

I *Sillabari* di Goffredo Parise: l'origine percettiva del linguaggio

ELISA ATTANASIO*

«La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta “profondità” che un trattato di filosofia». (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*)¹

«Quest'uomo, contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non si spiegava un bel nulla e, forse a causa della sua pigrizia, si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione».

(G. Parise, *Antipatia, Sillabario n. 1*)

Sommario: 1. «L'erba è verde»: la necessità di parole semplici. 2. La genesi sensibile del linguaggio: dall'esperienza corporea all'articolazione. 3. La vista e gli altri sensi: la funzione conoscitiva del corpo. 4. La sensazione regola il sistema: il principio di contraddizione.

Abstract: The article explores the original style of *Sillabari*, Goffredo Parise's short stories. The paper aims at showing the intersections between Parise's work and philosophy of perception drawing on Merleau-Ponty's phenomenology and his conception of an aptic, visual and “sentimental” access to reality. I argue that both paths (narrative and philosophical) attempt to revise some cognitive categories of the Cartesian tradition, rediscovering embodied symbolization as a primary way of knowing reality. In the *Sillabari*, the Italian tradition started by Vico converges with phenomenology. In Parise's writing, the classical dichotomy between subject and object, inner and outer, body and soul is overcome by focusing on synaesthetic perception and pre-rational experience.

Keywords: Goffredo Parise, Maurice Merleau-Ponty, phenomenology, perception.

1. «L'erba è verde»: la necessità di parole semplici

* Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945], Bompiani, Milano 2003, p. 30.

L'opera di Goffredo Parise (Vicenza, 1929 – Treviso, 1986) si presenta come un'indagine compiuta su diversi tipi di scrittura: romanzo, racconto, *reportage*, scritto teatrale, sceneggiatura cinematografica, critica d'arte, poesia. Al là del carattere "spurio" dell'insieme dei suoi scritti, emerge un *modus operandi* che si rivela, specialmente negli intenti, piuttosto omogeneo. Il progetto di scrittura che si costituisce nel corso dell'opera parisiana rivela infatti una specifica linea di indagine, al centro della quale si colloca un'idea di vitalità che può farsi strada solo attraverso la diretta esperienza del mondo. All'interno di tale ricerca, la questione linguistica diventa fondamentale, e questo è tanto più evidente man mano che l'attività di Parise - iniziata con la pubblicazione del romanzo *Il ragazzo morto e le comete* [1951] - , evolve raggiungendo un punto cruciale nei *Sillabari*. I racconti, usciti come brani singoli sul «Corriere della Sera» dal 1971 al 1980, avrebbero dovuto - nelle intenzioni dell'autore, esplicitate in una brevissima *Avvertenza* in apertura all'edizione dell'82 (quella che racchiude tutti i testi) - raccontare i labili sentimenti umani, seguendo un ordine alfabetico. Alla lettera "S", però, essi si arrestano, lasciando l'opera incompiuta: «nonostante i programmi, la poesia mi ha abbandonato; e a questa lettera *ho dovuto fermarmi*». Qui, come si diceva, la riflessione sulla questione linguistica è centrale: sembra, come afferma Zanzotto, imporsi ora «il vero grado zero della scrittura; cioè la necessità di fare piazza pulita e di smuovere lo sguardo, verso altre direzioni e altre ipotesi, anche se nessuna sembra più possibile»². L'intento dei *Sillabari* e le scelte linguistiche che ne stanno alla base sono illustrati dall'autore stesso in occasione della pubblicazione del primo volume, che vede le stampe con Einaudi nel 1972:

il libro nasce così: negli anni tra il '68 e il '70, in piena contestazione ideologica, in tempi così politicizzati, udivo una gran quantità di parole che si definiscono comunemente difficili. Difficili anche a pronunciare. Per esempio: *rivoluzionarizzare*. Ecco, non esprime nulla. Sentivo una grande necessità di parole semplici. Un giorno, nella piazza sotto casa, su una panchina, vedo un bambino con un sillabario. Sbircio e leggo: l'erba è verde. Mi parve una frase molto bella e poetica nella sua semplicità ma anche nella sua logica. C'era la vita in quel *l'erba è verde*, l'essenzialità della vita e anche della poesia. Pensai a Tolstoj che aveva scritto un libro di lettura non soltanto per bambini e poiché vedevo intorno a me molti adulti ridotti a bambini, pensai che essi avevano scordato che *l'erba è verde*, che i sentimenti dell'uomo sono eterni e che le ideologie passano. Gli uomini d'oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologie. Ecco la ragione intima del sillabario.³

2 A. Zanzotto, *Storia di Parise*, «Nuovi argomenti» n. 10, aprile-giugno 1984, p. 124.

3 «Il Gazzettino», 31 ottobre 1972.

Già è chiaro come l'aspetto linguistico sia fondamentale nel progetto dei *Sillabari*, i quali nascono dalla «necessità di parole semplici» e si rivelano il punto d'arrivo di una nuova idea di lingua, la cui prima caratteristica è l'essenzialità. La cadenza elementare e cristallina di «*l'erba è verde*» affascina Parise a più riprese, come si legge in una lettera indirizzata a Omaira Rorato dell'11 maggio 1976:

se io dico “l'erba è verde”, sono al massimo della elementarità ma se dico “l'erba verde di quel prato era già primaverile” faccio un passo avanti. E se dico “l'odore di quell'erba era simile all'odore di lei” faccio un altro passo avanti. E se dico “l'odore di quell'erba era l'odore della giovinezza” faccio un passo ancora più in là e così via, fino a concetti evidentemente sempre più difficili da “capire” per un linguaggio da scuola elementare. Così, come il linguaggio, è la vita, con vari e multiformi “gradi” di lettura e di interpretazione: e questi gradi hanno difficoltà minori o maggiori a seconda della applicazione, del lavoro e dello scrittore e del lettore.⁴

L'anno successivo l'autore torna sul tema della chiarezza linguistica, in grado addirittura di veicolare la libertà democratica, con un articolo apparso sul «Corriere della Sera» intitolato *Perché è facile scrivere chiaro*, in risposta al *Perché è difficile scrivere chiaro* di Franco Fortini⁵. Qui Parise mostra tutta la propria incomprendimento e inquietudine nei confronti di una parola oscura, e afferma che scrivere chiaro non è solo facilissimo, ma soprattutto naturale⁶: «tutto dipende dalla forza del sentimento che ti spinge a comunicare con gli altri uomini, e poi dalla logica e poi dall'uso degli strumenti, cioè dall'uso della parola detta o scritta»⁷. Alla chiarezza si giunge dunque non attraverso procedimenti sintattici, bensì in primo luogo con quel sentimento di libertà democratica che spinge l'uomo ad avvicinarsi naturalmente agli altri uomini, per un bisogno di vera comunicazione. Il veicolo dello «scrivere chiaro», messo in pratica in

4 G. Parise, *Cara Omaira, non aspetto la tua lettera perché voglio rispondere subito*, Archivio Parise, Ponte di Piave, catalogato al n. 85.I in M. Brunetta, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Canova, Treviso 1998.

5 F. Fortini, *Perché è difficile scrivere chiaro*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1977.

6 Si veda a questo proposito anche una testimonianza di La Capria: «mi diceva un giorno al caffè di Piazza del Popolo: “Sono molto preoccupato. Hanno letto tutto Proust, parlano dei Guermantes come se li avessero conosciuti, sanno di Joyce, di Freud, perfino di Heidegger, ti rendi conto? Moderni, aggiornati sullo strutturalismo, sulla differenza tra la *langue* e la *parole*, ti rendi conto?”. E quando gli domandavo: “Ma si può sapere di chi parli?”, rispondeva: “Dei cretini, dei cretini-intelligenti. Sono diventati pericolosi, *à la page*, sono talmente intelligenti che a volte mi sembra di essere diventato io cretino. E non dovrei preoccuparmi?”. Lui mi insegnò a combattere i cretini-intelligenti sfidando col *sensu comune* e con la *logica elementare* tutte le astrazioni, i concettualismi, le ideologie che imperversavano nel *Paese della politica*, come lui chiamava l'Italia. Anche lo stile inseguito dagli scrittori non doveva essere il bello stile, quello complicato e “difficile”, quello delle “volpi dello stile”, ma doveva essere leggero e profondo» (R. La Capria, *Elogio del disimpegno*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 2008, ora in *Goffredo Parise e il Giappone*, Veneto Comunicazione, Crocetta del Montello (TV) 2014, pp. 58-59).

7 G. Parise, *Perché è facile scrivere chiaro*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1977, ora in G. Parise, *Opere*, 2 voll., a cura di B. Gallagher e M. Portello, con introduzione di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 1987-1989, vol. II, p. 1413.

opposizione all'ideologia dominante, parte dunque da un sentimento, e proprio grazie al percepire, al ricevere un'impressione per mezzo dei sensi, Parise potrà infine opporsi all'ideologia. Anzi, la forza politica coinciderà proprio con la capacità di provare sentimenti, attraverso un giudizio relativo e umano contrapposto a un'idea globale e dominante. A nulla serve, allora, - come l'autore spiega ancora a Fortini - , sforzarsi di usare parole più semplici, usare frasi brevi, eliminare punti e virgola, i due punti, interrogativi ed esclamativi, in breve impegnarsi in una «semplificazione grammaticale e perfino ortografica», se si mantiene uno stile oscuro, angosciato. La chiarezza deve partire da più lontano, in una zona franca, che non conosce ancora alcuna concettualizzazione. L'origine dei *Sillabari* va d'altronde inserita in un contesto nel quale dichiarare la propria estraneità a una qualsiasi ideologia risuona, nel migliore dei casi, come un chiaro sintomo di presunzione e snobismo letterario⁸. In effetti, si accende subito un polemico dibattito sul “caso Parise”: i presunti elementi ideologici (o anti-ideologici) superano spesso la valutazione letteraria, e l'autore viene definito “un reazionario”. A nulla valgono le sue risposte, volte essenzialmente a chiarire il programma dell'opera, lontano dall'essere politicizzato, e fondato sullo «scrivere dei racconti e dei libri possibilmente buoni, fare con estrema coscienza e sincerità e amore il mio lavoro. Tendere sempre con tutte le mie forze alla tanto disprezzata “poesia”, cioè a quella parte “alta” dell'uomo in cui credo e su cui ho fondato la mia vita, perché essa è servita a lenire tanti dolori nella passata e presente storia dell'uomo». Ma in che senso la «ragione intima del sillabario» è ricondotta dall'autore stesso al bisogno da parte degli uomini di sentimenti? È il rapporto fra l'uomo e le cose a non essere solo razionale ma anche (e soprattutto) sentimentale:

[...] credere di spiegare le cose è solo crederlo perché le cose non si chiariscono mai. Il rapporto fra l'uomo e le cose non è solo razionale ma anche sentimentale, dicano quello che vogliono. Bisogna lasciare un margine di discrezione, una forte componente interrogativa fra il soggetto e l'oggetto [...]. E questo lo dico io che sarei un razionalista intellettualmente, ma per fortuna sono abbastanza tonto da non essere del tutto razionalista. Ringrazierò sempre Dio di questa tontaggine animale che mi permette di avere quelle bizzarrie, quegli scarti, quell'insofferenza per l'eccessiva razionalizzazione nelle cose. Se non avessi quello non sarei nulla.⁹

⁸ Come afferma Rodler, «lo scrittore deve liberarsi delle parole, spesso difficili, delle ideologie per rappresentare la realtà delle cose con semplicità» (L. Rodler, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Carocci, Roma 2016, p. 33).

