

1 giugno 1985

Siamo al primo di giugno. Ho in mano *Il ragazzo morto e le comete*. Comincia a fare molto caldo. Sono stanco; allibisco di fronte a ogni cosa.

Ecco un'altra estate. Che farò quest'estate? Niente. Scriverò questo pezzo per <<SODOMA>>, leggerò *Lulu a Hollywood* di Louise Brooks, che è uscito l'anno scorso ma è finita che l'ho comprato solo adesso. Andrò a trovare Cristiana, una mia ex compagna di scuola, ora giovane signora borghese. Fa collezione di bottiglie liberty, ha un gatto bianco, una casa in centro con una scaletta che porta al piano di sopra. Non farò null'altro. O abulia, o nulla di nulla di laforghiana memoria. <<Un cinquino ogni cosa ho valutato / e il mio destino è aver solo un cinquino>> dice una poesia di Chlénikov, <<Vorrei veramente essere morta>> dice il verso di Saffo.

*Il ragazzo morto e le comete*. *Il ragazzo morto e le comete* è il primo romanzo di Parise, iniziato a scrivere nel '48 e pubblicato nel '51<sup>1</sup>. Narra gli ultimi mesi di vita di un quindicenne in una cittadina veneta nell'immediato dopoguerra.

La tematica neorealista del dopoguerra è vissuta in chiave fantastica e fiabesca, con un gusto neoliberty e neosimbolista. Il romanzo ha infatti poco a che spartire col neorealismo, se non l'avvio tematico; è un romanzo per amatori di cose liberty e per simbolistofili. Scrisse Emilio Cecchi che <<come dopo l'inflazione neorealista in America, il gusto simbolista, con Capote, era rientrato dalla finestra, qualcosa di simile sembrava stesse accadendo in Italia con *Il ragazzo morto*>><sup>2</sup>.

E' formato da due storie che si intrecciano: la prima è la storia del ragazzo di quindici anni narrate in terza persona, e riguarda primo, terzo e quinto capitolo; la seconda concerne Fiore e Antoine, i suoi due amici, che narrano in prima persona rispettivamente nei capitoli secondo e quarto. L'ultimo capitolo riguarda la ricerca del fantasma del ragazzo morto ad opera di Fiore e Antoine. Accanto al ragazzo morto, a Fiore e Antoine si muove una folla di personaggi minori.

Il libro è una celebrazione di un morto, di un ragazzino morto che è oggetto di affetto, di ricordo, di ricerca da parte dei suoi amici (soprattutto di Fiore): e (o e anche) un romanzo d'amore omosessuale.

Secondo Ortega y Gasset <<per l'innamorato, l'amata diventa una presenza ubiqua e costante. Il mondo intero è come imbevuto di lei.

Per essere precisi, il mondo non esiste per l'amante. L'amata lo ha sloggiato e sostituito>><sup>3</sup>. E' quanto accade ne *Il ragazzo morto*, dove ogni cosa configura in realtà l'immagine del ragazzo di quindici anni: gli altri personaggi umani, poi gli uccelli, i topi, gli oggetti, le aperture paesaggistiche, non sono che riproduzioni ossessive di un volto unico. La stessa morte del ragazzo può essere letta come una ripetizione di quella di Massimino, di quella di Squerloz, di quella del topo.

Esile nella trama il romanzo è in realtà un collage di immagini basato su una struttura fortemente ripetitiva. Come i simbolisti Parise conosce bene l'uso dell'indeterminata evocazione dell'oggetto, l'attitudine a dire la stessa cosa con parole (con immagini) diverse; anche se qui non v'è certamente interpretazione orfica del mondo, ma mimesi del suo caos e del suo assurdo e adesione a quell'assurdo; adesione non necessariamente pessimistica, che anzi finisce col diventare se non felicità vera e propria almeno una prospettiva di felicità.

Ne *Il ragazzo morto* non v'è nulla di adulto, il mondo adolescente non è rimembrato e descritto con occhi adulti: l'età adulta è del tutto estromessa: *Il ragazzo morto* è un libro che parla di ragazzi scritto da un ragazzo (del resto Parise lo scrisse appena diciottenne). La maturità semmai occhieggia, al fondo, e la si intuisce ansiosa.

