

GIULIA RUSCONI

**LA SCLEROSI DI JAUFRÉ**  
**GOFFREDO PARISE: UN POETA IN PROSA**

Goffredo Parise entra negli anni Settanta con una pubblicazione a dir poco sorprendente: nel 1972, in un'Italia calda di violenze e prese di posizione politico-culturali, esce il *Sillabario n.1*(1). Libro dimesso, quasi in punta di piedi, attorno al quale per apparente paradosso si scatenano dibattiti e polemiche. Parise è accusato da alcuni intellettuali di non aver prestato fede a quell'engagement a cui si votavano altri, ricordiamo per tutte la voce di Pasolini. La difesa di Parise, lontana dal tono chiassoso tanto quanto i testi del suo *Sillabario*, è una vera e propria dichiarazione di poetica. Ci racconta di quando, tra il Sessantotto e il Settanta, in tempi «così politicizzati», si sentivano nell'aria parole ritenute «difficili», «per esempio *Rivoluzionarizzare*. Ecco, non esprime nulla». E così:

Sentivo una grande necessità di parole semplici. Un giorno, nella piazza sotto casa, su una panchina, vedo un bambino con un sillabario. Sbirccio e leggo: l'erba è verde. Mi parve una frase molto bella e poetica nella sua semplicità ma anche nella sua logica. C'era la vita in *quell'erba è verde*, l'essenzialità della vita e anche della poesia [...] e poiché vedevo intorno a me molti adulti ridotti a bambini pensai che essi avevano scordato che *l'erba è verde*, che i sentimenti dell'uomo sono eterni e che le ideologie passano. Gli uomini d'oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologie. Ecco la ragione intima del sillabario.(2)

Parise innalza un ponte tra semplicità e poesia: sballottato nel caos delle polemiche e delle nevrosi, di schieramenti e voci grosse, emerge un assoluto bisogno di parole semplici e di tornare a guardare le cose, solamente le cose come sono nella loro evidenza, nella loro terrena verità: l'erba è verde è un concetto cristallino perché, dice Parise, semplice, spoglio, pulito e anche logico, non può essere che così. La genesi dei *Sillabari* (del primo, ma anche del secondo che, ricordiamo, esce nel 1982(3)) va cercata proprio in questo bisogno di limpidezza e che sia sommessa e misurata, che sia qualcosa che resti e non una moda esposta con violenza e subito perduta, che sia qualcosa che salti subito all'occhio per la sua evidenza poiché non potrebbe essere altro.

Perché questa sua necessità? E perché la espleta con una prosa così particolare e vaga che lui stesso, nell'*Avvertenza* al secondo *Sillabario*, chiama «poesia»? «Sono poesie in prosa»(4), sentenza paratattico. Ma capire cosa intende per «poesia in prosa» ha incuriosito, e arrovella tuttora, non pochi tra gli addetti al mestiere. Chiamando in causa la «poesia in prosa» Parise vuole forse rifarsi alla tradizione francese del *poème en prose*? Il suo è un progetto che vuole collocarsi in o almeno affiancarsi a una tradizione ben precisa e acquisirne i modi e le «regole di mestiere»? Oppure con «poesia» intende qualcosa di personale e unico, una spinta, un afflato, un respiro lirico (generici, diciamo un disegno senza bozzetto) che trasudano in modo impreciso, ineffabile, in-collocabile dalle pagine delle sue piccole prose? Un suggerimento prezioso ce lo dà Andrea Zanzotto: la produzione artistica di Parise appena precedente al *Sillabario n.1*, ovvero il romanzo *Il padrone*(5) e la raccolta di racconti *Il crematorio di Vienna*(6), sono a suo parere due espressioni dell'«esperienza di annichilimento»(7) che l'accorto e lucido Parise vede aprirsi nell'Italia (e nell'Europa) degli anni Sessanta; entrambi percorrono a gran falcate il mondo contemporaneo costruito sulle fondamenta del consumismo, delle regole d'azienda, dei dettami capitalistici, di uomini robot che eseguono ordini di capi-macchina, di uomini-nessuno che si annullano in oggetti e dinamiche sociali di massa. Zanzotto si domanda cosa, dopo un tale «auto-ipnotizzarsi» su aspetti tanto feroci della vita e della società, cosa ci sia ancora da dire o da fare per uno scrittore. E:

Si impone ora il vero grado zero della scrittura; cioè la necessità di fare piazza pulita e di smuovere lo sguardo verso altre direzioni, verso altre ipotesi, anche se nessuna sembra più possibile. Si dovrà forse guardare 61

indietro, allora. Ma ciò che sembra un guardare indietro, cioè, in apparenza, un ritorno al vecchio uomo col suo mondo di sentimenti «massimi», non sarà comunque un guardare indietro, ma «altrove».(8)

Quello che rimane all'uscita dal *Crematorio* sono «spore», «barlumi balbettanti di infanzie», «fili d'erba» cresciuti sul crematorio stesso e da cui si deve ripartire. E queste spore bisogna chiamarle in qualche modo, ri-nominarle, bisogna «creare parole per significati che sono imprevedibili-futuribili»(9). E intanto, dunque, ecco che si impara a sillabarle, proprio come i bambini che scoprono la parola. Parise intende fare proprio questo: «vuol risillabare le parole-chiave, e così giungere a un recupero dei sentimenti, quindi della —poesia»(10); ci racconta di Amore, di Bacio, di Famiglia, di Malinconia, di Solitudine e ce li racconta in obliquo, scartando il solco profondo di una trama forte e preferendo zigzagare tra i «profumi» (più che tra i (f)atti) d'Amore, Bacio eccetera. Questi scarti fra i titoli e i contenuti (presenti in alcuni dei *Sillabari*) sono sì respiri che aprono spazi di libertà evocativa e rappresentativa nel lettore, ma si rivelano anche sintomo di labilità e arbitrarietà del rapporto fra significante, significato e referente, proprio in un momento come questo in cui, come abbiamo visto, il bisogno primario è appunto quello di rinominare le cose. E, ci dice Zanzotto, grazie a questa imprevedibilità che scaturisce dai suoi scritti, Parise ci regala la consapevolezza (emozionante davvero per chi coglie la magia della poesia, della scrittura, della Letteratura) dell'incanto che ogni parola si porta appresso: «Parise ci mette anche in condizione di apprezzare il fenomeno dell'aura che ogni parola, come tale, ogni significante, ha intorno a sé; aura che svanisce con lo svanire della parola»(11). E il linguaggio che utilizza per far emergere tale vaghezza/potenza è «bidimensionale», quello che abbiamo già definito essere il «grado zero» della lingua. Ma all'interno di questa prosa dimessa, ecco che, suggerisce Zanzotto, verrebbe voglia di segnare delle sbarrette per individuare «i versi latenti entro una ritmicità serpentina e sfuggente», una tensione ritmica che quindi avvicina questa prosa alla «poesia vera e propria, senza peraltro riesumare le stucchevolezze del —poème en prose o della —bella paginal».(12)

Tale immersione in questa che è una «idea di poesia» parrebbe quindi una Pandora che scoperchia un vaso di indignati ferocemente stupiti da un linguaggio mesto e da tematiche smarcate dai grandi dibattiti e dalle lotte politico-letterarie. Ma se guardiamo l'intera Opera di Goffredo Parise scopriamo che alcune vene più o meno nascoste hanno percorso tutto il suo *corpus*, dalle origini con il primogenito *Ragazzo morto e le comete*(13), ma andando anche più indietro, dai lontani *Movimenti remoti*(14), ripescato postumo e pubblicato solo di recente dalla casa editrice Fandango. Il *Ragazzo morto* diviso in capitoli e sottocapitoli, in parti composte, incasellate le une dentro le altre, come un *puzzle*, un rompicapo a cui è difficile assegnare un solo senso (impossibile raccontarne la trama lineare, tanto che nelle traduzioni in altre lingue a volte si è preferito sistemare i capitoli in un ordine differente da quello scelto dall'autore, per facilitarne la comprensione)(15); la prima prova, *I movimenti remoti*, formata anch'essa da piccole o medie sezioni «oniriche» e prive di una trama forte (e, da non dimenticare, i pezzi in versi, lunghi intermezzi e vere e proprie poesie-brevi). Come già è stato rilevato da diversi critici e studiosi delle pagine parisiane,

sembra persistere, quasi, in tutta la produzione di Parise, una latente tensione per la forma breve, ovvero per una struttura formale dilatata ma composta di sotto-strutture lineari e concise [...]; tensione che, dal primo romanzo del '51 fino ai «Sillabari» e anche oltre, è assumibile a motivo conduttore e a tratto persistente di una dimensione di scrittura altrimenti non catalogabile.(16)

E ancora si fa presente quanto, nelle ultime ma anche nelle prime prove di scrittura dell'autore vicentino, prevalga un approccio alle cose, un realismo, di tipo «sensoriale»(17) in cui «il dettaglio e il colore hanno sopravvento sulla registrazione oggettiva e «veridical», un «abbandonarsi lirico del proprio occhio»(18). E, nota bene Crotti, «questo aspetto, questo cogliere le linee pure e nitide delle cose, si accosta, per Parise, alla poesia.»(19). Nei *Sillabari* questo atteggiamento diventa evidente ed esplicito, come se questi, che da molti sono stati definiti il suo capolavoro, fossero la stazione di arrivo in cui sono venute a convogliare tutte le tendenze più o 62

meno latenti che Parise ha mantenuto sempre e in ogni forma scritta (ricordiamo che la sua opera spazia ad ampio raggio: i racconti, i romanzi, i *reportage*, le poesie, il teatro e l'esperienza cinematografica, l'elzeviro e la lettera privata)(20). Con i *Sillabari* Parise tira la corda, asseconda la sua naturale propensione alla *brevitas* e la sua spontanea tensione sensoriale alle cose del mondo. Il suo occhio allora diventa minimo, alla ricerca di dettagli sempre più piccoli, una vivisezione del reale. E da qui, da questa «microscopia» e dalla ridotta dimensione dei suoi scritti (dimensione dell'elzeviro o appena più ampia), apre le porte al *«tanto grande»*; anzi, più trivella in profondità più apre terre da scavare, un frattale sempre in espansione, più piccolo e più vasto:

Il —sillabarell [...] diventa un'operazione per eccellenza poetica, dal momento che coniuga l'eccezionalmente piccolo con l'eccezionalmente grande e, mentre riduce, dilata ad oltranza la portata lirica delle cose.(21)

Di sicuro un aspetto principe dei *Sillabari* è appunto questo: la loro scrittura elementare e senza voli pindarici né virate si mescola nella sua essenza profonda a un'apertura vastissima: una «sclerosi», come la chiama bene Perrella, un'altalena balenante fra un infantilismo pietrificato e un magma in continuo bollire. Non può non venire in mente la poesia, il verso in senso stretto, il quale proprio dalla sua ossatura magra e stilizzata fa zampillare scintille rivolte altrove; come se, benché senza nominare, la *«cosa»* rilucesse più chiara e più incisiva che mai e il non-dire diventasse cassa di risonanza e rendesse l'assente protagonista assoluto. Il vuoto acquista quindi nei *Sillabari* la sua potenza massima, è un vuoto appunto poetico, necessario nella pagina per esaltare le presenze, è un vuoto che diviene *«più pieno dei pieni»* e pesa più della parola scritta poiché apre all'infinito. Per esempio, ecco come Zanzotto commenta il sillabario *Simpatia*(22), il terzultimo del volume completo, che tira al massimo grado questa *«indefinitezza che dice»*:

Parise, in quel suo racconto, lascia alla simpatia il massimo dell'indefinibile, anzi, quasi tende a definirla attraverso l'indefinibile. Come si conviene al più originario, forse, di quelli che continuiamo a chiamare sentimenti, Parise ne dà la più opportuna sillabazione, *a-definizione*.(23)

Questo evidente nostro *«dire e non-dire»* attorno ai *Sillabari* non è un fuggire della critica di fronte a un testo-oggetto difficile da interpretare. Che lo scritto parisiano sia imprevedibile è in parte vero, ma tale vaghezza si rivela proprio il suo punto di forza. Procedendo lucifughi nei sotterranei di un'analisi stilistico-tematica di questi elzeviri così dibattuti, emergono le loro polimorfe bellezze e non stupisce quindi se i più inusuali approcci siano forse i più indovinati: coincide con l'uscita del *Sillabario n.1* una recensione speciale che Parise riceve da amico caro, Eugenio Montale. Questi scrive per lui un *«ritrattino»* in versi e glielo dona («a Goffredo Parise»)(24) si legge a mo' di dedica). La poesia si intitola *Jaufré*, pseudonimo che il poeta ligure regala all'amico Goffredo.

Jaufré passa le notti incapsulato  
in una botte. Alla primalba s'alza  
un fischione e lo sbaglia. Poco dopo  
c'è troppa luce e lui si riaddormenta.  
È l'inutile impresa di chi tenta  
di rinchiudere il tutto in qualche niente  
che si rivela solo perché si sente.(25)

Questo omaggio all'opera e alla persona di Parise è interessante innanzitutto perché ci riporta a una passione che il nostro scrittore ha coltivato per anni: la caccia (a cui dedica anche una voce del primo *Sillabario*, *Caccia*, appunto)(26). Soprattutto negli anni trascorsi a Salgareda, nella sua famosa casetta rosa sul greto del fiume Piave (siamo negli anni Settanta e Ottanta, fino agli impedimenti causati dalla malattia)(27), Goffredo si dedica a tutte quelle attività che non poteva, prima, praticare in città: né a Venezia, città natale della sua Letteratura, né a Milano, per lui grigia e insoddisfacente, né a Roma, per lui forse fin troppo mondana.(28) Cacciando, sciando, passeggiando, cavalcando, osservando la natura e gli animali, Parise si avvicina al suo 63

personalissimo sillabario, che traduce per noi in un libro (e poi, nell'82, nel secondo volume). Ovvero trasforma il suo nuovo stile di vita in uno stile di pensiero e attraverso questo *modus pensandi* rivede il mondo, ri-nominandolo con un ABC fatto di attese nella botte, di nebbia d'albe, di discese solitarie in neve fresca, di upupe e lepri e fischioni. «I *Sillabari*, infatti, non maturano così per caso, ma sono il risultato di un precisissimo sentimento della vita trasformato in esattissimo stile di scrittura». (29) Dopo aver chiuso gli occhi sul crematorio della società contemporanea con uno sguardo buio di vecchio, è così che torna alla vita: con questi nuovi ingredienti che partono da occhi spalancati rasoterra, da oggetti minimi, da un mondo in miniatura (e solo abitando il *quanto piccolo* trova il suo *accessus*, il suo *mood*, come lo svelamento di un segreto: «Nella geopsiche di Parise Salgarèda ha [...] un posto d'onore: è la sua polla misteriosa»(30)). La poesia di Montale colpisce inoltre per l'aspetto fanciullesco che fa emergere in Parise. Un omino piccolo («incapsulato») che sbaglia il primo tiro di fucile (distratto? inesperto? sfortunato?) e poi si addormenta (stupidamente) rendendo l'impresa, appunto, «inutile». Ed è curioso notare che in una edizione precedente Montale non aveva scritto «l'inutile impresa», bensì «la grata sorpresa». Qui, in questa virata, è racchiusa forse la più bella recensione mai fatta ai *Sillabari*. Perché ci sia, appunto, una sorpresa grata, l'impresa *deve* essere inutile. E Perrella commenta così il prezioso ripensamento montaliano:

Il fatto è che, provandosi a descrivere i *Sillabari*, si finisce prima o poi per corteggiare la figura retorica dell'ossimoro; li si trova, così, distrattamente precisi, nervosamente quieti, letterariamente antiletterari. Non stupisce dunque se suscitino sentimenti contrastanti. [...] Nella propensione all'ossimoro dei *Sillabari*, come ho detto, le due cose [le versioni di Montale] riescono ad andare d'accordo.(31)

Anzi, aggiungerei, è proprio l'ossimoro di Montale che rende vive le pagine dei *Sillabari*. È proprio la loro *inutilità*, la «sclerosi» già notata, che ce li fa cercare e fa sì che risuonino in noi proprio come versi. Non solo nella loro *idea* di vaghezza, ma anche e soprattutto nello stile. Per esempio gli *incipit*: non si fa affatto fatica a trovarne di rassomiglianti a versi. Eccone qualcuno da mandare subito a memoria: «Una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone... [...] Un giorno d'estate una donna di cinquant'anni con un bellissimo nome greco... [...] Ogni giorno un vecchio di campagna usciva di casa con la falce e il carrettino... [...] Un giorno molto azzurro un uomo arrivò in una città di montagna nera di fumo... [...] Un giorno, anni fa, un uomo che non aveva mai nessuno che girava per casa conobbe una famiglia...».(32) Inizi così rarefatti da apparire ingenui e infantili: c'è tutta la vaghezza del *C'era una volta*, della fiaba dunque, non ci sono (tranne in rari casi) determinazioni temporali o spaziali e, chi sa della vita di Parise poco o nulla e non può così riconoscere nei *Sillabari* tanta autobiografia (perché egli dalla sua vita attinge con avidità), si ritrova avvolto in una nuvola di sogno, in una scarica di lampi che, dimessi come storielle per bimbi, raccontano situazioni e sentimenti generici e semplici, ma risuonano nel lettore, magicamente!, come campanelli di memoria, memoria di infanzia, forse, ancestrale, antichissima. Proprio come avviene in poesia quando una parola, gettata nella mente, scatena onde sismiche a catena che coinvolgono ricordi, impressioni, significati, memoria, che interessano la fantasia e il reale, che si trascinano dietro perimetri ampissimi. La poesia ha questo potere esplosivo, comprensivo di così tanti effetti e l'ossimoro parisiense lo assume vorace: la leggerezza che fa di ogni pezzo una carezza per il nostro immaginario e il nostro sentimento è solamente apparente, leggiamo i *Sillabari* sorvolandoli, ma all'improvviso ci ritroviamo (magia della parola!) schiantati nelle *cose*. Anzi, proprio oltrepassando gli artifizi e le costruzioni di una prosa forte, di una trama forte, si può finalmente farsi carico dell'andare a fondo.

Si continua quindi a riflettere sui *Sillabari* ironicamente *balbettando* con loro, raggiungendo definizioni che si sgretolano immediatamente, rovesciandosi nei contrari, chiamandoli racconti sentendo il respiro poetico o poesie sedendosi nella bella pagina di prosa, cadendo forse in contraddizione senza però smettere di scavare e di stupirsi. Berardinelli ci dice che cercando di definire la poesia si cade *ontologicamente* in una tautologia: che cos'è la poesia? «La poesia è quello che è, la poesia è la poesia»(33). Poiché Parise poeta è stato (benché in prosa), ecco 64

che anche i *Sillabari* assumono la magia tautologica berardinelliana da cui si fatica a uscire, come da un sortilegio. Ed è proprio lui che, come ci ricorda un'acuta pagina de «Il Gazzettino» uscita nel chiasso giornalistico del 1972, ci lancia la suggestione più affilata, ammiccandoci da est:

«Infine è bella e basta» ha scritto Goffredo Parise in Cara Cina, di una frase sull'amore da lui colta sul labbro di una contadina ventiduenne del Kiangsu, e al lettore di *Sillabario n.1* [...] verrebbe voglia di imitarlo e di dar per scontata e sottintesa ogni possibile discussione sul seducente libro con un perentorio e del resto convintissimo «Infine è bello e basta». (34)

Giulia Rusconi

#### Note.

(1) G. Parise, *Sillabario n.1*, Torino, Einaudi, 1972.

(2) Parise intervistato in F. Sala, *Sillabario dei sentimenti*, «Il Gazzettino», 31 ottobre 1972.

(3) G. Parise, *Sillabario n.2*, Milano, Mondadori, 1982. Nello stesso anno il primo *Sillabario* è ristampato con il secondo in un cofanetto della collana «Medusa» della Mondadori. Entrambi, con il titolo unitario *Sillabari*, escono nel 1984 nella collana degli «Oscar» (Mondadori); da allora sono stati ristampati sempre insieme, in un unico volume.

(4) *Ivi*, p. 8.

(5) Idem, *Il padrone*, Milano, Rizzoli, 1965.

(6) Idem, *Il crematorio di Vienna*, Torino, Feltrinelli, 1969.

(7) A. Zanzotto, *Prefazione* in G. Parise, *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, vol. I, Milano, Mondadori, 1987-89, p. XXIII.

(8) *Ibid.*

(9) *Ivi*, p. XXIV.

(10) I. Crotti, Tre voci sospette. *Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, p. 161.

(11) A. Zanzotto, *Prefazione*, in G. Parise, *Opere*, vol. I, cit., p. XXV.

(12) Idem, in R. La Capria, S. Perrella (a cura di), *I «Sillabari» di Goffredo Parise. Atti del convegno del 4-5 novembre 1992*, Napoli, Guida editori, 1994, p. 91.

(13) Si tratta del primo romanzo di Parise, scritto a soli 19 anni, a Venezia. G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Venezia, Neri Pozza, 1951.

(14) Idem, *I movimenti remoti*, Roma, Fandango, 2007. Questo giovanilissimo libro è stato da Parise infilato in un cassetto e mai più ritrovato/ri-cercato. Si tratta di una sorta di «prosimetro»: alcuni capitoli sono in prosa, sono racconto, altri sono in versi e fanno da «intermezzi» alla narrazione.

(15) La scoperta da parte di Zanzotto del *Ragazzo morto* è così descritta da Crotti: «Ci troviamo dinanzi, insomma, a un impatto intimamente connesso al «sentire»»; I. Crotti, *Epifanie dei paesaggi critici di Zanzotto: il profilo di Goffredo Parise*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, Firenze, Olschki 2008, p. 171. Sono gli atti delle giornate di studio dedicate ad Andrea Zanzotto; Pieve di Soligo - Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13,14 ottobre 2006.

(16) Idem, *Tre voci sospette*, cit., p. 153. Corsivo mio.

(17) Scrive bene Perrella: gli occhi di Parise «si trasformeranno, quando sarà necessario, in occhi olfattivi, in occhi tattili, in occhi pronti e sempre affamati di conoscenza umana», S. Perrella, *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*. Milano, Rizzoli, 2003, p. 75. Anche La Capria dice di Parise: «I suoi sensi per scoprire erano la vista e l'olfatto. Perrella parla di «uso critico dei sensi». Goffredo aveva un naso molto sviluppato e una vista «prensile». Naso e occhio erano strumenti per captare diverse cose che agli altri sfuggivano». La citazione è tratta dalla relazione tenuta al Convegno dal titolo *Sono nato a Venezia*, Venezia - Ponte di Piave (TV), 12-15 ottobre 2006. Appunti miei. Non sono ancora stati redatti gli atti di tale Convegno.

(18) I. Crotti, *Tre voci sospette*, cit., p. 156.

(19) *Ivi*, p. 161.

(20) «Il poeta- puer che, all'altezza dei primi anni Cinquanta tendeva a leggere nelle cose una dimensione *autre*, segnata da uno sguardo espressionisticamente interiore, ora ha trovato una misura di candore e stupore che decanta quella stessa materia.». E ancora: «Il —ritrattinoll, ad esempio, come schizzo tracciato per mezzo di poche linee narrative, ma rimandante a una micro-storia, completa nel proprio significato, è un mezzo compositivo che percorre assiduamente la produzione parisiiana, per confluire poi in quella tensione al 65

—sillabato| che si è rilevata[...]: anch'esso, allora, rientrerebbe in una più generale propensione per il dettaglio, per lo scorcio minuto che, allontanandosi da una descrittività di tipo naturalista, percepisce la totalità tramite piccoli tocchi parziali ed aspira all'allusività e al silenzio». *Ivi*, pp.162, 165.

(21) *Ivi*, pp. 163, 164.

(22) La voce *Simpatia* si trova alle pp. 257-264 del *Sillabario n.2*, cit.

(23) A. Zanzotto, *Prefazione* in G. PARISE, *Opere*, vol.I, cit., p. XXII. Corsivo mio.

(24) E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 480.

(25) *Ibid.*

(26) La voce *Caccia* si trova alle pp. 93-98 dell'edizione del *Sillabario n.1*, cit.

(27) Qualche notizia sulla casa: Parise la scopre, restaura (e arreda con «essenzialità monastica») nel 1970, entrandovi in dicembre. Il 10 gennaio dell'anno successivo (1971) esce sul «Corriere della Sera» la prima voce del *Sillabario n.1*, *Amore*. Parise abbandona (a malincuore) la casa nell'ottobre del 1981, dopo l'operazione che gli applica quattro *by-pass* coronarici e le complicazioni renali che incalzano sempre più; e dopo l'abbondante allagamento del Piave che sommerge l'abitazione (in ottobre, appunto). Parise è dunque costretto ad abbandonare il suo «rudere» e a trasferirsi in una zona più salubre e comoda, nella vicina Ponte di Piave (Tv). Si può leggere la storia della casetta rosa in C. Rorato, *La casa di Goffredo Parise a Salgarèda*, Bologna, Minerva edizioni, 2006.

(28) «Si può ben dire che la vita e l'opera di Parise, che lui volle intrecciare indissolubilmente, giungano *fino a Salgarèda*, e che lì si compia la sua ultima nascita artistica, chiudendo così il cerchio aperto nella Venezia della fine degli anni Quaranta», S. Perrella, *Fino a Salgarèda, La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 128.

(29) *Ivi*, p. 129.

(30) *Ibid.*

(31) Idem, *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, cit., pp. 7,8.

(32) Sono gli *incipit* delle voci *Anima* (p. 36), *Bacio* (p. 76), *Bellezza* (p. 76), *Cuore* (p. 115) e *Famiglia* (p. 163), voci tratte dal *Sillabario n.1*, cit.

(33) A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 12. E appena oltre: «Questo vicolo cieco indica almeno una cosa interessante: che quando abbiamo a che fare con una poesia che sia poesia, questo riconoscimento è una constatazione empirica che non può essere giustificata o argomentata concettualmente», *ibid.*

(34) M. Abbate, *Sillabario dei sentimenti*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 12 novembre 1972 [rist., con titolo *I sortilegi di Parise*, «Il Gazzettino», 6 dicembre 1972].