⁹ G. Parise, *Intervista*, in C. Altarocca, *Goffredo Parise*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 7-8.

Il rapporto con la realtà si fonda dunque sulla percezione visiva e «sentimentale», intendendo un coinvolgimento di tutti i sensi. Ma affinché tale processo possa avvenire in modo sincero, è necessario uno sguardo e un lessico pressoché infantili, capaci di avvicinarsi alle cose non tanto per spiegarle, quanto piuttosto per interrogarle ingenuamente.

2. La genesi sensibile del linguaggio: dall'esperienza corporea all'articolazione

A leggere Vico torna alla mente la formula escogitata da Eliot per i poeti metafisici inglesi, valendo anche per lui quel processo tipicamente barocco di «appercezione sensuosa del pensiero» con il quale i concetti vengono ricalzati da un corrispettivo plastico per il bisogno di certezze da assimilare attraverso una procedura visiva.

A. Battistini¹⁰

La percezione non è una scienza del mondo, non è nemmeno un atto, una presa di posizione deliberata, ma è lo sfondo sul quale si staccano tutti gli atti ed è da questi presupposta.

M. Merleau-Ponty¹¹

Parise, si è detto, ricerca nei *Sillabari* una parola depurata da ideologie e astrazioni. Ma come giungere a un simile livello espressivo? L'ipotesi di tale riflessione è che alla base di questa scelta si incrocino due sistemi di pensiero: da una parte la fenomenologia di Merleau-Ponty¹², intesa come rapporto con la realtà fondato sulla percezione visiva e “sentimentale”, dall'altra quella tradizione filosofico-linguistica - il cui esponente principale è Vico - , che ripercorre il processo di conoscenza, partendo dalle origini, dal balbettare del bambino, dal primo momento sensitivo, fino all'astrazione del pensiero. I due percorsi

10 A. Battistini, *Introduzione a G. Vico, Opere*, Mondadori, Milano 1990, p. XXVIII.

11 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 19.

12 Sebbene non siano stati trovati testi di M. Merleau-Ponty nella biblioteca parisiense, la conoscenza del filosofo è attestata anche da Giosetta Fioroni. È comunque bene precisare che, per quanto riguarda la presente indagine, non si è trattato di una ricerca delle fonti lette o studiate; rilevante è stato invece il fatto che la teoria fenomenologica ha permesso di ripensare e riformulare determinate scelte e dispositivi parisiensi.

convergono nel comune tentativo di azzerare determinate teorie cognitive per ricostruire il percorso che va dall'esposizione al mondo fino alla conoscenza della realtà. Si tratta allora di una volontà rifondativa che si attua proprio attraverso la percezione. In Parise, la tradizione italiana avviata da Vico intreccia il discorso fenomenologico precisamente nello sforzo di superare le tradizionali dicotomie tra soggetto e oggetto, interno e esterno, anima e corpo.

Si parta proprio dall'idea vichiana di linguaggio come funzione comunicativa e cognitiva; in particolare, i due forti motivi che legano Vico (e la tradizione che ne deriva) a Parise sono la ricerca di un'"originalità" del linguaggio e la preminenza dell'atto visivo all'interno del dominio del corpo e dei sensi. Come afferma infatti Battistini, «nessuno più di Vico ha insistito, ossessivamente, sulla ricerca delle origini»¹³, e ancora: «Vico vuole scoprire le origini e quindi la natura dell'umanità, ma al tempo stesso deve dare conto di tutte le sedimentazioni che si sono sovrapposte e che vanno interpretate per ritrovare anche in quelle scorie le tracce appannate dei primordi»¹⁴. Il progetto di Parise si potrebbe spiegare con gli stessi termini: la ricerca di un modo originario di esprimersi, che riveli la natura stessa degli uomini. All'interno di tale indagine, Vico traccia la storia dei primi abitanti del mondo descrivendo la loro attività mentale prelogica, e il loro modo "poetico" di caratterizzare la realtà¹⁵. L'aspetto interessante, in rapporto a Parise, è proprio la riscoperta di un intrinseco lato poetico dell'uomo e, quindi, la coesistenza di linguaggio visivo e articolato: fondamentali si rivelano dunque l'aspetto immaginativo e l'elemento sensibile¹⁶. Nei *Sillabari* è infatti ricercato un livello di linguaggio in grado di rispecchiare certe facoltà infantili non ancora alterate da pregiudizi e inclinazioni. Verso questo progetto confluisce anche la tendenza a non utilizzare nomi propri (le eccezioni sono pochissime), tipizzando e astraendo i personaggi fin dagli *incipit* dei racconti: «un giorno un uomo conobbe una giovane signora», «un giorno una madre e un figlio di dodici anni», «un giorno un uomo un po' pigro», «un giorno d'estate una donna di cinquant'anni». L'autore sembra voler riprodurre l'inclinazione tipica dei bambini a universalizzare le persone che li circondano, chiamandole con nomi comuni.

A partire dalle intuizioni vichiane, si è poi sviluppata un'importante tradizione di pensiero interessata in particolar modo all'elemento sensibile, immaginifico e fantastico all'origine della facoltà linguistica

13 Ivi, p. XI.

14 Ivi, p. XIV.

15 Si leggano le parole di Trabant: «Come propria *scoperta* che gli è costata tutta la vita di letterato, ovvero, più precisamente, venticinque anni di continua e aspra meditazione, Vico individua il fatto "ch'i primi popoli della gentilità [...] furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici" o, nella formulazione della prima Scienza Nuova, "così si son ritruovati essere i caratteri poetici stati gli elementi delle lingue con le quali parlarono le prime nazioni gentili"» (J. Trabant, *La Scienza Nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 27).

16 La conoscenza per Vico è, come spiega Luglio, un fatto poetico, rivelato dalla facoltà dell'*ingenium*: tale funzione riunisce poi in sé due operazioni distinte, una mimetica e l'altra inventiva, creatrice. «Cette capacité poétique "de faire le semblable" est "la première faculté qui se montre chez les enfants où la nature est plus entière et moins altérée par la persuasion ou le préjugé [...] ils appellent tous les hommes pères et toutes les femmes mères, et se plaisent à imiter"» (D. Luglio, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre. Connaissance, rhétorique et science dans l'œuvre de G.B. Vico*, Presses Universitaires de France, Paris 2003, pp. 33-34).

umana: *in primis* la linea Vico-Herder, ripresa e messa in evidenza da Cassirer¹⁷. La scrittura di Parise si colloca, a pieno titolo, in questa tradizione segnata appunto da una «genesì sensibile e percettiva del linguaggio», come alcuni esempi tratti da *Sillabari* mostreranno più avanti. Il dato sensibile e al tempo stesso fantastico è, per Vico e Herder, all'origine della facoltà linguistica umana, ed è esattamente questo elemento che Parise ricerca quando aspira a scrivere frasi della stessa limpidezza di «*l'erba è verde*». Ancora, l'idea vichiana e herderiana di *ingenium* quale «fonte sorgiva di una sempre rinnovata capacità di “ridescrivere” e “risemantizzare” il reale»¹⁸ corrisponde al tentativo parisiense di ritrovare quelle parole semplici attraverso le quali ri-raccontare, ri-esprimere il mondo. In altri termini, si tratta di «una visione semiotica del linguaggio, secondo la quale le parole (“segni delle idee”) si sarebbero formate da un originario contatto dell'uomo con la natura, “da impressioni sensibili e da emozioni”»¹⁹. La tradizione filosofico-linguistica all'interno della quale potrebbe situarsi anche la ricerca narrativa di Parise predilige l'idea di un «linguaggio primitivo come manifestazione della genialità, della fantasia e della vigorosa passionalità dell'umanità fanciulla»²⁰, dove i sensi detengono un ruolo fondamentale nell'atto di conoscenza della realtà, interpretando i segnali del mondo: il linguaggio risulta dunque «connesso con il complessivo funzionamento dell'intero organismo umano, quindi anche del suo essere corporeo»²¹. Ed ecco che ancora una volta la dicotomia tra mente e materia è superata, proprio attraverso il riconoscimento della posizione primaria dei sensi nel processo conoscitivo: «le prime sensazioni costituiscono [...] la base per ogni successiva elaborazione concettuale che sarà tanto più efficace, incisiva, variegata, quanto più vivaci, molteplici e organizzate sono state le prime sensazioni»²².

Proprio in questa direzione mi pare che la linea Vico-Herder incroci l'indagine fenomenologica, nell'attenzione particolare data all'atto percettivo quale momento in cui soggetto e oggetto, interno ed esterno entrano in una sorta di simbiosi («la sensibilità non viene dunque più pensata in analogia alla

17 Come afferma Valentini all'interno di uno studio che comprende anche la ricezione cassireriana della linguistica di Herder, «Cassirer sottolinea come in Herder il superamento del dualismo kantiano di materia e forma conduca ad una visione della ragione umana inscindibilmente connessa ai sensi (all'udito ed alla vista in particolare) e al linguaggio: in Herder non c'è più quella priorità del pensiero sul linguaggio che ha caratterizzato la modernità filosofica [...]. Nelle opere di Herder il linguaggio viene riconosciuto come «lo strumento, il contenuto e la forma del pensare umano» e viene studiato nella sua genesi sensibile, in conformità a quella concezione della conoscenza psicologica e sensista tipica di Condillac, che è alla base della gnoseologia herderiana. Nel rilevare la genesi sensibile e percettiva del linguaggio, Cassirer sostiene che è proprio grazie a questa genesi, a quest'originario contatto del linguaggio con il cangiante mondo della natura e con le passioni suscitate da tale mondo nell'animo, che la facoltà linguistica umana conserva la sua vivezza creativa e la sua primitiva capacità poetica» (I. Valentini, *Il trascendentale come forma linguistica e storica: la proposta teoretica di Ernst Cassirer*, «Aretè», Vol. 2, 2017, pp. 169-170).

