro colore che ci passa per la mente e si sovrappone al nostro sguardo. Solo lo sguardo di Arakawa è così veloce che riesce a cogliere il vero colore e a comunicarcelo. Allora lo riconosciamo senza ombra di dubbio: […] la mente non può avere altro colore che quello dei quadri di Arakawa.[1]

Dove si situa, allora, il punto di tangenza e quali, soprattutto, le ragioni del parallelo?

Quello con Calvino non vuole essere un confronto sulle 'posizioni' sull'arte, ma sulla 'riflessione' sull'arte. Mi permetto, in altre parole, di usare Calvino per spiegare quello che Parise non disse mai, se non in un momento particolare della sua carriera di scrittore, a Padova nel 1986, quando, richiesto di tenere una *lectio magistralis* circa la propria esperienza di scrittore, è costretto a riflettere sul senso dell'operazione letteraria e artistica. Calvino, come è noto, scrive le *Lezioni americane*, che al pari del discorso *Quando la fantasia ballava il Boogie* di Parise, costituiscono il testamento spirituale dello scrittore. In quelle lezioni Calvino fornisce una lettura, una interpretazione, alle sue scelte di scrittore e le motiva alla luce di una serie di valori che lui crede importante restino nella letteratura. In una di quelle lezioni, *Esattezza*, nota:

[1] MARCO BELPOLITI, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, p. 47.

> Forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura.[2]

Al momento, quasi, di congedarsi dalla scena artistica e dalla vita, Parise, a sua volta, 'risponde' con queste parole:

> Mi pareva, fiutando più che leggendo i documenti che venivano da di fuori, che la fantasia, cioè il subconscio, dovesse avere la prevalenza sul conscio, cioè sullo storico. […] Mi pareva che l'assurdo, il non storico, il casuale e l'oscuro che è in noi nel suo perenne filmato dovesse prevalere sullo storico, e non programmaticamente ma in modo quasi gestuale, smembrato, come un boogie appunto. Era una idea della letteratura in qualche modo romantica, in qualche modo rivoluzionaria.[3]

Un «idea di letteratura», un'idea dell'arte, un'estetica, in altre parole. Questa la ragione del confronto. Parise non spiega mai le ragioni del suo agire e del suo scrivere, ma è chiaro che anche lui dà una risposta, diversa, ai medesimi problemi che pone Calvino, e cioè il 'senso' dell'operazione letteraria, il 'senso' dell'arte rispetto alla realtà.

Nel 1958 lo scrittore è a Milano, da due anni è uscito il suo libro *Il fidanzamento*. Sono anni di profonda meditazione sul fare letterario, lo scrittore, dopo il successo del *Ragazzo morto* (1948), della *Grande vacanza* (1951) e del *Prete bello* (1953), sta meditando sul recente insuccesso del suo ultimo romanzo. Questa crisi si accompagna a riflessioni sulla società, sulla politica, sul vivere civile e su un'idea di letteratura. Parise non è mai stato uno scrittore 'impegnato' in senso neo-realista, ma si è sempre e costantemente interessato e interrogato sulle dinamiche della società, offrendo e fornendo delle risposte che sono poi diventate il suo stile letterario. Nel gennaio 1958, esce su «Il Resto del Carlino» un articolo del giovane scrittore dal titolo *L'inutilità del romanzo*.

> Due parole sul romanzo, o meglio sull'inutilità del romanzo nella società contemporanea […] Non vi può essere che una ed unica forma di romanzo, se di romanzo si vuol parlare: ed è il romanzo ideologico. […] Perché il romanzo diventa inutile? Perché la sua vita, e la sua stessa forza ideologica sono sempre, o quasi, legate per difetto di struttura immaginativa, a epoche drammatiche della storia;

---

[2] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 46.
[3] GOFFREDO PARISE, *Quando la fantasia ballava il Boogie*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 1608.

> le passioni umane quale ad esempio l'amore illanguidiscono facilmente in retorica nei periodi di pace e tranquillità. Più ci avviciniamo al progresso, più si indebolisce e si fa meno drammatica la disparità delle classi sociali, e quindi i desideri e quindi le passioni. […] La disparità delle classi sociali, anche se profonda ancora oggi, viene facilmente mimetizzata dalle apparenze esteriori che assumono, proprio per questo potere di mimetismo, un valore sempre più reale. […] Assottigliata o falsamente eliminata questa distanza tra classi privilegiate e classi povere, si capisce che le ideologie perdono quota, gli adepti si assottigliano, la forza d'urto diventa tutt'al più velleità. […] 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 dalla polverizzazione delle ideologie in un grande numero di desideri immediati e possibili, risulta chiara l'inutilità di una rappresentazione romanzesca della realtà. […] Il ciclo del romanzo si chiude e si aprono nuove strade e diverse forme di rappresentazione.[4]

L'articolo rappresenta forse una delle prime interrogazioni dello scrittore sul futuro della letteratura. È una riflessione *in itinere*, come è evidente a giudicare dalla data di pubblicazione, ma costituisce un momento importante come presa di coscienza della perdita di una certa unità. Il romanzo, sostiene Parise, non è più possibile, perché non trova più un riscontro nella società, la sua struttura, e gli assunti di questa struttura, non sono più nelle cose, nella realtà.

Andrea Zanzotto nella sua introduzione ai *Meridiani* dello scrittore, ne parla in questi termini:

> Il momento del *Prete bello* è connesso comunque, per Parise, ad un ripensamento del fare letterario, perché com'è ovvio, per quanto scrittore nato, e per quanto lettore di libri di molti generi piuttosto che di trattati di teoria letteraria, egli medita intimamente sul suo modo di operare. Parise si pone appunto problemi che danno origine a degli elaborati in cui appare una più acuta volontà di prender contatto con il reale.[5]

La questione inizia a risolversi dopo il romanzo-limite *Il padrone* (1964) quando l'unità, già messa fortemente in discussione, si disperde nei frammenti del *Crematorio di Vienna* (1967) e Parise, rifiutando definitivamente il formato-romanzo, sceglie di dedicarsi al formato breve. Da quel momento la produzione dello scrittore sarà costituita da raccolte di racconti, articoli, scritti brevi, reportages.

---

[4] ID., *L'inutilità del romanzo*, in, ID., *Opere*, I, cit. p. 1228.
[5] ANDREA ZANZOTTO, *Introduzione*, in, GOFFREDO PARISE, *Opere*, I, cit., p. XXII.

Appartiene alla volontà di prendere un nuovo contatto col reale l'esperienza ultima e conclusiva dei *Sillabari*. Ma la 'realtà' di fronte alla quale si trova Parise negli anni Settanta non è più la realtà di un tempo. Lo scrittore ne offre un sunto particolare in un articolo pubblicato nel luglio del 1974 dal titolo emblematico, *La vita è disordine*.

> L'esistenza umana è disordinata […] il suo disordine inizia molto lontano, molto più in là delle azioni sessuali, in zone dell'energia non meno sessuali, e avvolte ancora, per la più parte, dall'ombra dell'ignoto. E così, sviluppandosi e accoppiandosi nel disordine producono e riproducono altro disordine e ignoto, che a sua volta si riproduce in altro ignoto, fino a raggiungere la piccola, piccola parte di noto che riguarda le nostre conoscenze e la nostra nascita e la nostra breve apparizione in questo mondo. Il disordine è nella vita. Nel caso che ci ha generati, che procede attraverso i grandi e piccoli traumi che accompagnano la nostra crescita, la nostra fanciullezza, la nostra adolescenza, la nostra maturità e vecchiaia e morte. Disordine sommo è il nostro aprire gli occhi ai disordini e casualità del mondo, disordine è il nostro sviluppo, disordine i nostri primi istinti e desideri o voluttà, tali che ognuno di noi sa di aver amato più o meno castamente coetanei d'ambo i sessi, spinti da stimoli disordinatissimi ignoti: un pomeriggio dietro un cespuglio di campagna, tra mucche vaganti, caldo, odore di escrementi umani, e un moscone verde; i bagni promiscui in un canale; l'odore dei capelli di un bambino meridionale uscito dal mare; il sudore di una ragazzina che gioca a tennis con il volto infuocato; la gola chiusa (era più forte di noi) ai primi baci e carezze e al primo vero amore. Tutto disordine.[6]

L'unità del romanzo si è persa con la perdita di unità, o ordine, della realtà e del vivere. Vista per come è davvero, la realtà, la vita, dice Parise, è disordine: un magma confuso ed instabile di 'sentire' differenti ed opposti, di tensioni al contempo attrattive e repulsive, di desideri inconsci che muovono il nostro vivere quotidiano. Tutto disordine. Tutti frammenti.

Un sentire simile lo prova in quegli anni anche Italo Calvino. Lo scrittore ligure si interroga sul presente delle propria scrittura e sul futuro della propria arte. In un passo di *Esattezza*, dalle *Lezioni americane*, Calvino scrive:

> Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione su formule più

[6] GOFFREDO PARISE, *La vita è disordine*, in, ID., *Opere*, I, cit. p. 1284.

> generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze.[7]

A questa crisi, a questa perdita di unità e sicurezza della lingua, Calvino risponde – come Parise – con una certa idea della letteratura. Vale, cioè, per entrambi un assunto: ovvero che non è tanto importante ricercare le cause di questo 'stato', ormai irrimediabilmente presente, quanto provare a opporre, con le armi della scrittura, una soluzione, delle «possibilità di salute», in definitiva, un ordine:

> L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva […] L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.[8]

Alla consapevolezza di «un universo ridotto a caos informe di particelle»[9] Calvino e Parise oppongono la loro idea di letteratura e di arte. Certo, i due sono scrittori molto distanti tra loro: Calvino è attratto dagli aspetti più astratti ed è uno scrittore 'concettuale' perché nutre più passione per il problemi generali che per quelli particolari; Parise, invece, è attratto dalla singolarità e vede nel 'generale' - la società, la politica, l'ideologia – il limite, seppur necessario, dell'individuo.[10]

Evocando un'immagine tratta dalle *Lezioni americane*, potremmo dire che se Calvino sintetizza la sua idea di ordine con l'immagine del 'cristallo' («immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche») Parise fa capo all'immagine della 'fiamma' («immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna»). Il cristallo e la fiamma: «due

---

[7] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 60.
[8] *Ivi*, p. 70.
[9] MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 1991, p. 214. L'autore sostiene che nel corso degli anni Settanta sia Parise che Calvino provino l'impressione di un'imminente catastrofe. «Il senso di fine del mondo è insito anche in ciò che accade giorno per giorno nella vita civile e politica dell'Italia, nel clima di degrado e deperimento delle istituzioni, nel terrorismo, nel disordine dilagante, nell'imbarbarimento della società a cui Parise e Calvino, seppur in modi differenti, dedicano una costante attenzione. […] A metà degli anni Settanta Parise e Calvino sentono molto forte il senso di un disastro. Si provi a confrontare il racconto *Roma*, la descrizione delle vie e delle strade sozze della città tanto amata da Parise, con i racconti calviniani *Dal terrazzo* e *L'invasione degli stormi*, dove il signor Palomar tratteggia di sbieco il profilo della Città Eterna assediata dal basso dai topi e dall'alto da piccioni e storni. Il degrado e il senso della fine sono i medesimi».
[10] *Ivi*, p. 215.

forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti», ma soprattutto, «due categorie per classificare fatti, idee e stili e sentimenti».[11]

Nell'introduzione al secondo *Sillabario*, Natalia Ginzburg ha scritto che «I *Sillabari* sono estratti dal disordine del mondo». Essi incarnano il tentativo dello scrittore di mettere ordine al caos dell'esperienza. Sono la risposta di Parise a quel suo stesso articolo, *La vita è disordine*, scritto nel 1974. La fiamma, dunque, diventa l'immagine attraverso cui evocare una forma di conoscenza e di indagine del mondo. La fiamma come emblema della struttura, mobile e immobile a un tempo, dei *Sillabari*. Nell'*Avvertenza* al secondo dei due volumi, lo scrittore afferma:

> Nella vita gli uomini fanno dei programmi perché sanno che, una volta scomparso l'autore, essi possono essere continuati da altri. In poesia è impossibile, non ci sono eredi. Così è toccato a me con questo libro: dodici anni fa giurai a me stesso, preso dalla mano della poesia, di scrivere tanti racconti sui sentimenti umani, così labili, partendo dalla A arrivando alla Z. Sono poesie in prosa. Ma alla lettera S, nonostante i programmi, la poesia mi ha abbandonato. E a questa lettera *ho dovuto fermarmi*. La poesia va e viene, vive e muore quando vuole ei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi dispiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l'amore.[12]

IV.2 Lo sguardo di Parise nei *Sillabari*.

