

Visita alle ombre

Rapporti tra *Il ragazzo morto e le comete* di Goffredo Parise e *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind

Michelle Fardin

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The present comparative essay suggests that Parise recalled Wedekind's *Frühlings Erwachen* (1891) in his novel *Il ragazzo morto e le comete* (1951). They both tell the story of a friendship, which ends when one of the main characters dies. The most interesting feature that the two works share is the irruption of dead people in the lived experience of the protagonists, which interact with them as if they were alive characters. Parise's post-war scenario – the Venetian countryside in the late 1940s – is just a background for the oneiric tale of a fifteen-year-old boy, while Wedekind's play is born of a need to ruthlessly criticize the hypocrisy of Wilhelmine Germany. However, in his novel Parise evoked a series of images that can also be found in *Frühlings Erwachen* and the finale of *Il ragazzo morto e le comete* is almost perfectly overlapping with the one of Wedekind's play.

Sommario 1. Premessa. – 2. Istanze sceniche in *Il ragazzo morto e le comete*. – 3. Lo scenario e la scoperta della sessualità. – 4. Visita ai morti. – 5. L'incontro e la sepoltura dell'infanzia.

Keywords Goffredo Parise. Frank Wedekind. Recall of literary images. Contemporary literature.

1 Premessa

Questo lavoro si pone come obiettivo il confronto tra *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *Risveglio di primavera* (1891), mettendo in risalto alcune somiglianze che suggeriscono una possibile lettura, se non una volontaria ripresa, da parte del giovane Goffredo Parise dell'opera di Frank Wedekind.¹

¹ Non è possibile sapere se Parise avesse letto *Risveglio di primavera* in lingua originale, ma è decisamente improbabile dal momento che non conosceva il tedesco. È però possibile che avesse letto il dramma in italiano, poiché esisteva una traduzione ad opera di Giacomo Prampolini per *Il convegno editoriale* dei primi anni Venti. Il volume venne ristampato nel 1950, e proprio tra l'inverno e l'estate del 1950 l'appena ventenne Goffredo Parise era intento a scrivere *Il ragazzo morto e le comete*. Per la piccola casa editrice, nata contemporaneamente all'omonima rivista «Il convegno», collaborò anche il trevigiano Comisso, amico e maestro dello scrittore vicentino.

L'opera prima dell'autore vicentino, appena ventunenne, e il dramma, scritto invece da un ventisettenne che sognava di diventare famoso come scrittore, narrano la storia di un'amicizia che si risolverà in un incontro tra chi ancora vive e chi è morto. *Il ragazzo morto e le comete* è stato scritto sessant'anni dopo *Risveglio di primavera*, in un contesto profondamente diverso: quello del secondo dopoguerra italiano, in cui la scrittura lirico-surreale parisiense si configurava come una reazione ai moduli del Neorealismo, mentre Wedekind tentava una critica spietata all'ipocrisia della Germania guglielmina di fine secolo. Romanzo e dramma raccontano, in questo modo, il collasso di una società, da una parte attraverso «l'addio ad ogni immagine di speranza», in cui viene trascinato «l'incanto dell'adolescenza su cui la guerra era caduta come una mannaia inesorabile» (Pampaloni, citato in Parise 2006, p. 171) dall'altra attraverso una denuncia delle istituzioni borghesi che immolano alla loro causa due innocenti. Tuttavia, quello che Parise potrebbe avere colto è una serie di immagini che rievoca puntualmente nel suo romanzo, quasi fossero scene di un'opera teatrale. Come in un dramma, infatti, alla voce di un narratore onnisciente si aggiungono quelle degli altri personaggi, rendendolo in parte un romanzo corale, fatto di lunghi monologhi interiori e passaggi a focalizzazioni interne, o ancora di descrizioni che sembrano vere e proprie didascalie, come questa, peraltro tra parentesi, quasi un'indicazione al lettore su come illuminare i personaggi nel suo immaginario:

Queste immagini nelle sere d'inverno, questa, di Raoul elegante, degli inchini e del pavone bellissimo e trascurato nella desolazione, diventano chiare e stellate. (Parise 2006, p. 27)

Come risulta difficile ascrivere questo romanzo ad un genere, così è impossibile stabilire una linearità alle vicende che vi si intersecano. Nel *Ragazzo morto e le comete*, infatti, i confini tra il tempo della storia e il tempo del racconto, intesi in termini narratologici, si confondono continuamente (nel tempo della morte?), ogni punto di riferimento scompare: il presente si mescola al passato e non è più chiaro ciò che è effettivamente avvenuto prima dell'uccisione del protagonista o quando il tempo del racconto coincida del tutto con quello della storia. Per questo Silvio Perrella lo definisce «un libro liquido, immerso nel liquido placentare».

Il tratto comune, però, più interessante ed emblematico (ecco spiegato il titolo) è l'intrusione dei morti nella realtà come personaggi che interagiscono con gli altri attori, quasi non fossero del tutto morti finché la realtà stessa non si svuoti, per loro, di qualsiasi significato. Se ciò ben si accorda ad un libro che lo stesso Parise definisce «lirico e cubista», diventa presurreale nella scena del cimitero del *Risveglio di primavera*.

2 Istanze sceniche in *Il ragazzo morto e le comete*

Scrivete Neri Pozza sul *Giornale di Vicenza* del 1° settembre 1986:

un pomeriggio venne da me e tolse di tasca un foglio spiegazzato: era l'attacco del suo primo libro, *Il ragazzo morto e le comete*, e credo fosse sicuro di aver afferrato il filo che lo avrebbe portato a scrivere il libro. Diceva di non sapere come avrebbe svolto la sua storia, però sapeva che esisteva 'il teatro di gesta', bastava che i suoi personaggi deformi e scalcagnati cominciassero a muoversi e le sue ragazze a parlare.

La struttura compositiva della prima opera parisiense si allontana con evidenza «dalle norme del genere a cui *appartiene* per accostarsi a moduli teatrali e scenici» (Crotti 1994, p. 125), avvicinandosi alla forma del *Risveglio di primavera*. La vicinanza del romanzo al Surrealismo, più che ad una letteratura fantastica, e ancor più che alla corrente neorealistica in voga in quegli anni, porta l'autore a compiere una serie di innovazioni che si avvertono immediatamente sul piano strutturale: «si è passati da un rapporto causa-effetto logico e consequenziale ad un processo irrazionale che coinvolge lo stesso atto conoscitivo» (Crotti 1994, p. 122), per cui *Il ragazzo morto e le comete* apparirà ai lettori come un «*collage*» (così lo definisce Parise) di scene, accostate l'una all'altra seguendo il flusso di coscienza del ragazzo di quindici anni, e private di un livello diegetico superiore che aiuti il lettore a farsi strada nel romanzo; private, insomma, di una qualsiasi cornice narrativa. Si ottengono una serie di capitoli e di paragrafi dai titoli simili a didascalie, che Bandini (1989) accosta a quelle che nei fumetti e nel vecchio cinema muto contrassegnano lo sviluppo del racconto, incollati l'uno sopra l'altro, sovvertendo ogni regola di consequenzialità temporale. Il primo capitolo è diviso in ben otto paragrafi (*Il cortile, Edera, Squerloz, La casa del cugino, Il pavone, Primerose, La notte, Ancora Squerloz*), il terzo in quattro (*Situazione prima, La festa, Seconda situazione, Terza situazione*) e il quarto contiene un solo paragrafo (*Madame Lucienne-Chapeaux*): è la stessa modalità di cui continua a servirsi un certo cinema ancora in anni recenti per introdurre i personaggi o lo sviluppo delle vicende (si pensi ai film di Wes Anderson, come *I Tenenbaum* o il più recente *Grand Budapest Hotel*, ad esempio). D'altra parte Parise non ha mai nascosto il proprio amore per il cinema, con cui ha avuto i primi contatti già dall'infanzia e che lo porterà, negli anni fra il 1960 e il 1962, a collaborare con Ferreri, Bolognini e Fellini come sceneggiatore e soggetto. Anzi, sarà lo stesso Parise a dichiarare in un'intervista su *La Fiera Letteraria* del 27 luglio 1952, riguardo il suo primo romanzo, una profonda influenza da parte del cinema, che l'autore afferma superabile dalla parola scritta, sfidandolo nel suo stesso campo (quello delle immagini):

A mio parere la letteratura dovrebbe poter bastare a se stessa, le parole dovrebbero poter suscitare immagini più vive, più profonde, frementi e reali di quelle che appaiono sullo schermo.