18 Ivi, p. 170.

19 Ivi, p. 171.

20 G. Fichera, *Umanità e linguaggio nel pensiero di Herder*, Cedam – Casa Editrice Dott. Antonio Milani, Padova 1964, p. 71.

21 I. Tani, *L'albero della mente. Sensi, pensiero, linguaggio in Herder*, Carocci, Roma 2000, p. 33.

22 Ivi, p. 97. Come afferma ancora Tani, «la psicologia di Herder incrina, dunque, il paradigma classico della linearità causale per far interagire organi e segni naturali in un rapporto di reciprocità. Tale modello sfugge così all'epistemologia del fondamento che, a partire dalla rigida contrapposizione soggetto/oggetto si trova ad oscillare, nella ricerca di un orientamento fisso e stabile per la conoscenza, tra un fondamento esterno, un mondo prestabilito e preconfezionato, e uno interno, la mente o io. La semiosi dei sensi è un processo di interpretazione di tipo pragmatico che, in base a motivazioni non solo cognitive, ma anche emotive e affettive, seleziona certi caratteri che già emergono, in quanto pertinenti alla nostra costituzione organica, dallo sfondo dell'indifferenziato. La rappresentazione sensibile risulta al tempo stesso da una sottomissione ad un contenuto percettivo esterno e da una elaborazione significante operata dal soggetto su quello stesso contenuto» (Ivi, p. 134).

logica, ma rintracciata nella concretezza del corpo umano vivente e nella molteplicità dei suoi sensi»²³). Ed è precisamente in questa circostanza che l'articolazione linguistica deve tutta la propria ragion d'essere all'esperienza corporea: Parise ricerca questo stesso attimo di armonia in cui l'io e il mondo si ritrovano indistintamente nell'attività sensoria e percettiva: l'autore è infatti profondamente convinto che «il linguaggio scaturisce direttamente dal rapporto tra il contesto interno (microbiologia espressiva dell'autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non) in armonia nei due sensi. Cioè quando uno dei due non prevale sull'altro ma entrambi si integrano»²⁴.

In letteratura come in filosofia, il primato percettivo permette di superare le opposizioni che tradizionalmente vedono da una parte naturalismo/realismo e dall'altra idealismo/intellettualismo. L'ipotesi è quindi che Parise riesca a vincere tale dicotomia (in particolare nei *Sillabari*), mettendo in campo una scrittura fondata sul piano visivo e percettivo, tutta tesa a riportare al lettore un'esperienza il meno possibile filtrata analiticamente. Il concetto merleau-pontiano di «corpo proprio» si rivela dunque il mezzo privilegiato di conoscenza (Parise non smette di ripetere che i sensi sono «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza»), attraverso cui instaurare un contatto prelogico con la realtà, un rapporto innocente con il mondo. Il dispositivo centrale della scrittura parisiense, tesa alla restituzione di una realtà colta dalle momentanee impressioni sensoriali, attraverso legami percettivi liberi e senza la pretesa di un sistema normativo, è, in altri termini, accessibile tramite la teoria della percezione²⁵ di stampo husserliano:

Per Husserl, la percezione assolve funzioni conoscitive essenziali. Essa è fonte epistemica privilegiata di accesso al mondo naturale dell'esperienza quotidiana e, depurata da significati o associazioni riconducibili a credenze, abitudini, consuetudini pratiche, consente di selezionare la base di evidenza delle scienze che ricavano il proprio dominio dall'ambito del mondo naturale, come la fisica o la psicologia. [...] Prima di aderire a qualsiasi teoria, questo mondo è descrivibile in modo da catturare le evidenze che caratterizzano l'esperienza prescientifica che ciascun soggetto ne ha.²⁶

23 D. di Maio e S. Tedesco, *Presentazione*, in J. G. Herder, *Plastica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, p. 8.

24 G. Parise, *Intervista*, in C. Altarocca, *Goffredo Parise*, cit., pp. 17-18.

25 Si veda, a proposito, una riflessione di Crotti inserita in uno studio su Parise critico d'arte: «un'estraneità schiva e, insieme, stupefatta [...] debitrice semmai, per certi versi, di un rimarcato primato percettivo, riconducibile agli attraversamenti operati dalla costruzione gnoseologica husserliana, e circolanti, del resto, già all'altezza degli anni cinquanta, nell'ambito dell'écologie du regard» (I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD, *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 165).

26 C. Cali, *La natura della percezione. La fenomenologia di Husserl e la psicologia della percezione*, «Rivista internazionale di filosofia e psicologia», vol. 3, 2012, n. 2, p. 226.

È precisamente mettendo in primo piano la percezione dei personaggi e la descrizione delle loro esperienze che si raggiunge un diverso livello espressivo. I *Sillabari* tentano un'operazione di catalogo di situazioni e sentimenti umani proprio a partire da un «lavoro di osservazione, o di setaccio, sui volti e sugli atteggiamenti»²⁷ (*Noia*). Se gli *incipit* dei racconti presentano uno schema fisso che dovrebbe limitare ogni soggettivismo, bloccando una situazione in una chiara istantanea, poi i contorni di tale immagine si sfaldano e si dissolvono grazie all'unicità dell'esperienza narrata (data proprio dal continuo rimando all'aspetto sensuale della percezione). Si veda ad esempio quello del brano intitolato *Donna*:

Un giorno a Cortina in una grande valle nascosta tra le Tofane una donna che sciava veloce e come giocando vide nello spazio bianco senza ombre e senza vento un uomo fermo, solo, con un mefisto nero e gli occhi neri. Fu un attimo, continuò a scendere con salti nella neve fresca ma tutto non era più come prima e questo le parve strano.²⁸

Se queste prime righe possono far pensare a una cartolina, in cui i due personaggi, fissati nella loro azione (la donna che scia) o nella loro immobilità (l'uomo che rimane fermo) paiono eterni, ecco che nel corso del brano è raccontata una situazione dominata dalla vista, dall'olfatto, dal gusto, proprio a restituire al lettore un'esperienza:

Mangiarono alla casetta rossa, sepolta nella neve piena di gocce e bagliori. Lei si sentiva timida esattamente come aveva detto l'uomo, per questo le venne una gran fame e mangiò un piatto enorme di spaghetti, una bistecca di cervo con polenta, bevette molto vino e due grappe. Al ritorno cantò e quando l'uomo le carezzò una guancia con il dorso della mano lei gli prese la mano da quel lato e strofinò le nocche sulla sua guancia.

La donna tornò a casa, dormì un poco, diede ordini per la cena e si immerse nel bagno parlando da sola e cantando.

[...]

Udì il marito nel bagno che si spruzzava di profumo e non le piacque né il soffio dello spruzzatore, né il profumo, né che il marito si profumasse. Non le piacque nemmeno

²⁷ G. Parise, *Opere II*, cit., p. 425.

²⁸ Ivi, p. 287.

L'idea di avere un marito e due figli e soprattutto non le piacque di avere quel marito. (Sei matta? Che cretino!). In quel momento qualcosa le disse di mettere la camicetta e un paio di pantaloni di cinghiale. Lo fece, si guardò allo specchio da tutti i lati (stirò due volte le labbra) e le parve di essere abbastanza ragazzino. Così pensando due lacrime molto grosse saltarono sulla camicetta a piccoli quadri celesti.²⁹

Così si chiude il racconto: l'esperienza è in effetti restituita, e ciò avviene, si è detto, grazie a un insieme di dati sensoriali (la carezza, la canzone, il profumo), i quali, pressoché intatti (intendo non manipolati da interpretazioni o spiegazioni dell'autore³⁰) arrivano al lettore. Parise, in un momento storico in cui sono all'opera varie sperimentazioni e diverse risposte al problema del ricercare in letteratura il "reale", sembra in effetti porsi lo stesso obiettivo che, in campo filosofico, era stato affrontato da Merleau-Ponty: si tratta, in estrema sintesi, della restituzione di un'esperienza il meno possibile elaborata da astratte concettualizzazioni. La filosofia infatti, nell'idea merleau-pontiana, ha il compito di risalire oltre le costruzioni e idealizzazioni scientifiche per riattivare quelle conoscenze fondamentali attraverso le quali leggiamo e capiamo il mondo. Tale "innocenza percettiva" non è però facilmente raggiungibile, così come la «semplificazione fulminante» dei *Sillabari* non è immediata, ma frutto di una lunga pratica (come afferma Garboli, si tratta di una «perfezione seriale, volutamente meccanica»³¹). La fenomenologia si rivela allora una chiave di lettura che permette di mettere a fuoco certe corrispondenze riscontrabili sia in ambito speculativo che narrativo. In particolare, le considerazioni merleau-pontiane sul corpo - inteso quale entità che si rivela al tempo stesso oggetto e soggetto - , sulla sensazione e sulla percezione si dimostrano particolarmente utili nell'individuare e definire una poetica parisiense. Nella *Fenomenologia della percezione* il corpo è pensato come una struttura in grado, essa stessa, di dare forma al mondo vissuto, luogo cioè a partire dal quale ogni esperienza e conoscenza sono possibili (ossia, come spiega Angelino³², un *a priori*). Si tratta di un'idea di corpo quale forma indivisa o *Gestalt*, ovvero un insieme di organi e funzioni sensoriali, e di potenze motrici o percettive: «son unité est donc une unité ouverte, de coexistence, l'unité d'une praxis ou d'une action sur le monde»³³. Ancora, «pour Merleau-Ponty la structure du monde perçu se constitue dans la prise de mon corps sur lui et par conséquent n'est accessible et

29 Ivi, pp. 290-291.

30 È Parise stesso ad affermare: «Tendevo cioè, immediatamente dopo la sospensione visiva, l'attimo di contemplazione, a imboccare la strada dell'interpretazione razionale, vecchio difetto, partendo dalle indicazioni culturali. Mi sbagliavo, era un errore mio, culturalistico appunto» (G. Parise, "Diversità" e "sfericità" in Sergio Vacchi, «Carte Segrete» n. 15, gennaio-marzo 1971, pp. 14-16).

31 C. Garboli, *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 187.

32 Mi riferisco a L. Angelino, *L'a priori du corps chez Merleau-Ponty*, «Revue internationale de philosophie», 2008/2 (n° 244), pp. 167-187.