Non deve stupire che la riflessione sull'estetica di Parise porti – come per qualsiasi ricerca che si riproponga di arrivare a comprendere il senso e la direzione delle scelte parisiane – a riflettere sui *Sillabari*. Invita verso tale direzione non tanto la riflessione teorica, abbozzata qua e là in *Artisti*, ma l'analisi sullo sguardo, sul modo di guardare la realtà e il fenomeno artistico. Conducono, in definitiva, allo stile dei *Sillabari* quelle 'forme dello sguardo' che ho cercato di individuare nel corso del secondo capitolo, e che sembrano assumere un rilievo ed una consistenza specifica proprio nella

[11] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 71.
[12] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.2*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 316.

prosa e nello stile di quest'ultimo lavoro dello scrittore. In questo testo è possibile individuare un'attitudine, per così dire, visiva, un modo peculiare dello scrittore di guardare ai soggetti dei suoi racconti, agli scenari rappresentati, alle azioni che in essi accadono, che rimanda – come vedremo – allo stile degli artisti più amati, tra tutti, Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Cy Twombly.

Nell'*Avvertenza* dettata da Parise per la prima edizione di *Artisti* (1984) si legge: «Non sono un critico d'arte ma uno scrittore con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura».[13] È questo un punto su cui la critica unanimemente concorda. Cesare Garboli, per esempio, ricorda che Parise giudicava *Il ragazzo morto e le comete* un libro cubista per il concorso simultaneo di tre diversi punti di vista narrativi. Trattando invece dei *Sillabari*, sostiene che «il paesaggio del *Sillabario* è sghembo, imprevedibile, uguale a sé stesso, mobile e immobile» come una zoomata cinematografica che, partendo da lontano, ci mostra alla fine il primo piano. Insistendo poi su questo aspetto e passando ad una metafora della critica d'arte, Garboli nota ancora che «tutto è reale e astratto nel *Sillabario*, come se un pittore, il quale avesse per sempre abbandonato il figurativo, ritrovasse di colpo tutta la natura dimenticata guardando da lontano».[14] Giocando ancora sulle suggestioni visive Raffaele La Capria sostiene che certi incipit dei *Sillabari* ricordano «la pennellata, anzi, l'ispirato disordine dei colpi di pennello con cui De Pisis ottiene la freschezza di una marina, la vibrazione luminosa di una conchiglia o la bellezza incomparabile di un vaso di fiori».[15] Sono esempi di spunti visivi; resta tuttavia il fatto che Parise mette in campo un modo di vedere e di mettere a fuoco la realtà del tutto particolare e che sarà opportuno analizzare nel dettaglio.

Il racconto che apre i *Sillabari*, dal titolo *Amore*, inizia come segue:

> Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici ma non la guardò bene, vide che aveva lunghi capelli rossastri, un volto dalle ossa robuste con zigomi sporgenti da contadina slava e mani tozze con unghie molto corte. Gli parve timida e quasi impaurita di parlare e di esprimersi. Il marito, un uomo tarchiato con occhi sottili e diffidenti in un volto rinchiuso pareva respirare con il

[13] GOFFREDO PARISE, *Artisti*, cit., p. 15.
[14] MARIO QUESADA, *Lo sguardo di Parise nei Sillabari*, in, *I Sillabari di Goffredo Parise*, cit., p. 66.
[15] RAFFAELE LA CAPRIA, *Il Sillabario 'zen' di Goffredo Parise*, in, AA. VV., *Dedicato a Goffredo Parise*, Treviso, 1991, p. 32.

> collo gonfio e gli ricordò i ranocchi cantanti. Aveva però caviglie fragili e senili e le due cose, collo e caviglie, davano al tempo stesso una idea di forza e di debolezza.[16]

Si tratta di un inizio che potremmo definire emblematico: in poche frasi Parise esibisce il meglio della sua scrittura visiva. La descrizione della scena non procede, come secondo consuetudine, con una visuale ampia che va poi focalizzandosi su alcuni particolari significativi, ma si ferma immediatamente su una selezione di dettagli emblematici. La descrizione della donna in particolare, ricorda molto da vicino il tipico aspetto del ritratto in pittura, il quale privilegia i punti espressivi del viso e delle mani per fornire una caratterizzazione psicologica. Alla stessa maniera, nel brano, focalizzati pochi lineamenti del viso e visualizzate rapidamente le mani, l'uomo può concludere che la donna «gli parve timida e quasi impaurita di parlare ed esprimersi». Similmente per il marito bastano due focus visivi, il primo sul collo gonfio, il secondo sulle caviglie sottili, per tirare le conclusioni sul suo carattere, giudicato debole e autoritario assieme. La raccolta degli indizi è frammentaria, e tutto, fin dall'inizio, «dagli elementi figurali alla sconnessione degli atti, concorre a disegnare una impossibilità di comunicare tra i tre personaggi attorno all'argomento centrale del racconto, cioè intorno all'amore».[17]

Analoghi movimenti dello sguardo sono rintracciabili anche in *Libertà* – testo dedicato al pittore americano Tom Corey. Nel frammento riportato di seguito lo scrittore apre ad una prospettiva visuale ampia che comprende più elementi. La scena descritta è quella di un politico che fa fermare l'automobile che l'accompagna per una sosta. Ancora una volta però è il focus, lo zoom visivo, a dominare sull'immagine complessiva:

> Poco distante da lui stava seduta su un seggiolino pieghevole una donna non vecchia ma quasi vecchia, con le gambe tutte fasciate da grosse calze elastiche grigio rosate che le stringevano, vicino alla donna due giovanotti stavano appoggiati ad una macchina blu senza parlare fumando. Uno di loro aveva una rivoltella infilata nella cintura.[18]

---

[16] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.1*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 199.
[17] MARIO QUESADA, *Lo sguardo di Parise nei Sillabari*, cit., p. 68.
[18] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.2*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 387.

Di nuovo lo stile è sbrigativo e veloce ma al tempo stesso capace di fermare alcuni dettagli icastici, come il particolare delle gambe della donna fasciate dalle calze elastiche. Dettagli 'memorabili', non a caso, più avanti nel testo, la donna è ancora ricordata in quella stessa maniera («passarono i mesi, Tom non rivide più la donna con le gambe fasciate e la dimenticò completamente»). Un secondo dettaglio che prende campo all'interno della visuale ampia che comprende la donna seduta su un seggiolino pieghevole, la macchina blu e i due giovani, è la rivoltella infilata nella cintura di uno di questi. Attraverso due soli elementi, le gambe della signora e la rivoltella infilata nella cintura, Parise riesce ad esprimere tutto il 'senso' della scena descritta.

In un suo studio sul metodo visuale dei *Sillabari*, Quesada osserva che la messa insieme dei vari elementi figurativi rappresenta la struttura di appoggio del narratore sul quale si regge tutta la struttura del racconto. Nelle sue descrizioni Parise «non ferma sulla pagina solo i contorni delle forme, i colori più evidenti come farebbe un disegnatore *naïf*, ma isola una serie di piccoli elementi significativi, tracce anche impercettibili di uno stato, di una condizione che da fisica e tangibile si trasforma in impalpabile e umorale».[19] Detto in altre parole, i 'dettagli visivi' che Parise isola sono lo strumento fondamentale di concepire il racconto, rendendo, contemporaneamente, la vividezza delle scene e l'abbandono del sentimento. Questo modo di visualizzare la realtà, per frammenti, dettagli, impressioni e rapidi accostamenti, si realizza attraverso il ricorso a una prosa paratattica che lavora sull'accostamento sistematico di immagini.

Per definire la meticolosità, tutt'altro che *naïf*, dello stile di Parise, vengono in mente le parole con cui Italo Calvino definisce l'esattezza:

> Esattezza vuol dire per me soprattutto: […] l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, «icastico»; Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.[20]

[19] MARIO QUESADA, *Lo Sguardo di Parise nei Sillabari*, cit., p. 67.
[20] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 59-60.

Questa precisione nel descrivere e nel 'mettere a fuoco' la realtà, si realizza soprattutto nell'atto di definire ciò che sta al centro della riflessione dei *Sillabari*, ovvero i sentimenti umani, così labili e così difficili da afferrare e da raccontare. Può sembrare un controsenso affermare che Parise è 'esatto' nel descrivere la 'vaghezza', tuttavia, come sostiene Calvino a proposito di Leopardi «il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri».[21] L'esattezza di Parise corrisponde alla precisione dello sguardo, che si esprime attraverso quella che Calvino chiama un'immagine «icastica», una forma, cioè, capace di sintetizzare un sentimento. È quanto accade, per esempio, nel frammento che segue tratto da *Eleganza*:

> Tornarono in salotto, non parlarono con facilità e scioltezza, c'era tra di loro la distanza tra chi guarda e chi è guardato, un po' come nei musei, eppure un sentimento molto languido ma appassionato di famiglia li univa tutti e tre, assieme a una grande bottiglia di acqua di colonia giallina sul tavolo in marmo bianco.[22]

Nell'ultima frase lo scrittore passa dall'evocazione di un sentimento, di un'atmosfera («non parlarono con facilità e scioltezza, c'era tra di loro la distanza tra chi guarda e chi è guardato […] eppure un sentimento molto languido e appassionato di famiglia li univa») a un'immagine di stampo marcatamente visivo («assieme a una grande bottiglia di acqua di colonia giallina sul tavolo di marmo bianco»). Ciò che è interessante notare è che il passaggio dalla sfera della sentimento (ritratto psicologico) a quella del visivo (immagine) non passa attraverso la congiunzione del 'come', ovvero della similitudine, ma attraverso il semplice accostamento paratattico e metonimico di immagini.

Questo modo di descrivere lo spazio, questo concentrarsi sui dettagli visivi e lavorare per rapidi e leggeri accostamenti di immagini, quasi a voler legare questi frammenti visivi in un quadro più grande, per poi restringere nuovamente l'inquadratura su un particolare significativo, ricorda da vicino il modo di interpretare lo spazio di Mario Schifano. Se prendiamo come riferimento i quadri

[21] *Ivi*, p. 63.
[22] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n. 1*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 306.

della serie *Esso* e *Coca Cola* [fig.re 27, 28, 29] dipinti tra il 1962 e il 1964, si noterà che entrambi, Parise e Schifano, isolano dal contesto un particolare – il volto di una donna per Parise, un'insegna per Schifano – lo ingrandiscono e lo mettono a fuoco a una distanza ravvicinata, finché dell'immagine iniziale non resta che un frammento, un dettaglio al contempo iperrealista e astratto.[23] Ciò che rimane, prima di essere un viso o una scritta, sono fatti percettivi, segni, colori, frammenti dotati di un alto livello di ambiguità e carica allusiva. Avviene cioè un ribaltamento: al riconoscimento subentra l'estraneità e ciò che emerge è una *epoché*, una sospensione del senso:

> La ragione […] è costretta a fare un passo indietro. Non per questo è messa da parte. Ma a venire in primo piano è un istinto percettivo fatto di rapidità felice e disperata insieme. […] Ogni qualvolta Parise scrive una voce nei *Sillabari* rinomina il mondo da capo, come se fosse il primo uomo a farlo. Ma nel dare voce e visibilità al mondo, l'autore si sottrae, si fa da parte […] Ogni prosa è una performance vocale, un'oralità inventata per iscritto, che si cristallizza in righe serpentine. […] Alla voce *Sogno* si legge: «era quello che si dice un momento di massima *epoché*, di sospensione».[24]

Procedimenti visuali molto simili si riscontrano anche nella pittura posteriore del pittore romano, come nelle serie dei *Paesaggi anemici* [fig. 30, 31, 32], per esempio, dove con poche distese rapide e gestuali di colori a tinte brillanti, alternate a calcolati spazi vuoti, l'artista rende il sentimento ambivalente ed incostante di un paesaggio che esprime felicità e malinconia al tempo stesso. Assieme a Mario Schifano anche Giosetta Fioroni. I dipinti della serie degli *Argenti*, che ritraggono figure di donne colte in attimi di quotidianità ma avulse dal contesto, astratte e per questo cariche di fascino, ricordano la prosa scarna ed essenziale ma al contempo fortemente evocativa dei *Sillabari*. Non a caso quindi lo scrittore descrive la pittura della compagna artista come segue:

---

[23] Un'immagine affine si trova nel film *Blow- up* (1966) di Michelangelo Antonioni. Nel film il protagonista Thomas ingrandisce una fotografia che gli pare nasconda una figura, fino al punto in cui l'immagine comincia a perdere definizione. Quando, giorni più tardi, un'amica raccoglie la foto egli non riesce a convincerla che non si tratta di un quadro astratto ma di un ingrandimento fotografico. Su questo punto rilevo anche quanto scrive Calvesi: «È proprio sulla comune essenza percettiva che Schifano ha puntato nell'abbinare fin dall'inizio della sua ricerca, cioè dal '60, pittura e obbiettivo (fotografico o cinematografico): non solo perché ha parallelamente usato il pennello e la macchina fotografica, ma anche perché ha portato nei suoi quadri una visione fotografica. Fotografica non nel senso del verismo, ma del taglio, del gusto della sequenza e del reportage, dell'inquadratura. Il fotografo quasi maniaco di *Blow up* che inquadra ogni cosa nel suo mirino, che non vede se non attraverso l'obbiettivo e che fa dell'inquadratura un mito al di là della cosa inquadrata, è un personaggio molto moderno che personalmente ho conosciuto per la prima volta in Schifano». MAURIZIO CALVESI, *Avanguardia di massa*, cit., p. 209.

