



RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: maggio 2020
ISBN 978-88-32028-01-0

LETTERATURA E ARTI VISIVE

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 10-15 settembre 2018*

Publicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione
Compagnia
di San Paolo

© 2020 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 7
PARTE I. LEZIONI	
<i>Sale dipinte tra storia e leggenda: dal Medioevo all'Ariosto</i> di Maria Luisa Meneghetti	p. 9
<i>Immagine e scrittura in Michelangelo</i> di Giulio Busi	p. 16
<i>Comparazione letteraria e visualità</i> di Marco Maggi	p. 24
<i>Affermazione e sviluppo del graphic novel fra fumetto e letteratura</i> di Enrico Fornaroli	p. 33
<i>Claude Debussy: musica e visività</i> di Giorgio Pestelli	p. 43
PARTE II. INTERVENTI	
<i>Artisti di Goffredo Parise: «Anche il quadro ha il “naso”, come chi lo dipinge»</i> di Elisa Attanasio	p. 48
<i>Miniature e filigrane in due codici bolognesi di fine Duecento</i> (Firenze, BML, Pluteo 76.79 e Oxford, BL, Douce 269) di Davide Battagliola e Giulio Martire	p. 55
<i>Filmare dal balcone: una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale, diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità di</i> <i>Italo Fontana</i> di Nicola Brarda	p. 80
<i>La descrizione della natura nei manoscritti di Leonardo: dalla favola all'impresa</i> di Giuditta Cirnigliaro	p. 88
<i>«Qui vi intagliato in un atto soave». La soavità terapeutica del «visibile parlare»</i> <i>in Purgatorio X</i> di Anne-Gaëlle Cuif	p. 101
<i>La didascalia teatrale: tra racconto in movimento e fissità del quadro</i> di Silvia De Min	p. 110
<i>Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: il libro da filmare</i> di Alexandra Khaghani	p. 117
<i>Aeromusiche d'alfabeto in libertà (1944): introduzione e analisi del «libro» futurista</i> di Sandra Kremon	p. 125
<i>Maghi e ciarlatani tra letteratura e arti visive nel Rinascimento</i> di Matteo Leta	p. 138
<i>Derek Walcott tra poesia e pittura in Tiepolo's hound</i> di Mattia Mantellato	p. 145
<i>Prove d'interdisciplinarietà tra letteratura ed arte: gli Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy</i> di Elisa Orsi	p. 151
<i>Le Vite dei Cesari miniate del Ms. Canon. Ital. 153 di Oxford</i> di Filippo Pilati	p. 159

<i>Gerarchie diaboliche e desacralizzazione del potere nell'Inferno di Dante</i> di Federico Rossi	p. 168
« <i>That cunning, relentless face</i> ». Ekphrasis e narrazione in <i>The lifted veil</i> di George Eliot di Silvia Silvestri	p. 176
<i>Jacques Grévin traduttore degli emblemi di Hadrianus Junius e la trasmissione del sapere zoologico fra testo e immagine</i> di Daniele Speziari	p. 183
<i>Il teatro del paesaggio</i> di Chiara Veronico	p. 192

PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

<i>Libri di famiglia e libri di bottega: qualche riflessione sull'autobiografia nel '500</i> di Lorenzo Battistini	p. 200
<i>L'immagine, il colore, la linea. su qualche analogia tra le arti visive e l'opera di Italo Calvino</i> di Ada D'Agostino	p. 203
<i>Naufragi di Don Chisciotte. Psicopatologia del cavaliere errante nella drammaturgia di Massimo Bavaastro</i> di Stefania Di Carlo	p. 207
<i>Il topos del ribelle dal punk dei Sex Pistols al rock demenziale degli Skiantos</i> di Jan Gaggetta	p. 211
<i>Sguardi pericolosi. guardare ed essere guardati nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi</i> di Alice Gardoncini	p. 215
<i>Il periodo veneziano di Filippo Tommaso Marinetti e l'alfabeto in libertà</i> di Sandra Kremon	p. 219
<i>Cime tempestose: dal testo allo schermo</i> di Giulia Magazzù	p. 225
<i>Scheda di approfondimento su L. Battistini, Libri di famiglia e libri di bottega nel '500: qualche riflessione sull'autobiografia rinascimentale</i> di Ambra Pinello	p. 227
<i>La scrittura delle immagini</i> di Irene Polimante	p. 229
<i>Il procedimento efrastico negli scritti sull'arte di Francis Ponge</i> di Serena Pompili	p. 231
<i>Il carteggio Sciascia-Ritter Santini. Un dialogo sulla verità tra Italia e Germania</i> di Elena Riccio	p. 233
« <i>Il faut tuer peu à peu les idées</i> ». <i>La critica d'arte di Jean Paulhan</i> di Giulia Scorza	p. 235
<i>Immagine e parola nel teatro di Caryl Churchill: l'irruzione delle arti figurative in Top girls</i> di Luca Tosadori	p. 239