33 Ivi, p. 170.

intelligible que par et à partir de lui»³⁴. La conoscenza del mondo avviene, come si diceva, attraverso quel canale privilegiato che è il corpo: non si tratta dunque di una norma o una legge dell'intelletto, bensì di un insieme di percezioni e sensazioni multiple, variabili, contingenti e relative (secondo i differenti tipi di esperienze, eventi, avvenimenti e iniziazioni al mondo).

Nei *Sillabari*, a volta capita che i personaggi (e il narratore) rischino di conoscere e interpretare la realtà attraverso speculazioni intellettuali: quando ciò avviene, troviamo puntualmente un dettaglio (visivo, olfattivo, uditivo o ancora gustativo) a riportare la situazione in una dimensione sensoriale e corporea. Nel brano *Età*, un uomo «che amava la sua vita e quella degli altri comunque fosse ma non si guardava mai allo specchio», si trova inaspettatamente di fronte alla sua immagine riflessa. Tutto il racconto è giocato sul dialogo tra il protagonista e il suo sé specchiato, i quali si sfidano a trovare la canzone più bella del mondo. Questa ricerca, Leitmotiv dell'intero brano, sembra ad un certo punto innescare un'operazione intellettuale, interrotta però sul nascere dalla vista dell'occhio del sé riflesso: «Forse proprio *Night and day*, ma non sono sicurissimo, sono quasi sicuro però» e ricordò brevi periodi della sua vita giudicata ancora giovane in cui c'erano quelle canzoni. Gli sembrarono tempi lontanissimi, mille anni fa, avrebbe potuto facilmente lasciarsi andare a considerazioni sull'«esistenza» ma l'occhio duro del nemico allo specchio con l'arma puntata glielo proibì ed egli lo ringraziò e disse anche «*Thank you*»: il nemico strizzò l'occhio come dire: «Di nulla».³⁵

Il minuzioso setaccio visivo che l'uomo esegue sul proprio volto (gli occhi, i capelli, le tre rughe sulla fronte, i due solchi all'attaccatura del naso, le tempie, la bocca, i denti e di nuovo gli occhi) si compie tutto su un piano percettivo-visivo che non permette l'accesso a riflessioni di tipo esistenziale (d'altronde, la parola *esistenza* è messa tra virgolette, quasi a ridimensionarne ironicamente la portata semantica). Anche quando al centro del brano si colloca un sentimento (e gli esempi sono davvero numerosi), si passa in primo luogo per una sfera percettiva, che da sola basta a spiegare, o meglio a decifrare i segnali che provengono dalla realtà circostante e dall'altro.

3. La vista e gli altri sensi: la funzione conoscitiva del corpo

All'interno dell'indagine sensoriale, la vista svolge un ruolo centrale, quale veicolo privilegiato nel rapporto con il mondo. Basterà un paio di esempi a introdurre la preminenza dell'aspetto visivo (in tutte le sue possibili variazioni) nei brani dei *Sillabari*:

34 Ivi, p. 173.

35 *Op. II*, pp. 300-301.

Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici ma non la guardò bene, vide che aveva lunghi capelli rossastri [...] Passò del tempo e li rivide in un ristorante. Anzi, vide solo la moglie [...] L'uomo invece seguì a guardarla fino a quando le pulsazioni del suo cuore si calmarono. Allora la guardò un po' meno incantato [...] Sollevò gli occhi dal tavolo nello stesso momento in cui anche lei li sollevava obliquamente verso di lui [...]. (*Amore*)³⁶

Nel tardo pomeriggio l'uomo andò a sedersi al Florian [...] ad ascoltare la musica e a guardare. Vide passare due uomini [...] L'uomo vide altre cose: una donna, forse inglese, seduta in un angolo che beveva molti fernet e, di tanto in tanto, pareva cantare. Poi un vecchietto italiano, di un'eleganza minuziosa, vestito di bianco con ghette bianche e un bastoncino di bambù. Il suo volto roseo era illuminato dalla felicità: ogni tanto guardava l'uomo con sottili occhi un po' mongoli, lucidissimi e forti, e accennava un saluto oppure muoveva il capo a tempo di musica come per invitarlo a fare la stessa cosa. [...] Guardò intorno a sé e vide una donna stupenda. (*Dolcezza*)³⁷

Si tratta di un nucleo, quello riferito alla visività, di centrale importanza, si potrebbe dire fondativo, che la critica non ha certo trascurato. Fin da subito, Mengaldo individua infatti nel “vedere” una dominante del libro, il quale si qualifica come «un repertorio, ora più ora meno liricamente, di cose viste»³⁸. Ed è proprio attraverso la lente della vista che affiorano, secondo il critico, i caratteri fondanti dei *Sillabari*: «la fenomenologia del vedere mette a fuoco la frammentarietà, la puntualità – sia in senso spaziale che temporale –, perfino la miniaturizzazione, e d'altra parte dunque la casualità, che reggono i rapporti fra l'individuo e il mondo».³⁹ Il vedere e gli altri sensi permettono ai personaggi raffigurati di conoscere davvero il mondo: il loro corpo, d'altronde, consente un'apprensione non solo della realtà, ma anche della loro soggettività (la quale si forma proprio in virtù di questo tipo di relazione con l'esterno). Le percezioni consegnano all'individuo l'accesso a una comprensione del mondo “armonica”, dove la vista di un dettaglio, un particolare rumore o un odore risuonano nel soggetto senza stridere. È lo stesso autore, nel corso di un'intervista, ad affermare: «io sono una persona sensuale. Tutta la mia letteratura dalle prime righe a oggi è dominata dai sensi, da quello che si palpa, si tocca, si beve, si sente, è guidata dal piacere

36 Ivi, p. 199.

37 Ivi, p. 286.

38 P. V. Mengaldo, *Dentro i Sillabari di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 400.

39 Ivi, pp. 402-403.

della vita nelle sue forme più elementari»⁴⁰. Come nota Marcoaldi, «l'olfatto, il tatto, l'udito, il gusto: i libri di Parise sono letteralmente crivellati da immagini sensoriali. Quasi che soltanto così si possa ambire a ricreare una qualche *Erlebnis*, una qualche esperienza»⁴¹. Sembra a volte che la vista non riesca, forse perché presuppone operazioni razionali e categorie pre-costituite, a collegarsi all'essenza delle cose. È per questo che intervengono gli altri sensi, in particolare l'olfatto, proprio in quei racconti più intimamente legati al vissuto dell'autore. Si tratta, in questi casi, di una comunicazione fondata principalmente su intuizioni, o meglio, come la definisce Ferrero, di una «poetica della percezione». Gli atti conoscitivi che la formano (vista, olfatto, gusto) sono «tutt'altro che ovvi o scontati; primari sì, nel senso che stabiliscono una sorta di canale privilegiato attraverso il quale si può risalire alla essenza delle cose e degli uomini, e ai misteri del caso e della necessità che governano i loro rapporti. Atti conoscitivi, ma soprattutto interpretativi, raddomantici»⁴². Leggendo ad esempio il racconto *Bacio*, ci si trova di fronte ad una situazione in cui la vista riveste un ruolo fondamentale nello sviluppo della relazione tra il ragazzo e la donna, ma non basta a definirne i contorni: a volte perché è sostituita da altri sensi (spesso l'udito⁴³), a volte perché manca di efficacia. Il primo contatto tra i due personaggi è infatti di tipo uditivo:

Un giorno d'estate una donna di cinquant'anni con un bellissimo nome greco passò accanto a un fiume e guardando un prato di erba alta con pioppi di là dell'acqua ricordò un bacio.

Lei aveva trent'anni, lui tredici e vivevano in una antica città italiana. Il ragazzo era diventato «amico intimo» del fratello ma lei non l'aveva mai visto, solo udito e un poco intuito stando in camera sua a studiare calcolo infinitesimale (era la migliore allieva della facoltà di fisica) mentre i due amici parlottavano sulla porta di casa.⁴⁴

40 Da un'intervista a cura di E. Rasy, uscita su «Panorama» il 29 marzo 1982.

41 F. Marcoaldi, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, cit., p. 118. Anche Bonferroni afferma: «l'olfatto, il tatto, l'udito, il gusto: i *Sillabari* sono letteralmente invasi da immagini sensoriali» (F. Bonferroni, *Il disordine del mondo: origine dei Sillabari*, «Poetiche» n. 2, anno 2005, p. 269).

42 E. Ferrero, *Poesia*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, cit., pp. 51-52.

43 A proposito dell'importanza di questo senso, si veda un breve testo uscito su «Playboy» nell'ottobre del 1980, dal titolo *L'udito*, dove Parise afferma: «L'udito, fragile e fracassato senso. Viene chiamato senso, in fondo è quello che ci dà meno piacere sensuale degli altri, il più povero di eros, il più ricco di "mente" se mi è lecito dire così di un senso, e tuttavia è oggi il più direttamente colpito da quella che viene chiamata "vita moderna". [...] Eppure questo senso così leggero, così poco materiale e così intellettuale è forse anche il più misconosciuto e poco apprezzato da noi stessi». Più avanti, riflettendo su un paio di occasioni in cui è stato possibile trarre un piacere erotico dall'udito, Parise ricorda che il suono della voce di una giovane donna «fu erotico senza dubbio e al tempo stesso mi riempi (intellettualmente) di ammirata emozione. Era sì un'emozione erotica ma per così dire riflessa. Quel meraviglioso strido era la traduzione fonica della bellezza e del profumo della sua pelle, del suo odore, del suo sapore, della sua immagine e della sua carne. Era uno strido indirettamente profumato di fieno, di latte e di pesche ancora tiepide al sole, uno strido morbido e liscio come la pelle, rotondo come le sue curve [...]; dunque l'erotismo non nasceva direttamente, ma suggerito dal suono fino a colpire, attraverso il suono tutti gli altri sensi».

44 *Op. II*, p. 235.