[24] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgereda*…, cit., p. 137.

> I quadri rappresentano momenti, istanti, rapidissimi segmenti di tempo e di movimenti […] che tuttavia concentrano e restituiscono per mezzo di un solo atteggiamento della mano, tutte insieme le componenti e dunque l'essenza di un carattere […] mostra la necessità e il grande pudore dell'artista nel vedere e toccare la realtà; di sfuggita, per accenni, rapidissimi istinti (A, p. 1184)

Se lo spazio nei *Sillabari* è leggero, veloce e frammentario, non dissimile risulta essere il sentimento del tempo, secondo molta parte della critica il vero protagonista dell'opera dello scrittore. Mario Quesada osserva che tra i racconti dei *Sillabari* sono molti quelli che possono essere considerati autobiografici, perché recano evidenti tracce di un vissuto parisiano remoto rispetto alla stesura dei racconti; in questo modo le ambientazioni, le annotazioni che caratterizzano il luogo e il tempo della narrazione, dovrebbero risalire ad una registrazione della realtà osservata in un epoca che precede la predisposizione nella sua fantasia del racconto.[25]

> Lo sguardo di Parise si libera dunque su due zone diverse: quella della memoria, dove è andato a sprofondare un sentimento, una condizione dell'animo riferita a un caso, a un evento, a un incontro, a una perdita e quella del presente, tempo prossimo alla scrittura, attraverso la quale quel sentimento, quella condizione trovano giustificazione, la loro motivata esistenza in un angolo della vita dello scrittore.[26]

Ecco che quindi nei *Sillabari* si fondono due tempi diversi, l'imperfetto e il presente: il tempo lungo e lento di un fanciullo, quello rapido e sincopato di un uomo maturo. Natalia Ginzburg ha descritto con precisione questo sentimento:

> Penso che a Parise sia a un tratto accaduto di trovarsi in armonia con il suo proprio imperfetto, cioè con quella segreta cadenza che accompagna le nostre azioni, promesse, delusioni e memorie e congiunge dentro di noi i tempi della nostra vita.[27]

Questo andirivieni temporale è una delle ragioni che rendono le atmosfere descritte nei *Sillabari* tanto astratte ed evocative. Presente e passato si trovano a condividere lo stesso spazio-tempo attraverso la memoria che rappresenta l'attualità, il *continuum*, del passato. In *Eleganza*, per esempio:

---

[25] MARIO QUESADA, *Lo Sguardo di Parise nei Sillabari*, cit., p. 68.
[26] *Idem*.
[27] *Ivi*, p. 69.

> Ciao Mario disse l'uomo volante; ci fu un abbraccio frettoloso, poi si guardò intorno. Di là dalle grandi finestre aperte si vedeva il cielo non ancora buio, color pervinca, con qualche stella, un leggero vento entrava e il pittore si mosse qua e là come seguendo quel vento, in modo un po' timido e un po' no. Non sapevano cosa dire. «Schifano, che bel nome italiano» pensò l'uomo guardando l'amico che aveva due scarpini di capretto sul piede nudo e jeans a righe americane; ma forse a causa del colore del cielo e delle stelle tornò col pensiero a un grande quadro suo che aveva rivisto pochi giorni prima. Il soggetto del quadro era la scatola dei baci Perugina: un grande cielo blu tempestato di stelle e le silhouettes dei due amanti ottocento, abbracciati. Le stelle erano dipinte con uno smalto al fosforo e nell'oscurità mandavano luce come le lucciole. L'uomo che in quella notte era molto triste, nervoso e non dormiva, vide il quadro nel buio (in una grande villa al mare, sotto la luna) fu confortato e placato dalle stelle e pensò al suo amico Schifano che le aveva dipinte per calmarlo; per questo ora si trovava lì, ma non avevano quasi niente da dirsi e un lieve imbarazzo girava nell'aria nonostante il sentimento dell'amicizia.[28]

Il modo in cui Parise si muove sul filo del tempo ricorda la leggerezza e l'istantaneità con cui Joseph Cornell collega le immagini della memoria nelle sue scatole, per rapide associazioni visive e mnemoniche. Così, nel pezzo succitato, l'andirivieni temporale dal salotto dove i due uomini si rivedono e salutano, alla casa sulla spiaggia dove il protagonista vede il quadro, avviene attraverso l'immagine del cielo stellato. Un'immagine che risveglia nella memoria un sentimento depositato nel passato.

> Dunque accadeva, in quell'istante, ciò che al fruitore (che sarei stato io) era accaduto molti anni prima leggendo un libretto grigio edito da Einaudi la seguente parole: *Eastbourne*, titolo di una poesia di Montale. Era tutta l'Inghilterra? Si era tutta l'Inghilterra. È dunque il caso per Joseph Cornell, di affidarsi al medesimo sistema interpretativo (ma fu sistema interpretativo quello, o una specie di corno che suonava da chissà quale angolo di prato o di foresta?) che valse per Montale. (A, p. 1213)

Il parallelo con Joseph Cornell ci offre l'opportunità di chiarire e precisare il senso e la coloritura che l'analogia, come forma di connessione a-sistematica e a-logica surrealista, assume in Parise. Per lo scrittore la logica associativa, che egli in più occasioni rivendica come il proprio metodo per antonomasia, si traduce nel motto: «nessun dogma, nessuna regola, nessuna verità rivelata, ma logica

[28] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.1*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 304.

associativa *in primis*, i conti della serva nel linguaggio basso».[29] Un metodo, cioè, basato sulla «semplificazione» e sulla tanto amata logica elementare. Qualcosa di simile a quanto indica Calvino nella sua lezione sulla *Visibilità*:

> La mente del poeta, e in qualche momento decisivo quella dello scienziato, funzionano secondo un procedimento d'associazioni di immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile […] Le soluzioni visive continuano ad essere determinanti, e talora arrivano inaspettatamente a decidere situazioni che né le congetture del pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere.[30]

Spazio e tempo nei *Sillabari* si fanno dunque leggeri, rapidi e captivi. Capaci, soprattutto, di dare forma al visibile in maniera da confondere il parziale con il tutto, il presente con il passato, l'astratto con il figurativo, senza tuttavia che perda piede il realismo, costante mai negata delle prose dei *Sillabari*.

Ma ritorniamo al punto da cui il nostro ragionamento ha preso le fila, ovvero la qualità sostanzialmente visiva della scrittura di Parise. Cesare Garboli ha scritto: «Parise racconta nei *Sillabari* solo ciò che vede».[31] È questa un'affermazione di Garboli semplice e vera. Nel senso che i *Sillabari* sembrano scritti apposta per confermare la tesi di Walter Benjamin, il quale sostiene che la metà dell'arte del narrare consiste nel lasciare libera una storia da ogni sorta di spiegazioni.[32] In questo senso la ricerca messa a punto nei *Sillabari* assomiglia molto a quella del celebre film di Michelangelo Antonioni, *Blow-up* (1966). In entrambi i lavori, infatti, la realtà è vista con uno sguardo come interdetto, sospeso, molto legato all'impressione percettiva, mentre tutto attorno domina il silenzio.

> In *Blow-Up* la giustapposizione dei blocchi narrativi e le inquadrature che alternano momenti soggettivi e oggettivi concorrono a costruire la polisignificanza del dato percettivo, la densità e sospensione del momento presente. Insistendo sul divario tra immagine (realtà apparente) e sua

[29] GOFFREDO PARISE, *Il significato della filosofia*, in FRANCO VOLPI (a cura di), *Ars Majeutica. Studi in onore di Giuseppe Faggin*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1985, p. 94.
[30] ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 93.
[31] MARIO QUESADA, *Lo Sguardo di Parise nei Sillabari*, cit., p. 66.
[32] WALTER BENJAMIN, *Il narratore*, in, ID., *Opere complete, VI. Scritti 1934-1937*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2004, p. 332.

> indagine (ingrandimento), si giunge ad affermare che il più di significato che l'immagine può acquistare coincide con un più di ambiguità.[33]
>
> L'indipendenza di movimento della macchina, i raccordi a comprensione ritardata (l'introduzione di una nuova inquadratura che solo dopo qualche istante diviene decifrabile) e la rarefazione degli elementi narrativi sono elementi presenti in tutta l'opera di Antonioni.[34]

La 'sospensione del giudizio' permea entrambi i lavori. In una scena del film il protagonista Thomas mostra l'ingrandimento di una fotografia ad un'amica spiegandole che la macchia bianca al centro dell'immagine è il corpo di un uomo disteso a terra [fig. 33]. Ma quando l'amica sorpresa e preoccupata gli domanda se è morto, lui risponde con noncuranza «Non so, non ho visto». La percezione vince sulla cognizione, e ciò che si è visto è l'unica verità che si può affermare.

Questo prevalere dei sensi ed in particolare della vista, quindi della percezione, sulla cognizione e dunque sulla facoltà di capire attraverso un processo logico e deduttivo, è presente diffusamente nei *Sillabari*. Alla voce *Amore*, per esempio, si legge:

> Sollevò gli occhi dal tavolo, nello stesso momento in cui lei li sollevava obliquamente verso di lui, non più sorridendo, ma con il volto percorso da una vampata, ammaccato da un dolore imprevedibile e ingiusto che non capiva.[35]

I *Sillabari* sono percorsi con insistenza da immagini di tale tenore, dove il sentimento di uno stato emotivo si rivela improvvisamente senza essere mediato da una razionalizzazione di tipo concettuale ma attraverso una relazione empatica e intuitiva. Nel suo testo critico *Parise e il gioco degli occhi*, Franco Marcoaldi avanza una tesi suggestiva su questo punto. Egli afferma:

> Il suo, in qualche misura, è un atteggiamento che toglie intenzionalità e finalità allo sguardo […] il vero problema, la vera difficoltà, risiede pertanto nel porsi davanti alle cose al di fuori di ogni criterio di valutazione sistematico-pregiudiziale (e quindi, al fondo, di tipo metafisico). Un atteggiamento radicalmente empirico, come quello di Parise, presuppone la disponibilità a lasciarsi possedere dalle cose. A considerarsi come terreno di coltura delle cose stesse. Si guarda, in altri termini, solo per vedere cosa crescerà.[36]

---

[33] GIORGIO TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 108-11.
[34] NOEL BURCH, *Prassi del cinema*, trad. it. di Cristina Bragaglia, Parma, Pratiche Editrice, 1986, p. 166.
[35] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.1*, in, ID., *Opere*, II, cit. p. 201.
[36] FRANCO MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, cit., p. 115.

«Lasciarsi possedere dalle cose». Verificare cioè l'effetto che le cose hanno su di sé, indagando emozioni e risposte del proprio corpo e della propria intelligenza, e non allontanarsi mai dalle impressioni del proprio intuito; questo, in qualche modo, il 'senso' del movimento d'occhi di Parise. Il prezzo da pagare? L'esclusione aprioristica e incondizionata di qualsiasi tipo di metafisica, di idea a priori, di ideologia precostituita. Continua Marcoaldi:

> Lo sguardo di colui che cerca di cogliere la vita nella sua impermanenza, nella sua incessante metamorfosi, presuppone comunque uno spossessamento; un lasciarsi attrarre dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina. In luogo di trattenerci, l'oggetto su cui abbiamo posato l'occhio finisce per trascinarci, cito da Parise, «verso il centro, la fine dell'imbuto, la rosa celeste». Detto altrimenti: risvegliato al desiderio da una presenza allusiva, il nostro sguardo finisce inevitabilmente per oltrepassare l'oggetto immediato della sua visione.[37]

Insomma, i sensi prima di tutto, guidati dalla vista, tra tutti il senso più manifestamente impaziente, il più votato alla sinestesia. In questo modo la sensibilità si apre all'intuito. I sensi registrano e rielaborano, come accade per esempio nel racconto *Malinconia* a Silvia, la bambina protagonista della narrazione che scopre il significato di quel sentimento nel momento in cui si concentra sull'odore della camerata della colonia estiva: «era un odore come di temporale, e frammisto a questo c'era qualche volta un lieve odore di sudore infantile e di orina che le piaceva molto»[38]; o come accade al protagonista del racconto *Famiglia* che affidandosi al gusto, al sapore del latte materno di un'amica che allatta, compie un viaggio a ritroso addirittura verso l'Origine: «lo sorbì con molta attenzione e con il cuore che gli batteva e sentì prima il sapore e la densità del latte e poi stando attentissimo sentì il sapore che era di latte, di miele, di margherite piccole o erba o di persona umana».[39] Si tratta di quella che Silvio Perrella, prendendo a prestito una frase di Parise, ha descritto più volte come la 'semplificazione fulminante': «una sintesi che semplifichi senza impoverire e che permetta di nuovo all'immaginazione un rapporto primario con il mondo […] un segnale miniaturizzato di tutto sé

