

GIORGIO CAVALLINI

L'ONOMASTICA NEI *SILLABARI* DI GOFFREDO PARISE

e il nome agì

(E. Montale)

1. A leggere o rileggere i brevi racconti che formano le due serie dei *Sillabari* (1972 e 1982) di Goffredo Parise, si rimane colpiti dalla maniera indefinita o indeterminata con cui in genere sono designati i personaggi: «Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici...»; «Un giorno un uomo molto ricco ma 'per bene'...»; «Il giorno di ferragosto dell'anno 1938 un bambino di otto anni, di 'ottima famiglia', con la testa molto rotonda ma fragile...»: questi, ad esempio, i rispettivi esordi di *Amore*, *Affetto* e *Altri*, i primi tre racconti del *Sillabario n. 1*.¹ E quando i personaggi vengono nominati, i nomi sono «o comunissimi (Mario, Toni, Piero) o estremamente improbabili (come Morgano, Fiordispino, *Papillon* e via dicendo)»: l'«indefinitezza»,² dunque, o l'«indeterminazione» è la scelta stilistica dello scrittore intesa a privilegiare, fin dalle voci iniziali della prima serie, «l'indeterminato poetico» rispetto al «determinato prosaico», con l'intento di giungere così «alla consonanza, alla concordanza, alla corrispondenza, all'accordo, che supera le incoerenti cose vicine e fluisce verso le coerenti cose distanti».³

Per passare all'onomastica, che qui propriamente sollecita l'interesse, non ci si sofferma ulteriormente sulla prevalente insignificanza che, ai fini di una identificazione realistica, presentano i nomi propri dei personaggi. Maggiore attenzione, sotto questo profilo, meritano i toponimi, benché non sia possibile stabilire sempre l'attendibilità degli ambienti nei quali sono collocate le vicende dei singoli racconti.

Anche i luoghi restano talvolta indeterminati: «Si trattava di un luogo di montagna non troppo alto», *Allegria*; «Lei aveva vent'anni, lui

¹ Si cita dalle seguenti edizioni: G. PARISE, *Sillabario n. 1*, Postfazione di N. Ginzburg, Milano, Mondadori 1982 e *Sillabario n. 2*, Postfazione della stessa, ivi, 1982.

² P.V. MENGALDO, *Parise, la vita affidata al caso*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 1998, p. 35.

³ E. GUIDORIZZI, *Le voci prime del "Sillabario"*, in *Goffredo Parise*, Atti del Convegno di studi (Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 24-25 maggio 1995), a c. di I. Crotti, Firenze, Olschki 1997, pp. 162-3.

tredici e vivevano in una antica città italiana», *Bacio*; «Una sera d'inverno del 1937 in una città fredda e poco illuminata», *Carezza*; «Una sera di dicembre in una casa di campagna italiana non lontana dai monti coperti di neve arrivò in una città di montagna nera di fumo e sepolta nella neve tra alti picchi», *Cuore*; «Un giorno di novembre una ragazza di campagna con guance di pelle di bambina andò in città a far comperare», *Povertà*; «Un giorno di un gelido inverno una donna di mezza età che da mesi girava raminga decise di accettare l'invito di un amico che abitava in una campagna piatta e umida insieme alla figlia», *Solitudine*. Ma più spesso essi hanno una loro precisa identità: Venezia e il Lido di Venezia, l'altopiano di Asiago, Cortina d'Ampezzo, via Montenapoleone a Milano, Villa Borghese a Roma (ma anche Campo de' Fiori, il Circo Massimo, la Passeggiata Archeologica, l'EUR), Capri, ecc. Questa identità può costituire un semplice sfondo, fin troppo ovvio per la sua notorietà e perciò risultare quasi scontato e non più caratterizzante; ma, per la sua capacità di evocare un ambiente regionale e veneto in particolare⁴ oppure mondano, comunque familiare allo scrittore, può divenire elemento significativo del paesaggio, naturalmente e intimamente connesso al riaffiorare dei sentimenti,⁵ ai quali è intitolato ciascuno dei brevi racconti dell'una e dell'altra serie (rispettivamente in numero di ventidue e trentadue).

⁴ Come si sa, Parise nacque a Vicenza nel 1929 e morì a Treviso nel 1986.

⁵ Su questo ritorno ai sentimenti, si vedano i punti essenziali di alcune osservazioni di Zanzotto: «Ma ciò che sembra un guardare indietro, cioè, in apparenza, un ritorno al vecchio uomo col suo mondo dei sentimenti 'massimi', non sarà comunque un guardare indietro, ma 'altrove'. [...] E qui bisognerà ricordare una famosa pagina di Comisso sui sentimenti, di cui già allora egli denunciava la scomparsa dalla letteratura. [...] Di là si doveva ripartire. Ma i 'nomi' da dare a queste realtà o situazioni, a questi 'sentimenti', a queste 'infanziae' non sono più usabili tranquillamente, e nello stesso tempo urge la necessità di creare parole per significati che sono imprevedibili-futuribili. Occorre intanto imparare almeno a sillabarli. Sillabario: e appunto ci viene su evocata l'infanzia. [...] Parise coglie questo bisogno di restituire sia pur labilmente, di ricollegare attraverso il discontinuo questi elementi, di enunciare, pronunciare le prime 'sillabe'. [...] Ma quello che Parise avrebbe potuto presentare come dizionario, è stato invece da lui qualificato come *sillabario*. In realtà questo sillabario è anche un dizionario: ma la differenza tra sillabario e dizionario è importantissima. Infatti il dizionario reca in sé l'ombra dell'enciclopedia, portatrice dell'organica autorità del sapere, infine richiama a una forma di onniscienza (qui riguardante l'esperienza delle passioni). Il sillabario, invece, riporta all'incertezza, all'auroralità infantile, che *sente* le passioni, ma non riesce ancora a sgroviarle l'una dall'altra, e ne tartaglia o improvvisa i 'nomi', li sillaba» (A. ZANZOTTO, *Per Goffredo Parise (1983-1987)*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori 1994, pp. 264-7, *passim*).

2. L'oscillazione, se così si può dire, dei toponimi fra indeterminazione e determinatezza (quest'ultima oscillante, a sua volta, fra ovvia insignificanza e parte costitutiva, intrinseca di un clima: per esempio, il caffè Florian, il ristorante Quadri, l'hotel Danieli di Venezia) non si registra, invece, nei marchi nominativi degli oggetti – quali suppellettili, utensili, bambole, cosmetici e prodotti di bellezza, automobili e perfino navi e aerei –, che, in tal modo, fuoriescono dalla genericità e dall'anonimato per rendersi riconoscibili, caratterizzarsi, distinguersi dagli altri analoghi o simili sino al punto di assumere anche un valore affettivo agli occhi dei personaggi.

Eccone una serie di esempi, disposti secondo l'ordine dei racconti: un «vestito di crêpe Georgette», che il protagonista di *Affetto* «trovava per lei [la moglie] più elegante di altri elegantissimi»; l'«Ambra Solare», che rende «bronzea e lucente» la madre del bambino protagonista del racconto *Altri*, mentre la sua governante, la «signorina» Etta è caratterizzata da «un odore uniforme (sapone di Marsiglia)»; gli «scatoloni di pasta Barilla» vuoti, i quali, in *Anima*, formano le pareti del casotto del cane Bobi; «il vino, Brunello di Montalcino squisito», che viene bevuto però «come fosse un vino qualsiasi» durante la cena descritta in *Antipatia*; «una nave chiamata Marianna (come il *praho* di Sandokan)», costruita dai ragazzi in *Bacio*; il Purdey, con relativa valigetta di bulgaro, e la Jaguar bianca cabriolet, desiderati, in *Caccia*, da «un uomo ancor giovane» che sta «dentro una botte in una palude vicino a Venezia»; «un minuscolo cane del signor Bonaventura di panno Lenci giallo», posto accanto al salvadanaio di ferro del bambino protagonista di *Carezza*; il ricordo, in *Cuore*, di «un mantello di panno di Lenci rosso con un cappuccio», di cui era vestita una sera «una bambina bionda e rosea», che il protagonista soleva incontrare da ragazzo «quando andava a scuola»; i «due calici appannati di Tokai friulano», bevuti in un'osteria dal protagonista di *Dolcezza*; il ricordo di «una camicetta di Madras scolorita», indossata dalla moglie allora diciannovenne e non più rivista da molti anni, il quale scatta un giorno di ottobre, sul battello Ischia-Capri, in un uomo «appoggiato al parapetto di prua contro il vento», al pensiero che l'estate è finita (il racconto si intitola, appunto, *Estate* e, sempre sul filo dei ricordi, vi si legge anche quello delle valige «vecchissime, bellissime, con etichette Goa, Singapore», che lui e lei si portavano da soli, «non avendo molti soldi e anche per gentilezza»⁶); i

⁶ Quest'ultimo particolare, come del resto avviene anche altrove nei *Sillabari*, denota l'arte dello scrittore e la sua capacità di far tralucere, nelle loro pagine migliori, quella che

prodotti tipici italiani, come «la mozzarella di Mondragone, gli spaghetti De Cecco e il Pomino Frescobaldi», rievocati in *Età*; la scatola dei 'baci' Perugina, soggetto del grande quadro descritto in *Eleganza*; la Topolino, con la quale il giovane e irrequieto protagonista di *Gioventù* insegue da un capo all'altro dell'Italia una ragazza, che poi sposerà; il Negroni, che bevono al caffè Florian di Venezia l'uomo e la donna, protagonisti di *Grazia*, prima di recarsi insieme a cena al Quadri, dove viene loro servito dell'astice «buonissimo», accompagnato da Pomino bianco di Frescobaldi «quasi colore dell'acqua, freddo, secchissimo»; l'orologio Pathek-Philippe d'oro e il «foulard marron con delle piccole teste di volpe, marca 'Linx'» di Ico, in *Guerra*; il cioccolato Lindt al latte, che fa venire l'acquolina in bocca al ragazzo, in *Hotel*; il Fargan, di cui si spalma «(il Foille era finito, la farmacia chiusa per ferie)», e il cui tubetto ripone poi nella borsa, la donna protagonista di *Ingenuità*; i cacciabombardieri e gli Stukas in *Madre*; il ricordo dell'Ambra Solare, comprata da Maria-Rita e cambiata poi con un'altra crema da Ines, in *Mare*; il nome Rex, del famoso transatlantico, assegnato, in *Nostalgia*, a una piccola nave a vapore di circa due metri in costruzione (nel racconto si parla anche di una sorgente di acqua minerale, «tipo Fiuggi»); il pianoforte, addirittura «uno Steinway», in onore del quale si fa una festa in *Paternità*; l'«odore di legname, quasi di sci, di quell'Hicory tanto sognato e cercato nel vocabolario», odore di cui, in *Patria*, è pervasa la città dopo «una spruzzatina di neve seguita da un cielo freddo a strisce bianche e azzurre»; ancora il nome del famoso Rex, rievocato al suono della sirena di un transatlantico, in *Paura*; le immagini della Polaroid, «che appaiono e si colorano solo dopo un paio di minuti», richiamate, in *Pazienza*, *Primavera*, per dar vita a una similitudine; il «tranquillante» Tavor, preso per addormentarsi dal protagonista di *Sesso*.

In molti degli esempi citati gli oggetti, le cose quanto più sono toccate o anche soltanto sfiorate da un palpito oppure da un brivido di sentimenti, di emozioni, di ricordi affettivi, tanto più perdono insignificanza, inautenticità, inerzia materiale. Risultato raggiunto spesso anche in virtù della loro nomina individualizzante.

La conferma può essere offerta da un ultimo e ancor più significativo esempio. Nel racconto intitolato *Sogno* l'oggetto è rappresentato da

Pampaloni definisce «la totalità del sentimento di vivere, il cui significato è inafferrabile» (G. PAMPALONI, *Poesia d'addii* (1982), in *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a c. di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri 2001, p. 407).

«una vecchissima penna stilografica, marca OLO, dei tempi del ginnasio», che il protagonista Piero, «direttore di banca dal naso grande e grosso», aveva avuto in regalo dal nonno quand'egli era ancora un ragazzo. Una notte, con angoscia, sogna di cercare e di non trovare più la penna, che gli ricordava gli unici anni felici della sua vita, cinque in tutto: «ecco perché, nel sogno, non gli pareva possibile che fosse scomparsa, perché sarebbe scomparsa la sua vita». Si sveglia disperato nel cuore della notte, si precipita a guardare in un cassetto del comò e la ritrova lì, dove essa è sempre stata, e così ritrova, assieme alla penna, anche la felicità di quei cinque anni (felicità che credeva svanita e perduta per sempre durante il sogno angoscioso, nonostante la presenza dei suoi cari che dormivano tranquilli, la moglie accanto a lui e i due figli nella stanza vicina):

Si precipitò al comò e come nel sogno aprì immediatamente il secondo cassetto, guardò nell'angolo a sinistra accanto ai fazzoletti e alla lavanda. La penna era lì, c'era, appoggiata, bianca e azzurra (le screziature bianche, madreperlacee erano ormai gialline) a testimonianza non soltanto che lui era vivo ancora ma che era stato felice cinque anni.⁷

Così «la visione della penna stilografica OLO della sua giovinezza è, per il protagonista, garanzia di una felicità da lui un tempo realmente vissuta, anche nello squallore dell'oggi».⁸ È lecito, perciò, affermare che l'oggetto, «connotato com'è da un'aura da 'memore-affettivo'», assuma, «nell'immaginario del personaggio, il valore del talismano».⁹ In ciò l'alone poetico-evocativo che circonda sia la vecchissima penna stilografica d'oro a diciotto carati, «marca OLO», di questo racconto sia molti altri oggetti nominati nei *Sillabari*.

La funzione del nome proprio, con il quale essi sono di volta in volta designati, concorre non solo a dar loro evidenza visiva, ma a rendere più concreto e quasi palpabile il clima vago e fuggevole e misterioso delle emozioni e dei sentimenti, «che possono essere vissuti ma non spiegati».¹⁰ Ogni oggetto, dunque, al quale la nomina conferisce valore di talismano, come è stato detto, o di amuleto o, ancora, di sim-

⁷ PARISE, *Sillabario n. 2*, cit., p. 270. Nel racconto sono nominati anche altri oggetti: la boccetta Pelikan e il dizionario Gheorghes. Come si vede, per l'indicazione può bastare il nome della marca: qui Pelikan, altrove Pomino Frescobaldi oppure Fargan, ecc.

⁸ M. FORTI, *I "Sillabari" di Parise*, «Nuova Antologia», DL (luglio-agosto 1982), p. 127.

⁹ R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in *Goffredo Parise*, Atti del Convegno di studi..., *op. cit.*, p. 247.

¹⁰ Questa frase è tratta dal risvolto di copertina del *Sillabario n. 1*, cit.

bolo si colloca sul piano connotativo più che su quello denotativo, in analogia con quanto si verifica, a prescindere dalle implicazioni e dai rapporti con l'onomastica, in varie manifestazioni, fra le più alte ed intense, della poesia novecentesca nelle quali gli oggetti, divenuti emblemi, acquistano significati associati o addirittura nuovi e possono evocare o rievocare risonanze affettive e pulsioni diverse: ricordi, nostalgie, trasalimenti, slanci, desideri, abbandoni, atteggiamenti che spaziano dalla tenerezza alla crudeltà, dall'allegria alla malinconia.

3. Più marginalmente si segnala la presenza nei *Sillabari* anche di altri nomi propri. Un esempio è fornito dalla somiglianza con Clark Gable dell'uomo visto «in una stradina deserta» dalla protagonista di *Fascino*, «una donna con grandi occhi limpidi pieni di curiosità e un bambino biondo e un po' grasso per mano». Un altro esempio è offerto dalla ragazza di nome Marina, personaggio secondario di *Odio*, considerata confidenzialmente nella cerchia dei suoi amici studenti «la Marilyn della facoltà di fisica».

Ma, più di questi nomi di divi del cinema che restano isolati, è degno di interesse l'intreccio che si viene talvolta a creare tra nomi propri di persona oppure di luogo con titoli di film e di canzoni.

Nel racconto *Dolcezza*, ambientato a Venezia (sono nominati il Bacio di San Marco, l'isola di San Giorgio, l'isola di San Michele e vari locali pubblici), il protagonista «un mattino presto di settembre» esce dall'Hôtel Danieli, cantando la canzoncina *Nina non fare la stupida – come le tortorelle*, e si avvia verso il caffè Lavena; poi, in attesa della sua apertura, si siede a un tavolo e, sullo sfondo della piazza San Marco ancora deserta, si guarda attorno ammirato mentre il sole appare in cielo con i primi raggi e qualche persona, intanto, comincia ad affacciarsi sulla piazza:

“Che paese meraviglioso è l'Italia” pensò l'uomo con profondo affetto, e per amarlo meglio e tutto intero rivolse il pensiero a Porta Capuana (Napoli) all'acqua dei faraglioni (Capri) nel punto dove una grotta sottomarina attraversa la prima roccia, alle trippie del ristorante Troja (Firenze) al film *La dolce vita* (Roma), alle discese nella neve fresca tra le Tofane (Cortina) e fu commosso da un sentimento di cui non riuscì a trovare il nome.¹¹

Nel tardo pomeriggio ritroviamo l'uomo seduto al caffè Florian, dove è intento a guardare intorno a sé e ad ascoltare l'orchestra che suona

¹¹ PARISE, *Sillabario* n. 1, cit., pp. 126-7.

La vedova allegra. Lì, al vedere un vecchietto italiano con il volto roseo illuminato dalla felicità, prova «ancora il sentimento senza nome del mattino». Più tardi, a cena al ristorante Quadri, gli viene servita aragosta freschissima e «Silvaner ghiacciato». Guarda ancora intorno a sé e vede a un tavolo, sola, una donna stupenda; le cade a terra un anello, che l'uomo raccoglie: lei sorride «con grandissima eleganza nelle labbra». Ma l'incanto è irripetibile, come rivela la conclusione, nella quale svanisce per sempre «la dolcezza della vita» legata a quei luoghi e a quei momenti, ma si potrebbe dire anche a quei nomi, ormai irrimediabilmente lontani:

L'uomo partì da Venezia, passarono non molti anni da quel giorno di settembre e un altro giorno di febbraio, in una clinica, era molto triste. Per consolarsi cantò con un filo di voce, ciò che ne venne fuori fu: *La biondina in gondoleta*, e l'uomo pianse perché riconobbe l'orchestra del Florian, la laguna ondulante e la dolcezza della vita.¹²

Cifra del racconto è lo «sguardo di congedo»,¹³ con il quale lo scrittore contempla, attraverso gli occhi del personaggio, il mondo colto nella sua bellezza ma anche nella sua fragilità, nella sua grazia e – qui – nella sua dolcezza epifanica, purtroppo effimera e transeunte: sicché il sentimento del vivere, dal significato sempre sfuggente, «traluce, forse illusorio ma 'vero', soltanto nel gesto amorosamente supremo degli addii».¹⁴ Si potrebbe discutere se nell'accostamento e intreccio dei nomi si insinui anche, consciamente o inconsciamente non importa, una nota di snobismo; ma ciò non toglierebbe nulla alla resa poetica della pagina e, più in generale, dell'opera: basti pensare allo snobismo, «raffinatissimo certo (e provocatorio)», da cui non sarebbero immuni alcune prose montaliane di *Farfalla di Dinard*.¹⁵ Comunque sia, ogni componente dell'intreccio è parte, anzi parte integrante di un tutto e, in quanto tale, tende alla creazione di un ambiente, di un'atmosfera, di un clima, nei quali spazio – quello spazio così veneziano – e tempo – quel tempo ormai irripetibile della vita che fu – si fondono armonicamente sul piano così della *fabula* come dell'arte.

4. Ancor più fitto di nomi propri è un altro esempio che si propone. La vicenda di *Età* ha per protagonista un uomo «che amava la vita e

¹² Ivi, p. 130.

¹³ *Postfazione* a PARISE, *Sillabario n. 1*, cit., p. 178.

¹⁴ PAMPALONI, *Poesia d'addii*, cit., p. 407.

¹⁵ F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa & Nolan 1991, p. 71.

quella degli altri comunque fosse ma non si guardava mai nello specchio». Un giorno egli, divenuto ormai vecchio, uscendo dal bagno si vede per un attimo, e gli basta quell'attimo per capire tutto. Mentre si guarda negli occhi, si sorprende a fischiettare la canzone *Night and day* di Cole Porter e poi altre come *Stardust*, *The man I love*, *Tenderly*: ricorda, così, «brevi periodi della sua vita giudicata ancora giovane in cui c'erano quelle canzoni». Sulla scia dei ricordi associati alle musiche preferite, ripensa alla Piaf, «una grande cantante», e anche a Yves Montand; fischia *Milord*, subito dopo *La vie en rose*, riandando con la memoria a Parigi «(Tour Eiffel, Senna, Beaujolais freddo, Rue Jacob, le portougaises da Charlot)», ma dicendosi che la canzone più bella di tutte, «non c'è niente da fare», è *Night and day*. Ricorda anche canzoni italiane, *Anema e core*, *Roma non far la stupida stasera*, *E se domani* («prodotti tipici italiani, come la mozzarella di Mondragone, gli spaghetti De Cecco e il Pomino Frescobaldi»¹⁶), per ritornare poi ai nomi dei compositori da lui prediletti, Cole Porter e Gershwin, rispetto ai quali tutti quelli venuti dopo, come Bob Dylan e amici, «non sono nulla in confronto». Ma il suo doppio riflesso nello specchio – «l'altro», come è chiamato nel racconto – gli oppone: «Lo dici perché sei vecchio, se fossi giovane ti piacerebbe di più Bob Dylan». Al che l'uomo risponde in modo aggressivo, e afferma che non è così e che gli piacerebbero sempre Porter e Gershwin e *Stardust*. Poi, di fronte alla tranquillità con cui «l'altro» lo smentisce ripetendo la frase «sei vecchio», l'uomo, nel tentativo di rifarsi, dichiara che gli piacciono i Beatles. Ma «l'altro», sempre tranquillamente, gli dice: «Ti piace di più *Night and day*». Ora ridono entrambi, «veramente allegri per un momento». C'è, tra loro, uno scambio di sguardi. L'uomo vede nei suoi occhi, «l'unica cosa veramente bella e forte» che gli è rimasta nella faccia, «la grande pupilla nera e profonda che non aveva paura di nulla». «L'altro», «il nemico», guarda l'uomo ormai disarmato e, «con bontà e amicizia», gli chiede se non ha paura «nemmeno di quella cosa», intendendo la fine della vita e poi la morte. L'uomo, sempre fisso nei propri occhi (suoi e, insieme, dell'«altro») e intento a ripercorrere con la mente *flashes* di vita passata, immagina di fischiare una vecchia canzone di sua madre, *Appassionatamente*; non fischia, però, perché a quel punto deve rispondere e dire la verità:

“No” disse dopo una lunga pausa guardando l'altro come l'altro guardava lui,

¹⁶ Prodotti già citati nel secondo capoverso del paragrafo 2.

“nemmeno di quella cosa”, e sentì che l'età di *Night and day* finiva in quel momento.¹⁷

In *Età* i titoli delle canzoni, ancor più dei nomi dei loro compositori, assurgono a emblemi di un'età della vita, l'età più bella e più ricca di attrattive, ovvero della bellezza fuggevole e del fascino indefinito della vita stessa. Anche qui, pertanto, si rinnova quel sentimento dell'addio che dà unità di tono e lievito poetico ai racconti dei *Sillabari*, accomunati, nonostante quel che appare cambiato dal primo al secondo, scritto a distanza di dieci anni di tempo,¹⁸ anche dal ritmo leggero e veloce che, come il pulsare spesso inavvertito della vita stessa, li percorre da cima a fondo con discrezione, senza pause o indugi e soprattutto senza cadute di stile.

5. Al di là degli esempi fatti in questi ultimi due paragrafi, è tempo ormai di riprendere il filo del discorso e di proporre una conclusione sia pure provvisoria.

Si può dire che i nomi propri dei marchi e delle marche con cui sono designati, come si è visto, vari oggetti, *agiscono* – mutuo il verbo usato al singolare in senso assoluto da Montale nella poesia *Buffalo* delle *Occasioni* – meglio e più di tutti gli altri nomi (irrilevanti sono quelli dei personaggi, mentre i toponimi, significativi sotto il profilo ambientale, sono variamente interpretabili). Difatti molti oggetti, specialmente se caratterizzati da un nome proprio che li stacca dalla genericità della loro funzione e li visualizza rendendoli più evidenti e quasi palpabili, fanno parte integrante, non solo materialmente ma anche affettivamente, dell'*humus* fertile e fecondo della cui linfa si nutrono i sentimenti, tanto intensi e struggenti quanto labili e vulnerabili, delle creature umane: sentimenti scelti per ogni lettera dell'alfabeto e «illustrati in

¹⁷ PARISE, *Sillabario n. 1*, cit., p. 153.

¹⁸ Sui motivi dell'interruzione alla lettera S (l'ultimo racconto è *Solitudine*), vale la testimonianza dell'Autore: «Ma alla lettera S, nonostante i programmi, la poesia mi ha abbandonato. E a questa lettera *ho dovuto fermarmi*. La poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi dispiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l'amore» (*Avvertenza*, in PARISE, *Sillabario n. 2*, cit., p. 8). Sul “mutamento sottile e quasi inavvertibile” del secondo *Sillabario* rispetto al primo, si rinvia al giudizio di Natalia Ginzburg: «Nei racconti del primo *Sillabario* regnava una luce rosea, i paesaggi erano folti di boschi, i cieli rosseggianti e i colori nitidi. Qui il paesaggio è più sovente arido, polveroso e spoglio, e si è insinuata nell'aria una luce gialla. Cade spesso una pioggia calda e torrenziale. Il disordine del mondo appare con più tenace insistenza» (*Postfazione* a PARISE, *Sillabario n. 2*, cit., pp. 282-3).

forma di esempio o di breve racconto»¹⁹ dallo scrittore, con mano lieve e al tempo stesso ferma, rispecchiata dallo stile nitido e rapido. E si potrebbe aggiungere che Goffredo Parise ha realizzato, con i *Sillabari*, il suo capolavoro, ricollegandosi idealmente all'indimenticabile libro di esordio, *Il ragazzo morto e le comete* (1951). Ma questo sarebbe un altro discorso.

Per rimanere, invece, nel campo dell'onomastica, soccorre a questo punto il confronto tra la scelta fatta dallo scrittore per fini espressivi nei *Sillabari* e quella opposta, da lui adottata con analoghi fini in una sua precedente opera d'ispirazione grottesca, *Il padrone* (1965), nella quale i nomi di quasi tutti i personaggi hanno in sé una carica beffarda o giocosa o ridicola. Buffi e attinti spesso dal mondo dei fumetti sono, infatti, i nomi propri dei personaggi che fanno parte della corte del dottor Max, il padrone appunto da cui prende titolo il romanzo: il dottor Diabete; il dottor Saturno; il dottor Bombolo; la stenodattilografa Selene; il portiere-scimmia Lotar; il direttore generale Rebo; il pittore Orazio; Pluto, dirigente dell'ufficio agenti; Pippo, collaboratore esterno dell'ufficio pubblicità. E ci sono inoltre Uraza, madre del dottor Max; Minnie, la sua fidanzata; Zilietta, una povera infelice mongoloide, protetta da Uraza, che l'io-narrante, protagonista della vicenda (un giovane progettista commerciale, destinato a diventare gradualmente un oggetto nelle mani del suo datore di lavoro²⁰), sarà costretto a sposare in obbedienza alla "filosofia" del padrone. Tutti, insomma, concorrono alla caratterizzazione di una società massificata, descritta nei suoi aspetti deformi e alienanti, nella quale le persone perdono il loro rango per venire ridotte al ruolo di cose.

Dunque, mentre nel *Padrone* i personaggi, già degradati a partire dal loro nome, sono, per così dire, cosificati o reificati, nei *Sillabari* alcune cose, quasi personificate in grazia del nome proprio dei loro marchi o marche, acquistano evidenza individualizzante e significato decisivo in rapporto al personaggio che, attraverso il ricordo,²¹ fatto scattare dalla memoria involontaria, le rievoca o evoca come preziose pepite. In ciò

¹⁹ Queste parole dell'Autore si leggono nel risvolto di copertina del *Sillabario* n. 1, cit.

²⁰ Per ironia della sorte e per colmo del grottesco, si tratta di un padrone dei tempi nuovi, con qualcosa di doloroso sul volto «fine e pallido»: personaggio che non ha nulla in comune con lo stereotipo convenzionale del padrone d'altri tempi.

²¹ Come osserva Barthes, «il nome proprio è la forma linguistica della reminiscenza» (R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (1953), trad. ital. di G. Bartolacci, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi 1982, p. 121).

la luce tenue ma diffusa – di incanto e di poesia – che le circonda come in un alone e avvolge i personaggi: luce di breve durata e irripetibile, perché *la dolcezza della vita*,²² dopo aver sorriso misteriosamente a qualcuno, fa presto a svanire per sempre, altrettanto misteriosamente, e a non tornare mai più; come sa bene il protagonista (se ne sceglie uno per tutti) di *Cuore*:

Ma l'uomo invece sapeva molto bene che tutto ciò che è umano passa e scompare e forse era questa la ragione della sua inquietudine. Si videro per quattro anni durante i quali sembrò loro di rimanere giovani e felici, poi, un bel giorno, lei non venne più ed egli non riuscì a sapere più nulla di lei.²³

²² L'espressione, come si ricorderà, è la clausola del racconto *Dolcezza*.

²³ PARISE, *Sillabario n. 1*, cit., p. 121.