Poi, quando per la prima volta si vedono, in una situazione drammatica (durante un bombardamento), «si abbracciarono e si riconobbero senza essersi mai visti prima». Un altro contatto tra i due avviene tutto secondo il registro visivo: «un giorno si guardò a un grande specchio e vedendo il ragazzo che la guardava ebbe dentro di sé un attimo di immensa e stupefatta vanità che apparve nel volto. Il ragazzo vide quell'attimo (di cui lei stessa si stupì e arrossì) e fu certo che era dovuto a lui». Ma c'è un'altra questione di particolare interesse che appare in più momenti nel corso della narrazione: quell'*intuito*, nominato nell'*incipit*, attraverso cui la donna percepisce la presenza del ragazzo, si estende a una sfera più ampia, si potrebbe dire di tipo esistenziale. La donna infatti, a più riprese, si pone delle domande di fronte alle quali la ragione non trova risposte: «perché questa mania di costruire con tanto entusiasmo e poi di distruggere? si chiedeva lei, e ciò le dava come un sospetto, insieme funebre e vitale, dell'esistenza di qualche cosa non dimostrabile per mezzo delle sue care e limpide equazioni». Ancora: «lei si dava arie di persona scettica e razionale per opporsi a lui che trovava la ragione sempre insufficiente e spesso meschina». Tale insufficienza della ragione (e dunque di «necessità» dei sensi) credo sia il perno di tutto il brano: di fronte al sentimento provato verso il ragazzino (è chiaro il riferimento autobiografico, se si pensa all'innamoramento di Parise diciottenne per la professoressa di matematica, ventiquattrenne, sorella di un amico), la donna prova continuamente fastidio e incapacità a comprendere di cosa si tratti («un giorno lei disse: “Tra noi c'è qualcosa di più di una semplice amicizia”. Ma pensava “Com'è possibile? Ha sette anni meno di me, io sono una donna e lui un bambino”»). E ancora: «Lo sapevo, è una cosa impossibile, ha sette anni meno di me e io non gli piaccio perché sono troppo vecchia»). Ma dal racconto si legge anche che questi accadimenti appartengono ad un piano molto più semplice di quel che si pensi, o si provi a capire: quando i due si incontrano per caso, «arrossirono, lei abbassò la testa, il ragazzo la rincorse silenzioso sulle sue scarpe da tennis e lei fece finta di niente ma capì che quel “qualcosa di più” tanto complicato e impossibile da dire era in realtà una cosa semplice». Si tratta forse della stessa percezione dello scrittore, che, intuendo che i sentimenti sono in realtà qualcosa di molto semplice ma su cui si sono fatte tante congetture, tenta, nel progetto dei *Sillabari*, di ridare semplicità a certe forme di emozioni, con quel «sospetto insieme funebre e vitale» che molti dei personaggi provano. È questo il motivo per cui a Parise non interessa fornire una spiegazione dettagliata dell'amore o dell'amicizia: i brani dedicati a questi sentimenti saranno una descrizione di un momento in cui l'amore o l'amicizia sono stati provati in maniera passeggera.

Ritornando al versante filosofico, si pensi, a tale proposito, al primo obiettivo della fenomenologia, ovvero la ricomposizione della frattura aperta dal pensiero cartesian⁴⁵ che contrappone

45 A questo proposito si veda anche B. Fortis, *Merleau-Ponty. Percezione, visibilità, pensiero estetico*, in *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, a cura di R. Lanfredini, Guerini e Associati, Milano 2001, pp. 117-129.

da una parte il pensiero scientifico (oggetto) e dall'altra la riflessione filosofica (soggetto). Si tratta allora di risolvere e riunire una serie di scissioni (coscienza e natura, mente e corpo, soggetto e oggetto, interno ed esterno), riassunte nell'antitesi tra la posizione idealistico-riflessiva del soggetto e quella realistico-scientifica dell'oggetto⁴⁶: come si legge nella premessa alla *Fenomenologia della percezione*, «la più importante acquisizione della fenomenologia consiste [...] nell'aver congiunto l'estremo soggettivismo e l'estremo oggettivismo nella sua nozione del mondo o della razionalità»⁴⁷. Merleau-Ponty intraprende dunque un cammino non dualista, esplorandolo in ambito fenomenologico (e intendendo naturalmente la fenomenologia non una dottrina, bensì un luogo di riflessione piuttosto fluido dove poter sviluppare certi concetti in direzioni anche molto lontane da Husserl): all'interno di tale contesto, il corpo si configura come una sorta di terzo genere⁴⁸ dell'essere, che sfugge alla distinzione tra coscienza e oggetto (non è infatti né pura coscienza perché fa parte del mondo, né puro oggetto perché gli dà senso), e appare di conseguenza come realtà ambigua.

Si dovrà risvegliare l'esperienza del mondo come ci appare in quanto noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione.⁴⁹

Sebbene Husserl avesse definito "corpo" il mezzo di qualsiasi percezione, nel suo pensiero la costituzione del mondo è riferita a un io trascendentale; secondo Merleau-Ponty è invece proprio il corpo a realizzare una conoscenza del mondo attraverso se stesso (e tale aspetto sarà sviluppato nei concetti di "schema del corpo" e intenzionalità motoria)⁵⁰. Lo strumento della conoscenza è il «corpo proprio» (né

46 Si legga, a tale proposito, un'osservazione di Firenze: «tale antinomia tra un punto di vista riflessivo-idealista e uno oggettivo-realista sfocia, da una parte, nel primato assoluto di una coscienza intesa come pura interiorità, dall'altra, nel primato assoluto di una natura oggettiva quale esteriorità causale che riduce l'uomo allo statuto di cosa, a oggetto tra gli oggetti. Lo scopo che Merleau-Ponty si prefigge con il suo primo lavoro è quindi quello di superare tale antinomia tra una *coscienza senza natura* e una *natura senza coscienza*. [...] Dunque, è per evitare di restare intrappolato nell'opposizione improduttiva di queste due prospettive che Merleau-Ponty si propone di realizzare uno studio fenomenologico della percezione concepita quale punto di congiunzione dei due ordini tradizionalmente separati della coscienza e del mondo naturale» (A. Firenze, *Il primato ontologico della percezione in Merleau-Ponty. Prospettiva storico-filosofica e problemi aperti*, Isonomia, Università di Urbino 2008, p. 20).

47 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 29.

48 «Per quanto concerne la spazialità, che per il momento è la sola ad interessarci, il corpo proprio è il terzo termine, sempre sottointeso, della struttura figura e sfondo, e ogni figura si profila nel duplice orizzonte dello spazio esterno e dello spazio corporeo. Si deve respingere come astratta ogni analisi dello spazio corporeo che tenga conto solo di figure e punti, giacché, senza orizzonti, le figure e i punti non possono né essere concepiti, né essere» (Ivi, p. 154).

49 Ivi, p. 281.

50 A proposito del rapporto con Husserl e con la *Gestalt*, si vedano alcune riflessioni di Fergnani, il quale afferma che Merleau-Ponty «è stato uno dei fenomenologi più decisi nel respingere dalla fenomenologia ogni aspetto di platonismo e di "purismo" razionalistico. Fin dagli inizi il suo programma collega il problema della descrizione delle essenze a quello della realtà e fatticità dell'esistenza». E altrove: «Merleau-Ponty combatte in *Struttura del comportamento* il meccanicismo parcellare che ha di vista un corpo preso momento per momento, e punto per punto. *Fenomenologia della percezione* conferma e approfondisce i risultati dell'opera precedente ponendosi su un piano di considerazione diverso, più vicino all'esperienza "naturale" o "ingenua". La percezione viene restituita alla sua dimensione originaria grazie alla neutralizzazione degli schemi e delle coperture che l'atteggiamento naturale (dogmatizzato) e la spiegazione scientifica o scientificistica sono venuti sovrapponendo ad essa: il *champ*

una cosa, né una somma di organi, bensì una rete di legami), che permette di raggiungere un primo livello di sapere, un contatto prelogico⁵¹ con la realtà: «la cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa, non è anzitutto un significato per l'intelletto, ma una struttura accessibile all'ispezione del corpo»⁵². Non esiste una distanza, una contrapposizione tra corpo e anima, tra oggetto e soggetto; al contrario, l'uomo è una totalità vivente, e il mondo è il luogo dove si legano la corporeità e l'alterità. Sebbene il problema della dualità sia affrontato dall'autore fin dalla sua prima opera, *La struttura del comportamento*, ed emerga poi nella *Fenomenologia della percezione* con la teoria del «corpo proprio», è solo nel *Visibile e l'invisibile* che esso assume una valenza particolare. Merleau-Ponty, percependo i limiti della fenomenologia della percezione e rinunciandovi a vantaggio di una filosofia della carne, propone qui un'ontologia del corpo. La dualità è così superata attraverso la consapevolezza di quei legami vitali che si tessono nella «carne del mondo»: tra me e l'altro, tra l'anima e il corpo, tra il corpo e il mondo, tra l'uomo e l'Essere. È infatti con l'idea di «carne» (io e gli altri partecipiamo alla stessa «carne» ontologica) che è reso possibile e giustificato il rapporto tra il soggetto e il mondo, come un tessuto preliminare dal quale si stacca il mondo fenomenologico.

Proprio la funzione conoscitiva fondamentale che Merleau-Ponty attribuisce al corpo permette, mi pare, il passaggio a Parise: in entrambe le riflessioni, filosofica e letteraria, è con la percezione (attivata dai sensi) che si instaura la relazione con il mondo, nel tentativo di un rapporto pre-logico, pre-intellettualistico con la realtà. Nei *Sillabari*, si diceva, ciò appare evidente fin dalla scelta di un lessico il più possibile semplice, elementare, e nella tendenza a presentare situazioni quotidiane, tratte da momenti che molti dei lettori potrebbero aver vissuto⁵³. Anche i sentimenti sono visti e letti per quello che sono: sensazioni momentanee. Gli esempi, nei *Sillabari*, sono davvero ovunque. Si veda il brano *Odio*, dove il sentimento descritto dal titolo è provato in modo irrefrenabile dal protagonista (un giovane studente) per motivi riconducibili del tutto alla sfera sensoriale (non si tratta cioè di una riflessione, bensì di una risposta a certe impressioni prevalentemente uditive e visive):

phénoménal così raggiunto è studiato alla luce della *Gestalttheorie* che soddisfa la condizione di non risolvere il mondo nella coscienza né la coscienza nel mondo» (F. Fergnani, *Introduzione a M. Merleau-Ponty, Il corpo vissuto*, il Saggiatore, Milano 1979, p. 9 e p. 22).

51 A tale proposito si veda una nota di Merleau-Ponty inserita nel capitolo *Il corpo come espressione e la parola*, in cui si afferma: «quanto diciamo qui si applica esclusivamente alla parola originaria, - quella del fanciullo che pronuncia la sua prima parola, dell'innamorato che scopre il proprio sentimento, quella del "primo uomo che abbia parlato", o quella dello scrittore o del filosofo che, al di qua delle tradizioni, risvegliano l'esperienza primordiale» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 272).