[37] *Ivi*, p. 116.
[38] GOFFREDO PARISE, *Sillabario n.1*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 399.
[39] *Ivi*, p. 314.

stesso, che sia allo stesso tempo chiarissimo, brevissimo e seduttivo».[40] In altre parole il modo di tenere insieme «la fine dell'imbuto» e «la rosa celeste», il fatto percettivo e l'aspetto cognitivo:

> Agli effetti proprio della conoscenza sono molto più utili due strumenti apparentemente ambigui e oscuri come la discrezione e l'intuito che la chiara, limpida, matematica e apparentemente esatta ragione. […] La realtà che si vuole conoscere mostra ampie zone d'ombra in cui la ragione può perdersi e l'intuito invece orientarsi. […] Queste zone d'ombra che descrizione e intuito possono non illuminare ma solo percorrere avvertendone le dimensioni, i pieni e i vuoti come fanno i ciechi, danno soddisfazioni tanto più intense e belle quanto più l'ombra si fa profonda e rifugge la luce.[41]

Questo processo di conoscenza, così ben descritto nel brano succitato di *Cara Cina*, conduce ad una consapevolezza di tipo intuitivo, empatica, difficile da raccontare, impossibile da spiegare. Tutto questo complica enormemente la frase di Garboli da cui eravamo partiti: «Parise racconta nei *Sillabari* solo quello che vede», che ora possiamo accostare ad un'altra frase, questa volta di Parise, «non c'è niente da capire, basta guardare» (A, p. 1199). Guardare diventa un esercizio complicato, tutt'altro che superficiale e meramente descrittivo. Quello di Parise è uno sguardo capace di sospendere il giudizio sulle cose, senza creare l'illusione che esse siano osservate come per la prima volta. Uno sguardo in grado di allargare il 'senso' dell'osservato e con esso la disponibilità di accettarlo come un fenomeno nuovo, dotato di un nuovo fascino e un diverso statuto di realtà. Di mostrarci le cose da una prospettiva straniata.

> Un'opera d'arte o letteraria ci fa deviare temporaneamente dal sentiero abituale, trasportandoci in un regno parzialmente immaginario dove possiamo imbatterci in pensieri e sentimenti che non ci sarebbero capitati altrimenti. Queste esperienze collaterali si differenziano dalla nostra realtà quotidiana. In letteratura esse sono fatte di parole, incorporee, intense, complesse, meravigliosamente malleabili e convincenti. Queste differenze consentono all'opera letteraria di addentrarsi pericolosamente nei rapporti potenziali tra carattere, azione, pensiero e mondo naturale. Noi accettiamo le differenze e ci aspettiamo che certe convenzioni di plausibilità e di esagerazione, di utilità e fantasia vengano rispettate o trasgredite. Nello stesso tempo sappiamo che questa

[40] SILVIO PERRELLA, *Fino a Salgareda*..., cit., p. 142.
[41] GOFFREDO PARISE, *Cara Cina*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 764.

> deviazione artistica ci ricondurrà ben presto al binario consueto della nostra vita, che potrebbe risultare modificata o influenzata dall'escursione.[42]

IV.3 Sentimento dell'arte ed epifanie della visione.

Non dovrebbe ormai costituire alcuna novità affermare che per lo scrittore l'arte è vissuto, emozione e sentimento. È egli stesso a sostenerlo in svariati momenti e contesti, ad esempio quando afferma: «un pittore deve guardare la realtà e fare uscire direttamente dal proprio io, dal proprio subconscio l'espressione artistica» oppure, parlando di sé: «Il mio interesse […] nasce da una scintilla: lo sguardo si fissa su un'opera e si fa come più appuntito e desideroso... ma è sempre questione di gusto»[43]; o ancora quando, raccontando della sua passione per l'arte figurativa, afferma:

> Basta un poco di pittura per provare un'emozione, oggi come ieri, sempre molto rara. […] Questo genere di batticuore non soltanto estetico ma materiale, materico e sensuale non lo provavo più da molto tempo, forse da quindici anni a questa parte, quando vidi i primi quadri dei giovani pittori romani Angeli, Festa, Fioroni, Schifano e Cyrus Twombly. (A, p. 1223)

Ma anche senza scandagliare i singoli testi parisiani in cerca di testimonianze, basterà volgere un momento lo sguardo all'arte della triade composta da Schifano, Fioroni, Twombly per rendersi conto della natura sostanzialmente gestuale, e dunque in certo senso 'espressiva', della loro opera. 'Sentimento', d'altra parte, è una parola che ricorre frequentemente nel lessico parisiano proprio a indicare l'espressione di qualità artistiche altamente originali e che afferiscono unicamente l'interiorità dell'artista. Un'interiorità e un vissuto da non intendere in chiave esistenzialista o drammatica, quanto piuttosto come 'modo' di esprimersi; prendendo a prestito una metafora dello scrittore, potremmo dire, un'espressione 'interna' piuttosto che esterna, 'diretta' piuttosto che indiretta, in una parola, spontanea.

---

[42] ROGER SHATTUCK, *L'occhio innocente*, cit., p. 173.
[43] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 34.

Questa idea di arte assume per Parise la rigidità e la certezza dell'assunto matematico. Al pari di molti altri intellettuali che si dedicano alle arti visive, lo scrittore non motiva le ragioni della propria preferenza per questo o quello stile artistico, e interrogato sul perché di certe preferenze o esclusioni, egli risponde sempre evasivo, se non provocatorio, come quando al termine della descrizione di un quadro di Cucchi, afferma: «È tutto. Ma è bello. Perché? Non lo so, non sono Roberto Longhi» (A, p. 1226). Si tratta, ovviamente, di un sentire affine, di una consonanza, di una preferenza inconscia che deriva da un carattere o, più semplicemente, da un modo di essere.

Lo scrittore carica ogni scelta, ogni preferenza, ogni giudizio estetico sugli artisti di valori e letture discrezionali, molto legate, anzi, indissolubilmente legate, al proprio privato sentire. Questo 'modo' si palesa in maniera evidente nella sostanziale autoreferenzialità del suo giudizio estetico, che è imparagonabile, privo di parametri di giudizio, coordinate, regole, che non siano quelle mano a mano imposte dall'autore stesso. Insomma, Parise sembra dirci che non esistendo parametri esterni all'io per giudicare, non è possibile stabilire delle coordinate critiche efficaci, ed è quindi necessario fare appello soltanto alla propria sensibilità.[44]

Questo atteggiamento ha condotto nel tempo lo scrittore a formulare un'idea dell'arte contraria a storicismi e tendenze e dunque critica nei confronti della storia dell'arte, accusata di rappresentare un concetto «inesistente» che sistematizza, chiude e irrigidisce la spontaneità che è propria dell'arte:

> Argan rientra nella storia dell'arte, dentro cioè un concetto inesistente e inano, ed è così che anche la sua attività di critico militante risulta scadente e conservatrice, proprio perché incapace di fare un salto fuori dalle regole della storia, di sovvertirne i ritmi, i giochi. […] Pare che sia un obbligo: si dice sempre "Scuola del Longhi", ma poi quale era la scuola del Longhi? Si potrebbe risalire fino al

[44] Dallo stesso assunto pare muovere anche Melania G. Mazzucco nel suo libro, *Il museo del mondo* (Torino, Einaudi, 2014). Nella premessa, la scrittrice spiega: «Parlerò solo di pittura […] solo le opere di artisti con i quali vale la pena trascorrere del tempo […] Non necessariamente i maestri più celebrati […] ma anche gli irregolari, gli anormali, quelli che non hanno fondato scuole, non si lasciano etichettare o che hanno vissuto per concepire un solo capolavoro […] Le opere non saranno esposte in ordine cronologico […] Né le opere saranno esposte in ordine gerarchico o tematico. […] Per un artista sono distinzioni senza senso: non è il soggetto che conta, ma la pittura stessa […] Il desiderio di un'opera è l'unico criterio veramente fondamentale della mia selezione». L'intento dei due libri dunque è simile, descrivere le proprie visioni dei quadri/artisti che più si amano. Entrambi sposano un atteggiamento acritico e asistematico. Entrambi sono informati e, al tempo stesso, disinteressati.

> Vasari… Ma a che scopo? Per trovare una via parallela alla pittura? Per trovare una scuola della critica della pittura?[45]

Venendo meno i riferimenti storico-artistici Parise arriva a minare il sistema codificato che giustifica e 'ordina' il fenomeno artistico. Ma non sono soltanto le 'etichette' a saltare. Nell'ottica dello scrittore l'arte di qualsiasi tempo è unita per il fatto stesso di essere arte e cioè di condividere la spontaneità dell'arte, ovvero quel sentimento di libertà che si oppone a qualsiasi tentativo di coercizione, esercitato anche dal tempo storico:

> L.M. «Per lei, allora, l'arte è qualche cosa di primitivo, di inconsapevole, di istintuale?»
>
> G.P. «Non solo, ma anche di anonimo. Basti pensare alle grandi scuole del passato, agli affreschi di Pompei, ai busti romani: capolavori che non si sa di chi siano, che sfuggono alla catalogazione, alla storia. Basti pensare ai Bronzi di Riace, due sublimi statue vomitate dal mare: senza tempo, lontanissime, mitiche».[46]

Trascendendo perfino la storia, il sentimento dell'arte rappresenta qualcosa che non chiude, non circoscrive ma apre lo spazio e il tempo dell'opera. Saltano gli statuti storico-artistici, le prescrizioni critiche, le regole stilistiche, finanche il più basilare 'statuto' dell'autorialità.

La mancanza di 'criteri universali' porta a concludere che l'arte è sensazione soggettiva, impressione fugace, frammento. Su questo punto, e sulle sue possibili conseguenze, Parise riflette in un articolo intitolato *L'arte, un albero dai rami spinosi*, pubblicato sul «Corriere» il 28 ottobre 1985:

> C'è una grande confusione nell'arte figurativa (e non soltanto figurativa) contemporanea e, quel che è più grave, non si può dare la colpa a nessuno dei presunti colpevoli: non agli artisti, non ai critici, non ai mercanti. […] Il fatto è che ormai l'arte è un puro concetto, nemmeno più una crociana «emozione estetica» bensì un guizzo, un *frisson* non più intenso di una leggera scossa elettrica, che colpisce solo alcuni, e altri credono di esserne colpiti ma non lo sono: tanto vale il mimetismo snobistico. E colpisce in ogni caso in questo istante e non un minuto o due dopo, quando il *frisson*, per incanto non colpisce più. Inoltre tale *frisson* è talmente individuale da distribuirsi *ad personam* secondo un capriccio da imputare soltanto al caso. […] In un regime di relativa libertà, dove non ci sono né temi da svolgere né parole d'ordine ideologiche o religiose, non resta altro che il gesto espressivo, individuale, il concettuale baffo della Gioconda, da esporre al giudizio dell'occhio

[45] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 33.
[46] *Ivi*, p. 34.

> estraneo. Ma il gesto espressivo, individuale, se guardiamo bene è come esporre all'occhio estraneo la propria persona, altrettanto espressiva, altrettanto individuale. Perché allora la necessità dell'opera, del manufatto, del prodotto? [47]

Il breve testo, di cui il frammento citato costituisce una summa e al tempo stesso una mutilazione, esprime il fulcro del problema che andiamo ponendo. Se la misura dell'arte è il sentimento, sembra suggerirci Parise, quali parametri si possono usare per districarci e orientarci nel *mare magnum* dell'arte contemporanea? Dopo la polverizzazione delle ideologie, la perdita di ogni possibile centro, se nessuna storia dell'arte è più possibile, se addirittura il *frisson*, il brivido dell'emozione estetica, si fa sempre più incerto, che cosa è possibile fare?

La risposta che sembra dare lo scrittore è che è necessario protrarre per più tempo possibile il *frisson*: se il 'brivido' di un istante è tutto ciò che rimane, bisogna cercare di farlo vivere il più a lungo possibile, bisogna renderlo profondo, legarlo a qualcosa di profondo. In altre parole, è necessario trasformarlo in metafora. Parise, come è ovvio, non risponde al problema del disordine che governa il sistema dell'arte contemporanea; a lui interessa ricercare un modo per ovviare alla confusione esistente nel mondo, un modo per ridare stabilità all'arte e alla vita, per renderla nuovamente 'significante'.