APPENDICE

Presentazione dei partecipanti	p. 243
--------------------------------	--------

ARTISTI DI GOFFREDO PARISE:
«ANCHE IL QUADRO HA IL “NASO”, COME CHI LO DIPINGE»

di Elisa Attanasio

Il rapporto tra Goffredo Parise (Vicenza, 1929 – Treviso, 1986) e le arti figurative, inserito nella più ampia relazione dello scrittore con la questione della visività – chiave estremamente proficua ed efficace per esaminare tutta l’opera – può essere affrontato seguendo diverse piste. C’è innanzitutto la via dell’analisi dei suoi testi di critica d’arte, c’è la possibilità dello studio dei dispositivi testuali alla base delle sue riflessioni e c’è infine la strada del rapporto dell’autore con gli artisti più amati, o meglio degli scambi tra modalità narrative e figurative, che avvengono in particolare con Filippo De Pisis e Cy Twombly.

Parise confessa, nel corso di un’intervista,⁶⁵ che da ragazzo avrebbe voluto fare il pittore ma che poi, molto rapidamente, abbandona i pennelli per la penna. In effetti, prima di passare alla scrittura, dal 1943 al 1948, dipinge molto – «una pittura lirico-narrativa alla Chagall, vicentina» –, per poi smettere immediatamente alla vista del «vero Chagall» alla Biennale di Venezia.⁶⁶ La scelta del medium pittorico, preferito rispetto alla scrittura perché più diretto – «il letterato è indiretto e un pittore è diretto perché va direttamente sulla tela ed ha un rapporto diretto con il proprio oggetto»⁶⁷ – ha una particolare rilevanza: la tendenza a ricreare sulla pagina un rapporto il meno possibile mediato sarà una costante di tutta l’opera. In particolare, tale necessità è evidente nel romanzo d’esordio, scritto subito dopo l’esperienza pittorica: *Il ragazzo morto e le comete*, del 1951, mostra una forte visionarietà, quasi allucinatoria. Parise afferma che l’unica cultura ad avere ispirato il testo è cinematografica e in effetti la narrazione, come nel montaggio di un film, procede per quadri giustapposti, stimolata dalle immagini in movimento, secondo un approccio letterario definito dall’autore «per associazioni», o «collage», finalizzato alla costruzione di una «cineteca personale di volti, immagini e sensazioni deliberatamente priva di nessi storici».⁶⁸ Fin dagli esordi, il rapporto con l’immagine e la visività segna la scrittura parisiana, configurandosi come perno di tutta l’opera. L’esercizio di «saper guardare l’esteriorità»⁶⁹ è in effetti il centro della sua ricerca, dal *Ragazzo morto* fino ai racconti dei *Sillabari*, i racconti usciti sul «Corriere della Sera» dal 1971 al 1982, poi usciti in volume: qui la pratica si fa portatrice di più istanze, a partire dal tentativo di non psicologizzare personaggi e situazioni attraverso la tendenza a descrivere quello che esteriormente è visto (e sentito).

Nel 1960 Parise si trasferisce a Roma: oltre a frequentare Pasolini, Moravia, Morante e Gadda, ha occasione di vedere in mostra, alla Galleria della Tartaruga di Plinio de Martiis, le opere di Kounellis, Rauschenberg, Twombly, Schifano, Fioroni, Angeli e Festa. La silloge che deriva da

⁶⁵ G. PARISE, *Natura d’artista*, a cura di M. PORTELLO, «Eidos», I, 1, ottobre 1987, p. 50. Si tratta dell’intervista con E. Parlato dal titolo *Conversazione con Goffredo Parise per la terza rete radiofonica della RAI*, rubrica «L’arte in questione», 20 aprile e 31 agosto 1986.

⁶⁶ Il ricordo dell’ammirazione di fronte ai quadri di Chagall ricorre anche nel brano dedicato al gallerista Gian Enzo Sperone: «ricordo Chagall alla prima Biennale dopo la guerra, nel 1948, che da lontano pareva un pittore ad acquerello e invece era pittura» (G. PARISE, *Artisti*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 83). Da segnalare inoltre che gli otto quadri di Parise, i soli che si conoscano, sono ora riprodotti in apertura al volume *Artisti (L’Annunciazione, recto e verso, 1946-1947; Notturmo, recto e verso, 1946-1947; Senza titolo, recto e verso, 1946-1947; Paesaggio, 1946-1947; Autoritratto, 1946-1947)*.