L'amore ha i connotati aggraziati e farneticanti del primo amore, è eccitato e fantasticante come un'infatuazione infantile; come la passione di Katherine Mansfield per il fratello morto e contornato da un alone funerario, si nutre dei succhi del delirio e della morte, ballonzola, frizzante ma tetro, come i piccoli scheletri nei disegni di Jules Laforgue. Sta insomma più dalla parte della morte che da quella della vita. Il fatto è che ne *Il ragazzo morto* vita e morte sono una cosa sola: a un certo punto il ragazzo di quindici anni va in visita ad alcuni parenti che sono dei veri e propri morti-vivi; alla fine egli stesso riappare nelle vesti di un morto vivente. Questo perché i vivi sono già morti e la morte è la sola vera e significativa realtà. Ed è proprio la sua presenza costante a rendere così aggraziate e affascinanti le immagini del romanzo: esse sono inesorabilmente e voluttuosamente votate alla morte: <<Una finestra si illumina e la faccia iridescente di Antoine compare; per un attimo brilla in fondo a uno specchio, gli sorride, parla, scompare in silenzio dietro un ventaglio>> (p. 100).

4 giugno

<<... il mondo non esiste per l'amante. L'amata lo ha sloggiato e sostituito>>. Ogni cosa corrisponde al volto del ragazzo di quindici

anni. E tra le cose, ovvero le immagini, possono essere rinvenute delle catene ossessive: il volto di amore è composto e più volte riprodotto secondo modalità iconografiche predominanti (ma anche non predominanti, naturalmente).

Puzzle, mosaico d'occhi *Il ragazzo morto e le comete*: <<occhi chiari, troppo chiari>> quelli delle sorelle di Abramo (p. 9); gli occhi del ragazzo di quindici anni, <<l'iride dei suoi occhi sottili, scura e profonda per la pupilla che dilagava>> p. 37); sassolini-occhi nelle tasche di una marsina; nel mare di Bagdad <<grandi ostriche si aprono e si chiudono, filtrando i bagliori del loro occhio tondo>> (p. 63). Fascinazione dell'occhio, leggiadria e tenebre: siamo a meta strada fra i dipinti di Redon e gli occhi della Principessa Cigno di Vrùbel': acquosi, sognanti, tristi, allegri.

Gli occhi sono di frequente quelli degli uccelli che albergano numerosi nel testo, vicini (talora quasi fusi) al corpo degli uomini, a formare composizioni di uomo e uccello: il pavone che non fa che dare stratonni e colpi di becco alla corda che lo tiene legato alla testa del vecchio>> (p. 33); Leopolda <<toglie il pappagallo dalla testa e lo ripone sul trespolo>> (p. 51); di fronte allo spettacolo della morte di Squerloz <<uccelli, impauriti, svolazzano per la stanza e il pavone si posa sulla barca rovesciata che dondola per aria>> (p. 70).

Nell'organizzazione dell'imagery l'immagine dell'uccello con facilità trapassa in quella della piuma: <<Una signora è seduta davanti allo specchio curvo in mezzo alla stanza, proprio sotto la grande cupola a vetrate; tutto intorno, per terra e appesi agli angoli dello specchio, vi sono larghi cappelli piumati che si agitano ad ogni movimento della modista>> (p. 86); il ragazzo di quindici anni <<A poco a poco si sente mutare nel ventaglio nero di struzzo le gambe si appiattiscono sotto il materasso e soltanto il cervello sporge fuori. Un istante dopo si sfascia e resta una piuma sfilante, senza consistenza, che al primo sono si stacca dalla rete e volteggia allegra e animata fino a terra (pp. 79-80): ci muoviamo tra una mostrificazione kafkiana e un balletto di Zizi Jeanmaire.