Parise vuole dimostrare che anche il romanzo, come il teatro ed il cinema, può costruirsi attraverso scene a sé stanti, mostrandone le possibilità di montaggio e smontaggio: a tale proposito Cristina Fiore (2004) evidenzia come nell'edizione americana i capitoli assumano un ordine differente, ripristinando la consequenzialità degli eventi. È l'istanza teatrale, di cui il romanzo va ad impregnarsi. Così, alla frammentarietà della struttura compositiva, si associa una sostanziale omogeneità del tempo verbale: a predominare è infatti il presente, il tempo dell'immagine scenica; ogni atto si srotola davanti agli occhi del lettore esattamente quando la voce narrante vi assiste. L'utilizzo del tempo presente corrisponde, però, ad una complicazione a livello cognitivo per chi legge, dal momento che in realtà quasi ogni scena è collocata su un piano temporale diverso; questo, da un lato, è funzionale all'atmosfera onirica del romanzo, dall'altro, rivendica il primato della componente visiva, e quindi teatrale. Inoltre, il tempo presente, appartenendo ai tempi cosiddetti «commentativi», è il tempo utilizzato per l'istruzione scenica. Si prenda ad esempio il livello del dialogo:

Lo schema usuale è il seguente: dopo la battuta di dialogo segue un *verbum dicendi* accompagnato dal nome del personaggio colloquante, una congiunzione che può essere sostituita da un gerundio ed, infine, l'annotazione gestuale.

Nel *Ragazzo morto* numerosi sono gli esempi: «[...] - dice Antoine e incomincia a girare attorno al laghetto» (R.M., p. 177); «[...] - si affretta a dire Antoine agitando la padella sopra la fiamma» (R.M., p. 183); «[...] - soggiunge comprimendosi la fronte liscia con una mano» (R.M., p. 186); «[...] - insiste Fiore e gli stringe le scarpe bagnate» (R.M., p. 175); «[...] - dice Antoine e cammina con le mani avanti, appoggiato al ragazzo» (R.M., p. 172); «[...] - si lamenta Massimino, e annaspa sulle coperte nel tentativo di alzarsi a sedere». (R.M., p. 137) (Crotti 1994, p. 128)

È interessante osservare, poi, le voci dei personaggi all'interno del romanzo: gran parte del racconto è costituita di monologhi e dialoghi, fino ad arrivare all'autopresentazione di Fiore e Antoine, come se agissero di fronte ad un pubblico: dei veri e propri casi di «metalessi», che portano alla rottura dell'orizzonte di finzione narrativa, rivolgendosi direttamente al lettore («Fiore, che buffo nome, vero? Ma tanto non posso farci niente, non posso inventarmene un altro» p. 37; «Sono Antoine Zeno. Ero molto amico del defunto ragazzo; tuttavia posso dire poco di lui.» p. 81).

Infine, si pensi alla cura nella presentazione e caratterizzazione di alcuni personaggi: primo fra tutti Antoine Zeno, una sorta di maschera imbellettata, che accompagna sempre, formando quasi un'accoppiata ossimorica, il personaggio più realistico di tutto il romanzo, Fiore.

Antoine compare in cima alla scaletta: sul capo ha una parrucca bianca che gli scende in fitti riccioli oltre le spalle, assottigliandogli il volto dipinto con intensi colori metallici; da sotto l'impermeabile sbucano le code di una redingote di raso azzurro: ad ogni passo si apre e striscia lungo i gradini. (Parise 2006, p. 91)

Mera immagine è anche il personaggio-eroe, a cui viene negato un nome proprio: il ruolo principale affidato alla componente scenografico-visiva viene evidenziato ancora una volta.

Parise arriva persino a giocare con l'illuminazione, non mancano, infatti, indicazioni scenotecniche in questa direzione: le ambientazioni precise, su cui l'occhio di Parise narratore cade pilotando quello dello spettatore, vengono rese vive dalle luci, che modellano gli oggetti restituendo loro una propria corporeità, quasi una tridimensionalità:

Alla sera, seduto sul letto, egli vide illuminarsi sulla parete di fronte una enorme scacchiera, dalla quale ben presto trasparì il busto di un sacerdote dal viso aguzzo e con i capelli crespi, ritti sul capo come un largo diadema. (Parise 2006, p. 19)

Da queste considerazioni emerge come Parise abbia attinto alle arti sceniche, per cui le immagini diventano l'ossatura compositiva di un romanzo fatto di scene più che di capitoli, riecheggiando per certi versi il *Fate partire le immagini* di Pier Maria Pasinetti. Ad una prima lettura, *Il ragazzo morto e le comete* sembra rivisitare l'adolescenza dell'autore in chiave fantastica, attingendo a situazioni vissute, intervallate da scenari e incontri che esulano dal racconto realistico. Resta da comprendere se questi siano frutto soltanto della fantasia di un giovane autore o se vi sia la possibilità che siano entrati a far parte del suo immaginario trasversalmente, magari estrapolati da letture giovanili, magari da opere teatrali, riaffermando anche contenutisticamente, e non solo ad un livello scenografico-visivo, la centralità di questa fonte di ispirazione e forse anche un tentativo di superamento attraverso i moduli del romanzo.

3 **Risveglio di primavera e Il ragazzo morto e le comete: architetture a confronto**

Paolo Petroni rileva come le reminiscenze che sono andate a confluire nel primo romanzo di Goffredo Parise siano numerose e fra le più varie:

Tanto per dare un'idea [...], diciamo che il personaggio di Amed non è che il ricordo di quello interpretato da Douglas Fairbanks nel film *Il ladro di Bagdad*, in cui, come scrive Georges Sadoul, troviamo «una bella fusione di magia, esotismo, dinamismo, erotismo». Sono un po' quasi gli stessi ingredienti che formano *Il ragazzo morto*. Del resto Parise non ha mai nascosto di aver cominciato a scriverlo proprio di ritorno dal cinema, dove aveva assistito alla proiezione de *Il fuggiasco*: storia di un uomo braccato dalla polizia che, fuggendo, ritrova la propria amante, incontra una serie di strani tipi, miserabili un po' pazzi che lo respingono, e all'alba è raggiunto e abbattuto dagli inseguitori. Più che una serie di letture, **alle spalle del nostro autore, c'è un mondo di immagini**. (Petroni 1975, p. 37)

Anche il critico riconosce, oltre alle indubbie influenze esterne, una centralità al ruolo che le immagini rubate e custodite nella fantasia parisiense hanno avuto nella costruzione delle vicende.

Il ragazzo morto e le comete si divide in sei capitoli, tre dei quali, come si è visto, sono suddivisi a loro volta in sottoparagrafi, facilmente accostabili alle scene che dividono un atto teatrale.

Frank Wedekind decide di ripartire i tre atti della sua tragedia in scene, le quali, come nel romanzo, non hanno un numero fisso (cinque nel primo atto, sette nel secondo e di nuovo sette nel terzo). Queste divisioni permettono non solo i repentini cambi situazionali e di scenario, ma anche le ellissi temporali e, nel *Ragazzo morto*, i veri e propri andirivieni nel tempo, tant'è che il *limen* tra presente e passato diventa sempre più labile. Nel primo capitolo Goffredo Parise introduce il lettore nell'acquatica città morente che sarà la scenografia del suo dramma (*Scenario*), dando vita a quelle strane marionette, i «personaggi deformi e scalagnati», che le dita della fantasia parisiense stavano muovendo (così anche nel primo atto di *Risveglio di primavera*, che regolarmente introduce i personaggi principali – gli eroi –, l'ambientazione e pone le premesse per la catastrofe finale). Ad ognuno viene dedicata una scena: le *dramatis personae* compaiono sul palcoscenico (mai sole, ma sempre assieme al ragazzo morto) presentandosi al lettore-spettatore con il proprio rappresentativo stralcio di vita (sono le scene: *Edera*, *Squerloz*, *Primerose*, *Ancora Squerloz*). Si noti che, invece, ai personaggi di Fiore e Antoine Zeno vengono dedicati due interi capitoli (rispettivamente il secondo e il quarto) più l'ultimo (*La ricerca*): gli unici in cui il ragazzo di quindici anni è già morto. Sembrano

dunque essere i soli personaggi luminosi, realmente fatti di carne e di ossa – insomma i soli che hanno la possibilità di (r)esistere –, contrapposti agli ombrosi figuranti (i coniugi Leopolda e Massimino, il vecchio Squerloz, Primerose, la bambina paralizzata...) che popolano le allucinate vicende di vita del ragazzo morto. Da questa decostruzione della trama nasce una linea temporale fatta di sali e scendi continui (quasi spiralityca), frutto ancora una volta della liquidità del romanzo, del lirismo onirico che si è fatto narrazione: un po' come accade per i ricordi infantili, un po' perché l'ombra di quello che si è stati, sembra dire Parise, non ha più legami con le categorie del reale (tra cui, appunto, il Tempo).