Parise ha sempre mostrato una forte attitudine visiva nel suo scrivere. Coerentemente, Franco Marcoaldi dice di aver sempre pensato a lui come a «un occhio vivente», mentre Giosetta Fioroni, nel rammentare l'inizio del loro legame sentimentale, definiva il suo sguardo «acuto, indagatore, di inesauribile curiosità».[48]

---

[47] GOFFREDO PARISE, *Artisti* (1994), cit., p. 119. L'articolo, come sottolinea Quesada, è il più teorico degli scritti dedicati all'arte. Nel suo complesso l'autore vi tratteggia la propria difficoltà sempre maggiore a orientarsi nel panorama artistico contemporaneo che tende a sovrapporre il manierismo all'originalità. La riflessione in esso contenuta sulla 'confusione' del contemporaneo, richiama, per consonanza di vedute, il già citato articolo *La vita è disordine* (1974). Questo a supporto della tesi che non esiste discrepanza sostanziale tra la riflessione sull'arte e quella sulla letteratura portate avanti dall'autore nel corso della sua vita.

[48] FRANCO MARCOALDI, *Parise e il gioco degli occhi*, cit. p. 116.

> L'immagine supera qualsiasi parola scritta perché parla da sola. È una cosa che si vede, che si tocca. La parola scritta invece perde campo sempre più, e in modo fragoroso, perché si è fatta pedante, didattica, impositiva. Vuole pronunciarsi su ciò che non è pronunciabile.[49]

La percezione che Parise ha della scrittura, riflette in qualche modo quelle che sono le differenze strutturali tra linguaggio scritto e linguaggio visuale: da una parte la necessità di coerenza logica e ricorso a regole sintattiche e narrative, dall'altra l'immediatezza e la spontaneità dell'arte.[50] Questa dicotomia tra espressione scritta e visuale emerge chiaramente, per esempio, in rapporto alla pittura di Cy Twombly:

> Amo molto Twombly e la sua opera è ritenuta astratta. Ma si tratta sempre di astrazione metaforica. Vede quel ghirigoro a forma di triangolo? Quella è una punta insanguinata, è la vendetta di Achille Twombly in fondo è un filosofo, un aedo ellenista. La sua è una scrittura nel vuoto, è un segnale Zen dove l'uomo nasconde il suo corpo.[51]

Poi, confrontando i Bronzi di Riace, conclude:

> Ecco perché sono la perfezione assoluta: risultano al tempo stesso opera e metafora, forma pura e narrazione […] È un po' come per quel disegno di Twombly, un vero geroglifico filosofico, uno schizzo matematico, un'illuminazione accecante.[52]

L'occhio e l'espressione visuale hanno insomma la capacità di racchiudere visibile e invisibile in un'immagine unitaria, risultando al tempo stesso «opera e metafora, forma pura e narrazione». Ma non solo. La vista è ancora capace di unire particolare e generale, «il casuale con il predestinato»[53], il concreto e l'astratto, come avviene per esempio con l'arte di Joseph Cornell:

> Era il caso di quella minuscola e sublime cianfrusaglia che avevo davanti agli occhi: *l'Egypte*. Era tutto lì, in quelle dodici bottigliette dal contenuto inesplicato e per sempre inesplicabile, l'Egitto? *l'Egypte*. Era possibile rinchiudere tutto l'Egitto, bende di Faraoni, profumi, unguenti, lacche, iridi e cornee di mummie, papiri e palme, cammelli, ivi comprese le cartoline illustrate con Piramidi e

---

[49] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 34.
[50] Cfr. ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 74. «L'inseguimento d'un orizzonte espressivo diverso da quello delle parole è la spinta che anima molti di questi pittogrammi tracciati in margine a pagine fitte di scrittura. Come non sentirvi l'eterna insopprimibile invidia dello scrittore per il pittore? «Che felice mestiere quello del pittore, paragonato a quello dell'uomo di lettere!» si legge nel *Diario* dei fratelli Goncourt in data 1 maggio 1869. «All'attività felice della mano e dell'occhio nell'uno corrisponde il supplizio del cervello nel secondo; e il lavoro che per l'uno è un godimento per l'altro è una pena…».
[51] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 34.
[52] *Idem.*
[53] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit., pp. 153-154.

> Sfinge, pressione atmosferica del Nilo, in sei asticelle di legno levigato? […] Si era possibile. (A, p. 1213)

Proprio l'arte di Cornell smaschera, una volta in più, i limiti della parola rispetto all'immagine:

> Ho tentato di descrivere qualche opera di Cornell, inutile dire che non ce l'ho fatta. […] se l'arte vive l'epoca della sua riproducibilità tecnica […] perdendo l'aura o l'anima […] tale operazione non si addice a Cornell nemmeno con la parola, che pure ha dalla sua la metafora. (A, p. 1213)

Eccoci al punto: il potere metaforico della parola non basta, non è sufficiente a rendere con l'intensità necessaria la labilità e l'incertezza (l'inclassificabilità) del *frisson*, del sentimento dell'arte. Ecco che viene in soccorso l'attitudine visiva dello scrittore; il ricorso nei *Sillabari* ad una prosa di tipo visivo.

Lo stile dimesso e la prosa «spolpata di qualsiasi impeto e quasi bidimensionale»[54] riflettono la ricerca dello scrittore in direzione della ricerca iconica – proprio l'aggettivo 'bidimensionale' richiama i processi di paratassi e metonimia, di giustapposizione e di sostituzione tipici dell'arte visuale. Il risultato, il fine di questo processo si può riassumere come un tentativo di avvicinarsi alla 'verità del reale':

> L'immagine diversamente dal pensiero non impone alcuna opinione alle cose. In ogni operazione di pensiero è sempre implicato anche un giudizio sugli oggetti, sugli uomini, su una città, su un paesaggio. Il vedere invece trascende dalle opinioni; guardando una persona, un oggetto o il mondo noi sviluppiamo un rapporto autentico, un'attitudine sganciata da qualsiasi giudizio, in fondo percepiamo a livello puro. L'atto del vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare con la verità, molto più del pensiero, nel quale invece ci smarriamo più facilmente allontanandoci dal reale.[55]

In questo modo, il *frisson*, (l'inclassificabile) attraverso una 'formalizzazione' diviene epifania: un modo di guardare e di vedere che è un modo di rapportarsi con l'esistenza e di immergersi nel mondo. La realtà, sembra dirci Parise, è contemplabile soltanto nella forma che gli è propria, ovvero quella del frammento, ma nel frammento è ancora possibile ricercare l'unità, il tutto.

---

[54] ANDREA ZANZOTTO, *Introduzione*, in, GOFFREDO PARISE, *Opere*, I, cit., p. XVII.
[55] WIM WENDERS, *L'atto di vedere*, trad. it. di Roberto Menin, Milano, Ubulibri, 1998. p. 43.

IV.4 Ordine e sollievo dell'arte.

Nei paragrafi precedenti si è cercato di mostrare la contiguità delle riflessioni di Parise sulla letteratura e sull'arte figurativa, un legame che inevitabilmente segue la riflessione sulla propria arte e sulla forma del proprio scrivere. L'arte mette ordine al disordine dell'esperienza. La ricerca di Parise, più manifestamente cosciente quella dei *Sillabari*, forse più inconsapevole quella di *Artisti*, muove da questo assunto: ritrovare attraverso l'arte quel sentimento di unità, di finalità, di scopo, che è assente nella realtà.

Parise non credeva nella pedagogia («la pedagogia essendo regola, regole, e la vita invece disordine, esplosioni, fulmini, scariche elettriche varie, vulcani e fabbriche più o meno sotterranee»[56]) così come non credeva nella possibilità per la letteratura di costruire qualcosa di conchiuso, di definitivo e di stabile.[57] Ciononostante scrive, e quanto scritto arriva a costituire un'idea della letteratura, come ricorda Italo Calvino in una lettera allo scrittore quando afferma: «stai facendo un'operazione letteraria».[58]

Ilaria Crotti nel suo saggio *«Raccogliere il tutto in qualche niente»: Wunderkammern di Parise critico d'arte*, evoca l'immagine della wunderkammern, per spiegare l'ordine, stratificato e complesso sotto molti profili, della raccolta *Artisti*. Wunderkammern: una sistematizzazione a-sistematica, anti-lineare, a-logica, che procede per analogie, salti, linee serpentine. «Nessun ordine prestabilito, nessuna verità rivelata, ma logica associativa *in primis*», dirà Parise. Come evidenzia

---

[56] GOFFREDO PARISE, *Il significato della filosofia*, cit. p. 94.

[57] Crf. GOFFREDO PARISE, *Quando la fantasia ballava il Boogie*, in, ID., *Opere*, II, cit., p. 1609. «Anche la mia ora è passata. Mi piacerebbe molto poter ancora testimoniare da *scriptor* privo di computer, nel modo che è stato riconosciuto come il mio stile, altre avventure del barone di Munchausen, del marinaio Ahmed, del sottosuolo e del pavimento tout court. E forse chissà, se avrò sufficiente energia potrò farlo! Ma il mood è lontano, sempre più lontano e in ogni caso ce ne fu uno e uno solo. Forse invece non sarà più possibile perché se lo stile ha degli eredi, l'arte è come una farfalla, senza eredi e capricciosa, si posa dove e quando vuole lei. E' inoltre un insetto, come tutti sanno a vita breve. Forse invece il momento è venuto che anche la mia opera di risibile scrittore venga infilata in uno scaffale, in quel millimetrato ossario che le compete».

[58] MANUELA BRUNETTA, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, cit., p. 45. Lettera di Italo Calvino a Goffredo Parise, datata 9 maggio 1973 e conservata preso l'Archivio Goffredo Parise di Ponte di Piave. Missiva archiviata con numero progressivo 57.3 e codice archivistico C.1.

Crotti nel suo studio, l'immagine della wunderkammern ha avuto fortuna nel Novecento come metafora di una modernità «non già 'progressiva', bensì eterodossa e perturbante, attraversata da fattori di dismisura e di alterità».[59] In effetti, proprio il modello enciclopedico ha fornito, nel tempo, la chiave di volta che rende leggibile il trapasso da una determinata forma culturale a un'altra, additando il percorso verso una modernità estrema, fino alla nostra contemporaneità.[60]

È nota in questo senso, la funzione trainante svolta dalle avanguardie del primo Novecento, momento in cui la crisi epistemologica del modello enciclopedico del XIX secolo raggiunge le punte più estreme. Proprio nel periodo dell'avanguardia la riflessione critica attorno al modello dell'enciclopedia (inteso come sistema organico di costruzione del sapere e costellazione unitaria e univoca di senso) porta ai risultati che costituiscono i presupposti della nostra modernità. La coscienza puntuale di questa rottura, di questa irriducibile perdita d'ordine, emerge con chiarezza nel frammento seguente, tratto da *Nuova Enciclopedia* di Alberto Savinio:

> Enciclopedia significa 'saper tutto' ovvero scienza 'circolare', scienza 'conchiusa'. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee – 'spiritualmente' omogenee. […] Si capisce così l'enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l'enciclopedismo degli enciclopedisti francesi: non si capisce la ragione di una enciclopedia compilata oggi […] Oggi non c'è possibilità di enciclopedia. Oggi non c'è possibilità di saper tutto. Oggi non c'è possibilità di una *scienza circolare*, di una *scienza conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità di cognizioni*. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. […] E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella *polis* – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi ad una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.[61]

---

[59] ILARIA CROTTI, *Wunderkammern*…, cit. p. 25.
[60] *Ivi*, p. 26.
[61] ALBERTO SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 132-133. Per mostrare la sostanziale non estraneità di Parise a posizioni critiche di tale tenore, propongo di seguito un breve estratto di una presentazione 'critica' su Gadda: «Non ho temperamento di critico, né di saggista, né sufficiente preparazione filologica (linguistica in questo caso) né fisica, né chimica, ne matematica, né storica, né balistica […] né aura accademica: insomma non sono quell'umanista

Sappiamo che Parise ha definito *La casa ispirata* di Savinio, un «*Baedeker* della confusione imperante» e che la visita alla Biennale del 1948, dove era esposta parte significativa dell'avanguardia francese di inizio secolo, ha costituito un momento importante, in certo qual modo formativo se non addirittura emblematico e 'predittivo' del successivo sviluppo dell'arte dello scrittore. A insistere sul ruolo portante di quest'incontro è lo stesso Parise che durante un'intervista afferma:

> Un altro incontro importante per la mia scrittura è stata la visita alla prima Biennale del dopoguerra: Cezanne, Modigliani, Gauguin, tutti quelli che hanno rotto con il passato, che hanno cambiato le carte in tavola, che hanno inventato un nuovo modo di guardare il mondo.[62]

Sembra che l'immagine della wunderkammern intesa quale paradigma conoscitivo fondato sull'incoerenza, sull'eterogeneità e al tempo stesso sull'illusione di un ordine possibile, di «porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno» – purché ci si adoperi «a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate» – appartenga intimamente alla riflessione letteraria, e artistica in senso lato, di Parise.