I topi. I topi si affacciano qua e là; in genere sono topi bianchi, fiabeschi come in un cartone animato. Sono il simbolo di un universo subumano e mendico, personaggi sotterranei che vivono ai margini dell'esistenza umana, in un clima tra letargico e scellerato. <<Alcuni se ne stanno accovacciati dentro con la coda arrotolata e guardano il ragazzo, non allegri, indifferenti ai sassi che scaglia e che non arrivano fin lassù. Un altro invece si agita indispettito in mezzo alla polvere spargendola in aria con le zampette, poi balza fuori e va a cadere con un tonfo in un vaso di piante sempreverdi>> (p. 50). Creatura indefinita il topo, tra bambino e frullante uccello, tra feto e piuma, il suo balzo e l'approdo nel vaso rammenta la traiettoria

viscida d'uno sputacchio.

Molto impegnativi e molto astrusi, come quelli di *Giulietta degli spiriti*, sono gli abiti dei personaggi. Ecco Antoine: <<alto, con i capelli tinti e un sottile naso aquilino. Portava una pelliccia, guanti di camoscio e un orologio d'oro tutto a intarsi e pietrine colorate>> (p. 42). Oppure <<una signora con molti capelli neri e crespi arrotolati sul capo, vestita di un abito viola a sboffi e merletti>> (p. 50); o Leopolda nella vestaglia di perline e di piume sfilacciate>> (p. 126). Sono abiti algebrici che prendono il sopravvento sulle persone che li indossano, tanto da renderle persone-abiti.

Svariati oggetti s'inseriscono nella struttura ossessiva e andranno letti come proiezioni del protagonista. Per prime le bottiglie (i vasi, i barattoli), una via di mezzo tra quelle di Morandi, spuntate fuori dal fondo dell'esistenza, e i cristalli finemente lavorati dai quali il poeta mallarmeano Agostino John Sinadinò era solito bere acqua ghiacciata, appena tinta di liquore: <<La bottiglia posata sulla finestrella sopra l'acquaio e piena fino all'orlo di minuscoli razzi colorati che si accendono aprendosi come cristantemi>> (p. 57); <<Alcune boccette sono riempite fino a meta di un liquido trasparente, percorso da bollicine che si muovono in silenzio, altre invece sono quasi vuote e dal collo sottile esce un filo di fumo>> (p. 75).

Mondo acquatile quello de *Il ragazzo morto*, mondo di muffe, di secrezioni umide. Frequentemente una lacrima solca i volti e ha l'aria d'essere un ornamento, trucco anch'essa, come un neo dipinto.

Un'altra incarnazione dell'archetipo adolescente e il raggio, il filo di luce: << Antoine batte le unghie sulla lampadina e la fa dondolare; da un graffio sulla vernice blu esce un filo di luce chiara che scivola lungo le pareti e si spezza agli angoli dei mobili>> (p. 91); a ogni movimento gli occhiali riflettono nei portici due lunghi fili di luce>> (p. 138).

E' caratteristica di Parise la predilezione per il deforme, il terrifico. De *Il ragazzo morto* ricorderemo <<il busto di un sacerdote dal viso aguzzo e con i capelli crespi, ritti sul capo come un largo diadema>> (p. 21), <<un uomo con due larghi baffi lucidi, arricciati alle punte, che arrivano fino alle orecchie>> (p. 51), <<un ometto che passa attraverso i due battenti strisciando i bottoni della giacca sui vetri; la pelle del volto e floscia e cade da sotto gli occhi fino ai lati del mento>> (p. 55). In questi casi il desiderio s'imbeve di sgomento; l'oggetto d'amore invade i territori dell'horror, è un babau. Se tale oggetto fosse la coppa senza piede fatta come un'orecchia che figura in una lirica della poetessa Gabriella Leto (e potrebbe esserlo: l'immagine della coppa a forma d'orecchia non è distante dal mondo iconografico del romanzo) potremmo dire con le parole della Leto:

<<... Amavo / la fittile creatura la cui vita / percettibile e in voi, linee sbandate, / devianti, di dubbio di torpore / di paura o di quello che altro siete>>.

7 giugno

L'organizzazione dell'imagery de *Il ragazzo morto e le comete* aspira alla unita, o meglio a una forma (a una immagine) sincretica, capace di assimilare più dati: un quid senza nome, una sostanza non determinata, altamente volatile, capace di condensare. Non che questa forma si realizzi, anzi la capacità di seduzione del gioco messo in atto da Parise sta proprio nel fatto che la forma non si realizza.