52 Ivi, pp. 417-418.

53 Si veda una riflessione di Rodler: «lontano dal moralismo dei "buoni sentimenti", Parise cerca allora di cogliere qualche frammento di passione, una serie di attimi, di istanti di vita che appartengono a individui con un "guizzo di originalità, di unicità", come illustra a Giuseppe Neri l'11 aprile 1985. E questa consiste nella dimensione elementare della vita privata, dell'infanzia, della quotidianità in campagna, della vacanza che svuota gli individui da quelle abitudini e ossessioni descritte nel *Padrone* e nel *Crematorio di Vienna*, testi sugli italiani all'avanguardia che hanno adottato uno stile di vita metropolitano, consumistico, americano» (L. Rodler, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, cit., p. 163).

Un giorno uno studente passò davanti alla porta di un grande albergo di montagna e vide uscire una donna un po' anziana, anzi la udì, perché la sua attenzione fu attratta da un suono animale, un canto di ranocchietto. Girò lo sguardo e vide infatti una donna piccola, rotonda, fasciata da una pelliccia di visone bianco foderata di visone scuro. Anche gli stivaletti che aveva ai piedi erano lavorati con del visone bianco e scuro a spina di pesce.

La guardò in faccia: una faccia cotta da lunghe esposizioni al sole, marrone, unta e luccicante, a forma di escremento di mucca, come a cerchi concentrici; al tempo stesso pareva il muso schiacciato di un rospo, con due palle scure sporgenti ai lati, sormontate da una specie di cordone di sopracciglia fatte con la matita nera, e una larghissima bocca pendula agli angoli, senza labbra e tuttavia carica di rossetto. Aprì la bocca che pareva senza denti ed emise quel suono di rospo cantante, proprio come un rospo gonfiando la gola e le vene del collo.

[...]

Questa visione e il suono che ne usciva dal taglio umido e rosso della bocca con felicità e soddisfazione colpirono con violenza lo studente che si sentì impallidire e poi arrossire sopraffatto da un fortissimo sentimento di odio. Egli aveva provato odio molte volte ma forse non era odio se paragonato a quanto provava in quel momento: in quel momento egli avrebbe afferrato la donna dalla sdraio, trascinata sulla strada, colpita, calpestata e uccisa con gli scarponi da sci.⁵⁴

Il sentimento è poi analizzato dal protagonista stesso, che riflette sulla natura e le origini di quello che prova: «poiché era colto lo analizzò ed escluse subito che fosse odio di classe, sempre indiretto: qui si trattava di odio diretto, immediato, sotto certi aspetti animale»⁵⁵. Si tratta, come si vede chiaramente, di un sentimento non mediato dall'intelletto, sulle cui cause è inutile ragionare. Queste impressioni sfociano infine in una reazione violenta: lo studente prende infatti a calci e a pugni la donna, poi, di fronte a un particolare (quanto casuale) movimento della sua bocca (lei pare quasi sorridere), l'odio del protagonista perde forza: «fu un attimo, l'attimo in cui lo studente, sollevato il pugno sopra la propria testa stava per calarlo sulla faccia di lei con la maggior forza possibile. Ma quel sorriso, quella proposta d'affare, tolsero

54 G. Parise, *Opere II*, cit., pp. 435-436.

55 Ivi, p. 438.

ogni forza al pugno e vinsero»⁵⁶. I sentimenti e gli stati d'animo raccontati nei *Sillabari* nascono e muoiono senza cause, senza ragionamenti, a volte per accenni di movimenti, o odori, o altri piccolissimi accadimenti: avviene per l'amore del brano d'apertura, per l'antipatia⁵⁷, per la felicità, la malinconia o ancora la paura. Come si diceva, è ricercata una particolare aderenza narrativa alla percezione attraverso la quale i personaggi conoscono il mondo. Come accade all'anziana protagonista di *Paura*, il pensiero (approccio intellettualistico) si trasforma, non appena formulato, nei particolari concreti della realtà⁵⁸:

a questo pensiero, quello della sua solitudine, si perdette un poco tra commozione e il nulla delle cose e delle persone. Ma il pensiero non tardò a mutare e a concentrarsi, come sempre accade nei vecchi, nei particolari che riguardavano direttamente e immediatamente la propria vita: una macchia di umidità che pareva allargarsi ogni giorno di più nell'angolo del soffitto della sua camera da letto.⁵⁹

L'idea che siamo un legame inscindibile di anima e corpo si verifica continuamente nell'osmosi di atti esteriori e moti interiori, come se davvero oggetto e soggetto non potessero essere separati. Ancora nel brano *Paura* si legge:

Camminava lentamente in quel modo infantile e un po' pesante, come avviene quando lo spirito così vicino ai muscoli, ai tendini e ai nervi, ha già ceduto alle illusioni del passato e non resta altro che procedere un po' alla deriva come una barca. Infatti, si udì per tre volte la sirena bassa e lunga di un rimorchiatore o addirittura una nave, un transatlantico che usciva dal Bacino di San Marco. Qui lo spirito della signora, come sempre quando udiva quelle sirene, si risvegliò, e anche il passo.⁶⁰

56 Ivi, p. 440.

57 Si veda a questo proposito il brano *Antipatia*, il racconto di un uomo «un po' pigro che non si era mai interessato di politica», che prova appunto antipatia nei confronti di un altro uomo. Tale sentimento si ritrova in più occasioni nel corso del racconto, fino a che, verso la chiusa, durante una cena a cui partecipano i due uomini (individuati dalla critica come Parise e Pasolini), bastano l'osservazione di un particolare modo di mangiare e la consapevolezza della brevità della vita a volgere l'antipatia in simpatia: «lo guardò e proprio in quel momento il marito ficcò in bocca nello stesso tempo, con la forchetta una *pomme soufflée* e con le dita un grosso pezzo di pane (due cose che non vanno d'accordo) in un certo modo curvo, tra umile e ingordo, di una umiltà e di una ingordigia così antiche, irredimibili e lontane da ogni speranza "futura" che l'uomo, sapendo quanto è breve la vita, con suo grande sollievo cessò di provare antipatia per lui». (Ivi, p. 232). Sembra dunque valere, più che le momentanee emozioni provate dai protagonisti, la continua mutevolezza della realtà che li circonda, mista a certe intuizioni del momento, spesso inerenti al passare del tempo e quindi alla fugacità della vita.

58 Si veda anche, più avanti: «[...] pensò alla morte. Era tutta lì: lo sciacquo, la nebbia, la sera, l'affogamento dentro la pelliccia nell'acqua nera del canale, il cimitero» (Ivi, p. 461).

59 Ivi, p. 459.

60 Ivi, pp. 459-460.

È la stessa vicinanza (fisica) tra spirito e muscoli, spirito e tendini, spirito e nervi, a causare certi modi d'essere (si veda anche, poco più avanti: «era il pensiero che aveva suggerito i passi o i passi avevano suggerito il pensiero?»⁶¹). Da notare anche la posizione non-logica della congiunzione *infatti* (non giustificata dalla frase precedente, senza apparente nesso di causalità), che sembra testimoniare la necessità di un'aderenza alla realtà non filtrata da vagli psicologici. Il primato della percezione presuppone infatti un contatto *naïf* con tutto quello che ci circonda, che appunto la filosofia (o la pagina narrativa) ha il compito di risvegliare, allo scopo di riattivare, criticare e rettificare, insomma rifondare i significati fondamentali che reggono la nostra intelligenza dell'essere e anche l'accesso all'essere stesso. Questo processo non è semplice e trasparente: la percezione non è cioè qualcosa di immediato. È necessario infatti riconquistarla tramite un lavoro che Merleau-Ponty definisce «comparable à celui de l'archéologue». In un primo momento (*La struttura del comportamento* e la *Fenomenologia della percezione*) tale lavoro di archeologia (reso necessario dalla situazione trasmessa dalla filosofia moderna, la quale separa l'uomo in una parte “razionale” e una “naturale”) è condotto, come si è visto, su due fronti: da una parte contro l'idealismo e l'intellettualismo, per i quali la percezione è ridotta a un'ispezione dell'anima; dall'altra contro il naturalismo e il realismo, che invece la limitano a un avvenimento oggettivo. Il progetto di Merleau-Ponty consiste allora nel rendere intelligibile l'articolazione tra questi due ambiti tenuti tradizionalmente separati: il filosofo deve mostrare che la percezione avviene in un soggetto incarnato, nel quale gli elementi “naturali”, “oggettivi”, sono inscindibili da quelli “intellettuali”: l'idea della *Fenomenologia della percezione* è infatti che il soggetto «percevant» possa essere inseparabilmente «pensée naturante» e «pensée naturée». L'apertura al mondo avviene grazie a un'operazione incarnata («coexistence», «communion», «échange», «accouplement», «synchronisation» di colui che sente e del sensibile), a un'esperienza individuale, contingente, sottomessa a tutti gli imprevisti del tempo, del corpo, e della presenza dell'altro. La capacità di affrontare la realtà in maniera diretta è d'altronde, in vari racconti dei *Sillabari*, ammirata e amata:

Lei era nera, con la pelle scottante e si muoveva sulle lenzuola e nei capelli come sulla neve. L'uomo (a cui la febbre era scesa) la guardava: nera sulle lenzuola, oppure nella vasca da bagno, oppure la seguiva con lo sguardo e con il cannocchiale, nuotare lontano nella calma e fidata acqua lagunare tra minuscoli guizzi, ogni tanto. Lei parlava poco e possedeva una autonomia animale, lenta e armonica, che la poneva in contatto diretto con le cose essenziali ed elementari della vita. Così il suo modo di camminare, di nuotare, di mangiare,

61 Ivi, p. 460.

di dormire e di amare e così il suo fiato profumato di sangue. Egli si sentiva escluso da questo contatto, perché era un uomo indiretto ma gli piaceva molto vederlo in lei e per questo l'amava. (*Gioventù*)⁶²

Come afferma ancora Merleau-Ponty, «il vero traluce attraverso un'esperienza emozionale e quasi carnale, in cui le “idee” – quelle dell'altro e le nostre – sono piuttosto dei tratti della sua fisionomia e della nostra, e, più che comprese, sono accolte o respinte nell'amore e nell'odio»⁶³. Il punto di partenza è dunque, ancora una volta, l'indagine percettiva, che si traduce in una presenza: «è la nostra esperienza, più vecchia di qualsiasi opinione, di abitare il mondo mediante il nostro corpo, la verità con tutti noi stessi»⁶⁴.