D'altro canto, se è corretto affermare che il paradigma interpretativo dello scrittore si muove nei meandri della wunderkammern, è altrettanto vero che il movimento dello scrittore rispetta i suoi precipui presupposti, ovvero la consapevolezza di un disordine imperante (*La vita è disordine*). Quello adottato da Parise, allora, è un atteggiamento nomade e rapsodico, contrassegnato dall'imprevedibilità e costellato di svolte non progettate. Non a caso lo scrittore è stato paragonato alla figura del *flâneur*, icona di colui che si sottrae alla razionalità strumentale (ideologia) per lasciarsi sorprendere dalla verità che si cela nella banalità del dettaglio. Il *flâneur* è colui che sovverte le assiologie tradizionali e le divisioni correnti tra l'alto e il basso, tra ciò che è culturalmente nobile e

totale e totalitario, cioè sommo, che la mia parte di secolo del resto non mi permette di essere, né lo permettono le università "umanistiche" che ci hanno "preparato", né le condizioni oggettive in cui viviamo, scandite da tempi non umanistici». GOFFREDO PARISE, *Le "bombe" dell'ingegnere*, in, *Opere*, II, cit., p. 1369.

[62] GOFFREDO PARISE, *Intervista a Goffredo Parise*, cit., p. 34.

ciò che si presenta come dozzinale, tra la vera arte e l'espressione popolare.[63] Parise, come sostiene Zanzotto, incarna questa figura, perché anche lui è attratto da quanto di oscuro e misterioso si cela nel dettaglio, nel frammento, nei 'detriti' della storia:

> Noi viviamo una catastrofe perenne e continua, che travolge il nostro passato, il nostro presente e travolgerà anche il nostro futuro. Forse domani galleggerà solo qualche rottame, ma sarà quel rottame a rappresentarci.[64]

Questo atteggiamento si ravvisa tanto nella scrittura quanto nel carattere dello scrittore, il quale rigetta la referenza a istanze di natura ideologica e considera 'la visione storica' una visione inautentica, viziata e sostanzialmente parziale, della realtà. Parise coglie le piccole, labili 'verità' che lo interessano, impermeabile a canoni interpretativi e a condizionamenti che lo vorrebbero di volta in volta impegnato, schierato, classificato. Egli rivolge il proprio sguardo alle presenze minime, agli oggetti di uso comune o desueti, a istanti fulminei di vita quotidiana.

Nella sua opera più importante Parise parla dei sentimenti («fatti psicologici iniziali, fatti vitali ridotti a spore, barlumi balbettanti») senza essere sentimentale. Come ha notato Belpoliti, il distacco è la qualità rara dei *Sillabari*:

> Parise riesce a comunicare al lettore anche una sorta di distacco dal proprio stesso sentire, distacco che consiste nella capacità di creare un momento di pausa, una sospensione, una sorta di incantesimo che vive finché vive il racconto stesso (e proprio in questo consiste la sua grandezza di scrittore, la sua dolente leggerezza). Forse per questo ai lettori più attenti i racconti del Sillabario sembrano ancor oggi delle perfette storie zen: «illuminano» senza spiegare nulla.[65]

«Illuminano, senza spiegare nulla». Con lo stile dei *Sillabari* Parise realizza quel superamento della scrittura (prosa) nella direzione dell'immagine (o della poesia) che aveva ricercato con tanta insistenza nelle sue riflessioni sull'arte.

---

[63] Cfr. Emblematiche in questo senso le dichiarazioni di Parise in merito al fenomeno del graffitismo americano (*La nuova cultura popolare americana*) e le annotazioni in merito all'arte presenti nel reportage dal Giappone (*L'eleganza è frigida*).
[64] *Idem*.
[65] MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit. p. 161.

I *Sillabari* funzionano per accostamenti, paratassi, ossimori, metonimie, secondo un metodo marcatamente visuale. Ma il suo non è uno sguardo innocente, lo sguardo di colui che vede il mondo come per la prima volta. L'occhio di Parise mostra una sequenza solo apparentemente casuale, spontanea e naïf. Lo scrittore sa bene che guardare è interpretare, ed il suo mettere a fuoco determinati elementi piuttosto che altri, è già selezione, ordine, un principio di senso. Il diverso statuto di realtà delle cose così come le 'mostra' Parise è apertura, polisignificanza e sospensione, e allo stesso tempo, epifania e rivelazione. Ma epifania di che cosa?

Per rispondere a questa domanda è necessario prendere in considerazione quanto Parise scrive a proposito del viaggio in Giappone compiuto nel 1980. In un passo significativo del suo reportage, lo scrittore descrive la visita al tempio Ryoanji di Kyoto. Qui egli si trova ad ammirare in estatica contemplazione il giardino zen di quel tempio:

> Si trattava di una specie di piazzale […] di una vastità che si sarebbe detto immenso, di ghiaia pettinata longitudinalmente, con cinque o sei pezzi di roccia sparsi. Il giardino era limitato da un muro che pareva di creta impastata con olio e le rocce mostravano qualche ciuffo di muschio, immense e lucide di pioggia pareti a picco su quello che si sarebbe detto un mare, nonostante il colore biancastro della ghiaia. Intorno alle pietre, anziché longitudinale, la pettinatura era circolare, come avviene per le spume attorno a un'isola. Niente, non era niente, eppure tutto conteneva […] Il suo nome era giardino del vuoto o del niente […] ma Marco si sentì del tutto solo in estatica ammirazione per non dire in ipnosi.[66]

Quanto avviene a questo punto della narrazione, non interessa più esclusivamente l'esperienza di Marco – il protagonista alter-ego di Parise nel reportage – ma si estende al senso profondo del significato che assume l'arte per Parise, rispondendo così al quesito da cui siamo partiti: qual è il senso dell'epifania?

Davanti alla 'metafisica' bellezza del giardino del tempio Ryoanji, Marco racconta di provare una vertigine che si moltiplica esponenzialmente fino a diventare «la più grande emozione estetica della sua vita». Qual genere di felicità era, si domanda più avanti lo scrittore. La risposta:

[66] GOFFREDO PARISE, *L'eleganza è frigida*, in *Opere*, II, cit., pp. 1149-1150.

«Era la felicità […] al suo massimo, senza alcuna punta di malinconia».

> Allora giunse un'aria viola, portata come dal mantello di un fantasma, era ormai notte ed egli fu costretto dai guardiani ad uscire, ma ormai era fatta: quel solo giorno felice valeva più di un'intera vita.[67]

[67] *Ivi*, p. 1154.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BARILLI, RENATO, *Il ciclo del postmoderno*, Roma, Feltrinelli, 1984.

ID., *Informale, Oggetto, Comportamento. La ricerca artistica negli anni 60*, Milano, Feltrinelli, 1979.

BELPOLITI, MARCO, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

BENJAMIN, WALTER, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

BUÑUEL, LOUIS, *Dei miei sospiri estremi*, trad it. di Daniela Selvatico Estense, Milano, Rizzoli, 1983.

BURCH, NOEL, *Prassi del cinema*, trad. it. a cura di Cristina Bragaglia, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

CALVESI, MAURIZIO, *Le due avanguardie*, Milano, Lerici editori, 1966.

ID., *Avanguardia di Massa*, Roma, Feltrinelli, 1978.

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984.

COMISSO, GIOVANNI, *Busta Chiusa*, Milano, Nuova accademia editrice, 1965.

MAZZUCCO MELANIA, *Il museo del mondo*, Einaudi, Torino, 2014.

SAVINIO, ALBERTO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2011.

SHATTUCK, ROGER, *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti* (1984), trad. it. di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1992.

SPADONI, CLAUDIO, *Giosetta Fioroni*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999.

TINAZZI, GIORGIO, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 1995.

VASIO, CARLA, *Vita privata di una cultura*, Roma, Nottetempo, 2013.

VOLPI, FRANCO, (a cura di), *Ars Majeutica. Studi in onore di Giuseppe Faggin*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1985.

WIM WENDERS, *L'atto di vedere*, trad. it. di Roberto Menin, Milano, Ubulibri, 1992.

ZEVI, ADACHIARA, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2006.

OPERE DI GOFFREDO PARISE PRESE IN ESAME

Artisti, a cura di M. Quesada, Roma, Le parole gelate, 1984 (e II edizione, Vicenza, Neri Pozza, 1994).

Opere, a cura di B. Callegher e M. Portello, vol. I, Milano, Mondadori, 1987.

Opere, a cura di B. Callegher e M. Portello, vol. II, Milano, Mondadori, 1989.

I movimenti remoti, a cura di E. Trevi, Roma, Fandango Libri, 2007.

Lontano, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2009.

INTERVISTE

Natura d'artista, in «Eidos», I, 1, ottobre 1987. Le pagine ripropongono la conversazione raccolta da Enrico Parlato per la terza rete radiofonica della Rai andata in onda il 20 aprile e il 31 agosto 1986 nella rubrica, curata da Emma Vicenzini, *L'arte in questione*.

Goffredo Parise, in «FlashArt», n. 135, Milano, 1986.

EPISTOLARI

PARISE, GOFFREDO, *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise, con disegni di G. Fioroni e due note di R. Manica e S. Perrella*, a cura di Luigi Urettini, Lugo, Edizioni del Bradipo, 1992.

GADDA, CARLO EMILIO, PARISE, GOFFREDO, *«Se mi vede Cecchi, sono fritto». Corrispondenza e scritti 1962-1973*, (a cura di) Domenico Scarpa, Milano, Adelphi, 2015.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GOFFREDO PARISE

ALTAROCCA, CLAUDIO, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

BANDINI, FIORENZO, FIORONI, GIOSETTA, SCHEIWILLER, VANNI, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995.

BRUNETTA, MANUELA, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Treviso, Canova, 1998.

CROTTI, ILARIA, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, Ravenna, Longo, 1993.

EAD., (a cura di), *Goffredo Parise*, Atti del convegno, Firenze, L. S. Olschki, 1997.

EAD., *Wunderkammer: il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005.

NALDINI, NICO, (a cura di), *Con Goffredo Parise*, Atti del convegno, Dosson (TV), Zoppelli, 1998.

ID., *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milano, Rosellina Archinto, 1989.

PERRELLA, SILVIO, (a cura di), *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del convegno, Napoli, Guida, 1994.

PERRELLA, SILVIO, *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003.

PETRONI, PAOLO, *Invito alla lettura di Parise*, Milano, Mursia, 1975.

SANTORO, VITO, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet, 2009.

APPENDICE ICONOGRAFICA

NOTA

L'ordine delle immagini segue la sequenza proposta nella tesi.

- Le immagini fotografiche sono tratte da:

BANDINI, FIORENZO, FIORONI, GIOSETTA, SCHEIWILLER, VANNI, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995.

- Le riproduzioni fotografiche delle opere pittoriche sono tratte da:

Archivio Casa di Cultura Goffredo Parise, Ponte di Piave, Treviso. [Fig.re: 1 - 8, 19, 30]

SIMIC, CHARLES, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi, 2012. [Fig. 23]

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, Catalogo della mostra, Venezia 4 Aprile / 20 Giugno, Firenze, Sansoni Editore, 1982. [Fig. 22]

Mario Schifano, Catalogo mostra Galleria Odyssia – Roma, Novembre 1965. [Fig. 17]

SPADONI, CLAUDIO, (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Milano, Mazzotta Edizioni, 1999. [Fig. 18]

PARMIGGIANI, SANDRO, (a cura di), *Mario Schifano, Io sono infantile*, Milano, Skira, 2000. [Fig.re: 28, 29]

ACHILLE BONITO OLIVA, (a cura di), *Schifano. Opere 1957-1997*, Milano, Electa, 1998. [Fig.re: 16, 25 - 27]

www.archiviofrancoangeli.org [Fig.re: 20, 21]

www.guggenheim-venice.it [Fig.re: 24, 32]

www.akronartmuseum.org [Fig. 33]

Fig. 1 – Goffredo Parise, *Annunciazione*, 1947-48

Fig. 2 – Goffredo Parise, *Cimitero ebraico*, 1947-48.

Fig. 3 – Goffredo Parise, *Notturno*, 1947-48

Fig. 4 – Goffredo Parise, *Senza titolo*, 1947-48

Fig. 5 – Goffredo Parise, *Senza titolo*, 1947-48.

Fig. 6 – Goffredo Parise, *Senza titolo* [interno chiesa], 1947-48.

Fig. 7 – Goffredo Parise, *Paesaggio*, 1947-48

Fig. 8 – Goffredo Parise, *Autoritratto*, 1947-48

Fig. 9 – Goffredo Parise e Giosetta Fioroni a Roma nel 1970. Foto di Roggero Dugoni.

Fig. 10 - Goffredo Parise e Giosetta Fioroni presso la Galleria di Paolo Barozzi a Venzia nel 1971.

Fig. 11 – Goffredo Parise con Mario Schifano a Roma nel 1982. Foto di Angelo Turretta.