Il volto d'amore si configura nel romanzo come summa di tutti i volti, ovvero di tutte le immagini (o almeno di gran parte di esse). Come abbiamo visto le immagini possono essere designate per gruppi. L'immagine del ragazzo di quindici anni è l'assieme di tutti quei gruppi di immagini (ma anche delle altre, ovviamente): è perciò una immagine per eccellenza dinamica e multiforme, un punto d'incontro tra l'anima e l'universale. In un modo non dissimile in *Les enfants terribles* di Jean Cocteau il Tipo Paul (l'archetipo erotico indifferenziato) viene alla luce con un processo di moltiplicazione: i volti degli assassini e delle attrici appesi al muro, i volti delle varie ragazzine, il <<falso ritratto di Agathe>>, cioè Dargelos (l'adolescente dalle ginocchia scorticate, dal profilo funesto) nelle vesti di Athalie.

Del liberty *Il ragazzo morto* riprende la tecnica di inserire la figura nell'ornato, ma con una novità. La novità consiste nel fatto che la figura umana viene inserita in un accumulo di detriti, di rifiuti, di oggetti inservibili, di polvere, di vera e propria immondizia. L'uso dell'oggetto povero, inutile, il profluvio di cianfrusaglie è tipico del romanzo (e si noti che questi oggetti si muovono assieme ai ventagli, alla cipria, alle piume, ai guanti, ai cappelli a cilindro, ai mantelli, agli oggetti preziosi insomma, senza stridore, poiché investiti dalla stessa luce spettrale e dallo stesso velo di polvere). Il personaggio è al centro di un mondo di cianfrusaglie, grosso modo come se nei quadri di Klimt alla decorazione svolta in piccole figure geometriche sostituissimo bucce di banana, gatti morti, nuvole di moscerini, cartacce, o se sulla *Toiletta di Salomé* di Aubrey Beardsley trovassimo un topo, una scarpa rotta, cocci di bottiglia, astucci vuoti, lombrichi, carte di caramelle, vecchi giornali: <<Fiore guarda la luce della toilette :intorno si agita una nuvola di moscerini e di piccole farfalle uscite dagli abiti>> (p. 151).

L'innesto di preziosità neoliberty è di frusta realtà quotidiana e una formula abbastanza duttile da implicare ulteriori orizzonti iconografici. Così se da un lato gli adolescenti di Parise alludono alle silhouette

beardsleiane, dall'altro, per il loro aspetto variegato e floreale ma assieme cencioso, per la loro esistenza randagia preludono al mondo dei beatniks, rimandano all'iconografia beat (basti pensare all'impermeabile color pistacchio indossato da Antoine).

Il mondo beat è surreale, stregato, clownesco, a un tempo straccione e sontuoso. L'immagine adolescente centuplicata prelude ai volti bambineschi e frangiuti dei Beatles agli esordi, all'uomo dalla grande bocca Mick Jagger, al fantasma biondo Brian Jones, all'allampanato Shel dei Rokes, arrivando fino al cartone animato *Yellow submarine*.

Per la sostanza lunare, pierrotica, androgina, per l'effigie evanescente e atteggiata la silhouette adolescente ha in sé qualcosa del mondo delle nuove star delle riviste di mode: il nuovo mito dell'indossatrice fiorito in contemporanea al beat. Sono Twiggy, Veruska, Donyale Luna, Penelope Tree (meno note delle colleghe Penelope Tree aveva lunghi occhi di uccello spalancati su un faccino triangolare e capelli-spaghetto: com'era deliziosa e come adeguatamente entrerebbe nel romanzo di Parise. Chissà che fine ha fatto Penelope Tree? ).

16 giugno

Nel libro che sto leggendo, *Lulu a Hollywood* di Louise Brooks, ci sono tante foto di Louise. Lei, ovviamente, è in tutte assolutamente incantevole. Ma su una in particolare si sofferma la mia attenzione: è quella che chiude il volume, tratta dal firma *The Canary Murder Case* (1929). Louise è distesa su un tappeto: non ho visto il film ma dal titolo ne deduco che è stata assassinata (spero di non sbagliarmi ma anche se mi sbaglio non importa). Indossa un costume di piume, il costume da canarino che le è servito per eseguire un numero molto sexy. Donna-canarino, donna-piuma, angelo morente, questa immagine di Louise figurerebbe a pieno diritto tra quelle de *Il ragazzo morto e le comete*. Ed ecco che in un baleno andare a caccia del volto che si è riproduce nel romanzo di Parise diventa un modo per raccontare il tuo mito, Louise, che, come tutti i miti, ha sempre bisogno di essere raccontato. Povera Louise, povero canarino.