4. La sensazione regola il sistema: il principio di contraddizione

Ciò che vi è di più profondo, nell'uomo, è la pelle

P. Valéry⁶⁵

Si è visto come nell'indagine linguistica compiuta da Parise nella stesura dei *Sillabari* confluiscono la tradizione vichiana, interessata all'elemento originario e sensitivo dell'atto linguistico, e la teoria fenomenologica, tesa a risvegliare il sistema percettivo alla base di ogni rapporto con la realtà. Entrambi i sistemi di pensiero giungono in effetti a una riformulazione dell'esperienza conoscitiva, la quale, grazie al linguaggio, riesce a vincere l'antica dualità soggetto/oggetto. Nella pagina parisiense è in effetti riprodotto un dettagliato apprendimento percettivo: è passando dai sensi che si possono capire la realtà, i pensieri, i sentimenti. È ciò che accade nel brano *Malinconia*, dove una bambina di sette anni conosce il mondo attraverso l'olfatto, senso che veicola sentimenti e pensieri altrimenti non identificabili. È infatti l'insieme degli odori resi freddi dal crepuscolo a provocare la malinconia evocata dal titolo: Silvia «si sentiva estranea prima di tutto a causa della sua grande sensibilità per gli odori [...] ma si sentiva estranea anche per un'altra cosa e quest'altra cosa, del resto strettamente legata alla sensibilità per gli odori, era quel sentimento del crepuscolo [...] che lei non sapeva definire in altro modo se non dicendosi “mi viene da

62 Ivi, p. 337.

63 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [*Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964], Bompiani, Milano 2009, p. 39.

64 Ivi, p. 54.

65 P. Valéry, *L'idea fissa o due uomini al mare*, Theoria, Roma-Napoli 1985, p. 60.

piangere”». ⁶⁶ Un ultimo esempio di indagine percettiva: nel brano *Estate*, dedicato a Natalia e Alessandra Ginzburg, la vitalità dei due giovani protagonisti passa per una fame sensoriale che coinvolge vista, olfatto, udito, tatto e gusto. Il racconto prende avvio da una memoria del protagonista che, appoggiato al parapetto del battello Ischia-Capri, ricorda una lontana giornata d'estate trascorsa con la moglie a Capri. L'attenzione data all'atto del vedere (una delle azioni preferite dall'uomo, descritto fin dall'*incipit* a guardare «fisso e senza pensiero il blu del mare e le spume bianche»), è veicolata anche e soprattutto per i colori accecanti, tipici dell'estate, che non definiscono solo gli elementi naturali (il mare blu, la spuma bianca delle onde), ma anche tutto quello che circonda i due protagonisti: bianchi sono gli shorts della moglie, i vestiti del bambino che porta il cocomero in albergo, la stanza «grande, bianchissima, con soffitto a volta, lenzuola, copriletti, coperte, tutto bianco», il tavolo e le *chaise longue* di vimini in terrazza, le cupolette, il motoscafo in corsa, i gabbiani, la tovaglia del ristorante; azzurre sono le mattonelle del pavimento della stanza e blu il grande panfilo e l'asciugamano di ciniglia che copre i due personaggi addormentati su uno scoglio. D'altra parte, la peculiarità della donna sembra quella di conoscere la realtà attraverso l'olfatto:

nel percorso dalla piazzetta alla pensione lei sentì il profumo delle bougainvillées e vide il colore viola e morbido di quel fiore coprire un vecchio muro: il piccolo naso si arricciò un poco (lei annusava sempre tutto) e non disse nulla.

Si aspettava un commento ma lei non parlò, arricciò ancora il naso e poi tese le narici per sentire bene l'odore di resina ma non fece nessun commento.

Si abbracciarono per un momento e tutti stretti sentirono il loro odore (lei lo annusò tra il collo e la spalla). ⁶⁷

Ancora, vista, gusto e tatto si mescolano nel corso della sequenza al ristorante:

mangiarono sulla terrazza di legno sconnesso «Da Luigi», ma con tovaglia bianca e bicchieri a calice di un vetro verde e leggerissimo che si appannò subito al vino d'Ischia ghiacciato. Sentirono il sapore di zolfo di quel vino mischiarsi in bocca al sale amaro del mare e le labbra diventare più dure e come anestetizzate dal bordo gelido e sottile del bicchiere senza peso. Mangiarono cozze al pepe (lei succhiava le cozze con la piccola bocca indurita dal

⁶⁶ G. Parise, *Opere II*, cit., pp. 400-401.

⁶⁷ Ivi, p. 296-297.

vino freddo) e a quel punto lui la baciò proprio su quelle labbra per sentire se era vero: era vero, le labbra erano indurite dal vino freddo e fuori, intorno, sopra il labbro era rimasto un po' di sale. Mangiarono un'aragosta enorme: lei masticava rapidamente, con forza, a bocca chiusa; ma sapeva, conosceva le cose che mangiava e il momento in cui le mangiava? L'uomo, che in quegli anni intuiva soltanto, se lo chiese. No, lei non sapeva, era troppo giovane per sapere, aveva molta fame e basta e subito dopo mangiò una mozzarella in carrozza.⁶⁸

È il rapporto stesso tra i due protagonisti a costituirsi sul piano sensoriale: quando l'uomo spiega alla moglie il particolare nome dei gabbiani, lei, per aiutarsi a dire la parola «planipteridoi», gli stringe forte la mano, quasi aggrappandosi; anche sott'acqua, mentre nuotano, si tengono per mano («più l'abisso sprofondava più lei stringeva la mano di lui»). Davvero tutto, in *Estate*, è riconducibile alla sfera sensoriale (i capelli di lei, «gocciolanti e flottanti sull'acqua», le ciglia anch'esse gocciolanti, il sale che viene trattenuto sulla superficie del volto e che poi l'uomo le scoprirà sulle labbra, le raffiche di acqua, aria e iodio, le «mani di madreperla» con cui toccano gli scogli, la guancia madida e i capelli umidi di lei, il sudore), fino all'*explicit*, dove la felicità e l'esuberanza della giovinezza sfumano con l'implacabile passare del tempo: «la notte dormirono tra le bianche lenzuola che sapevano odore di aria mattutina, tenendosi per mano come dentro il mare. La finestra era spalancata e l'uomo guardò per molto tempo la luna: era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate»⁶⁹.

L'acquisizione percettiva consente, come si diceva, di superare la frattura tra interiorità ed esteriorità. Come afferma Scotti a proposito di Merleau-Ponty, si tratta «di due movimenti contrari ma fusi assieme: uno va dal soggetto verso il mondo, passando per il corpo, l'altro va dal mondo verso il soggetto attraverso questo stesso corpo»⁷⁰. O ancora:

Il movimento di implicazione reciproca di presenza e assenza che avvolge il corpo del soggetto e il corpo del mondo è un movimento ontologico che rivela, al di sotto della contraddizione logica di immanenza e trascendenza, la condizione originaria della coscienza. [...] Ciò che la filosofia della percezione mira a comprendere è il vincolo

68 Ivi, p. 298.

69 Ivi, p. 299.

70 A. Scotti, *Il mondo del silenzio. Natura e vita in Maurice Merleau-Ponty*, Edizioni ETS, Pisa 2015, p. 91.

profondo che lega il corpo del soggetto al corpo del mondo e non il primato di uno dei due termini sull'altro.⁷¹

La dicotomia tra soggetto e oggetto, interno ed esterno è così risolta: non si tratta di due dimensioni che tentano un'occasionale comunicazione, bensì di un moto instancabile, che solo con la teoria della percezione può essere davvero compreso. La già citata riflessione parisiense riguardante la necessità di armonia tra microbiologia interiore e macrobiologia esteriore trova allora un particolare significato se accostata a certe osservazioni merleau-pontiane sul rapporto di mutazioni reciproche *in fieri* tra mondo e pensiero. Non credo quindi sia un caso se, in un passaggio dei *Movimenti remoti*, testo la cui stesura risale al 1948 (ma apparso postumo solo nel 2007), i sentimenti del protagonista si decompongono insieme al corpo: «i sentimenti / sono ancora movimenti remoti, scivolano anch'essi nel fondo del / cofano assieme a quella parte di carne che ci determinava in attimi remoti»⁷². I sentimenti arrivano a coincidere con i movimenti, anzi, sono essi stessi movimento, marciscono insieme alla carne sul fondo del cofano dell'auto. E allora la percezione si è verificata nel modo più completo possibile: a far emergere il dato esperienziale interverrà adesso il linguaggio, il quale, per usare ancora le parole di Merleau-Ponty, fa «affiorare tutti i rapporti profondi del vissuto in cui esso si è formato, che è quello della vita e dell'azione, ma anche quello della letteratura e della poesia»⁷³. Questo linguaggio che interviene a far emergere l'esperienza deve essere capace di rispettare la complessità della vita: oltre a essere chiaro, semplice, aderente alle cose, deve anche riportare la pluristabilità della percezione e la fluidità dei sentimenti. In questo senso, la contraddizione consente di sottrarsi al dominio del logos al fine di mantenere sulla pagina una certa ambiguità⁷⁴ e indeterminazione, ovvero la possibilità che un personaggio, un'azione o un sentimento possano essere validi in modo più o meno contraddittorio (pur venendo presentati in modo estrematamente puntuale). Nota a tale proposito Ginzburg, dopo aver tratteggiato i caratteri dei protagonisti dei *Sillabari*: «di simili molteplici mescolanze e contrasti sono fatti i personaggi [...]. Di simili mescolanze e contrasti è fatto il loro fascino, e li innalza al disopra dei singoli

71 A. Firenze, *Il primato ontologico della percezione in Merleau-Ponty. Prospettiva storico-filosofica e problemi aperti*, cit., p. 25.

72 G. Parise, *I movimenti remoti*, a cura di E. Trevi, Fandango, Roma 2007, p. 93.

73 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 144.

