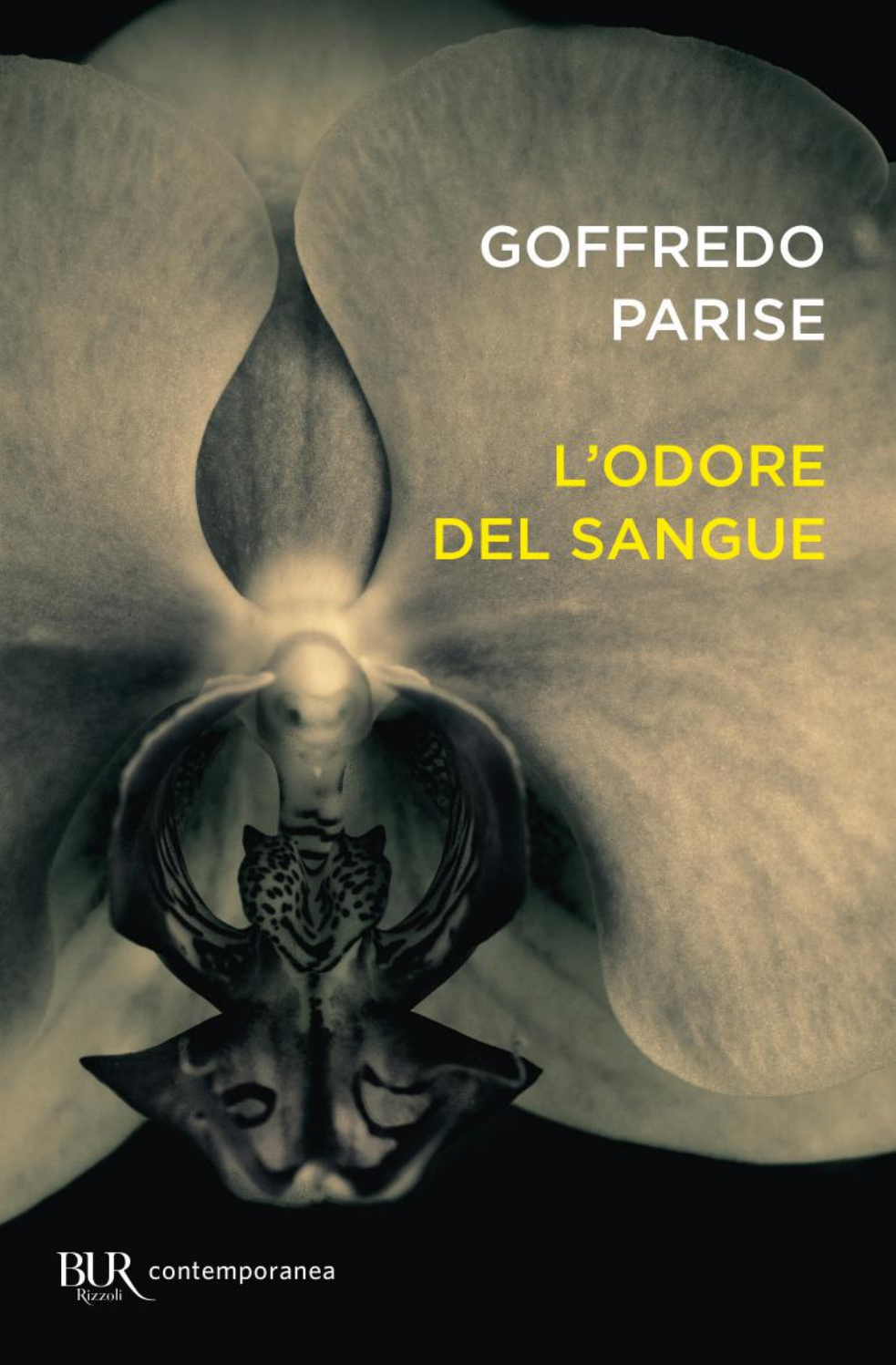




GOFFREDO
PARISE

L'ODORE
DEL SANGUE

Goffredo Parise

L'odore del sangue

a cura di Cesare Garboli e Giacomo Magrini

BUR

SCRITTORI CONTEMPORANEI

Proprietà letteraria riservata
© 1997 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 88-17-00131-7

Prima edizione BUR La Scala: aprile 2000
Settima edizione BUR Scrittori Contemporanei: gennaio 2006

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.rcslibri.it e iscriviti
alla nostra newsletter (per ulteriori informazioni: infopoint@rcs.it).

PREFAZIONE

Goffredo Parise morì il 31 agosto 1986. Erano dieci anni che stava male. Gli avevano diagnosticato, con generica precisione, un'arteriopatia. Parise era un fumatore accanito, e il primo organo a essere colpito fu la pompa del sangue, il cuore. Si trattava di un semplice disturbo anginoso, quella carenza di sangue di cui, a una certa età, sofferiamo quasi tutti. Ma nella primavera del 1979 sopravvenne una crisi acuta, un infarto. Parise ne uscì malconcio e invecchiato. Toccava allora i cinquant'anni. L'anno dopo, ripresosi, partì per un lungo viaggio in Giappone, ospite dell'ambasciatore Boris Biancheri. Da questo viaggio nacque il reportage, o meglio quell'interpretazione o meditazione sull'Estremo Oriente che porta il titolo *L'eleganza è frigida*. Al ritorno i dolori anginosi si fecero sempre più allarmanti. Gli furono applicati quattro by-pass, le coronarie erano ormai fuori uso. Ma tutto il sistema vascolare era compromesso. Alla fine dell'81 fu la volta delle arterie renali. Parise entrò in dialisi, e qualche anno dopo morì.

L'odore del sangue fu scritto nell'estate del 1979, subito dopo l'infarto. Mi sono un po' dilungato sulla patologia di Parise per una ragione che al lettore risulterà presto ovvia. Non solo il titolo e il prologo, ma l'argomento, la *donnée*, l'epilogo di questo romanzo si con-

nettono direttamente a un pensiero fisso, all'ossessione del sangue, nel cui odore dolciastro e nauseabondo Parise riconosceva l'origine della vita, la traccia crudele, e appunto sanguinosa, che lasciano al loro passaggio la gioventù e la passione di vivere. Il desiderio, l'avidità di vita, la gioventù non sono forse istinti selvaggi? Animali, pensava Parise, che escono dalla tana per uccidere o per essere uccisi. Appena ultimato il romanzo, Parise ne avvolse il dattiloscritto in una custodia, lo sigillò coi piombini e la ceralacca, e lo chiuse in un cassetto. Non lo riaprì e non lo rilesse fino al giugno del 1986. Era ben consapevole di avere scritto un romanzo sotto tanti aspetti maledetto, sulla gelosia, sul sesso, sulla malattia, sulla morte. A quell'epoca, sembra che Parise fosse rimasto molto turbato da una lugubre storia bolognese, un fatto di cronaca, protagonista e vittima, se non sbaglio, una certa Alinovi. Ma sotto altri aspetti, soprattutto nella cornice, Parise si servì di materiali autobiografici. «Se fossi stato un'altra persona» disse prima di morire a Giosetta Fioroni «sarei andato da uno psicoanalista per liberarmi dalle mie ossessioni. Ma siccome sono uno scrittore, me ne sono liberato scrivendo.» Aggiunse che alcune parti del romanzo erano buone, altre da rifare. Ma non riscrisse né ritoccò. Aveva riaperto il plico giusto in tempo per la sola rilettura. Di lì a pochi giorni fu portato in ospedale e dopo due mesi morì.

Come attesta il dattiloscritto originale, *L'odore del sangue* è stato scritto di getto. Non esistono correzioni o varianti che siano il frutto di ritocchi a distanza di tempo, intervenuti dopo un ripensamento. Il processo correttivo coincide con la battitura. Le correzioni sono tutte *in progress*, simultanee alla stesura, e si limitano alla sostituzione di qualche parola o al massimo di una

frase (in un solo caso, per il quale vedi la Nota al testo, Parise rinuncia a una sequenza narrativa di una certa ampiezza, sostituendola con altrettante pagine introdotte nello scartafaccio senza soluzione di continuità, con la stessa numerazione di quelle rifiutate). Non esistono correzioni autografe, a inchiostro. Solo una o due, come Milano al posto di Bologna e Monza in luogo di Ferrara. La battitura porta i segni inequivocabili di una costante e concentrata ispirazione. Le parole sono spesso appena accennate e incomplete, e bisogna interpretarle. Le preposizioni articolate, i pronomi sono quasi indecifrabili. Si direbbe che Parise abbia battuto a macchina questo romanzo senza mai guardare i caratteri lasciati dal nastro sulla pagina. È un'impressione che si accorda con una certa intonazione orale, e col silenzio che c'è intorno alla narrazione. Sembra quasi che l'autore racconti a voce la storia a se stesso. Questa intonazione lascia tracce evidenti sul dattiloscritto e fa viaggiare il testo, a volte, verso una sintassi libera. Ma non bisogna fraintendere. Il risultato non è uno scartafaccio confuso, informe o disordinato. Tutt'altro. Dappertutto regna l'ordine. L'organizzazione del discorso è sempre coerente e precisa, la grammatica, la sintassi, la costruzione del periodo rispettate. Solo che la battitura si deve essere svolta non tanto a grande velocità ma in una sorta di estasi, di separazione dalla realtà, di *excessus mentis*, per così dire, fuori dal corpo e dal tempo, senza mai alzare lo sguardo dai tasti e quindi lasciando affiorare sulla pagina, simili ai resti di un'ondata, dei segni astrusi e incompleti nei quali è arduo riconoscere il comune alfabeto.

Si tratta dunque di un testo che non presenta alcuna riflessione esterna su se stesso (mentre rappresenta-

tissimo è invece quel tipo di riflessione interna, incorporata alla narrazione, in cui può esercitarsi di volta in volta – e si esercita qui a un grado maniacale – la finzione del Narratore). Una riprova di questa macroscopica vacanza di lima e di rilettura è data dalle frequenti ripetizioni. Ci sono nel romanzo delle scene o degli spezzoni di dialogo che si ripetono pressoché uguali a distanza. Si tratta di sequenze particolarmente funzionali allo sviluppo della vicenda. Parise, probabilmente per distrazione, ha scritto due volte, o meglio ha ripetuto – ripetuto, non ricopiato – in punti più avanzati, ma sempre nevralgici del romanzo, ciò che gli stava a cuore e che aveva già scritto. Se Parise avesse avuto il tempo e la voglia di ritornare sul suo romanzo, che cosa avrebbe fatto? È una domanda che appartiene al dominio dell'irrealtà. Parise non ha distrutto il suo dattiloscritto, si è limitato a tenerlo nascosto per tanti anni. Vicino a morire, lo ha riletto e lo ha in parte approvato. Nessuno sa o può dire che cosa ne avrebbe fatto se fosse vissuto più a lungo. Sicuramente ne avrebbe riconosciuto le sviste, le imperfezioni, le ripetizioni, gli errori, le incongruenze. Avrebbe corretto e modificato. Ma nessun editore ha il diritto di sostituirsi all'autore e di farne le veci. Il dattiloscritto che Parise ha consegnato alla posterità, senza curarsi di lasciare istruzioni ai suoi eredi, deve essere riprodotto così com'è, intervenendo e rettificando solo quando sia strettamente necessario. Il lettore troverà esposti, all'occorrenza, in qualche nota a piè di pagina, nonché riassunti e argomentati qui subito oltre, nella Nota al testo redatta da Giacomo Magrini, i criteri oltranzisti, se posso chiamarli così, che ci hanno assistito nel fornire del romanzo un'edizione scrupolosamente conservativa.

2. Ho parlato poco fa di estasi e di *excessus mentis*: due modi di separarsi dalla realtà che connotano non solo la lavorazione del romanzo e la sua battitura, ma anche la sua trama, il *plot*. All'origine dell'*Odore del sangue* sta un'esperienza divinatoria, dolorosamente divinatoria, una veggenza che è fonte di angosce e di incubi. Il romanzo nasce da una visione, da un sogno, e si svolge passando da una sorpresa all'altra – tutte in qualche modo annunciate – con quel thrilling che può dare un torbido e infausto presentimento che di volta in volta, progressivamente, trovi riscontro e conferma nella realtà. Si tratta inoltre di un presentimento oscuramente colpevole, perché direttamente interessato allo sviluppo della realtà divinata, e quindi complice nel determinarne l'esito sciagurato. La divinazione è uno strumento di difesa, la veggenza un esorcismo. L'estasi, l'*excessus mentis* sono la sola arma che il protagonista-narratore, il personaggio che dice "io" e racconta la storia, un medico del profondo, un intellettuale, con tutta la sua razionalità e la sua scienza, riesce a usare per difendersi dagli assalti della sofferenza e della gelosia. Osserviamo come parte il romanzo.

Un uomo, un marito, passata la cinquantina, si sente tradito da una moglie con la quale per tanti anni ha vissuto un fantastico e avventuroso rapporto nutrito di sessualità romantica, o meglio, precisa il Narratore, platonica. Il platonismo di questo rapporto coniugale non è immune da carnalità. Non esclude l'erotismo, anche se lo limita. Nella sessualità platonica, secondo Parise, l'erotismo rinuncia a quella reciproca e selvaggia scoperta animale, alla gioia cruenta e feroce, fatta di antagonismo e conflitto fra maschio e femmina, in cui esplode di regola il sesso, e si esprime in quel modo amman-

sito e addomesticato che nasce da una reciproca dedizione e da una profonda affettività. Per dare realtà e concretezza alla sua idea, Parise ricorre a un'immagine vegetale, attinta al patrimonio dei suoi ricordi di viaggio nel Sud-Est asiatico. Pensa all'abbraccio inestricabile e anche mostruoso che si celebra nei templi di Angkor-Vat fra la vegetazione della giungla e le sculture in pietra dei Khmer. Altrettanto inestricabile, altrettanto unita e mostruosa è la coppia platonica: una sola persona in due, un intreccio di liane e di pietra.

Posta questa simbiosi – come la chiama Parise – la scoperta del tradimento produce un trauma. Il marito, di fatto, divide una metà di sé con la moglie. La donna – una cinquantenne bella e piacente – si è innamorata di un giovane picchiatore dall'eterno giubbotto di pelle nera, un ragazzo, un teppista, un fascista dei quartieri alti e dalle idee confuse, che si muove in branco e vive in palestra, con il culto del cazzo sempre eretto, della violenza e della forza fisica. Siamo a Roma, alla fine degli anni Settanta. Il marito immagina, fantastica, sogna, e proietta sulla donna delle fantasie erotiche, dei filmini che sono altrettante idee coatte, ma che finiscono, prima o poi, col cogliere sempre nel segno. La confessione della moglie non gli basta. Vuole dei dettagli, dei particolari. Che cosa fanno insieme, lei e il ragazzo. Com'è il sesso del ragazzo. Il Narratore vorrebbe sapere di più. Conosce sua moglie e non stenta a identificare il meccanismo sentimentale, materno, possessivo, nostalgico, masochista che ha dato origine a un amore insensato e malato. E così interroga, e ritorna in eterno sulle stesse domande, con un'ossessione e una ripetitività concentriche e maniacali che danno al romanzo un ritmo da bolero.

La gelosia, si sa, risucchia se stessa, si nutre di so-

spetti, curiosità, volontà di sapere, e trae alimento dalla forza dell'immaginazione. Come Arnolphe, il vecchio geloso dell'*École des femmes*, i cui vapori fantastici mettono in essere gli amori di Agnès, così le angosce e le paure di Filippo – il Narratore dell'*Odore del sangue* – danno corpo a un incubo, e occupano poco a poco, usurpandola, la realtà. Non si esce mai dalla mente del Narratore e dal mulinello delle sue analisi. Per Parise, il quale fa confluire in questo romanzo la sua vena visionaria con un'altra razionalista (a un grado termico più elevato che nel *Padrone*), è la malattia a creare la realtà, non viceversa. La malattia, e la veggenza: le visioni, le ossessioni, i presentimenti. *L'odore del sangue* è un romanzo fermo, quanto più la storia si muove e le novità si succedono. È un romanzo che ritorna sempre su se stesso. I fatti camminano, e intanto si raccolgono tutti all'indietro, nella fissità di una visione. Il Narratore può prevedere, non prevenire gli sviluppi di tutto ciò che accade. Così la vicenda narrata sembra svolgersi come in un torbido globo di vetro, sciagurata e lugubre sfera dove la realtà ci appare lontana e murata, e le nitide, limpide sembianze della natura sprofondano trascinate in un pozzo senza più via d'uscita. Con *L'odore del sangue* Parise ha scritto di proposito un romanzo mentale, la storia di un incubo, pagando ancora una volta un certo debito alla collaudata coppia dei suoi modelli, sempre genialmente e stranamente appaiati: il passo marziale, sommario, avvincente, il raccontare lucido di Moravia e quella capacità, che l'autore ha imparato da Kafka, di denudare ogni più piccolo fatto mostrandone la radice irreali, ma senza violare la superficie della realtà, senza alterarla, anzi lasciandola intatta.