Nel *Risveglio di primavera* Wedekind mantiene la linearità temporale (d'altra parte il suo nome è stato associato al movimento espressionista tedesco in primo luogo per le tematiche portate in campo, per cui le sperimentazioni del drammaturgo si spingono in altre direzioni) e l'ordine del racconto segue quello della storia, ma la divisione del dramma in ben diciannove scene consente un gran numero di ellissi temporali fra una scena e l'altra – e fra un atto e l'altro –, permettendo la rappresentazione di un arco di tempo piuttosto lungo, anche se non espressamente definito.²

Se da un lato si ha un intreccio che segue l'ordine temporale delle vicende (seppure spezzato in una notevole quantità di scene e quindi di situazioni che differiscono di molto l'una dall'altra; si prenda ad esempio l'ultimo atto: *Scena prima* / sala dei professori; *Scena seconda* / funerale di Maurizio; *Scena terza* / signor Gabor e moglie; *Scena quarta* / corridoio della casa di correzione; *Scena quinta* / camera da letto di Wendla; *Scena sesta* / Gianni Rilow e Ernesto Röbel si abbracciano rotolando fra l'erba; *Scena settima* / fuga di Melchiorre che termina nel cimitero), dall'altro la ricostruzione della trama diventa fortemente difficoltosa, le due opere trovano un punto di contatto, però, proprio nel finale. Il momento risolutivo, in entrambe, coincide con l'ultimo incontro tra il ragazzo che continua a vivere e l'amico morto, che nel *Ragazzo morto e le comete* è fortemente voluto da Fiore (*La ricerca* è infatti il titolo del capitolo conclusivo). Melchiorre sta fuggendo non solo dalla casa di correzione, ma anche da tutto ciò che essa rappresenta: la trasfigurazione dell'ingenuità infantile in depravazione da parte dell'elemento adulto – in particolare il padre e i professori –, che perentoriamente lo giudica colpevole del suicidio di Maurizio e della morte di Wendla. Melchiorre scappa, non più certo della sua innocenza, non più certo di quale sia la cometa che sta seguendo: la ribellione? La morte?

2 All'inizio del primo atto Wendla dice alla madre: «Mamma, lascia che la porti ancora una volta! Ancora quest'estate. [...]» (Wedekind 1991, p. 5). Nell'ultima scena del terzo atto sulla tomba di Wendla si legge la data di morte: 27 ottobre 1982. La didascalia riportata all'inizio di questa scena informa il lettore che si svolge in una «chiara notte di novembre» (Wedekind 1991, p. 67).

Nessun mortale ha mai camminato sopra le tombe con tanta invidia. Be', tanto non troverei il coraggio! Oh, se la follia mi prendesse questa notte stessa! (Wedekind 1991, p. 68)

Il senso di colpa è stato innestato. La ricerca di Melchiorre si interrompe nel momento in cui i suoi pensieri accarezzano il suicidio e gli appare Maurizio Stiefel, «con la propria testa sotto il braccio». È l'unico atto in cui si assiste ad un'evidente deformazione della realtà, che viene completamente trasfigurata (e non caricaturizzata, come avviene nella sala dei professori), fino a diventare il luogo in cui è possibile l'incontro con la morte. Maurizio, come il ragazzo morto, non è l'ombra dell'amico, evocata dall'inconscio del protagonista, ma è fatto di carne e di ossa che «si stanno già sbriciolando»: è un «cadavere» (dirà il Mascherato) che agisce sul palco. È interessante notare che questo elemento è presente in entrambi gli autori, e ritengo non si possa ridurre sicuramente ad un gusto del macabro, che trovo peraltro lontano da Parise come da Wedekind. L'ultimo briciolo di vita resiste solo nella materia di cui Maurizio e il ragazzo di quindici anni sono fatti, quasi a mettere in luce ulteriormente la perdita di qualsiasi tratto umano, rendendo ancor più definitivo e reale, però, il momento del distacco. Fiore e Melchiorre acquistano una nuova lucidità, che è costata la morte delle comete giovanili.

Si veda, poi, come la morte dei ragazzi occupi la medesima posizione all'interno del dramma e del romanzo: non è stata collocata nel finale, ma a conclusione, rispettivamente, del penultimo atto e del penultimo capitolo. In nessun modo può, quindi, leggersi come esito delle due opere – a maggior ragione nel *Ragazzo morto*, in cui si viene a sapere che il protagonista non è più in vita già all'inizio del secondo capitolo (se non già dal titolo) –, ma anzi è la premessa necessaria al significato finale. A questo punto risulta naturale accostare il personaggio di Melchiorre a quello di Fiore e il personaggio di Maurizio a quello del ragazzo di quindici anni.³ Goffredo Parise, poi, ha creato uno stretto legame fra sé e il proprio personaggio, che viene sancito dalla data di nascita del ragazzo morto: 8 dicembre 1929, la stessa del suo creatore. Lo spunto autobiografico, quindi, non si legge tra le righe ma viene palesato, ribadito e sbandierato dall'autore. Il protagonista del *Ragazzo morto e le comete* è quindi una possibile declinazione della giovinezza parisiana, ma non è il giovane Parise (il quale appunto vivrà fino ai cinquantasei anni): per questo non avrà mai un nome? Proprio perché non è mai esistito? Perché si trova sulla soglia che separa la

3 Il ruolo di protagonista è, però, ricoperto da Melchiorre nel *Risveglio di primavera* e dal ragazzo di quindici anni nel *Ragazzo morto e le comete*. Inoltre esiste un parallelo fra la figura del ragazzo morto e quella di Melchiorre (entrambi, dopo la fuga, giungono in un cimitero), ma si tratta di una sovrapposizione di immagini, più che di vicinanza fra i due personaggi.

realtà dall'immaginazione, né *persona* né figura reale? Qualche anno più tardi, anche nel *Padrone* si incontra nuovamente un personaggio senza nome, nato dall'esperienza di Parise presso Garzanti, e quindi proiezione di un altro sé alienato dai ritmi del lavoro, un altro sé mai esistito. Persino Petroni riferisce:

In una intervista, rilasciata la sera stessa dell'assegnazione del premio Viareggio 1965 a *Il padrone*, Parise dichiarava che *Il ragazzo morto e le comete* gli appariva come il vero prologo del suo ultimo romanzo per contenuto e stile. (Petroni 1975, p. 79)

Ecco, quindi, un'ulteriore considerazione: il ragazzo morto e Fiore possono essere letti come due diversi esiti di una medesima esistenza o rappresentare uno sdoppiamento voluto dall'autore (Fiore stesso rivela: «Ecco una cosa che ci aveva legati fin da principio: anche lui come me aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato.»). Si veda ancora Petroni:

Anche Fiore, il quale rappresenta la parte di Parise che si ribella al suo destino, non vuole arrendersi alla «morte» e resta per dimostrare che, forse, è anche possibile crescere senza diventare adulti in senso negativo, senza perdere la propria umanità, non contaminandola.

Si ritorna, allora, al parallelo tra Fiore e Melchiorre, al quale le considerazioni fatte da Petroni riguardo Fiore calzano perfettamente: Melchiorre infatti si ribella al proprio destino e, insieme agli altri adolescenti del dramma, rappresenta l'ingenuità ancora incontaminata, l'umanità spontanea e non dettata da regole, insomma l'opposto di quanto si può dire invece per i personaggi adulti. Credo che anche Maurizio e Melchiorre siano, per certi versi, le due diverse declinazioni di un'unica figura, o, perlomeno, che entrambi partano dalle stesse premesse. Da un lato, chi si è lasciato trasportare dalla «fiumana» di passioni ne è stato travolto ed è morto (Maurizio), dall'altro c'è Melchiorre, il quale cede ad un compromesso con la realtà, 'salvato' dalla strana figura del Mascherato che promette di fargli «conoscere tutto ciò che il mondo offre di interessante senza eccezione alcuna».

Nel *Risveglio di primavera* la voce dell'autore è, secondo la norma, presente esclusivamente nell'indicazione didascalica: un dramma canonico, dunque, che va a costruirsi sulle diverse voci dei suoi personaggi. Questa istanza teatrale sembra trasferirsi anche nel romanzo che qui è preso in esame, in maniera più esplicita nei capitoli in cui il racconto si vocalizza e la parola passa direttamente a Fiore e Antoine Zeno. Anche il resto del romanzo, però, dà al lettore una forte impressione di teatralità - basti osservare la voce del narratore: si noti innanzitutto una «totale assenza di

psicologia dei personaggi» (a dirlo è lo stesso Parise), per cui non si può parlare propriamente di narratore onnisciente. In particolare – per quanto riguarda il primo e il terzo capitolo – si ha spesso l'impressione che dietro l'oggettività del racconto in terza persona si nasconda la voce del ragazzo morto: sono i suoi ricordi, recuperati alla rinfusa, quelli che galleggiano sulle pagine, il fluire dei suoi pensieri:

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 profondi e caldi. Per un attimo la felicità sono proprio queste immagini di bellezza solare, acquatica e subacquea, la gioia di penetrare nei punti profondi e caldi con gli occhi aperti sapendo nuotare poco e faticosamente; la vita è molto breve se appaiono nelle sere d'inverno senza più luce e senza più acqua riscaldata dal sole. (Parise 2006, pp. 13-14)

Si assiste, quindi, ad una duplicazione del personaggio: è il ragazzo morto che racconta i propri ricordi in terza persona, da spettatore. Ancora per questo motivo, nel *collage* di scene che compongo i due capitoli, i «deformati» personaggi parisiensi non compaiono mai soli sul palcoscenico: vicino a loro c'è sempre il ragazzo di quindici anni, poiché non sono altro che ombre e ricordi, a volte incompleti (esemplare è la conversazione con Squerloz «interrotta dal brusio di tante altre voci improvvisate»). Il nostro narratore esterno è insomma il ragazzo morto che ci illustra le sue immagini di vita, quasi entrando nel ruolo di regista; si vedano le descrizioni molto vicine all'indicazione didascalica che inframezzano il racconto: «Questa è una sera d'inverno.» (Parise 2006, p. 11); «C'è anche la famiglia di Abramo. Sono la madre, quattro sorelle e un fratello piccolo. Qualche volta tutte e quattro le sorelle spingono la testa fuori dalle finestre oblunghe e guardano il canale, le barche e il sole che luccica sull'acqua.» (Parise 2006, p. 13); «Questa è la casa dove abita Leopolda, la vecchia del pappagallo.» (Parise 2006, p. 50). Si veda, infine, il caso di metalessi narrativa al capitolo III, quando il narratore esterno/ragazzo morto, spezza la finzione del racconto e si rivolge direttamente al pubblico, che ricorda la personificazione del Prologo presente in un gran numero di opere teatrali:

Signore e signori, questa è la grande festa, la gara notturna delle barche e la morte dei topi sedentari portati via dalla corrente. (Parise 2006, p. 58)

La parte conclusiva del capitolo dedicato ad Antoine Zeno e l'ultimo capitolo, *La ricerca*, sono narrati in terza persona: in questo caso si può più

propriamente parlare di narratore esterno – che non coincide in alcun modo con il ragazzo morto –, ma la porzione narrativa è decisamente limitata rispetto alle scene dialogate, che occupano la quasi totalità del racconto. Un discorso a parte, poi, va fatto per il capitolo quinto, *La fuga*:⁴ la voce narrante non cela più quella del protagonista (è quanto avviene, come si è visto, nei capitoli in cui è personaggio focale, come in questo) e si ha, invece, l'impressione di essere stati calati per la prima volta – da quando si seguono le vicende del ragazzo di quindici anni – in un presente che non è quello rarefatto e nebuloso evocato dal ricordo. Probabilmente l'autore ha voluto rendere più patetico e concitato il capitolo della morte del protagonista, conferirgli un carattere di unicità rispetto all'intero romanzo; le differenze potrebbero essere suggerite, però, anche dal fatto che si tratta di uno dei capitoli che più ha subito influenze esterne, insomma quello più ricco di reminiscenze: Parise non nasconde di aver iniziato a scrivere il suo primo romanzo di ritorno dalla proiezione del *Fuggiasco* – come riferisce Petroni (e, aggiungo, si tratta del capitolo in cui le somiglianze con *Il risveglio di primavera* sono più marcate).

4 Lo scenario e la scoperta della sessualità

Il ragazzo morto e le comete si apre su uno scenario (il termine è parisiiano, quasi ad evocare la scenografia di un dramma, che rimane impressa al lettore per tutta la durata del romanzo) notturno e invernale: è la morte delle stagioni e il paesaggio stesso sembra decomporsi:

Prima che il buio e il gelo arrivino nei cortili a tramontana per tutta la notte, Giorgio, Abramo e gli altri ragazzi accendono fuochi con foglie fradice, rami morti e carta raccattata nelle immondizie. Il fumo pieno di umori estivi e di erbe aromatiche cammina dentro i cunicoli delle fogne dove il canale s'insinua a trasportare erbe, gatti morti, piccoli involti dal contenuto roseo e informe, spellato dall'acqua. (Parise 2006, p. 11)

Anche la realtà si dissolve lentamente nel fumo e l'autore cala i lettori in una dimensione 'altra' e stralunata:

Ma questa è l'ora delle sere invernali, delle sere invernali che qualche volta sono immerse nella nebbia, altre volte limpide e spazzate dal gelo. Andando avanti così bisognerà dimenticare gli amici, le bocche rosse delle sorelle di Abramo e scendere lungo la riva del canale: aspettare

4 Anche in questo capitolo la porzione narrativa è sostituita in gran parte dal monologo interiore del ragazzo di quindici anni e dal racconto di Harry Goetzl.

un poco, accendere quei fuochi pieni di fumo in cui la paglia ammuffita, strappata dalle tubature, quasi rifiuta di accendersi. (Parise 2006, p. 13)

Una città acquatica e senza nome accoglie il lettore, che viene travolto dall'odore di muffa e acque stagnanti dei canali, dall'odore del legno marcio della barche costruite dal padre di Abramo, grazie a quell'attenzione olfattiva che è segno distintivo della prosa parisiense. Forse per una semplice casualità, anche Wedekind ambienta la scena terza del primo atto vicino al fiume, evocando le immagini dei ragazzi che giocano sulle zattere:

WENDLA: Andiamo sul ponte! Elsa ha detto che il fiume porta giù arbusti e alberi. I ragazzi hanno una zattera sull'acqua. Pare che Melchi Gabor ieri sera per poco non affogava. (Wedekind 1991, p. 13)

Sono immagini che costellano anche *Il ragazzo morto e le comete*, da quella iniziale:

Così Abramo sempre povero e nella soffitta con i tre letti di ferro, Giorgio e l'altro ragazzo, quello di quindici anni che non è povero e va a scuola, parlano al sole, uno seduto sugli scalini vicino all'acqua e l'altro in mezzo al canale, con i remi bianchi e azzurri allargati sull'acqua. (Parise 2006, p. 12)

fino alla «grande festa, la gara notturna di barche», che coincide anche con il momento in cui il ragazzo morto fantastica sull'Oriente e su un amico immaginario di nome Amed:

Il suo seno vergine che sbuca dalla veste è il bianco pianeta che nell'ottava parte dell'anno appare ai naviganti diretti a Bagdad, portando con sé un vento tiepido e odoroso che gonfia le vele e fa cantare i rematori. [...] La piccola nave corre veloce sulla schiuma fresca; il ragazzo è sdraiato a poppa accanto al suo grande amico Amed intento ad incidere la lama ricurva del coltello. (Parise 2006, p. 62)

È finita la guerra, che si è portata via anche i sogni, e fra le macerie di una città bombardata e muffita (gli unici elementi che rimandano al clima neorealista) il giovane Parise fa comparire lentamente, una ad una, quelle sue *personae* stravaganti, caratterizzate da piccoli tratti: così il ragazzo morto sarà «l'altro ragazzo, quello di quindici anni che non è povero e va a scuola», un protagonista che rimane sempre senza nome. È così che si viene anche a conoscere Squerloz, «il grande innamorato delle bestie», che ama più dei propri figli. Personaggio misterioso, che per primo ci introduce in una realtà nella quale il confine tra vita e morte si è talmente assottigliato da diventare impalpabile: come i morti del romanzo si aggrappano con

ogni brandello di carne e di pensiero alla vita, così lui al suo topo bianco, che non vuole lasciar morire:

Quando il topo bianco è apparso ha trovato la morte: strangolato tra le due sbarre del letto. Squerloz lo ha lasciato in camera per tre giorni sotto un candelabro che la sera accendeva, poi lo ha sigillato con la cera in una scatola di latta e lo ha tenuto nel pastrano per una settimana, ammiccando alla tasca ogni volta che si avvicinava ai ragazzi. (Parise 2006, p. 18)

E più avanti:

«Bravo caro; allora ti dirò: quel topo non è uno nuovo, è sempre quello di prima. Ih! Ih!». «Ma se è morto, e io l'ho visto che era morto da due giorni».

«Lo credi tu, lo crede Raoul e lo credono anche quelli di casa mia. Ho tremato tutta la notte quando ho sentito che si muoveva per la stanza e sotto il candelabro non c'era più niente». (Parise 2006, p. 22)

Tuttavia, a poco a poco, *Il ragazzo morto e le comete* si svela essere non solo un romanzo notturno, fatto di materia liquida e riti, ma, prima di tutto, un romanzo adolescenziale, di crescita e di scoperta, anche della sessualità. Qui troviamo un punto in comune con *Risveglio di primavera* di Wedekind, in cui l'autore affronta proprio lo scabroso tema della repressione sessuale nella società guglielmina (tanto che la censura ne vieterà la rappresentazione, fino al 1906). *Risveglio di primavera* rappresenta la scoperta dell'amore, compreso quello omosessuale tra adolescenti, a cui è dedicata interamente la scena sesta dell'ultimo atto. Nel *Ragazzo morto e le comete*, invece, è lo spezzone di vita parigina del giovane Antoine a portare sulla scena l'amore tra un uomo adulto e un ragazzo, nel sottoparagrafo *Madame Lucienne-Chapeaux*, incastonato nel quarto capitolo. E ancora, nell'ultimo capitolo, compare un ormai vecchio Antoine imbellettato, che tenta disperatamente di sedurre Fiore, in un dialogo comico che oscilla tra il grottesco e il patetico:

«Guarda, sono tutti per te, tutti te li darò; non ti basta per potermi amare? Quando ti vedrò accanto a me, con questo mantello e questo elmo, oppure questo cappello a piume? Quello che vuoi, scegli» continua a strillare, e si getta ai piedi del ragazzo con il mantello tra le mani. [...] «Ecco, vedi a quali eccessi sono arrivato? Sono come la povera Ofe- lia; che cosa mi resta se non lasciarmi andare, come lei, nello stagno? Danzerò accanto a te e tu mi frusterai con questa treccia di capelli». (Parise 2006, pp. 139-140)

Il ragazzo di quindici anni, invece, racconta il suo amore per il mistero di Edera già nel primo capitolo, con «tutto quello che gli hanno raccontato i ragazzi che l'hanno condotta nella casa sinistrata di Luigi», ma solo con il corpo di Primerose, «la bambina paralizzata che quella sera aveva le gambe coperte da calze di lana di colori diversi», giocherà nelle cantine, non fra i vivi, ma

In quel luogo dove i corpi dei sepolti, saturi di elettricità, scintillavano, il ragazzo udì per tutto il tempo il riso sottile del barone di Münchhausen dai capelli arroventati, dai baffi a punta e dagli occhi suadenti sotto l'ombra nera del tricorno. (Parise 2006, p. 33)

Durante la notte la madre di Primerose, quasi l'antitesi della madre di Wendla, la cui afasia porta al fraintendimento e quindi alla catastrofe, «li fece sedere sul letto matrimoniale e si mise a svestirli». I ruoli maschile e femminile qui si invertono, così sarà il ragazzo a piangere:

Inzuppava l'angolo del guanciale con lacrime colme di suppliche.

«Il mio nonno» chiamò con un gemito.

«Ssst» fece Primerose, e gli affondava i denti nel braccio.

«Il mio nonno» sospirò ancora.

La donna gli parlava sugli occhi socchiusi: «Non sei contento, caro?»

(Parise 2006, p. 34)

Come Wendla nel *Risveglio*:

WENDLA: Non baciarmi, Melchiorre, non baciarmi!

MELCHIORRE: Sento battere il tuo cuore...

WENDLA: Quando si bacia... ci si ama... No, no!

MELCHIORRE: Credi a me, non esiste l'amore! ...Tutto è egoismo, tutto interesse! ...Io non ti amo come tu on ami me...

WENDLA: ...No!...No, Melchiorre! ...

MELCHIORRE: ...Wendla!

WENDLA: O Melchiorre! ... no... no... (Wedekind 1991, p. 36)

L'innocenza viene punita dall'adulto non solo nel romanzo, ma anche nel dramma, seppure in maniera antitetica: nel *Risveglio di primavera* un pudore ipocrita e tutto borghese causerà la morte di Wendla proprio per opera della Signora Bergmann, che crede al contrario di proteggerla; parallelamente la madre di Primerose per amore della figlia approfitterà dell'ingenuità del ragazzo.

Più avanti Fiore racconta i sogni dell'amico:

«Lui si innamorava sempre delle ragazze perché le sognava la notte nei parchi e nei laghetti, e io lo prendevo in giro; [...]». (Parise 2004, p. 135)

Maurizio, invece, svela a Melchiorre gli incubi da cui è tormentato:

MELCHIORRE: Avevi sognato?

MAURIZIO: Sì, ma brevemente... gambe in maglia celeste che montavano sulla cattedra... per essere sincere, pensavo che volessero scavalcarla. Le ho viste soltanto di sfuggita. (Wedekind 1991, pp. 9-10)

Le confidenze fatte tra amici sono le medesime, cambiano solo le sovrastrutture: i timori di Maurizio sono quelli imposti dalle reti di un contesto conservatore.

Proseguendo con la lettura, nel secondo capitolo del romanzo si assiste a un cambio di voce, che non è più quella del narratore, ma avviene un primo passaggio da una focalizzazione esterna ad una focalizzazione interna: il racconto si vocalizza ed è Fiore, il migliore amico, a parlare. Le vicende di Fiore vanno di pari passo con scenari più luminosi e situazioni realistiche, si esce dalla dimensione subacquea in cui ci ha condotti il ragazzo di quindici anni: solo ora appare chiaro che egli era già morto all'inizio del libro, aveva varcato «il muro d'aria», che separa i vivi dai morti, per venirci a raccontare la sua storia. Anzi, non è morto del tutto, sta lasciando la vita lentamente:

Quando la gente viene sepolta comincia a disfarsi e a sapere di essere là dentro; lo sa perché la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra che non si possono abbandonare subito. (Parise 2006, p. 125)

5 Visita ai morti

Nel terzo capitolo compare una serie di personaggi, i quali appaiono come fatti d'ombra: solo sfogliando le pagine successive questi si potranno definire 'morti' con certezza. L'autore ce li descrive attraverso gli occhi del ragazzo, non senza difficoltà: le sue parole non riescono a coglierne pienamente la natura. Si fa così conoscenza di Leopolda e Massimino, i prozii, e compare nuovamente Squerloz, che sa che «oggi è il suo giorno», e si scava una buca per poi calarcisi dentro. Da qui in poi la città del ragazzo sembra svuotarsi, è una città morente, abitata solo dagli uccelli del padre di Abramo:

Da un po' di giorni il cortile è vuoto e le barche non vanno più nel canale; da allora non si sono più viste barche nel canale e non se ne vedranno più. Per trovare Raoul bisognerà andare al caffè del Ponte, e poi non

si troverà più nemmeno lui. Il grammofono a cilindri è morto; basta, è finita, nessuno lo vuole più. Solo gli uccelli girano in quei posti, due di notte, uno di giorno; sono diventati uccelli malinconici e la loro ombra si sposta come una meridiana. (Parise 2006, p. 71)

Anche Venezia verrà stravolta nella mente febbricitante del ragazzo: non vedrà mai San Marco, che si immagina con una grande fontana al centro, e la sua Venezia coinciderà con una pensione gestita da due donne, i loro corpi in sfacelo:

La più vecchia, sdentata e cisposa, è avvolta in un ampio mantello di seta nera con un cappuccio dal bordo inamidato e ricurvo; la testa appuntita e le enormi orecchie sembrano una zampa d'anitra. [...] Questa sorride e gli occhi rotolano fuori dall'orbita come due palline di vetro. (Parise 2006, p. 73)

È una Venezia che non ha più niente di lagunare, è diventata una città sotterranea; il ragazzo di quindici anni sembra, per la prima volta, discendere agli inferi:

Dapprima le scale sono chiare e ampie, poi diventano sempre più ripide e male illuminate. All'ultimo pianerottolo la luce del giorno scompare: c'è una lampadina mascherata di cellofane rosso e i gradini di legno sono stretti, uno sopra l'altro per mancanza di spazio. (Parise 2006, p. 73)

Si passa nuovamente ad una focalizzazione interna nel quarto capitolo: è la voce di Antoine Zeno. Le sue parole descrivono la condizione dei morti a Fiore:

«Non sono morti del tutto, caro mio, prima devono marcire, devono sparisce nella terra, il più presto possibile, andarsene, buttar via tutto. Credimi, non è facile dimenticare; noi li dimentichiamo, ma loro, poveretti, restano oltre il nostro ricordo. La terra, serve poco; sai, ci vogliono anni per marcire, per liberarsi dalla carne; e poi le ossa, dure come pietre, che si sciolgono un poco, un poco alla volta, caro mio: dopo dieci anni si spellano un pochino; dopo altri dieci, se la terra è buona e l'acqua vien giù a diluvi, allora cominciano a marcire, ma poco, soltanto alla superficie. Così passa il tempo e loro stanno lì fermi senza muovere un dito, rabbiosi e cattivi, ad aspettare i temporali per fare più presto. Poi, c'è la cosa più brutta di tutte [...] Il ricordo del tutto, caro mio: occhi, capelli, braccia, sentimenti, cose viste: il tutto per dispetto si riunisce e li fa vivere ancora; vanno in giro per la città, per le case, e vengono a salutarci. [...]». (Parise 2006, p. 89)

Condizione che sembra la medesima di Maurizio, una volta morto:

MELCHIORRE: Ma tu non dormi?

MAURIZIO: Non di quello che voi chiamate dormire. Noi stiamo sui campanili, sugli alti comignoli dei tetti... dovunque voliamo. [...]

IL MASCHERATO: Allora rimanga al suo posto. Vuol dire che è già trapasato. Non ci dia fastidio col suo puzzo di cadavere. Incredibile! Si guardi un po' le dita. Che schifo! Si stanno già sbriciolando. (Wedekind 1991, p. 69)

A questo punto viene da chiedersi se Antoine Zeno, coi suoi abiti stravaganti, strascico di una lontana giovinezza parigina, non ricordi forse Il Mascherato⁵ del finale del *Risveglio*: colui che scioglie la natura del rapporto tra vivi e morti e riporta i primi sulla strada tracciata per loro, ne interrompe la ricerca, che viene definita, inesorabilmente, inutile. Wedekind non dà alcuna indicazione didascalica precisa sull'aspetto del Mascherato, si sa solo che, appunto, «entra un signore mascherato»; nel romanzo Antoine si presenta con vaporose parrucche, il volto imbellettato e i capelli turchini (insomma nelle vesti di una grottesca Fata Turchina): il loro aspetto 'clownesco' richiama alla mente il saltimbanco di Starobinski nel ruolo di «salvatore derisorio» e «passatore» (Starobinski 2002).⁶ Il Mascherato

5 Si legga anche la dedica di *Risveglio di primavera*, che esplicita il ruolo chiave del Mascherato, il quale sicuramente non è da leggersi come personaggio secondario: «Al marchese mascherato. | L'AUTORE».

6 Nel *Ritratto dell'artista da saltimbanco* si riconoscono molti tratti propri della figura di Frank Wedekind. All'interno della sua poetica si assiste spesso all'identificazione tra personaggio e acrobata-funambolo, poiché, anche se legato alla terra e incapace di volare, per quasi tutta la sua esistenza tende ad elevarsi rispetto all'omologante società sottostante. Questa sua natura lo porterà, inesorabilmente, alla caduta finale, ma «come per la già ricordata artista da circo, che al pari di lui aveva sotto di sé il punto d'appoggio e come lui si trovava in un labile equilibrio, la sua morte apparente prende la forma di una trasfigurazione, di una apoteosi, di un altissimo trionfo celeste...» (Wedekind 1991, p. XI). Quando Starobinski cita *Odes funambulesques* di Banville, le sue parole sembrano in qualche modo sovrapporsi a quelle di Wedekind:

«L'iperbolico slancio verso l'alto conferisce alla rivolta del poeta i tratti gloriosi di una vittoria: "[...] Tribuno, profeta o pagliaccio, | Sempre sfugge con sdegno | Le vie che la folla frequenta; | Lui cammina sulle fiere sommità | O sulla corda ignobile: però | Ben al di sopra dei volti della folla"».

E ancora, fra i versi riportati della poesia *Le Clown*, si legge:

«Alfine, dal suo abietto palcoscenico, | Il clown saltò su in alto, così in alto... | Sfondò perfino il soffitto di tela | Al rullar del tamburo, al suon del corno | E - il cuore divorato dall'amore - | Andò a fare capriole fra le stelle». (Starobinski 2002, pp. 61-62)

Il «trionfo celeste» dell'artista da circo wedekindiano trova un corrispettivo, in Banville, nel salto oltre al tendone del Clown, che «andò a fare capriole fra le stelle». Attraverso questo

incarna perfettamente la funzione salvifica descritta nel *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (grazie alla sua improvvisa intrusione sul palcoscenico Melchiorre non seguirà l'amico nel regno dei morti, ma sarà ricondotto lungo i binari da cui era uscito seguendo il suo *élan vital*):

avremo la sorpresa di scoprire che, per ragioni assolutamente intuitive, i grandi autori drammatici hanno spesso fatto del clown o del buffone un agente di salvezza [...]. A causa della libertà che si arroga o che gli si concede, il clown ha l'aria di un guastafeste; però l'elemento di disordine che egli introduce nel mondo è la medicazione correttiva di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico. (Starobinski 2002, pp. 129-131)

Entrambi, Antoine e Mascherato, si configureranno come guide strapalmate, due Arlecchini 'trismegisti' (epiteto che Starobinski riprende da Apollinaire), due Hermes che guidano le anime nei regni sotterranei (soltanto in loro presenza, infatti, gli amici morti si mostrano a Fiore e Melchiorre) e che proteggono la sicurezza della strade (sarà loro compito indirizzare le ricerche dei due ragazzi, allontanandoli definitivamente, nel finale, dal mondo delle ombre). Antoine sembra collocarsi al di fuori della società, figura senza tempo e quasi ermafrodita; l'ingresso del Mascherato figura «un superamento dei confini del reale».

In un mondo utilitaristico, attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita. (Starobinski 2002, p. 150)

balzo allegorico l'artista si eleva rispetto alla contingenza e può finalmente guardare dall'alto il borghese seduto in platea, ma quest'affermazione di libertà «si rende vacua e vana da sola, proprio quando pretende di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità». Si pensi allora all'autosacrificio di Maurizio nel *Risveglio di primavera*, che perde completamente di significato per chi lo guarderà dal di fuori, siano essi i genitori del ragazzo o i suoi professori. Maurizio è l'artista di Starobinski, che cerca nella morte un'affermazione della propria purezza nel «disinteresse della folla»; Wedekind ha istituito il rapporto 'triangolare' di cui parla il critico: lo scrittore mostra un'immagine di agonia (in senso etimologico) per poi trasferirla simbolicamente a se stesso. Sotto la maschera del *Zirkusmensch*, dell'acrobata, si nasconde quindi anche il volto dell'artista moderno (insomma quello dello stesso Wedekind), il quale vive ai margini del mondo, ma, contemporaneamente, è in «fuga 'verso' il mondo», una fuga che non si risolve mai nel nulla metafisico, ma anzi è volta alla ricerca della felicità, descritta come immanente alla vita (nel *Risveglio* il signore Mascherato a Melchiorre: «Ti faccio conoscere tutto ciò che il mondo offre di interessante senza eccezione alcuna»).

Il «vento d'inquietudine e di vita» di cui parla Starobinski è l'offerta di quanto più vi sia di meraviglioso (in senso etimologico) al mondo, da parte del Mascherato a Melchiorre, mentre per Fiore diventa l'assurdo, ma liberatorio, volo in pallone con Antoine. Cedendo alla proposta di affidarsi al signore Mascherato, Melchiorre pone fine alla sua fuga dalla società e la tensione verso la libertà, propria dell'eroe ribelle dei drammi we-dekindiani, svanisce. Allo stesso modo Fiore viene condotto da Antoine alla consapevolezza che il tempo della giovinezza e delle comete è finito e la ricerca di un amico che non esiste più non ha alcun significato. Per quanto siano un po' esterni all'atmosfera generale (è quanto dice Gadda di Antoine per *Il ragazzo morto e le comete*, ma l'affermazione è senza dubbio discutibile), le due figure svolgono un ruolo chiave nel percorso di formazione e di trasformazione di Fiore e Melchiorre.

Nel quinto capitolo si segue quanto accade la notte della morte del ragazzo: anche questa volta, ad eccezione dell'incontro con Harry Goetzl, l'atmosfera onirica e surreale, il lirismo che caratterizza il racconto del ragazzo morto, sembra svanire e veniamo calati in una dimensione reale, dove il Tempo perde la circolarità – che lo contraddistingue quando il punto di vista è quello del protagonista – e riacquista i suoi punti di riferimento, la sua linearità. Si passa continuamente dal racconto del narratore onnisciente al monologo interiore del ragazzo, il quale assume i tratti di personaggio assoluto, a differenza di Fiore, le cui relazioni – con Antoine prima, col ragazzo morto poi – saranno la fonte della sua crescita e della sua trasformazione: Fiore non è personaggio assoluto, ma relativo.⁷

Tra le parole del ragazzo colpisce un'immagine che appare scollegata dal contesto, ma che ricorda Elsa del *Risveglio di primavera*, la modella. Anche *Il ragazzo morto e le comete* rivendica la sua piccola 'modella': Maria, che appare fra i ricordi del ragazzo di quindici anni appena prima della sua morte, proprio come Elsa farà la sua comparsa di fronte a Maurizio prima che questi si tolga la vita.

Da due anni non ho più toccato i pattini, da quando andavo a portare le fotografie a Maria. Ora sono lì e Maria è a letto che dorme e non sa niente, neanche dentro di lei esiste il mio nome; eppure quello che le ha fatto le fotografie, che le ha dato un fazzoletto che è passato tante volte sotto il suo balcone con la bicicletta per farsi vedere da lei che spiava dagli angoli delle persiane, è qui che guarda la pista di pattinaggio, vuota e senza canzoni, e batte i denti aspettando. (Parise 2006, p. 101)

7 Per la distinzione tra «personaggio assoluto» (in senso letterale, sciolto da legami) e «personaggio relativo» nel romanzo novecentesco si veda Enrico Testa (2009).

Come mai Parise ha voluto evocare questa figura? Può trattarsi ancora di una coincidenza, ma da qui in poi, le immagini che compaiono lungo il racconto coincidono sempre più con quelle wedekindiane. Elsa ricompare nell'ultimo atto, mentre assiste al funerale di Maurizio, e l'immagine di lei e dell'amica Marta, che danno l'ultimo saluto all'amico, chiude la scena. Le due gettano sulla fossa una corona di **edera**⁸ e Edera è l'ultima figurina a lasciare il cimitero, finito il funerale del ragazzo di quindici anni, nel *Ragazzo morto e le comete*:

La ragazza tirò fuori cento lire dal borsellino appallottolato in una mano e le diede al frate per il suffragio; giunta al cancelletto si volse a mandare un bacio in mezzo alle lapidi e il carrozzone che passava in quel momento l'avvolse nel fumo della nafta. (Parise 2006, p. 82)

Nel quinto capitolo appare, per la prima volta, una cometa nel monologo di Harry Goetzl, cometa che per il giovane Parise è metafora della morte dell'adolescenza e dei suoi sogni:

Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi e si era spenta come una pietra, nel buio. (Parise 2006, p. 116)

Viene da chiedersi, allora, se la cometa è la stella cadente di cui parla Maurizio prima di suicidarsi:

MAURIZIO: [...] Come vagano le faville, di qua, di là, per il lungo, per trasverso... anime!... stelle cadenti!
Prima che le dessi fuoco, si vedevano ancora le erbe e una striscia all'orizzonte... Adesso s'è fatto buio. Adesso non torno più a casa. (Wedekind 1991, p. 45)

Quindi sorge spontanea un'altra domanda: Melchiorre non è il nome di un Re Magio, che segue la cometa – in questo caso lo slancio di ribellione? D'altra parte questo, come la stella, è destinato a (de)cadere.

È innegabile che, proseguendo, le somiglianze diventano più frequenti.

Nella città abbandonata ai bombardamenti il ragazzo può chiedere aiuto solo ai parenti morti, Leopolda e Massimino, che questa volta si svelano nel loro completo sfacelo. L'aura che li rendeva impalpabili, quasi dei fantasmi, nel terzo capitolo, ora è svanita. Il lirismo ha lasciato

8 La corona, per la sua forma circolare, rappresenta la vita eterna, così come l'edera, in quanto pianta sempreverde.

il posto alla crudezza della realtà (nonostante questa non venga colta realisticamente):

«Sono tutto una cucitura, per questo sono fasciato; ma il dottore l'ha fatto con molta cura, sembra proprio pelle. Invece è stoffa e garza. La pelle l'ho persa subito, assieme agli occhi e ai capelli; di solito sono i primi ad andarsene [...]». (Parise 2006, p. 124)

«Non tutti si rassegnano a stare là sotto. Si scoperciano, risalgono sulla terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi, quando giungono a casa, riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile». (Parise 2006, p. 125)

La morte si porta via ogni traccia di umanità, non solo esteriore. Il morto diventa egoista:

«Potrei dormire anche in cucina» dice il ragazzo con dolore.

«Noi abbiamo bisogno di molta tranquillità» si affretta a dire Leopolda e guarda verso Massimino che china il capo in un cenno di assenso.

«Non è possibile, mio caro, è un danno per la nostra pace». (Parise 2006, p. 127)

Lo dirà più avanti anche Antoine a Fiore:

«Dopo morti diventano tutti egoisti, non pensano che a se stessi e non si danno da fare per venire da noi». (Parise 2006, p. 134)

È quello che accade a Maurizio e che accadrà allo stesso ragazzo morto: entrambi dimenticheranno il valore degli affetti, l'amicizia si svuoterà di ogni contenuto.

MAURIZIO: Non pigliartela con me, Melchiorre, se ho tentato di farti morire! Fu l'attaccamento di una volta. Per tutta la vita vorrei poter soltanto piangere e lamentarmi, se potessi ancora una volta accompagnarti fuori. (Wedekind 1991, p. 74)

Wedekind, però, era andato oltre: aveva tematizzato l'egoismo come espressione di pessimismo, di una condizione di immutabilità cui sono destinati i suoi personaggi. «L'uomo reale è la monade-uomo, l'uomo egoisitico», scriverà Ferruccio Masini nella sua *Introduzione ai Drammi satanici* (Wedekind 1991, p. XX) e ancora: «Wedekind considera l'egoismo inscindibile dalla realtà stessa del mondo umano, costituita appunto da un'inarrestabile lotta per la vita» (Wedekind 1991, p. XV). Anche per Wedekind, quindi, l'egoismo sembra andare di pari passo con un attaccamento alla

vita, proprio dei morti parigiani, che deve prescindere dall'altro, all'interno di una logica individualistica.

Nel finale del *Risveglio di primavera* i punti di contatto con *Il ragazzo morto e le comete* diventano sempre meno trascurabili: prima fra tutti la fuga dei due protagonisti, che termina in un cimitero.

Il ragazzo attraversa il campo dietro la fabbrica e **scavalca il cancello arrugginito di un giardino**. Non era mai stato in quel luogo: il giardino è fitto di piante abbandonate e contorte, strette nelle spire della vite americana; il terreno è coperto di **felci secche** da cui sbucano pietre tombali di ogni specie e stele aguzze, fasciate di muschio. (Parise 2006, p. 131)

Chiara notte di novembre. Le foglie secche stormiscono nei cespugli e sugli alberi. Stracci di nubi si inseguono sotto la luna. Melchiorre scavalca il muro di cinta del cimitero. (Wedekind 1991, p. 67)⁹

La fuga del ragazzo lo condurrà alla morte e, come nel *Risveglio*, nel cimitero rimane l'immagine di lui con un foro sulla fronte, a chiusa del capitolo (anche Maurizio sceglie di spararsi proprio in testa):

Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, un piccolo foro sbilenco guarda il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di vaghi pensieri. (Parise 2006, p. 131)

Nel finale dell'ultimo atto del dramma si legge:

MAURIZIO (*solo*): Eccomi qua con la mia testa sotto il braccio... La luna si copre il volto, si svela di nuovo e non ha per nulla un'aria più intelligente. Così me ne ritorno nel mio posticino, rizzo la mia croce che quel matto ha atterrato così senza riguardi, e quando tutto è in ordine, mi corico di nuovo supino, mi scaldo alla putrefazione e sorrido. (Wedekind 1991, p. 75)

La quasi perfetta sovrapposizione di queste immagini impedisce di escludere che *Risveglio di primavera* abbia fatto quanto meno parte delle letture giovanili di Parise: sembra che il finale della tragedia sia rimasto sopito nell'immaginario dell'autore, per riemergere, fosse anche inconsapevol-

⁹ Si notino le somiglianze anche a livello lessicale, oltre che di contenuto: a «felci secche» nel *Ragazzo morto* corrisponde l'espressione «foglie secche» nel *Risveglio*; il ragazzo «scavalca il cancello arrugginito di un giardino», Melchiorre «scavalca il muro di cinta del cimitero».

mente, nel momento della morte del suo personaggio, in un *explicit* pregno della forza delle scene wedekindiane.

6 L'incontro e la sepoltura dell'infanzia

«Qui sotto, proprio in fondo alla discesa. È passato sotto la luce e l'ho visto bene» risponde Fiore allargando le braccia. (Parise 2006, p. 132)

L'ultimo capitolo, *La ricerca*, assume i punti di vista di Antoine e Fiore, ma il narratore è onnisciente esterno. Fiore non vuole rassegnarsi alla perdita dell'amico, lo segue, come un Re Magio la sua cometa. Lo trova su una spiaggia, ma l'incontro, come per Melchiorre, segna la perdita definitiva dell'amico, nonché del sogno adolescenziale. La cometa ha compiuto il suo giro.

Fiore allontana a poco a poco le dita dalla sua spalla; guarda Antoine che muove silenziosamente la padella sopra il fornello spento e sente che con le proprie dita svanisce e si allontana anche la presenza dell'amico. (Parise 2006, p. 156)

MELCHIORRE: Addio, Maurizio! Accogli il mio cordiale ringraziamento di essermi ancora apparso. Quante belle giornate serene abbiamo passato insieme nei quattordici anni! Maurizio, qualunque cosa accada, anche se negli anni venturi diventerò dieci volte un altro, debba o salire o scendere, ti prometto che non mi dimenticherò mai di te... (Wedekind 1991, p. 74)

È arrivato il momento di lasciare andare anche i morti. Rimane solo il sapore della delusione, Fiore è cresciuto, e anche il ventenne Parise si lascia alle spalle la giovinezza: è l'ora di trovare il finale ad una parte di vita. «Scrivendo il suo libro Parise ha sotterrato un ragazzo di quindici anni, che non a caso ha la sua stessa data di nascita scritta sulla lapide: 8 dicembre 1929», scrive Silvio Perrella (Parise 2006).¹⁰

10 È stato più volte messo in luce il compromesso di Melchiorre: per continuare a vivere è necessaria la rinuncia ad una libertà totale, che segna definitivamente il passaggio all'età adulta. In Parise questa sepoltura dell'infanzia riappare, metaforicamente prima, e poi materialmente, nel finale del *Prete bello*: metaforicamente perché una prima morte del Cena bambino avviene già all'interno del riformatorio, palesata nel momento in cui Sergio va a fargli visita. L'amico è trasfigurato, irriconoscibile, il loro dialogo vuoto di contenuti e della complicità di un tempo - in questo senso molte sono le affinità con le ultime parole che si scambiano Fiore e il ragazzo morto: anche Sergio avverte, dapprima incredulo e poi rassegnato, la perdita dell'amico -, persino il viso è diventato quello di un uomo, su di un corpicino raggrinzito di «lillipuziano».

Pioggia, sole, il caro amico che ora gli sta vicino, Antoine, il grosso pallone istoriato, tutto si scioglie dinanzi i suoi occhi in una delusione senza più emozioni e senza più lacrime. (Parise 2006, p. 158)

«sai cosa succederà a noi? Io andrò per i fatti miei, come hanno fatto tanti altri prima di me, e tu troverai un altro amico. Certo che lo troverai, e questa volta non morirà così presto. Ciao Fiore». (Parise 2006, p. 158)

«Cena! Cena!» chiamai; ma la mia voce sembrava non aver oltrepassato la grata. Cena non rispose, non corse fino a me come mi aspettavo, non fece neppure un cenno; [...] Non era ammalato, credo che gli dessero da mangiare a sufficienza, tuttavia quella espressione aveva mutato il suo viso di bambino, pieno di scatti, di gesti comici e ridanciani un tempo, in quello di un lillipuziano; provai infatti l'impressione che il viso fosse diventato duro, forte nei muscoli così teneri alla sua età, nelle mandibole, negli zigomi e negli orecchi. (Parise 2011, p. 246)

Nell'ultimo capitolo Sergio viene a sapere che Cena è fuggito dal riformatorio (esattamente come Melchiorre): lo trova febbricitante e moribondo in ospedale. Cena morirà di lì a poco. La libertà, la fuga lungo un sentiero diverso da quello che gli era stato destinato, conduce il bambino alla morte prematura, verso la quale corre «sulla sua nuova bicicletta [...] e Cena, rifiuto di riformatorio, ladro e miserabile a dodici anni, abbandonò con essa le strade di questa terra». Ancora in Parise, l'idea della morte di un sé bambino, al quale viene dedicato un vero e proprio museo - museo ad un'infanzia che se ne è andata per sempre - si ha nel romanzo *L'odore del sangue*:

Ma lei era rimasta ferma, nel suo sentimento di maternità, a quegli anni, agli anni della mia infanzia, e su quelli, con il tempo, gli anni e le occasioni, aveva costruito un piccolo museo, **come se io fossi veramente morto**. (Parise 2004, p. 128)

Bibliografia

- Bandini, Fernando (1989). «L'esordio di Goffredo Parise: *Il ragazzo morto e le comete*». In: Folena, Gianfranco (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*. Padova: Liviana Editrice, pp. 105-114.
- Crotti, Ilaria (1994). *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*. Milano: Mursia.
- Fiore, Cristina (2004). «Influenze e suggestioni cinematografiche nel primo Parise». *Quaderni Veneti*, 39, pp. 81-103.
- Parise, Goffredo (2004). *L'odore del sangue*. A cura di Cesare Garboli e Giacomo Magrini. Milano: BUR. Ristampa, 1997.
- Parise, Goffredo (2006). *Il ragazzo morto e le comete*. A cura di Silvio Perrella. 2a ed. Milano: Adelphi.
- Parise, Goffredo (2011). *Il prete bello*. 2a ed. Milano: Adelphi.
- Perrella, Silvio (2009). *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*. Milano: BUR. Ristampa, 2003.
- Petroni, Paolo (1975). *Invito alla lettura di Goffredo Parise*. Milano: Mursia.
- Starobinski, Jean (2002). *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Ristampa. Trad. di Corrado Bologna. Torino: Bollati Boringhieri, 1984. Trad. di: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970.
- Testa, Enrico (2009). *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi.
- Wedekind, Frank (dopo il 1920). *Risveglio di primavera: tragedia di bambini in tre atti*. Trad. di G. Prampolini. Milano: Il convegno editoriale. Trad. di: *Frühlings Erwachen*, 1891.
- Wedekind, Frank (1991). *I drammi satanici*. Trad. di Ferruccio Masini, Ervino Pocar, Corinna Rossi Jannone. A cura di Ferruccio Masini. Pordenone: Edizioni Studio Tesi. Trad. di: *Frühlings Erwachen* (1891), *Erdgeist* (1896), *Die Büchse der Pandora* (1904), *Marquis von Keith* (1901).