18 giugno

C'è una categoria di libri che in vario modo raggiungono una valenza, una dinamica teatrale: l'opera di Mallarmé ad esempio, o lo stesso già citato *Les enfants terribles*. *Il ragazzo morto e le comete* è uno di questi libri. E' un libro che ha natura teatrale, o meglio filmica (<<La sola cultura che ha ispirato questo libro è cinematografica: ero un appassionato frequentatore di cinematografi>> scrive Parise). Intanto perché è montato per flashes, poi perché si apre su scene che funzionano come scenari di un palcoscenico, poi perché disegna una

fisionomia umana non quotidiana ma teatrale, magari anche per la presenza del teatrino-cinema dei preti, che è un punto di riferimento costante del ragazzo di quindici anni & C. Ma anche la morte è teatro: e di funerali e bare il romanzo è pieno. Oppure cimitero e sala da ballo fanno tutt'uno: << Quello è il pianerottolo delle scale che conducono in soffitta. Sono di marmo, abbastanza pulite e larghe perché al primo piano c'è una sala da ballo aperta al sabato e alla domenica. Più in alto le scale diventano strette, di pietra tenera, traballanti e sonore come le lastre pavimentali dei cimiteri>> (p. 12).

In un duetto tra Fiore e Antoine l'eros invece diventa danza: <<- Solo un po' d'amore, senza nulla di male, Fiore, tu avvolto in questo mantello e io mi vestirò da regina o da schiavo o da cicisbeo con la parrucca a codino, come ti piacerà di più. Scenderemo in cucina, piano, per gli scalini e saliremo in pallone; suoneremo il carillon e danzeremo, quello che vuoi farò>> (p. 150); oppure (similmente al verso blokiano <<soffocami con la treccia nera>>): (Danzerò accanto a te e tu mi frusterai con questa treccia di capelli>> (p. 150).

Storia di una forma il romanzo è un'utopia del corpo (del corpo teatrale), con riferimenti che vanno da Gordon Craig a Mine-Haha di Wedekind, per spingersi (come premonizione) fino a David Bowie.

Mine-Haha. Come nel parco di Mine-Haha ne *Il ragazzo morto* aleggia una irragionevole felicità. E' la felicità del corpo in esercizio, che trasmuta la carne in fantasma (<<Quanta confusione. Eppure in questa confusione di barche in giro per il canale, di ombre fredde di ponti e di lavandaie lungo gli argini che gridano per gli schizzi prodotti dai remi, appaiono ogni tanto gambe chiare di fanciulle negli scafi sottili che avanzano a pelo d'acqua. Davanti agli occhi del ragazzo di quindici anni esse promettono prati di erba alta, carezze e tuffi improvvisi da un albero nei punti più profondi e caldi con gli occhi aperti sapendo nuotare poco e faticosamente>> (p. 10).

Come nel romanzo di Wedekind la gioventù è tenuta in un recinto chiuso (lì un parco, qui una cittadina veneta) e la felicità (parola, ovviamente, assolutamente sospesa e ambigua sia in Wedekind che in Parise) fa tutt'uno con l'estraneità al mondo (sociale e adulto), con l'ebbrezza paradisiaca del corpo e dell'acqua, del corpo in un cristallo di sogno e di teatro.

David Bowie. Potrebbe benissimo essere lui il ragazzo morto: bianchissimo, divissimo, mutevolissimo, spettro, clown, abitatore della luna, uomo caduto sulla terra. E risolve quel tanto di futuro e fantascientifico che si diparte dagli stilemi neoliberty, il punto dove il mortuario diventa ecatombe, notte senza fine e fine del mondo.