74 A tale proposito, si veda lo studio di W. Empson, *Sette tipi di ambiguità* [*Seven types of ambiguity*, 1930], la cui intuizione fondamentale, come nota Melchiori nell'*Introduzione* all'edizione italiana [Einaudi, Torino 1965], è stata che «la poesia è ambigua, ed anzi l'ambiguità è quel che contraddistingue la poesia in quanto linguaggio pregnante, ricco cioè di potenzialità che la prosa esplicativa non possiede. I *Sette tipi* sono un tentativo di classificazione delle varie ambiguità possibili, che non sono necessariamente ambiguità di significato, ma possono essere anche sintattiche o verbali, possono essere contenute nei tropi della frase poetica o possono emergere quando si esamina il contesto psicologico, storico o sociologico della poesia» (p. 9). È forse seguendo tale linea che si potrebbero definire i *Sillabari* delle «poesie in prosa» (secondo le parole dell'autore stesso contenute nell'*Avvertenza*). Come infatti spiega ancora Melchiori, «le parole poetiche sono avvolte da un alone di suggestività non tanto per la vivezza rappresentativa dell'immagine, ma per le varie possibilità d'interpretazione che lasciano aperte. Non significano una cosa sola, ma molte cose insieme, e queste molte cose tengono per così dire in sospensione entro di sé» (p. 10). In questo senso, l'ambiguità si configura come uno dei tratti peculiari dei *Sillabari*, dove in effetti i numerosi significati di frasi o rapporti di senso rimangono spesso sospesi.

episodi che possono essere a volte marginali e tenui»⁷⁵. A livello retorico questa tendenza si attua nella figura della *correctio*, espressa da *anzi*, *insomma* o *cioè*, *in realtà*, *ma*: «...con molta invidia, ma era un'invidia particolare perché era più ammirazione che invidia» (*Felicità*); «un nano, non era precisamente un nano, ma...» (*Ozio*); «il sole era escluso, ma forse un po' di calore da qualche parte c'era» (*Pazienza, Primavera*). A fianco della *correctio*, a enfatizzare l'ambiguità, si pone l'ossimoro, che così Mengaldo definisce a proposito della pagina parisiense: «insolubile e tragica compresenza di opposti che si distruggono a vicenda in tanta massima letteratura moderna, qui l'ossimoro sfuma piuttosto, con una sorta di accettazione ironica e post-tragica, verso il non classificabile, l'indecidibile, *a* e insieme *non a*»⁷⁶. Ecco alcuni tra i numerosissimi esempi: «che non l'amava più pure amandola moltissimo» e «spiegare... qualcosa che egli sapeva inspiegabile» (*Affetto*); «un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone» (*Anima*); «esprimendo approvazione, ma anche disapprovazione» (*Allegria*); «segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione» (*Antipatia*); «un sospetto, insieme funebre e vitale» (*Bacio*); «egli si lasciò un po' ferire e un po' no» (*Dolcezza*); «l'uomo che osava e non osava» (*Famiglia*); «capi benissimo anche senza capirlo» (*Italia*); «Decise (ma la sua decisione, com'è naturale, non era poi così decisa...)» (*Povertà*); «a fiotti abbondanti e regolari come in chiaro ma anche oscuro accordo con il cuore» (*Roma*). Sulla pagina possono convivere le contraddizioni irrisolte, ossimori, *correctio* e situazioni non pienamente legate da alcun rapporto di causa-effetto proprio perché è la sensazione (o, in altri termini, il primato percettivo di matrice husserliana) a regolare l'intero sistema, e non il contrario. Contro l'ideologia e le convenzioni letterarie dell'epoca, Parise propone una rieducazione ai sentimenti, i quali, captati nella loro continua mutevolezza, si avvicinano ad una sorta di fisiologia, e passano necessariamente, come si è visto, dai sensi⁷⁷. Credo si possa parlare, di là dell'analisi retorica, della semplice necessità di tradurre sulla pagina la realtà, spesso contraddittoria, delle cose. Se infatti un ossimoro è per definizione l'accostamento di due termini di senso contrario (o perlomeno in antitesi), nei *Sillabari* sembra che l'autore vada oltre, negando proprio l'azione o l'aggettivo descritti. Si potrebbe addirittura affermare che la retorica qui non interviene (l'ossimoro in sé, infatti, non mette necessariamente in discussione il principio di non contraddizione: serve piuttosto a caratterizzare, solitamente per motivi di stile, l'oggetto in questione), bensì la pagina coglie un senso di indeterminatezza e inquietudine (di carattere spesso malinconico) della realtà. Si tratta

75 N. Ginzburg, *Postfazione a Sillabario n. 2*, cit., p. 282.

76 P. V. Mengaldo, *Dentro i Sillabari di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 405-406.

77 Come afferma Prezzo a proposito dei sensi e della percezione come canale privilegiato di rapporto con il mondo, nel pensiero di Merleau-Ponty «i sensi non sono dei sensori terminali, più o meno veritieri, destinati a captare un mondo esterno quanto modi, per il soggetto, di essere sensibile al mondo. Né sono strumenti di una coscienza sovrana, di un soggetto costituente e autonomo di fronte a un oggetto, ma luoghi della carne in cui la carne del mondo diviene visibile. Lungi dall'essere quel fenomeno illusorio che vi si è voluto vedere e che renderebbe il mondo lontano e avvolto in veli ingannevoli o, all'inverso, l'immediata verità di una presa a senso unico, la percezione è una presa di contatto che si dà in un doppio vincolo, in una copresenza simultanea, che non si risolve in un'intuizione psicologica o trascendentale. È proprio questa implicazione carnale col mondo che autorizza la fede percettiva» (R. Prezzo, *Il primato di un paradosso, Introduzione a M. Merleau-Ponty, Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di R. Prezzo e F. Negri, Medusa, Milano 2004, pp. 8-9).

di una contraddizione interna, costitutiva, di fronte alla quale il linguaggio tenta di mettersi al passo, rendendo fluida e mobile ogni possibile determinazione. Gialloreto parla giustamente di un «intento di aggirare l'univocità e l'irrevocabilità dell'atto interpretativo della realtà». E continua: «i dettagli marginali, i segni divergenti, gli incisi, le inserzioni parentetiche, i messaggi contraddittori contribuiscono al pulsare della parola, libera di assecondare al pieno, o il vuoto, della propria carica di comunicazione ed espressione»⁷⁸. Si tratta, in un certo senso, di eludere la fissità dell'interpretazione del mondo attraverso tutta una serie di dispositivi che, dicendo e non dicendo, descrivendo e cancellando, presentando e nascondendo, avrebbero la funzione di liberare la parola. Si veda, tra i numerosi casi, l'*incipit* di *Anima*:

una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli. Le campane di una chiesa romanica suonavano allegre, ma meno allegre del mattino, e il suono si infilava nei lunghi portici pieni di ombra di una antica via deserta che il cane percorreva a saltelli. Aveva aspettato fino a quell'ora in un cortile, dentro un casotto fatto con scatoloni di pasta Barilla, il ritorno di quello che lui pensava fosse il suo padrone (l'uomo che gli aveva fatto il casotto, senza però comprometersi più di così nei suoi confronti) ma questi, che non arrivava quasi mai, non arrivò neppure quel giorno e Bobi, a malincuore però, si sentì moralmente libero di andare in giro.⁷⁹

Sebbene si diano indicazioni temporali piuttosto precise (una domenica di giugno), e il protagonista (Bobi) sia immediatamente rivelato, si afferma subito che il cane «aveva e non aveva un padrone». La corsa è «errabonda ma piena di pause», e non è chiaro il motivo della pressoché assenza di persone in giro («forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli»). Inoltre, le campane suonano «allegre, ma meno allegre del mattino», e infine Bobi, dopo aver aspettato invano quello che lui considera il proprio padrone, «a malincuore però, si sentì moralmente libero di andare in giro». È chiaro che l'uso abbastanza insistito di tali nessi (gli avversativi *non*, *ma*, *però* e il disgiuntivo *o*) genera una situazione di indeterminazione per la quale difficilmente potrebbe parlarsi di una fiducia nel potere del logos, o in un disegno ultimo. Proseguendo nella lettura di *Anima*, tale contesto continua a verificarsi:

78 A. Gialloreto, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, cit., p. 194.

79 *Op. II*, p. 217.

un uomo di carattere instabile ma dotato di improvvise simpatie e antipatie, lo aveva trovato (un giorno) simpaticissimo, gli aveva costruito un casotto di cartone, qualche volta lo portava a spasso (però senza l'impegno del guinzaglio che Bobi avrebbe desiderato) e, molto vagamente, lo proteggeva. Tuttavia Bobi, per le ragioni che si sono dette ma forse, molto più semplicemente, per carattere, non era un cane felice; era però fortissimo, molto intelligente (insomma capiva la vita) e per queste due cose messe insieme «fondamentalmente» buono. Non era snob come tutti i cani di razza ma neppure lagrimoso o rabbioso o troppo ansiosamente felice come tutti i cani bastardi; era un “indipendente”.⁸⁰

Agli elementi già individuati a proposito dell'*incipit*, si aggiunge ora l'uso particolare delle parentetiche, che svolgono diversi ruoli: qui, nell'ordine, specificano, rettificano, sembrano trarre sommarie conclusioni. Arricchiscono il testo di una serie di sfaccettature, creando così una sorta di “complicazione” del brano stesso, delle possibilità di lettura della pagina e dunque della visione della realtà, donando a volte il punto di vista di un ipotetico autore onnisciente, a volte il desiderio del protagonista, a volte constatazioni di tipo oggettivo. Tale uso delle parentetiche, tipico dei *Sillabari*, è ben mostrato, nello stesso brano, a proposito dell'incontro di Bobi con altri cani randagi:

da cani errabondi quali erano fino a quel momento, e completamente sconosciuti uno all'altro, chissà per quale caso nei destini di tutti gli esseri viventi i cinque non furono più una meschina cosa canina (tre su cinque erano bruttissimi, uno con tre zampe, gli altri sbrindellati da zuffe e da morsi che si perdevano nei meandri dei pedigrees) bensì una unione sociale (piccolissima), una forza storica (minuscola, si capisce) quasi un abbozzo di organizzazione politica (l'élite non è sempre stata di pochi?) forse con un programma.⁸¹

Le parentetiche, che qui spiegano, precisano, riflettono su quanto è affermato, aggiungendo o togliendo sempre qualcosa, rendono vacillante il terreno stesso su cui la scrittura si costruisce: il lettore prova così quella sensazione di instabilità e precarietà che Parise doveva aver previsto come cifra dei *Sillabari*.

80 Ivi, p. 218.

81 Ivi, p. 219-220.

Ancora una volta, si tratta del tentativo di dar senso a un'esperienza (il corpo, non si dimentichi, è «l'unico mezzo che ho io di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne»⁸²), tramite il linguaggio, partendo dalla percezione. Il passaggio dal soggettivo all'Essere può finalmente compiersi: percependo gli elementi, i «raggi del mondo», si passa su e attraverso di essi per entrare nel mondo, con il proprio corpo e con la propria carne.

82 Ivi, p. 152. Si veda, a questo proposito, ancora un'osservazione di Scotti: «la mia carne diviene l'indice ontologico di un orizzonte originario che la eccede, di cui essa è nient'altro che una modalità privilegiata» (A. Scotti, *Il mondo del silenzio. Natura e vita in Maurice Merleau-Ponty*, cit., p. 88).