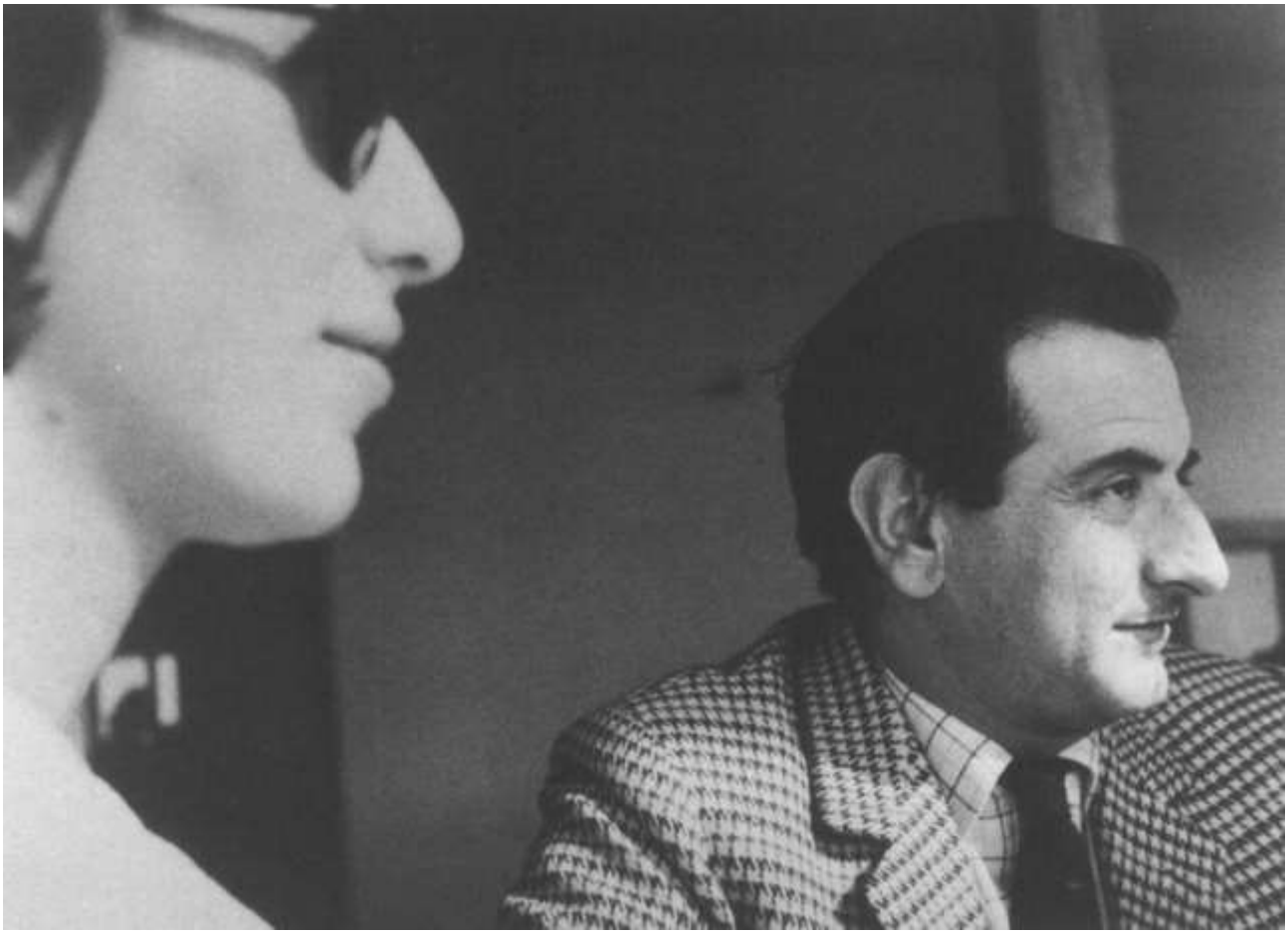

Fig. 12 – Goffredo Parise e Giosetta Fioroni nel 1965 a Fregene, fotografati da Mario Schifano.

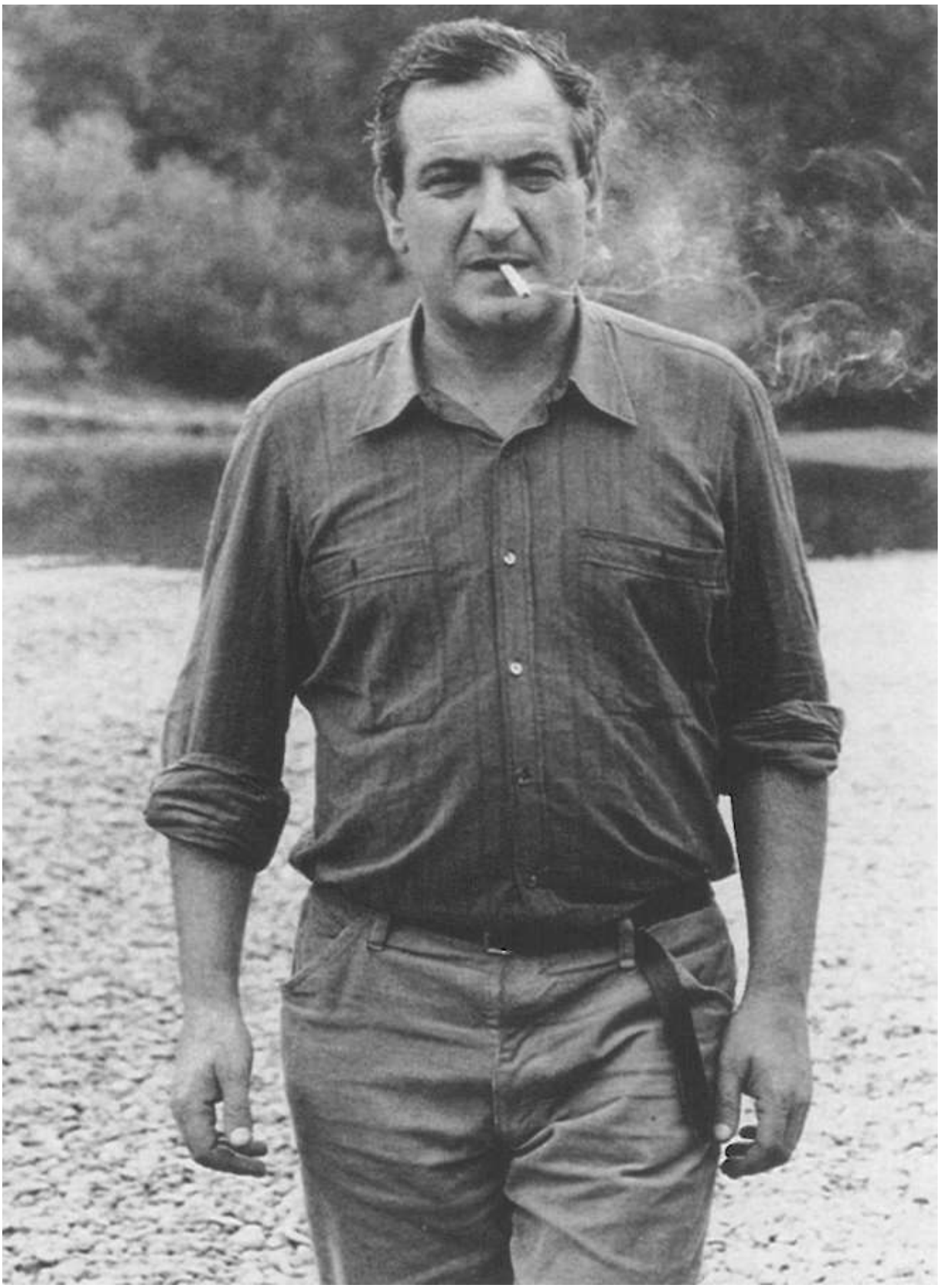

Fig. 13 – Goffredo Parise fotografato da Elisabetta Catalano nel 1974 a Salgareda.

Fig. 14 – Vista de *La spia ottica* opera con la quale Giosetta Fioroni partecipa al festival «Teatro delle mostre» organizzato da Plinio De Martiis nel 1968 presso la Galleria La Tartaruga, Roma.

Fig. 15 – Goffredo Parise con Giosetta Fioroni durante l'allestimento dell'opera *La spia ottica*. Foto di Plinio de Martiis.

Fig. 16 – Mario Schifano, *Giallo cromo*, 1962.

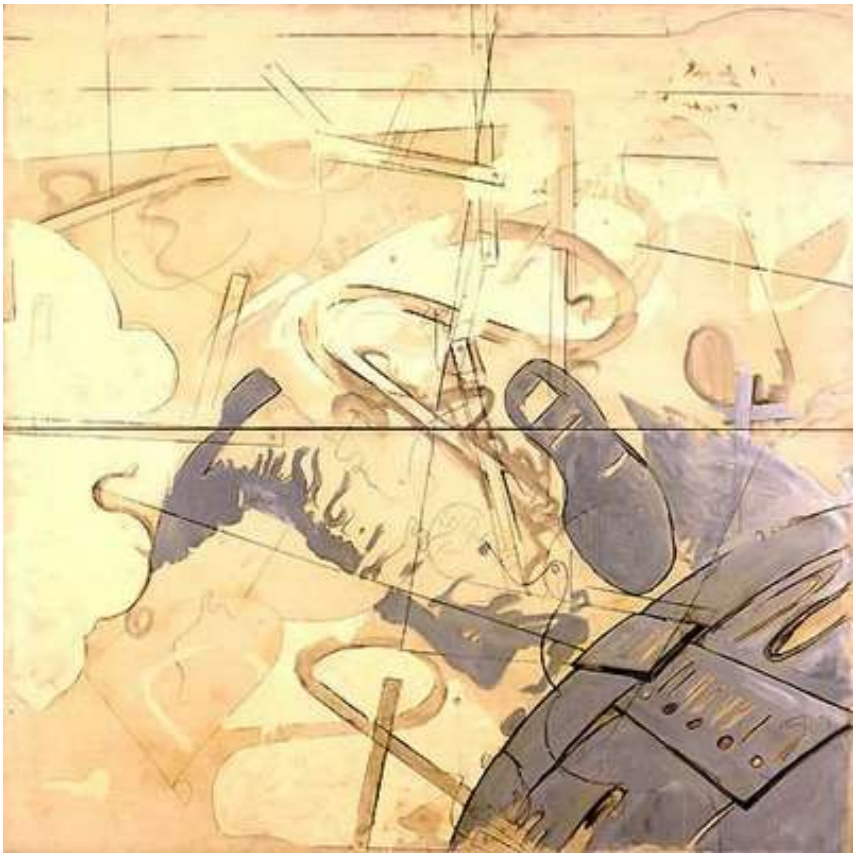

Fig. 17 – Mario Schifano, Spazio, 1965.

Fig. 18 – Giosetta Fioroni, *Ragazza TV*, 1964-65.

Fig. 19 – Giosetta Fioroni, *Doppio liberty*, 1964.

Fig. 20 – Franco Angeli, *Untitled*, 1976

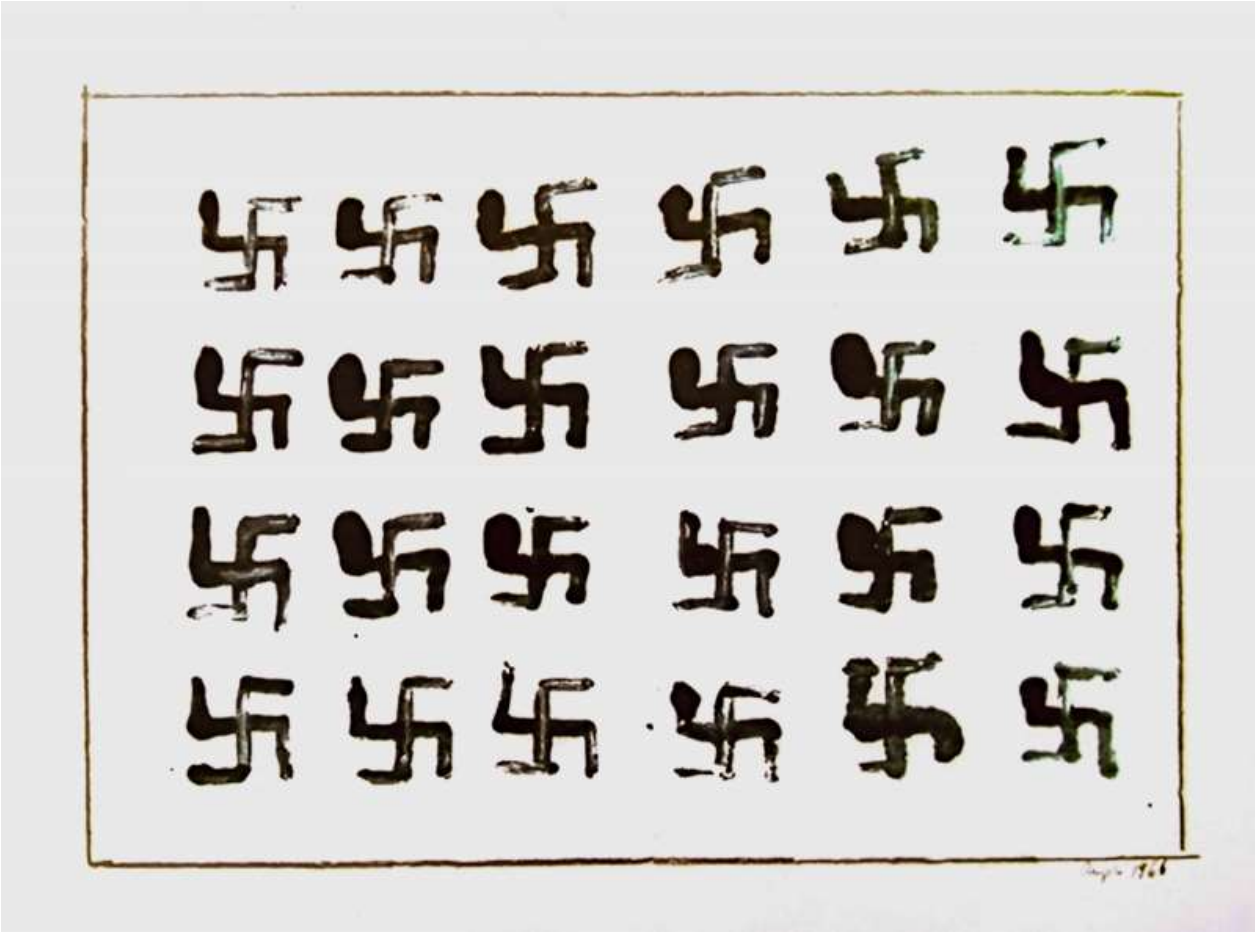

Fig. 21 – Franco Angeli, *Svastiche*, 1966.