21 giugno

L'Isola tiberina. Dimentichiamo per un attimo *Il ragazzo morto* e

soffermiamoci sull'Isola tiberina, che è a un passo da casa mia. L'Isola tiberina non è un luogo qualsiasi e non è nemmeno un'isola qualsiasi. E un'isola con al centro un ospedale: e quindi un'isola di malati e di morti. E un'isola all'interno di un fiume, pavimentata di grandi lastre di pietra e adorna di alcuni platani. E' a metà isola a metà edificio, o meglio è un edificio su un'isola, con attorno all'edificio un largo spiazzo per passeggiare, prendere il sole, fare pic-nic, amoreggiare. Talora è usata come luogo di feste, di concerti, di spettacoli teatrali: è quindi contemporaneamente luogo di morte (in quanto ospedale), d'amore e di sollazzo.

L'Isola tiberina è una creatura ambigua, duplice, articolata, una sorta di grande giocattolo pluriusi, di grande macchina teatrale. Teatro irregolare, con rientranze, balconi, terrazze, finestre, scale, spiazzi, ponti, circondato dall'acqua e ricco di verde, abitato da topi e da uccelli, l'Isola tiberina rammenta la struttura de *Il ragazzo morto*, o meglio il disporsi dei suoi luoghi <<teatrali>> in una struttura, il darsi delle sue scene come spazi di un teatro articolato ed informe.

C'è un vecchio gioco di società che tutti, almeno una volta, abbiamo giocato. Uno esce, gli altri si mettono d'accordo sulla persona designata ad essere indovinata attraverso domande del tipo: <<Se fosse un fiore che fiore sarebbe? Se fosse un animale? Se fosse un quadro?>> e così via. Ebbene, parafrasando il gioco di società, potremmo dire che se *Il ragazzo morto e le comete* fosse un'isola (o un'isola-teatro) sarebbe l'Isola tiberina.

26 giugno

Intriso di cultura cinematografica il romanzo di Parise è (anche) una meditazione (o un gioco) sulla figura del divo. E' un'apoteosi di specchi che ha per soggetto una faccia, una di quelle belle facce che sembrano nate per fissarci, gigantesche, dagli schermi del cinematografo. << ... We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep>> dice la frase shakespeariana (da *The Tempest*, atto IV) che sta scritta all'ingresso del cimitero dei divi di Hollywood. Potrebbe altrettanto bene valere come epigrafe a *Il ragazzo morto*, romanzo che ricostruisce in un tessuto estremamente sfaccettato il gioco dolce-amaro della vita che corre verso il nulla, il suo buffo, ambiguo, confuso tracciato, la sua spaventevole brevità. Al centro dell'operazione v'è la ricerca di un volto, di una forma umana tenue e non del tutto definibile, straordinariamente mobile ed evocatrice, che attinge ai territori del subumano, del fantascientifico; una forma umana intenerita di finzione, percorsa da un eros quasi angelico, qualcosa di simile al corpo dell'attore Ito in costume da uccello in *At the Hawk's Well* di Yeats, messo in scene nel 1916 dallo stesso Yeats a Londra, nel

salotto di Lady Cunard. Un volto d'amore fiorito sullo schermo di un'esistenza portata alla dimensione della recite (o del film), un'apparizione veloce come un raggio, di fronte alla quale non resta al lettore (o meglio allo spettatore), che serbarne il più a lungo possibile la punta in cuore <sup>4</sup>.

1 L'edizione del 1951 fu pubblicata a Venezia da Neri Pozza, una seconda edizione venne pubblicata a Milano, da Feltrinelli, nel 1965; una terza a Torino, da Einaudi, nel 1972. A quest'ultima si fa riferimento nel corso di questo scritto.

2 EMILIO CECCHI, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano 1959, p. 392.

3 JOSE ORTEGA Y GASSET, *Saggi sull'amore*, Sugar, Milano 1982, p. 4z.

4 L'espressione <<serbarne il più a lungo possibile la punta in cuore>> derive da quella di Ceronetti <<portare il più a lungo possibile la punta in cuore>> (nella *Nota* a CATULLO, *Le poesie Einaudi*, Torino 1980, p. 335). Mi sento in dovere di segnalare il piccolo furto.