⁶⁷ G. PARISE, *Natura d’artista*, cit.

⁶⁸ ID., *Intervista*, in C. ALTARocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 18.

⁶⁹ Come nota Rasy nel corso di un intervento incentrato sul racconto *Felicità*, nei *Sillabari* si riscontra «un esercizio in cui lo scrittore, come un monaco del reale, si obbliga e ci obbliga: saper guardare l’esteriorità. Parise ci insegna come i grandi *connaisseurs* d’arte di una volta a saper guardare, cioè saper distinguere, saper riconoscere, saper attribuire, saper discriminare il vero dal falso» (E. RASY, *Felicità*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, a cura di R. LA CAPRIA e S. PERRELLA, Napoli, Guida Editori, 1994, p. 31).

questi incontri prende il titolo *Artisti*, e raccoglie una serie di brevi testi apparsi su riviste e quotidiani nel corso di un ventennio, dal 1965 al 1984. La premessa da cui dipendono tutti i brani – e che Parise non cessa di ricordare – consiste nel negare lo statuto di critica d’arte. Già nell’*Avvertenza*, l’autore afferma che si tratta di un «libretto di impressioni personali sull’arte figurativa degli ultimi vent’anni», e precisa subito la propria posizione: «non sono un critico d’arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura». ⁷⁰ Come afferma Carton, «la prima “regola del gioco” che il dilettante non deve conoscere è la metodologia della critica d’arte, vale a dire i modelli di analisi e i criteri di valutazione». ⁷¹ Se il punto di partenza è il rifiuto dei tradizionali mezzi di analisi – e Parise non smette di ricordarlo – con quale approccio ci si potrà confrontare a un’opera d’arte? Nelle pagine di reportage, lo scrittore richiama spesso l’attenzione sul fatto che gli strumenti di conoscenza – del reporter, ma in generale dello scrittore – siano «gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caos e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e oscuro»; ⁷² i sensi, «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza», ⁷³ saranno allora, anche negli scritti dedicati all’arte, il mezzo privilegiato con cui avvicinarsi alla realtà. La ricerca di uno sguardo curioso e affilato guida il rapporto di Parise con le opere pittoriche, come emerge dal brano dedicato a Franco Angeli:

In fondo non ho alcuna pretesa né necessità di fare della critica d’arte, non è il mio mestiere e non mi interessa in quanto i quadri miei che amo li vedo subito, mi faccio per conto mio la critica d’arte che è molto semplice e si affida allo sguardo: quando lo sguardo si fissa una frazione di secondo in più su un’opera figurativa e in quella frazione di secondo lo sguardo si fa come più appuntito, vorace e tutto preso dal desiderio di essere posseduto a lungo dalla magia di quell’opera e di volerla, la critica d’arte, il mio personale *mihi prodest* è fatto. Richiede il tempo di scatto di una macchina fotografica. ⁷⁴

Il contatto dell’autore con l’opera d’arte consiste nell’abbandonare ogni appiglio interpretativo per affidarsi interamente al potere dello sguardo: se questo riesce a fissarsi, diventare graffiante e famelico, allora avviene qualcosa. Parise spinge oltre questo dispositivo: non solo è possibile – e necessario – guardare l’opera liberi da ogni tentativo ermeneutico, ma lo stesso procedimento può essere applicato all’artista, al suo aspetto esteriore. In altre parole, se nei confronti del quadro Parise invita a un’attenzione “superficiale” – dedicata cioè all’aspetto esteriore, accolto da un osservatore che non intenda fermarsi a interpretazioni precostituite – lo stesso accade di fronte all’artista. Uno dei dispositivi centrali della silloge *Artisti* consiste infatti nel soffermarsi sulla persona al posto dell’opera, partendo dalla convinzione che esista una corrispondenza infallibile tra l’aspetto esteriore dell’artista e il quadro: il loro rapporto di identità è chiaramente esibito nel brano intitolato *Schifano*:

A Senta, mi parli un po’ di Mario Schifano e dei suoi quadri.

B Sono la stessa cosa. Mario Schifano è i suoi quadri. Dunque guardi i quadri e conoscerà Schifano.

A Allora, facciamo così: io guardo i quadri e lei mi parla di Schifano. [...] Ora, purtroppo lei dovrà usare le parole, cioè la metafora, mentre io, con molta minor fatica, userò lo sguardo.