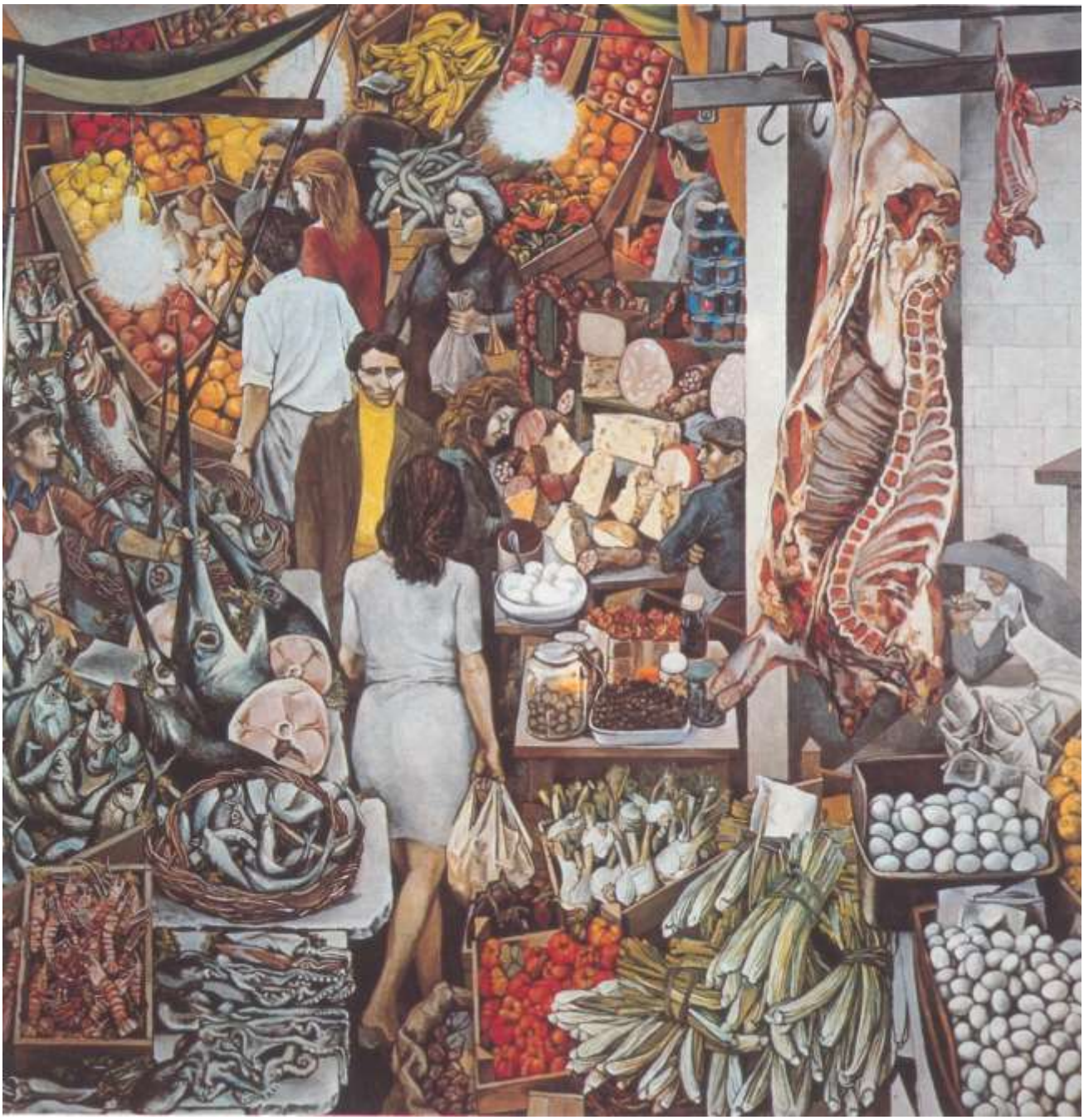

Fig. 22 – Renato Guttuso, *Vucciria*, 1974, Palazzo Steri, Palermo.

Fig. 23 – Joseph Cornell, *Egipte de Marie Le Clezio*, 1943.

Fig. 24 – Joseph Cornell, *Shoot the Chutes (svizzero)*, 1941

Fig. 25 – Cy Twombly, *Untitled*, 1961.

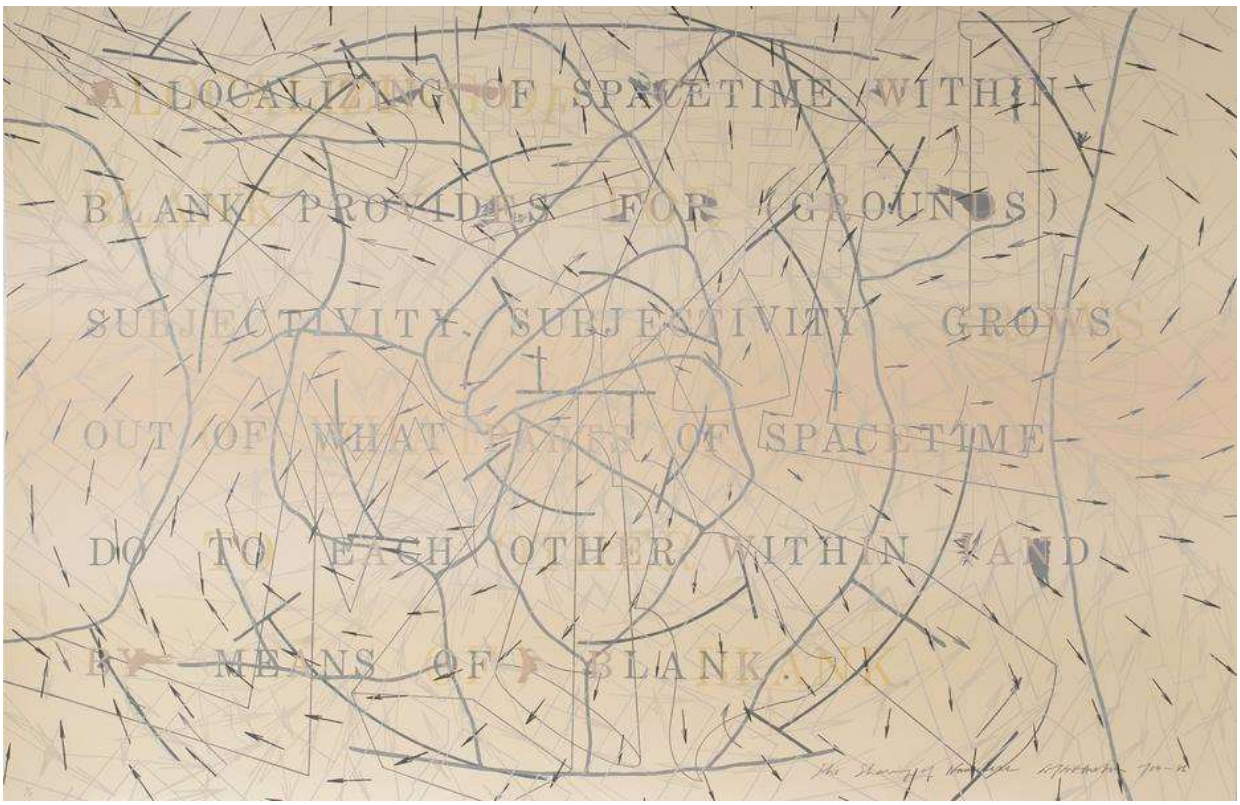

Fig. 26 – Shusaku Arakawa, *The sharing of numbers*, 1984-86.

Fig. 27 – Mario Schifano, *Esso*, 1963.

Fig. 28 – Mario Schifano, *Grande bianco*, 1962.

Fig. 29 – Mario Schifano, *Particolare di propaganda*, 1963.

Fig. 30 – Mario Schifano, *Paesaggio anemico*, 1975.

Fig.31 - Mario Schifano, *Paesaggio anemico*, 1974-76.

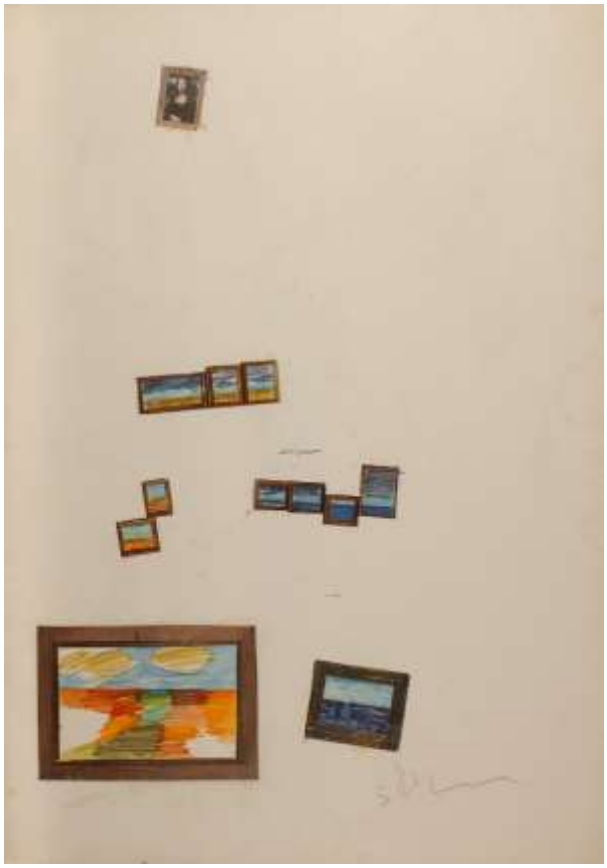

Fig. 32 – Mario Schifano, *Paesaggio anemico*, 1975.

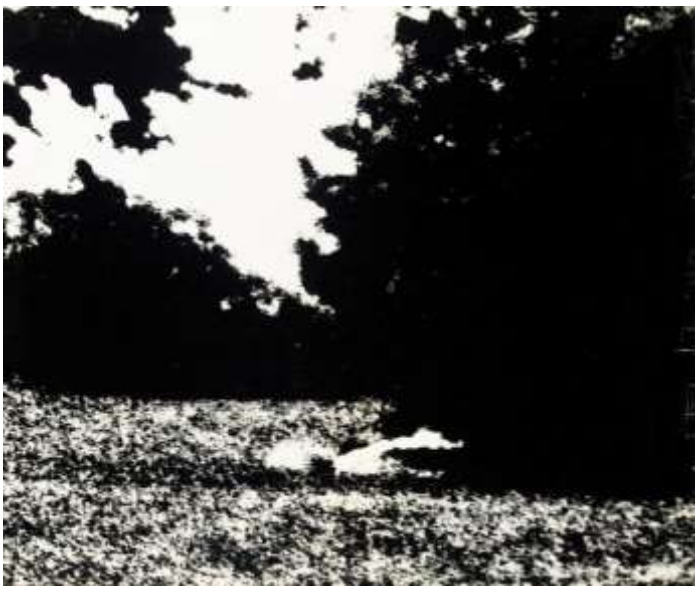

Fig. 33 – Fotogrammi dal film *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni.