

# Personaggi liminari nei *sillabari* di Goffredo Parise e *zone liminari* nello studio mitologico di Károly Kerényi: Un confronto figurale

FILIPPO BALESTRAZZI

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

UANDO, NEL 1972, PIER PAOLO PASOLINI RECENSISCE LA PRIMA RACCOLTA DEI RACCONTI DEL *SILLABARIO* DI GOFFREDO PARISE APPENA PUBBLICATA, DICHIARA COME LA REALTÀ ALL'INTERNO DEI BREVI BRANI SIA STATA FONDAMENTALMENTE RIDOTTA ALL'OSSO E DEPAUPERATA, IN MODO CALCOLATO, SELETTIVO ED INFLESSIBILE. PASOLINI AFFERMA COME QUESTO RITORNO REAZIONARIO ALLA SEMPLICITÀ PASSI NECESSARIAMENTE ATTRAVERSO TRE DEPAUPERAZIONI: LA PRIMA SEMPLIFICAZIONE È QUELLA DELLA CONDIZIONE ECONOMICA DEI PERSONAGGI, LA SECONDA INCIDE SULLA LORO CONDIZIONE ESISTENZIALE O PSICOFISICA, LA TERZA È INVECE ATTUATA SULLA LINGUA, DAL PUNTO DI VISTA SINTATTICO E STILISTICO. Quello che Parise non ha invece semplificato, secondo Pasolini, è la psicologia dei personaggi, sempre in stretto rapporto con il passare del tempo:

I rapporti dei personaggi con sé stessi e fra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo: quanto l'occhio di Parise è lieto nel contemplarne la miracolosità, altrettanto demoniaca è la logica con cui tale miracolosità, in quanto autore, egli manovra.<sup>1</sup>

Sebbene l'analisi pasoliniana sia assolutamente centrata, soprattutto per quanto riguarda i racconti del primo *Sillabario* (1972), è necessario fare un passo indietro. Dal momento che i personaggi parisiani conoscono ed esperiscono la realtà attraverso le loro sensazioni corporee e in esse consiste il loro approdo al mondo, all'esperienza sempre mutevole e incerta, dal momento insomma che Parise incentra i propri racconti su quello che può essere identificato come «*patto percettivo*»<sup>2</sup>, la condizione esistenziale dei personaggi è tanto complicata e mutevole quanto lo è

la loro psicologia, proprio perché è lo strettissimo rapporto che intercorre tra questi due aspetti a definire le loro modalità di esistere nel mondo. I personaggi parisiensi non sono mai definiti univocamente, e non solo dal punto di vista psicologico, è il loro apparire sulla pagina che oscilla sempre tra due poli, si snoda all'interno di uno spazio liminare e ne contempla gli opposti, fino ad arrivare a sfiorarli ma senza mai insediarsi. Il continuo collegamento tra opposti non è quindi solo motore di conoscenza del mondo per i personaggi dei brani dei *Sillabari*, ma è esso stesso presupposto al loro essere nel mondo ed è la contraddittorietà, l'ambiguità a guidarli nella scoperta di esso, come afferma Elisa Attanasio: «Parise dà ai racconti una forte ambiguità, intesa qui come la possibilità che un personaggio, un'azione o un sentimento possano essere validi in modo più o meno contraddittorio».<sup>3</sup> L'ambiguità si risolve in questo caso nel continuo oscillare dei personaggi tra diverse zone liminari, che ne vanno a rendere significativa ed incerta non solo l'esperienza della realtà, ma anche la loro intrinseca esistenza in quanto esseri umani, nell'attraversamento continuo di diversi stati di passaggio.

Un *limen* nel quale i personaggi parisiensi sembrano continuamente indugiare è quello tra il genere femminile ed il genere maschile. In molti dei racconti i vari protagonisti, pur venendo subito identificati come «*un uomo*», «*una donna*», «*un bambino*», presentano poi tratti particolari che li riportano immediatamente in una zona di sospensione della sessualità, tratti fisici che comportano una forte ambiguità di genere. In questa mescolanza di genere, secondo Parise, risiedeva la configurazione sessuale di ogni essere umano, che non è mai del tutto femmina né mai del tutto maschio. L'impostazione *pansessuale* si riversa poi a livello fisico sui personaggi dei *Sillabari*, sancendone un ulteriore grado di ibridismo, facendoli continuamente oscillare sulla zona liminare del sesso che, come dice lo stesso scrittore vicentino, «ha infinite ramificazioni, è come una parabola, come un arco che va da un massimo di sesso maschile ad un massimo di sesso femminile».<sup>4</sup> Questa condizione liminare emerge nei *Sillabari* fin dal primo racconto, dal titolo *Amore* (p.15), in cui la donna che viene incontrata in macchina dal protagonista appare all'uomo con «un volto gonfio come di ragazzo che ha preso un pugno molto forte»<sup>5</sup>, nel racconto *Felicità* (p. 142) avviene invece un'inversione della sessualità tra due ragazzi, specificata nel timbro della loro voce che appare «femminile quella di Fritz, maschile quella di Coralla», il protagonista di nome Ico del brano *Guerra* (p. 172) è «un po' donna e un po' nano», con «pelle bianca di donna», mentre la ragazza che lui incontra in casa di un vecchio «non era bella di faccia, aveva un volto lungo e rettangolare, di uomo». Un racconto esemplare da questo punto di vista è *Donna* (p. 112), dove viene oltrepassato continuamente non solo il limite tra i generi sessuali ma anche quello fra le età. Viene raccontato l'incontro tra una donna sposata e con figli ed un uomo molto particolare, oscuro, anch'esso figura liminare, che sembra essere lì per ricordare continuamente alla giovane madre la componente maschile ed infantile della propria esistenza. Egli non fa altro che apostrofare la donna, sempre più attratta e allo stesso tempo scossa da questa conoscenza, come «ragazzino», fino a che l'identificazione, il passaggio ad uno stato di ibridismo pregresso, quasi un sostrato comune agli esseri viventi, non si riversa direttamente nella psiche della

protagonista e da lì nel suo modo di comportarsi: «da quel momento la donna si sentì così e cominciò a parlare senza interrompersi, ma interrompendo come fanno i ragazzi». La conclusione del racconto, come avviene sistematicamente per quasi tutti brani dei *Sillabari*, è epifanica e rivelatrice, contiene in sé l'essenza dell'ibridismo umano, del passaggio tra diverse condizioni a cui siamo inevitabilmente sottoposti dalla nostra psiche, perché la protagonista, nel momento in cui si prepara per accogliere l'oscuro ospite a cena, sembra rinnegare la sua intera vita, opponendosi a quel processo di categorizzazione sociale che la vede prima sposa, poi madre, poi donna; eppure, ancora una volta, la reazione non è conscia, analitica, intellettuale. Quello che ne risulta è uno scatto totalmente fisico, corporale:

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 l'idea di avere un marito e due figli e soprattutto non le piacque di avere quel marito. 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.

I personaggi dei *Sillabari* tendono inoltre a muoversi continuamente sul *limen* assoluto dell'umanità fisicamente intesa, tendono cioè a non apparire sulla pagina solo ed esclusivamente con tratti umani, spesso (lo si è notato soprattutto per il *Sillabario n.2*<sup>6</sup> ma è in realtà riscontrabile in quasi tutti i racconti della raccolta) l'aspetto fisico dei personaggi dei brani di Parise sfocia nell'imperfezione, nella malattia, nella deformità, fino ad arrivare all'estremo dello zoomorfismo. A testimoniare la curiosità di Parise verso la diversità, verso la divergenza da quell'umanità che ci rende animali sociali, e quindi politici, è un testo pubblicato nel 2006 in edizione non venale di seicento copie dal titolo *Nani Sustinebi*<sup>7</sup>, scritto intorno al 1972, anno d'uscita del primo *Sillabario*, il cui incipit è appunto quello tipico dei *Sillabari*:

Un imprecisato giorno di un anno non molto preciso di questo secolo (forse il 1912–1913) in un paese d'Italia ebbe la ventura o sventura di nascere un uomo che presto si rivelò un *minus habens*, un subnormale, insomma un demente.<sup>8</sup>

C'era insomma una forte attrazione da parte di Parise per queste manifestazioni della natura che vanno oltre l'umano, che si apprestano sulla zona liminare di un canone estetico socialmente inteso ed arrivano, arricchendola di sfumature e significati, ad oltrepassarla. Lo scrittore vicentino non si avvicina a questo tipo di disumanità per deriderla, per metterla in mostra e ostentarne gli orrori ma per indagarne la sofferenza, il segreto, perché ritiene che in ogni manifestazione dell'umanità sia presente un forte, per quanto a volte sotteso e nascosto, grado di mostruosità, ed è solo integrando e scandagliando a fondo entrambi gli aspetti che si può tentare una figurazione della complessità dell'essere *umani*. Sintetizza così Augusta Piccin:

Accostarsi, come fa Parise, al «segreto» di persone che sono segnate dalla sofferenza gli è permesso in quanto capace di accogliere questa sofferenza come la sua possibile sofferenza. Ed è partecipando ad essa e ri-conoscendola nella sua dimensione umana, nella sua dignità, che ciò è possibile.<sup>9</sup>

Questo interesse verso la diversità fisica, e poi psicologica, verso l'imperfezione e la deformità, ritorna nelle pagine dei *Sillabari*. La donna protagonista del racconto *Amore* (p. 15) presenta degli «occhi mongoli, aperti come se guardasse nel buio», la madre del protagonista del racconto *Guerra* (p. 172) «sapeva di avere un figlio leggermente deforme e con aspetti di donna», i corpi dei bagnanti nudisti che appaiono al protagonista del racconto *Mistero* (p. 251) sembrano portare sulla propria pelle «un passato di delitti e di sangue, di droghe e di deformità ereditarie». È però necessario indicare come molti dei personaggi dei *Sillabari* presentino invece una perfezione insospettabile, soprattutto per quanto riguarda i denti belli e forti, la carne piena e la pelle come di porcellana.<sup>10</sup> Sembra insomma che Parise abbia voluto contemplare tutte le possibilità dell'estetica umana, focalizzandosi su determinati particolari significativi, arrivando a toccare gli opposti della perfezione e della mostruosità socialmente intese. Succede spesso, però, che questo oscillare tra le possibilità della natura umana sembri non essere sufficiente per figurare l'ibridismo dei personaggi dei *Sillabari*. Parise ricorre molto spesso allo zoomorfismo per descrivere atteggiamenti, modi d'essere, particolari estetici o psicologici dei protagonisti dei diversi brani, come se il ricorso al mondo animale, quell'universo a cui siamo intrinsecamente, anche se ormai sempre indirettamente, legati, risulti ancora più significativo nell'inquadrare i movimenti degli uomini nel mondo. L'autore lascia trapelare un importante discorso valido per comprendere l'intero intento dell'opera: un ritorno al primordiale, al nocciolo vitale delle cose, può avvenire solo ed esclusivamente attraverso un approccio diretto, sensoriale, animalesco alla realtà, non filtrato dai secoli di storia dell'uomo che, in quanto animale politico, non può far altro che arrivare indirettamente alle cose del mondo, finendo per perderne l'essenza. Questo concetto, concretizzato dal ricorso nel testo a nature composite tra animalità e umanità, viene sintetizzato sul finire del brano *Gioventù* (p. 159), in cui sembra essere contenuta una dichiarazione di poetica:

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. (...) Egli si sentiva escluso da questo contatto, perché era un uomo indiretto ma gli piaceva molto vederlo in lei e per questo l'amava.

Spesso, nei racconti dei *Sillabari*, basta una percezione, un'intuizione attraverso la quale un particolare di un personaggio viene riportato al mondo animale, per far sì che l'identificazione animalesca prevalga durante tutto il brano nei confronti di quel personaggio. Nel racconto *Odio* (p. 273), per esempio, è centrale la figura del ranocchio, attraverso il personaggio di un'anziana signora la cui voce viene udita dal protagonista come «un suono animale, un canto di ranocchio», mentre quando

viene vista appare come una sorta di mutante, un incrocio mostruoso dal viso come un «escremento di mucca, come a cerchi concentrici», e ancora «il muso schiacciato di un rospo, con due palle scure sporgenti ai lati», tutto è animalesco in lei, dalla borsa di cocodrillo biancastro, alla «mano scura tutta membrana». Il procedimento avviene anche in senso contrario, attraverso l'umanizzazione di alcuni animali nei racconti dei *Sillabari*; Parise ha voluto cancellare qualsiasi differenziazione tra uomo ed animale, riportando i suoi personaggi in una zona liminare dove si mescolano i più disparati tratti, dove è l'essere naturale in quanto essere *percipiente* ad approdare nel mondo. Lo scrittore vicentino ci dà un'ulteriore prova della sua convinzione sulla contaminazione sempre attiva tra le diverse specie quando, sul finire della sua vita, scrive un breve testo riguardante il suo adorato cane Petote, in cui riecheggiano le metamorfosi presenti nei *Sillabari*:

C'è veramente molta differenza tra l'uomo e il cane, o in generale tra l'uomo e gli animali? C'è veramente un confine così preciso tra l'uomo e il cane? (...) Ma io osservavo il mio Petote e non avendo mai posseduto cani e convinto anch'io dei sofismi dei teologi, dei positivisti e dei razionalisti, ero tuttavia costretto a riconoscere che in quegli occhi neri, brillanti, e un poco mongolici del mio Terrier, se non c'era l'anima poco ci mancava, se non c'era la ragione poco ci mancava e così per i sentimenti.<sup>11</sup>

L'umanizzazione dell'animalità viene volutamente estremizzata nel racconto chiamato appunto *Anima* (p. 30), in cui il protagonista è un cane dal nome Bobi. Già a partire dall'inizio del brano, il cane Bobi viene psicologicamente antropomorfizzato e infatti, dal momento che il suo padrone non si era compromesso più di tanto nei suoi confronti, il protagonista si sente «*moralmente*<sup>12</sup> libero di andare in giro», mosso soprattutto dalla noia che «nei cani è diversa, ma non molto diversa che negli uomini». Il massimo grado di umanizzazione viene poi successivamente raggiunto nel momento in cui Bobi incontra sulla sua via altri quattro cani di strada così che i cinque animali non rappresentino più una «meschina cosa canina (...) 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». Servendosi del climax del processo organizzativo umano, attraverso il quale l'uomo da semplice animale mosso dall'istinto e dalle percezioni sensoriali diventa animale sociale e politico, Parise cancella qualsiasi differenza di specie, porta i propri personaggi ad oltrepassare quella zona liminare, quella commistione tra tratti animaleschi e tratti umani, consta la reciproca appartenenza al mondo della natura, alle leggi del corpo e della mente, opera un recupero verso quell'*assoluto naturale*<sup>13</sup> che è prerogativa del nostro essere nel mondo. Sulla pagina la vita, le impressioni, le sensazioni ed i sentimenti di un cane durano e valgono esattamente quanto quelli di un essere umano, perché entrambi sono costretti a piegarsi al tempo, alla brevità della vita.

Androgini, animali antropomorfi, uomini zoomorfi, i personaggi dei *Sillabari* sono essi stessi delle zone liminari, vengono introdotti nella pagina tramite un articolo indefinito, presentati come «*un uomo*», «*una donna*», «*un bambino*», «*un*

*cane*», e subiscono durante tutti i racconti delle continue differenziazioni, sono essi stessi condensazioni di concetti che la ragione analitica tende a discernere e così si muovono tra i poli di un mondo indifferenziato, viaggiano sul *limen* dell'esperienza come figure nate prima del tempo e della logica, eppure sentono, ricordano, percepiscono, conoscono attraverso il loro corpo e da esso ricavano il loro sentimento verso la vita, sono soggette allo scorrere del tempo e alla natura effimera dell'esistenza. Sembra insomma di trovarsi davanti a quelle antiche figure che, ancora prima che la mitologia potesse essere interpretata come racconto della vita degli dèi, componevano la cosmogonia greca e che lo studioso di religioni ungherese, Károlyi Kerényi, scendendo nella ricerca dei significati primordiali che queste figure rappresentavano nel mondo greco, ha definito appunto «*zone liminari*»<sup>14</sup>. Kerényi incentra il proprio testo (pubblicato nel 1942 e accolto come colonna portante nello studio sulla mitologia greca) sull'indagine di due archetipi fondamentali, da cui partirebbero poi tutte le figurazioni proprie della cosmogonia ellenica, ossia il *fanciullo* e la *fanciulla* divini, il testo è poi corroborato dal contributo di C. G. Jung che indaga a sua volta il tema archetipico della fanciullezza nei riguardi della psiche collettiva. Lo studioso ungherese parte dall'asserzione che lo scopo principale della mitologia, la caratteristica più intima della sua natura, sia prettamente fondativo<sup>15</sup>, nel senso che la mitologia non ricerca le cause ma fonda essa stessa le origini, chiarisce le visioni del mondo primordiali. A partire da una materia concreta ed originaria, che Kerényi chiama *mitologema*, sono poi derivate tutte le narrazioni proprie delle origini e così mitologemi sono anche le figure del fanciullo e fanciulla divini da cui scaturiscono le divinità della cosmogonia greca e non solo. C'è stato quindi un tempo in cui il mito non era ancora narrazione di un racconto, o almeno non solo, ma rappresentava anche la realtà vissuta, era la chiarificazione di una visione del mondo e fondazione di un'origine che ancora si riverberava sull'esistenza, una realtà «che si crede sia accaduta nei tempi primordiali e da allora continui ad influire incessantemente sul mondo e sul destino degli uomini»<sup>16</sup>. Per chiarire questo processo mitopoietico, di cui le storie delle divinità intese come biografia e susseguirsi delle fasi dell'esistenza degli Dei sono il risultato, Kerényi fornisce vari esempi, tra cui le diverse rappresentazioni che sono state fatte della nascita di Venere. Lo studioso ungherese si serve dell'umanesimo fiorentino, periodo in cui si era sviluppata un'estrema attenzione per gli inni omerici, per relazionare due rappresentazioni della nascita di Venere: se nell'inno omerico viene data importanza a determinati particolari (Venere è trasportata dalla schiuma del mare), nella riscrittura della nascita della dea da parte di Poliziano nelle sue *Stanze* e nella successiva rappresentazione pittorica di Botticelli sono altri i particolari preponderanti (in questo caso è una conchiglia a trasportare Venere). Kerényi chiarisce però un aspetto fondamentale, ossia che entrambe le rappresentazioni sono in realtà egualmente molto lontane da quello che doveva essere, nella sua crudezza impressionante, la nascita di Afrodite secondo la mitologia primordiale. È infatti ad uno stato preiniziale, ad un momento mitologico primordiale dove tutto era ancora unito, il procreatore ed il procreato nello stesso liquido amniotico dell'esistenza (dall'evirazione di Uranio alla nascita della Dea dalla schiuma/sperma), che bisogna riferirsi per

comprendere la potenza originaria della nascita di Venere, ed è uno stato che già a partire da Esiodo, poi Omero, ha subito un processo di *narrativizzazione*. Kerényi nota come l'etimologia di *Afrodite*, da «*aphros*» ossia «*schiuma*», già in Esiodo, attingesse la propria attendibilità da un altro termine ancora più antico ossia *Anadyomene*, la *Dea che emerge dalle onde*, ed in questa immagine, in questo essere generati dall'acqua primordiale, da cui poi derivano la schiuma omerica così come la conchiglia di Botticelli, risiede l'origine del mito ed uno degli aspetti fondamentali della *Protogonos Kore*, della primordiale *fanciulla divina*. Questo esempio è per noi interessante perché ci offre lo spunto per analizzare l'ambiguità, la contraddittorietà e quindi la configurazione liminare di queste figure primordiali. L'aspetto interessante è che queste figure divine non potevano semplicemente sembrare protagoniste di storie inventate o vere, erano esse stesse grandi realtà del mondo, e rappresentavano di per sé aspetti estremamente contrastanti e contraddittori dell'esistenza ma proprio attraverso questo contrasto davano fondamento ad un'origine e in essa fondavano la loro legittimità. Questo significa che racchiudevano al loro interno, *in potenza*, qualsiasi aspetto della vita e le diverse figurazioni delle divinità, i vari rivolgimenti che esse subivano, erano rappresentazioni di questi aspetti contrastanti. Kerényi le paragona a:

(...) formule che esprimono con chiarezza e precisione l'equilibrio di immani forze cosmiche, formule che colgono il mondo in ogni suo aspetto, come in una situazione limite, presentandolo allo spirito in modo da far pensare che il minimo spostamento di quell'equilibrio possa provocare il crollo dell'universo.<sup>17</sup>

Solo attraverso questa impostazione è possibile far sì che Apollo rappresenti tanto la massima chiarezza quanto l'oscurità della morte, Zeus rappresenti il diritto così come la violenza incondizionata, Artemide tanto la maternità, l'idea di dare la vita quanto l'attrazione erotica e l'idea di dare la morte. La paradossalità delle idee mitologiche risiede nel fatto che queste conservano al loro interno la potenzialità di risolversi nel loro opposto. Da *situazione-limite* come può essere l'estrema violenza di Zeus o la luce della conoscenza di Apollo, ci si allarga a delle vere e proprie *zone liminari*, e così le figure divine si muovono sempre all'interno di queste zone, sono queste zone prima ancora di diventare racconto, di miticizzarsi, conservano al loro interno la possibilità di toccare il limite di questo limbo. L'immagine utilizzata da Kerényi e che chiarisce straordinariamente la paradossalità delle idee mitologiche primordiali è quella del bocciolo di un fiore. Le più antiche idee mitologiche sono come i boccioli, contengono al loro interno tutte le possibili manifestazioni, tutte le *situazioni-limite*, sono esseri primordiali di cui ogni divinità successiva può essere considerata lo sviluppo. Zeus, Apollo, Hermes, Dioniso sono sviluppi del fanciullo divino e contengono al loro interno manifestazioni ed aspetti contrastanti di cui rappresentano l'equilibrio, così come Artemide ed Afrodite sono sviluppi della fanciulla divina, della «*Protogonos Kore*» nata e generata dalle acque, e nella loro esistenza racchiudono il concetto diametralmente opposto della morte. Nell'equilibrio delle forze contrastanti del mondo, nelle figure liminari delle divinità arcaiche, è racchiuso

l'atto fondativo delle idee mitologiche primordiali. Da questi boccioli si può risalire il percorso che dalle origini porta al loro manifestarsi nelle immagini.<sup>18</sup> La terminologia e l'impostazione che Kerényi utilizza per descrivere il meccanismo con cui, dalle idee mitologiche originarie fino alle rappresentazioni moderne, queste figure liminari, condensazioni di concetti contrastanti, hanno fondato una visione del mondo, sono esistite in quanto realtà viva per poi sbocciare nelle diverse manifestazioni delle *situazioni-limite*, risultano utili per comprendere ancora meglio la natura liminare dei personaggi dei *Sillabari*. I personaggi della raccolta parisiense sono infatti anch'essi delle figure liminari, contengono al loro interno la possibilità di un equilibrio di forze, come è stato visto in precedenza, caratteristiche psicologiche, tratti estetici contrastanti ed opposti ma, nel momento in cui incontrano il *reale*, arrivano a toccare la *situazione-limite* che il *momentum* percettivo ha liberato, apparendo vecchi invece che giovani, femminili invece che maschili, animaleschi anziché umani. I protagonisti dei *Sillabari* conoscono il mondo attraverso i loro sensi, si potrebbe dire che il mondo si rivela a loro solo nel momento in cui viene percepito dal corpo, nella forma del ricordo e nell'incerta configurazione di un sentimento; non sono figure atemporali, vivono dentro la cultura e sono soggetti all'incontrovertibile passare del tempo, ma nel momento in cui entrano in contatto diretto con il mondo, nel momento in cui vedono, odorano, ascoltano, per poi ricordare e percepire l'incerto configurarsi di un sentimento, compiono un atto fondativo, portano anzi a compimento un processo di rifondazione dell'esperienza umana e solo grazie a questo meccanismo possono riconcepire la loro natura, possono diventare incredibilmente vecchi, incredibilmente mostruosi o possono percepire l'alterità umana come un'alterità animalesca. Nei diversi racconti che sono stati analizzati, le figure liminari, presentate nel limbo e nell'opacità di un articolo indefinito, arrivano a toccare, nella percezione epifanica della natura, l'estremo di una *situazione-limite* e così quest'estremo, per quanto contraddittorio e mutevole, si esplica in un'immagine. In un continuo oltrepassare la soglia della percezione risiede l'intenzione fondativa del testo parisiense; nella conoscenza percettiva, primordiale, originaria dei suoi protagonisti è nascosta la ragione intima della loro esistenza.

## NOTE

- <sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Sillabario n.1*, in *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 92.
- <sup>2</sup> Mauro Portello, *Goffredo Parise, un pensiero in più*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'oeuvre de Goffredo Parise. Actes du colloque international de l'université de Caen* (14–15 mai 1999), a cura di Paolo Grossi, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2000, pp. 115.
- <sup>3</sup> Elisa Attanasio, *I Sillabari di Goffredo Parise: l'origine percettiva del linguaggio*, in «*Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*», vol. 3, 2018, p. 179.
- <sup>4</sup> Domenico Scarpa, *Il profilo di Parise*, in *Dossier Parise* a cura di Gabriele Pedullà, in «*Il Caffè illustrato*», 3, novembre–dicembre 2001, p. 13.
- <sup>5</sup> Goffredo Parise, *Sillabari*, Adelphi, Milano, 2004, p. 12. Da qui, tutte le citazioni seguenti all'opera parisiense, segnalandole il racconto d'origine, di cui verranno indicate le pp.

- <sup>6</sup> «Ma c'è ancora qualcosa di consistente che marca la novità del *Sillabario n. 2*: l'imperfezione fisica, la deformità, la malattia. (...) Nel *Sillabario n.2* la deformità è quel che è, un elemento corporale e biologico dei ritagli di vita che lo scrittore ferma nel flusso dell'esistenza». Enzo Golino, *E Robinson sbarca nel libro*, La Repubblica, 6 aprile 1982.
- <sup>7</sup> Goffredo Parise, *Nani Sustinebi*, con una nota di Giosetta Fioroni, tipografia Graf, Roma, 2006.
- <sup>8</sup> Ivi, p. 4.
- <sup>9</sup> Augusta Piccin, *Lo spazio domestico fra letteratura e antropologia in Goffredo Parise*, [tesi di laurea discussa all'Università di Venezia, anno accademico 2012/2013], relatore Gianluca Ligi, correlatori Francesco Vallerani e Ilaria Crotti, p. 32.
- <sup>10</sup> Per citare alcuni esempi: «tutti e tre ridevano, la donna capì dai loro denti bianchi che erano felici insieme» (*Donna*, p.112), «(aveva) la pelle già scura, denti bianchi e forti un po' convessi» (*Estate*, p. 119), «lo alzò da terra con molta semplicità e forza nelle braccia mostrando denti bianchissimi e occhi neri ridenti» (*Fascino*, p. 147), «un giorno d'estate un operaio di origine contadina con labbra e denti belli e forti» (*Mare*, p. 238).
- <sup>11</sup> Goffredo Parise, *Il sorriso di Petote*, in *La rivista dei libri*, III, 3, La Repubblica, Milano, marzo 1993, p. 12.
- <sup>12</sup> Il corsivo è mio.
- <sup>13</sup> *L'Assoluto Naturale* è il titolo di un dialogo tra un uomo idealista e scientificamente guidato dall'uso della ragione ed una donna istintiva e assurdamente realista nel suo morboso attaccamento agli oggetti, che Parise scrisse nel 1967, edito da Feltrinelli.
- <sup>14</sup> Károlyi Kerényi, Carl Gustav Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012. p. 143.
- <sup>15</sup> Il termine tedesco utilizzato da Kerényi è «*begründen*», ossia «fondare, giustificare una cosa riportandola al suo fondamento», si tratta perciò di un procedimento che intende per lo più svelare l'«*archè*» piuttosto che ricercarne le «*aitia*».
- <sup>16</sup> Bronslaw Malinowski, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Newton Compton Editori, 1976, Roma, p. 131.
- <sup>17</sup> Károlyi Kerényi, Carl Gustav Jung, cit., p. 137.
- <sup>18</sup> «I due mitologemi riuniti in questo volume servono ad indicarci attraverso immagini del divenire umano e vegetale la strada su cui avviene la «*fondazione*» quale cammino alle «*archài*» per rifare poi con noi la strada del suo esplicitarsi in quelle immagini.» Ivi, p. 28.