Vedremo fino a che punto la parola può correre parallela all’immagine.

[...]

⁷⁰ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 15.

⁷¹ J. CARTON, «Non c’è niente da capire: basta guardare». *L’ethos del dilettante nella critica d’arte di Goffredo Parise*, in *Faber in fabula: casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, a cura di F. MUSARRA, Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 72.

⁷² G. PARISE, *Cara Cina*, in ID., *Opere*, vol. II, a cura di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Milano, Mondadori, 1989, p. 716.

⁷³ ID., *L’eleganza è frigida*, in *Op. II*, p. 1063.

⁷⁴ ID., *Artisti*, cit., p. 34.

B Vede, per parlare di Schifano sono costretto a fare un po' di anatomia. Le parlerò cioè del suo corpo (in riposo e in movimento) e lei, simultaneamente, applicherà, farà coincidere, o meglio stabilirà una equivalenza di spazio tra quanto le apparirà dalle mie parole e i quadri che vede. Alla fine l'anatomia sarà anatomia comparata e applicata.⁷⁵

L'esercizio dello sguardo costa molta meno fatica di quello della parola: per avvicinarsi all'opera d'arte sarà necessario stabilire equivalenze tra il corpo dell'artista – significativo l'accento sulla doppia variazione di questo corpo: in riposo e in movimento – e i quadri. Questo dispositivo, definito «anatomia comparata e applicata» guiderà le osservazioni di Parise contenute nei brani di *Artisti*: affrontare un'opera d'arte significa, in primo luogo e a volte esclusivamente, descrivere – fin nei minimi e più intimi dettagli – chi l'ha prodotta. Come afferma Crotti, «i profili degli autori stanno per (in luogo di) le loro opere, anzi per metafora ne esplicitano i significati altrimenti indicibili, quasi incomprensibili».⁷⁶ Subito dopo l'uscita di *Artisti*, Parise rilascia un'intervista a Luigi Meneghelli per «Flash Art»: in quest'occasione, l'autore afferma che la sua attenzione ha sempre puntato «sulla figura fisica dell'artista, su ciò che di unico, di irripetibile, di stravagante c'è in lui»,⁷⁷ fino a definire con i termini di «equivalenza espressiva» la vicinanza tra persona e opera. Parise, valendosi dei dati esterni offerti dal corpo dell'artista, interroga l'opera in esame: è così completamente ribaltato e dissacrato il tradizionale metodo della critica d'arte. È ispezionando la trama e le variazioni cromatiche degli abiti di Luigi Ontani, la forma e la materia delle sue scarpe, ancora la sua stranissima casa e la sua voce «lenta e suadente, pitonesca, quasi rovesciata da un vecchio fonografo a puntine»,⁷⁸ che lo scrittore si avvicina alla sua arte: «il suo aspetto esterno coincideva perfettamente con il suo tipo di narcisismo dato dall'aspetto esterno, coincideva con il suo narcisismo artistico». Il rapporto di continuità tra la sfera dell'esteriorità dell'artista – il corpo, il modo di muoversi nello spazio, di parlare, fino alla casa e agli abiti – e l'opera d'arte da lui prodotta è fortissimo: «finché c'è un uomo al mondo c'è sempre una specie di *living art*, di persona vivente che ti colpisce per la sua bellezza, per la sua stranezza, per i suoi colori».⁷⁹

Il potere dello sguardo, si diceva, ovvero: «basta guardare». Nonostante la forte eterogeneità dei brani contenuti in *Artisti* – i testi sono scritti a distanza di molti anni tra uno e l'altro, si presentano sotto diverse forme (descrizioni, dialoghi tra due personaggi inventati ma anche tra il quadro e lo spettatore, presentazioni di mostre, recensioni, riflessioni), hanno una diversa destinazione: riviste d'arte, cataloghi, quotidiani – emerge un'idea centrale molto forte. Si tratta dell'invito ad affidarsi completamente alla facoltà dello sguardo: solo così si potrà resistere a quelle tendenze interpretative che impediscono un contatto vero con l'opera. Il dispositivo visivo è di assoluta preminenza, e riportato a un atto quasi originario: l'opera deve mostrare solo quello che si vede, senza lasciare spazio a considerazioni astratte, di tipo psicologico, nominalistico, ma soprattutto ideologico o politico.

Nel brano dedicato alla *Vucciria* di Guttuso, Parise immagina di colloquiare direttamente con il quadro, il quale invita lo spettatore a guardarlo e nient'altro. La *Vucciria* chiede all'osservatore di enunciare quello che vede: dopo aver ascoltato l'elenco di tutti i dettagli visivi – gli aranci maturi, le banane, i limoni, il salame, la mortadella, la finocchiona, il prosciutto, il parmigiano, l'emmenthal, il pecorino col pepe, il provolone, il pesce spada, le orate lucenti, le mazzancolle, le albicocche secche, le olive, le dodici persone, le cassette di finocchi freschi, le melanzane, i pomodori, le noci – il quadro afferma che non c'è nient'altro da vedere. Il dialogo prosegue attraverso continue

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 149.

⁷⁷ Una parte dell'intervista è citata in M. QUESADA, *Prefazione ad Artisti* (cit., p. 13).

⁷⁸ Il brano è uscito sul «Corriere della Sera» l'8 dicembre 1983, sotto il titolo *Il parapittore di Roma*, poi pubblicato in *Luigi Ontani*, Torino, U. Allemandi & C., 1983, pp. 68-70 (volume stampato in occasione della mostra alla Galleria Eva Menzio, Torino 1983-1984). Poi in G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 107.

⁷⁹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 13.

esortazioni, da parte della *Vucciria*, a vedere solo quello che c'è, senza appoggiarsi a qualche forma astratta di catalogazione. L'esercizio di saper guardare l'esteriorità deve dunque vincere il tentativo di cadere nell'ideologia (politica), o in categorie artistiche: il "realismo italiano" (messo un po' ironicamente tra virgolette), è così contrapposto all'evidenza degli aranci, delle banane, delle pere, del coniglio con una goccia di sangue rappreso sul naso. Anche il tentativo di appigliarsi a una qualche convenzione critica, ideologica, nominalistica, estetica, è spazzato via dalla secca risposta del quadro che così sentenzia: «non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicitiva dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta».⁸⁰ La voce della *Vucciria* sembra esprimere, nel corso del dialogo, la poetica stessa di Parise: «hai detto di aver visto il corpo di pittori, e questo basta; hai detto di aver visto della tappezzeria e questo basta. Anche in questo caso non c'era nulla "oltre" quello che hai visto, al di là di quello che hai visto. Quello che hai visto hai visto».⁸¹ Di fronte a una tale affermazione, l'interlocutore rimane perplesso, e allo stesso tempo ammirato, perché la questione appare troppo semplice, pur non essendolo. La risposta del quadro si rivela ancora una volta illuminante: «dentro questa apparente semplicità, o semplificazione (non mi piace questa parola complessa, ma molti la usano) ci sono molti secoli di storia d'Italia, fatta sempre allo stesso modo apparentemente semplice».⁸²

Per Parise l'arte è qualcosa che colpisce in un istante preciso: tale guizzo, tale *frisson*, è individuale e casuale. Di contro, le tendenze descrittive e classificatorie della critica non fanno altro che creare confusione e rendere più difficile il contatto con l'opera: «le etichette sembrano avanzare di gran lunga i fatti, i manufatti, tanto da poter tranquillamente affermare che *nomina sunt res*, cioè basta il nome e la cosa esiste».⁸³

Il brano che segue il dialogo con la *Vucciria* è dedicato a Giosetta Fioroni:⁸⁴ si tratta di un testo centrale della raccolta, dove si condensano e si esplicitano i dispositivi della particolare critica d'arte parisiense. Ad essere messi in evidenza sono infatti la preminenza dell'atto del vedere sulle categorie astratte, la corrispondenza tra ciò che si vede (che si sente, che si annusa, che si ascolta) e ciò che c'è, fino all'aderenza tra la persona-artista e la sua opera: il particolare modo di camminare di Fioroni, i saltelli e le scrollatine di capelli con le dita hanno la particolare capacità di recuperare il tempo dell'ispirazione, indispensabile in arte figurativa. Parise tratteggia il suo fermarsi di fronte a una vetrina di giocattoli, raccogliere piccoli oggetti da terra, ridere in modo leggerissimo, mangiare «guardando e non guardando il cibo, certe volte improvvisamente guardandolo come guarda quei suoi misteriosi giocattoli, quei mini-Duchamp, con sguardo attento e microscopico», fino a individuare, in tutto questo, una «ideologia figurativa» che coincide con la ricerca dell'infanzia perduta: si tratta non tanto di una ricerca vera e propria, di tipo ideologico, bensì di una «raccolta giornaliera di stile». Questo stile, «cioè la parte espressiva e visibile della sua ideologia», è definito da Parise «rosa»: a caratterizzarlo è proprio l'aspetto che l'infanzia perduta ha preso nel suo modo di camminare, di muoversi, di mangiare e di ridere.

Nel pantheon degli artisti da Parise amati (e spesso frequentati), alcune figure risaltano più nitidamente; in particolare, quelle di Filippo De Pisis⁸⁵ e di Cy Twombly mostrano aspetti di particolare rilevanza, perché le considerazioni sul loro fare artistico, a ben guardarle, indicano certi dispositivi della pagina di Parise. Lo scrittore accosta Fioroni a Twombly e Schifano – è percepita, nei tre, un'eleganza personale che si riflette sullo stile artistico – per poi affermare che la

⁸⁰ Ivi, p. 41.

⁸¹ Ivi, p. 42.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Ivi, p. 119.

⁸⁴ Il brano è apparso sul mensile «Bolaffiarte», n. 48, marzo-aprile 1975, pp. 48-49, con il significativo titolo *Alla ricerca dell'infanzia perduta*, ed è poi stato parzialmente ripubblicato in *Giosetta Fioroni*, Macerata, La Nuova Foglio, 1976, pp. 202-203.

⁸⁵ Per una trattazione più ampia (e specifica) del rapporto tra Parise e De Pisis, mi permetto di segnalare E. ATTANASIO, *Goffredo Parise e Filippo De Pisis: «il colore delle cose che passano»*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità» n. 7, 2016.

somiglianza è data da una comune affinità con Filippo De Pisis. Spiega infatti Parise che «come loro tre, de Pisis si muoveva in modo leggero e amava i colori e le tele sfumate ma soprattutto amava la leggerezza dei fondi delle tele su cui mettere qualche puntino di colore (spesso rosa) con il quale dare completamente il sentimento di Parigi e di Venezia».⁸⁶ Le tele di De Pisis sono definite «dal tocco rapido, vibrante»: per Parise, la sua arte sta nei caratteri di agilità, leggerezza e volatilità. La contiguità con l'opera di questo pittore si colloca principalmente nell'attenzione sinestetica alla realtà; il potere dei sensi è d'altronde tanto più esaltato se affiancato al suo negativo, ovvero all'impossibilità di fare esperienza del reale a causa dell'intrinseca caducità delle cose. La sensualità è intesa, da entrambi, come «felicità dell'esistere e nello stesso tempo segno di fugacità, cioè di morte».⁸⁷ Se la pennellata di De Pisis, leggera e incostante, accarezza «le cose che passano e muoiono, ancora stillanti»,⁸⁸ allo stesso modo la scrittura di Parise fa continuamente i conti con il senso di precarietà che aleggia in ogni testo. I sensi, a cominciare dalla vista per passare poi all'olfatto, l'udito, il tatto e il gusto, sono il motore della scrittura parisiense: l'autore, attraverso un approccio fenomenologico con la realtà, tenta di riportare sulla pagina proprio quello che i personaggi vedono, sentono, toccano e gustano, per rappresentare così, in maniera si potrebbe dire 'materica', un momento della loro vita prelevato dal flusso indistinto del tempo. La stessa tendenza si ritrova nell'arte di De Pisis, come molti critici hanno fatto notare: Arcangeli parla ad esempio di «espansione dei sensi»,⁸⁹ e della capacità di vederci chiaro «nella sostanza sensuale del mondo».⁹⁰ In particolare, una natura morta marina col mazzo di asparagi è portata come esempio di pittura capace di abbagliare i sensi: «soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo».⁹¹ Proprio le ombre stanno lì a dirci che, prima di essere strappate dal mondo, le cose pesano. E questo *pondus* è percepibile solo dal corpo, dai sensi. Allora, all'occhio del pittore (e dello scrittore) non resta che divenire una «spugna di sensazioni»: per farlo, dovrà immergersi totalmente nel brulichio della realtà che lo circonda, al fine di assorbirla pienamente.

La modalità sinestetica di cui si serve De Pisis per lavorare risulta particolarmente affine a quella utilizzata da Parise non solo nell'atto creativo, ma come vera e propria prassi di affrontare il mondo. Rapide e instabili sono le percezioni, e così anche la tecnica dovrà essere fatta di pochi e rapidi tratti. Comisso, ricordando una giornata a Cortina con De Pisis, parla di «pochissime pennellate, tutte d'impeto», e di «tinte umili ed esatte»,⁹² e Raimondi di quell'ansia mista a felicità «a rendere più veloce la sensazione e il sentimento», di forme del paesaggio «colte di volo, repentinamente, in una corsa dell'occhio, e quasi col batticuore».⁹³ Gli stessi aggettivi potrebbero essere utilizzati per la scrittura dei *Sillabari*: i tratti che descrivono i personaggi sono brevi e veloci, il linguaggio è «elementare e purissimo». Tra lo scrittore e il pittore non corre però solo una vicinanza descrittiva, di forma: a sovrapporsi è la medesima urgenza a raccontare il minuto del mondo che passa. Tutto si gioca infatti sulla tensione tra l'osservazione della realtà e la scelta dei colori (o dei termini) con cui ritrarla, nella piena consapevolezza della rapidità del tempo. Così, il momento descritto o dipinto diventa anche la rappresentazione di un addio: di fronte alla *Natura morta con penna* di De Pisis, Testori parla dello «splendore e lo sgomento di una tavolozza livida, come un definitivo addio, e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di

⁸⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 46.

⁸⁷ S. ZANOTTO, *Prefazione* a F. DE PISIS, *Ver-Vert*, Torino, Einaudi, 1984, p. XVII.

⁸⁸ C. GARBOLI, *I merluzzi di De Pisis*, «La Repubblica», 10 dicembre 1993.

⁸⁹ F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», n. 19, luglio 1951, p. 285.

⁹⁰ Ivi, p. 284.

⁹¹ Ivi, pp. 286-287.

⁹² G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis* (1954), Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 54.

⁹³ Si tratta della monografia di Giuseppe Raimondi pubblicata da Vallecchi nel 1952, letta e postillata da De Pisis. Il passaggio citato è tratto da G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 136.

una notte».⁹⁴ Proprio la coscienza dell'aspetto transitorio della realtà, insito nella vita stessa, salda la pittura di De Pisis alla scrittura di Parise: entrambe tentano di ritrarre questa fuggevolezza. Come afferma Pampaloni, parlando di una fenomenologia dell'addio, «nel Sillabario è l'addio quotidiano, ininterrotto, inesorabile (proteiforme e improvviso come un colpo a tradimento, infinito e tacito come la sabbia della clessidra), l'addio alla vita che è nascosto nel profondo della vita».⁹⁵

L'altro artista che stimola l'attenzione e la curiosità di Parise è Cy Twombly: accostando le due modalità espressive – dello scrittore e del pittore/scultore – si vedranno emergere alcune interessanti correlazioni. Parise conosce le opere di Twombly alla Galleria Tartaruga: sebbene all'artista non sia dedicato, come per gli altri, un interno brano, il nome compare più volte nella silloge. A legare lo scrittore all'artista è un sincero sentimento di amicizia: «Cy Twombly, che non è propriamente mio amico ma si muove e cammina e dipinge come deve muoversi, camminare e dipingere un pittore mio amico e questo basta».⁹⁶

Per capire come certi tratti dell'opera di Twombly possano far luce sulla scrittura di Parise, all'interno dei reciproci scambi tematici, metodologici e formali tra lo scrittore e gli artisti, si prendano brevemente in esame alcune considerazioni di Barthes contenute nello studio intitolato *Sagesse de l'art*. Gli elementi che permettono di gettare un nuovo sguardo alla pagina parisiense sono il ruolo del caso, la presenza di dispositivi vicini a logiche non occidentali (nello specifico giapponesi), infine la tendenza a ricercare un universo – meglio, una pratica – infantile, la quale però non si esaurisce in se stessa, ma diventa *medium* per raggiungere altro. Barthes, a proposito del caso, utilizza il concetto greco di *tyché* definito «l'événement en ce qu'il survient par hasard. Les toiles de Twombly semblent toujours comporter une certaine force de hasard, une Bonne Chance».⁹⁷ Proprio in questo piccolo spazio lasciato al caso, e dunque in un'apparente dispersione è vista la vicinanza con la pittura orientale. Nel momento in cui l'artista rinuncia a un piano determinato, l'opera si trova a rispondere al principio del *Rarus* latino, fatto – al pari del concetto di *Ma* giapponese – di caso e spazio vuoto. Barthes introduce anche il concetto di *satori* quale momento di rottura della nostra logica causale: in particolare, sono proprio i grafismi di Twombly a essere considerati al pari di tanti piccoli *satori*, in grado di sospendere l'atto della scrittura, con tutte le motivazioni – anche estetiche – che ne stanno alla base. L'arte di Twombly «ne veut rien saisir»: la sua moralità, oscillante tra desiderio e gentilezza, si situa allora in un luogo altro, lontano dalla pittura e dall'Occidente. L'abbandono di un'idea prestabilita dell'opera a discapito di un'instabilità e indeterminatezza data dal caso è il terreno comune su cui si confrontano le tele (e le sculture) di Twombly e la pagina di Parise (certi aspetti dei *Sillabari* possono essere colti attraverso alcune categorie e intuizioni provenienti dall'ambito orientale – Parise soggiorna in Cina, in Giappone, da dove scrive brani di reportage). Si tratta sempre, per riprendere una formula di Cortellessa espressa proprio in alcune riflessioni sulla pittura di Twombly, di una «gettatezza»,⁹⁸ di un «cadere nella vita»: qualcosa avviene al di là dei piani, un po' per caso e negli spazi vuoti. La tecnica utilizzata per raggiungere tale resa passa per la sfera infantile. La mano del pittore che traccia le lettere sulla tela è segnata infatti da una costante «maladresse»:

La lettre, chez Twombly, est le contraire même d'une letrine ou d'un typogramme; elle est faite, semble-t-il, sans application; et pourtant elle n'est pas vraiment enfantine, car l'enfant s'applique, appuie, arrondit, tire la langue; il travaille dur pour rejoindre le code des adultes.⁹⁹

⁹⁴ G. TESTORI, *La tragica felicità di De Pisis*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1983.

⁹⁵ G. PAMPALONI, *Poesia d'adii*, in ID., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. LEONELLI, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 406.

⁹⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 34.

⁹⁷ R. BARTHES, *Sagesse de l'art*, in ID., *Cy Twombly. Paintings and Drawings: 1954-1977, catalogue de l'exposition Whitney, Museum of American Art, 10 avril-10 juin 1979*, poi in ID., *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p. 16.

⁹⁸ A. CORTELLESSA, *Cy Twombly, la caduta dell'antico*, 6 aprile 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/cy-twombly-la-caduta-dellantico>, consultato il 20/03/2019.

⁹⁹ R. BARTHES, *Sagesse de l'art*, art. cit., pp. 27-28.

L'enigma dell'arte di Twombly (e della scrittura di Parise) risiede proprio nella presenza molto forte di un elemento infantile – chiamato in scena per recuperare l'aspetto più *naïf*, puro e sincero del rapporto con il mondo, in grado di precedere cioè ogni atto ermeneutico – che però non è portata fino in fondo. Per dirla ancora con le parole di Barthes, l'apparenza semplice e innocente dell'opera «ne coïncide pas bien avec le langage que tant de simplicité et d'innocence devraient susciter en nous, qui la regardons. “Enfantins”, les graphismes de TW? Oui, pourquoi pas? Mais aussi: quelque chose en plus, ou en moins, ou à côté».¹⁰⁰ La visione della tela, delle letterine che vi campeggiano spesso leggermente slegate l'una dall'altra, in una disarmonica armonia, non provoca in realtà un effetto di candore. Qualcosa stride, non torna, manca o è di troppo. La lettura dei *Sillabari* suscita la stessa reazione: si tratta sì di racconti dall'andamento cristallino che vogliono recuperare un lessico depurato, ma in realtà sono anche prose molto ambigue, a volte di difficile comprensione, la cui sintassi si rivela spesso complessa, non lineare né logica, a tradire il presunto procedere infantile.

Vorrei allora concludere questa incursione negli scritti d'arte di Parise, e nel rapporto intimo che la sua scrittura intrattiene con certe opere pittoriche, con alcune riflessioni tratte dal brano intitolato *Eustachio* (si tratta di un'immaginaria lettera a Marilù Eustachio), che riassume, in brevi tratti accennati, la posizione dello scrittore verso il mondo dell'arte, la sua relazione viva e fugace con l'opera:

il fascino dei tuoi ritratti è un po' simile a quello che emana dalla leggenda delle tombe etrusche. Per la prima volta aperte dopo millenni, mostrano intatto il corpo e il volto di chi vi fu rinchiuso: per un istante, un istante solo, per subito dissolversi nel nulla. Ma quell'attimo, quell'ombra, quell'illusione, è tutto. Così passa la nostra traccia su questa terra ed è già molto.¹⁰¹

¹⁰⁰ R. BARTHES, *Cy Twombly ou «Non multa sed multum»*, in ID., *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, par Yvon Lambert, volume VI (1973-1976), Milano, Éd. Multhipla, 1979, poi in ID., *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p. 37 Si veda anche: «Beaucoup de compositions rappellent, a-t-on dit, les *scrawls* des enfants. L'enfant, c'est l'*infans*, celui qui ne parle pas encore; mais l'enfant qui conduit à main de TW, lui, écrit déjà, c'est un écolier» (ivi, p. 48).

¹⁰¹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 82.