

DALILA COLUCCI

IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE:
I NOMI DELLA POESIA IMPOSSIBILE IN GOFFREDO PARISE

L'analisi onomastica di *Il ragazzo morto e le comete*,¹ prima opera narrativa di Goffredo Parise (Neri Pozza 1951), contribuisce a sciogliere i nodi ermeneutici di uno dei testi più complessi del Novecento, ricco di fratture narrative di spazio e tempo, collagistico e animato da una materia profondamente autobiografica ri-vissuta in chiave fantastica. Essa offre nondimeno l'occasione di affrontare un aspetto del più vasto problema relativo all'intera produzione parisiana: quello dell'originale vocazione poetica dell'Autore, sempre celata ma percepibile durante tutta la sua vita, che si chiude non a caso con le trenta poesie dettate tra il marzo e il maggio 1986 alla compagna Giosetta Fioroni e ad Omaira Rorato. La critica ha spesso dubitato delle qualità poetiche di Parise, narratore affascinante per l'inesauribile versatilità delle soluzioni creative; Silvio Perrella nega infatti che egli sia stato vero poeta dal punto di vista tecnico, riconoscendo in lui, al più, una disposizione poetica nel sentire i fatti degli uomini e della vita o, talvolta, «un'attenzione nei confronti della poesia, [...] un'analogia con i suoi processi compositivi».² Tuttavia, proprio a partire dall'opera di esordio, si rintraccia un'assoluta quanto irrealizzabile vena poetica, come è stato colto, in un precoce articolo del 1951, da Geno Pampaloni:

queste prime pagine hanno la intrepida felicità della poesia. [...] questa “fine della religione”, questa fantasia delusa e spenta, questa malinconia di specie metafisica che circola in ogni pagina, questo sentimento della poesia impossibi-

¹ Le citazioni dal romanzo (in seguito abbreviato *RM*) seguono l'ed. a c. di S. Perrella, Milano, Adelphi 2006.

² S. PERRELLA, *Introduzione* a G. PARISE, *Poesie*, Milano, Rizzoli 1998, pp. 6-7.

le è una delle sue intuizioni più profonde, forse è il vero tema del libro, forse addirittura la più segreta ragione di scrivere del Parise.³

Lo stesso Parise, pur ribadendo, nel risvolto di copertina dell'edizione Einaudi del *RM* (1972), di non aver mai composto poesie e di non essere mai stato in grado di farlo, riconosceva il romanzo dei suoi vent'anni intriso del sentimento con cui a quell'età si scrivono poesie.

Di questo sentimento sorgivo e tuttavia censurato è possibile rilevare la profonda – benché dissimulata – presenza nel libro, seguendo la trama delle scelte onomastiche, che si rivelano particolarissime e non certo liquidabili come artifici surrealistici. I personaggi del *RM* sono altrettanti simboli di un'impossibilità, di un'assenza (divina e poetica) icasticamente indicata nel titolo con l'allusione alle comete, emblemi di un universo finalizzato, che sono in fuga dal cielo del mondo. I loro nomi, come i loro atti, denunciano la distruzione di ogni afflato lirico, la sostanziale insufficienza della poesia in un mondo e in un periodo storico (l'immediato dopoguerra) segnato, come ha detto sempre Pampaloni, dal gesto dell'"addio": addio alla dimensione astrale della fanciullezza, alle mitologie che l'uomo aveva costruito su se stesso, alle speranze collettive dell'umanità e dunque davvero alla poesia. Mi sono pertanto soffermata su alcuni nuclei onomastici, a volte tra loro oppositivi, che raccolgono le più significative figure delle pagine parisiane: il ragazzo di quindici anni, protagonista *sine nomine* di questo *Bildungsroman* verso la maturità attraverso la conoscenza della morte; Fiore, che con Edera e Primerose delinea una mirata simbologia floreale; Antoine, effeminato personaggio dedito ad inverosimili escursioni in mongolfiera, che rappresenta il disfacimento delle cose sotto la cipria mortifera della sua maschera francese; Raoul e Amed, figure legate all'evasione fantastica dal reale destinata però a fallire, come pure non ha esito l'altro viaggio onirico verso le seduzioni estetiche di Venezia, ostacolato dalla sinistra presenza di Lete. Accanto ai personaggi principali si muove poi una folla di attanti minori: Leopolda e Massimino, parenti morti-vivi del ragazzo, con gli occhi di vetro, la pelle di stracci e le loro orribili malattie; Harry Goetzl, ebreo testimone della fine cui Parise affida l'epicedio di Dio; l'ometto del Tostato Brasil, insegna pubblicitaria di una marca di

³ G. PAMPALONI, *Tre narratori dell'ultima leva (Parise, Lucentini, Soavi)*, in *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a c. di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri 2001, pp. 91-2.

caffè, assunto a rango di autentico personaggio per la sua forza evocativa di un felice altrove geografico. Gli antroponimi possiedono per altro una decisiva importanza strutturale, poiché frequentemente impiegati per titolare capitoli e paragrafi.

Il ragazzo di quindici anni: anonimo protagonista. Il nodo fondamentale della vicenda, che narra gli ultimi mesi di vita di un ragazzo quindicenne in una città veneta del dopoguerra (una Vicenza percepibile nell'immagine incipitaria del canale Retrone e negli accenni alla piazzetta San Faustino con la sua chiesa-cinematografo), sta nella fragile linea d'ombra stabilita tra vita e morte. I morti muoiono infatti lentamente: «la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra che non si possono abbandonare subito. Non tutti si rassegnano a restar là sotto. Si scoperchiano, risalgono sulla terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi [...] riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile». ⁴ La storia si concentra del resto in quella morte anonima, senza un motivo né un manifesto responsabile, del protagonista, del tutto privo di identità ed agente solo in funzione del suo morire. Anzi, il ragazzo è già morto all'inizio del romanzo e la sua avventura viene ripercorsa in un'ampia e disarticolata analepsi fino al momento in cui due pallottole vaganti lo colpiscono alla fronte. La sua mancata *nominatio* costituisce la prima e la più importante scelta (o non-scelta) onomastica dell'opera, acuita dall'evidente sovrapposibilità del personaggio con la figura autoriale. Il ragazzo morto condivide con Parise la data di nascita dell'otto dicembre 1929; la data della morte, l'anno 1945, segna invece l'inizio del dopoguerra e della frattura irreversibile tra passato e presente. Al di là delle allusioni alla città natale, riconduce alla vicenda personale di Parise qualche passo sull'attività del nonno o sulle pressanti attenzioni della madre e della nonna, intese a proteggerlo dalla sua condizione di figlio illegittimo; lo stesso vale per l'accento al matrimonio (1937) della madre con Osvaldo Parise, giornalista del «Gazzettino» e del «Giornale di Vicenza», che adotterà Goffredo alcuni anni dopo. La combinazione delle tracce biografiche con i caratteri sfuggenti del personaggio (specie se paragonati all'evidenza onomastica e descrittiva delle figure minori) richiama e al tempo stesso occulta l'identità dell'Autore. Alla luce dell'equazione **ragazzo morto = Parise** il vuoto onomastico ha cioè il sapore di un'autonegazione, di una cancellazione dell'origine biologica, per lo scrittore inchiodata alla bruciante assenza

⁴ PARISE, *Il ragazzo morto...*, cit., p. 125.

della figura paterna. L'*omissio nominis* rimanda poi al rifiuto delle radici anche letterarie e, nello specifico, esplicitamente poetiche. Per dimostrare questa seconda fondamentale implicazione non basta risalire al primo tentativo artistico del diciottenne vicentino, il prosimetro *I movimenti remoti*, pure sepolto da Parise (fino al 1972) nel silenzio amniotico di un'età precedente ai suoi esordi narrativi; bisogna in più sottolineare che nel romanzo il transfert **Autore-protagonista** prosegue in quello, fortemente simbolico, **protagonista-poesia**. Il sacrificio poetico celato nel non-nome è chiarito da una considerazione descrittiva, legata al solo particolare fisico del ragazzo sul quale Parise si sofferma ossessivamente, nella generale esiguità di segni di riconoscimento: si tratta dei suoi occhi «neri, lunghi e pieni di antichità»,⁵ lucenti e dalla fascinosa forma a mandorla. Al lettore attento dell'opera di Parise non può sfuggire che l'immagine dell'occhio, spesso associata alla perla e al *refrain* dell'ostrica, è costantemente connessa alla rivelazione poetica. In merito a questo *topos*, mi limito qui a rimandare ad un articolo, comparso su «L'Espresso» il 25 giugno 1967 in occasione della nomina di Montale a senatore a vita (*Il senatore Arsenio*) in cui Parise lo descrive come una creatura marina, un'ostrica pronta a schiudere i grandi occhi irregolari per disvelare il suo prezioso contenuto: le perle che sono lo sguardo della poesia; la poesia nella sua rarità e bellezza. Anche questa seconda identità del ragazzo morto è allora programmaticamente cancellata dal peso della non-identità onomastica, incontestabile simbolo del doloroso crollo delle illusioni infantili e dunque della rinuncia al sogno della poesia – intesa come attitudine esistenziale e folgorazione conoscitiva – consumato dalla catastrofe della guerra.

Edera, Fiore, Primerose: una simbologia floreale. Nell'illogico dipanarsi della storia tra *Scenari* e *Situazioni*, in accordo con l'impostazione cinematografica del romanzo, si incontrano tre nomi floreali che, richiesti dalla stessa natura epifanica dei personaggi, dissolvono la coerenza del discorso, mantenendolo in bilico tra opposte ipotesi di salvezza e dissoluzione. Il II quadro del I capitolo si intitola *Edera*, che «chi la conosce la crede soltanto una qualsiasi ragazza bionda dagli occhi azzurri; ma in lei c'è molto di più e che non si può dire perché è mistero».⁶ Ella ha i tratti di una ninfa boschiva, di una presenza angelica; nonostante la condizione di prostituta, emana un'assoluta innocenza,

⁵ Ivi, p. 23.

⁶ Ivi, p. 14.

come se la pianta sempreverde di cui porta il nome le avesse trasmesso la capacità di mantenersi eternamente pura anche tra le violenze. Non-dimeno è l'unica creatura amata dal protagonista, poiché lo «immerge beata nei suoi occhi celesti»,⁷ nel sogno di una vita comune, confermando il valore simbolico di attaccamento agli affetti tradizionalmente attribuito al rampicante. Anche il nome Fiore, da sempre considerato augurale e associato alla bellezza e alla freschezza, costituisce un polo di elevata densità ideale; fuori dalle consuetudini onomastiche della società borghese – come conferma l'incipit in prima persona del II capitolo: «Fiore, che buffo nome, vero?»⁸ - è frutto di una scelta mirata dell'Autore, pure diretta a designare un suo *alter ego*. Fiore, amico del cuore del protagonista, è infatti paragonabile ad uno di quegli amici immaginari con cui Parise diceva, in certe tarde interviste, di aver fugato la noia e la solitudine dell'infanzia. Egli è anche colui che sopravvive alla morte del compagno e, benché destinatario della sua funebre lezione, pure la contesta fino all'ultimo: unico depositario delle speranze future, in lui vive la residua linfa spirituale dell'Autore, che lo congeda solo sul finale (Fiore è l'ultima parola del testo), ad adombrare una possibile riapertura del gioco narrativo ed una rinascita di quel suo doppio già brutalmente liquidato. Fiore rappresenta cioè il momento conoscitivo della *Bildung*, confermando il valore differenziale del nome. La positività connessa agli antroponimi floreali è però incrinata dalla presenza di un terzo nome botanico: Primerose. A quest'ultima è dedicato il VI quadro del I capitolo, sede dell'inquietante iniziazione sessuale del ragazzo quindicenne: la sua presentazione separa dunque la comparsa di Edera da quella di Fiore, minando la simbologia nel suo centro. Il nome Primerose, in Veneto molto comune, è forma italianizzata dell'inglese *Primrose*, primula, fiore che tradizionalmente annuncia l'inizio della primavera; è poi noto come in ambito letterario e popolare la rosa sia associata alla scoperta carnale della donna (come nel *Roman de la Rose*). Nel *RM*, tuttavia, l'incontro avviene nel segno del funebre: Primerose è una bambina paralizzata dalle gelide «gambe stecchite»;⁹ il luogo in cui si consumano i fatti è una cantina buia e sinistra; il protagonista è infine costretto a trascorrere tutta la notte in casa della compagna, oggetto delle equivoche attenzioni anche della madre di lei. Primerose sembra

⁷ Ivi, p. 15.

⁸ Ivi, p. 37.

⁹ Ivi, p. 34.

dunque un nome antifrastico rispetto alla reale condizione della ragazza, come ella stessa sembra suggerire nel definirlo «troppo bello»¹⁰ per lei. Siamo davanti ad una figura oppositiva a quella poetica di Edera, che pure ad essa si sostituisce nel fondamentale conseguimento della maturità erotica, ponendola sotto un'inquietante presagio e sancendo la negazione del desiderio.

Leopolda – Loreto – Massimino: i morti-vivi. I parenti del protagonista, gruppo oscuro opposto al solare binomio Fiore-Edera, sono del tutto indifferenti al suo dramma esistenziale: si rifiutano di accoglierlo in casa di fronte alle sue disperate richieste di aiuto e lo condannano quindi alla morte. Defunti da anni, celati nella loro putrescenza da cipria e parrucche, essi reagiscono alla crudele realtà della decomposizione e dell'assenza di quiete rivelando un tenace attaccamento alla vita, teso solo a prolungarne la recita in un teatro senza spettatori, che non prevede alcuna empatia col mondo dei vivi. La disillusione legata alla scoperta di un simile stato *post mortem* informa anche la scelta dei nomi. La terna Leopolda – Loreto – Massimino (in cui si registra un nesso fisico e fonico tra Leopolda e il pappagallo Loreto, a lei morbosamente attaccato) è costituita da nomi genericamente appartenenti alla tradizione: cristiana e dinastica quella relativa ai coniugi (Leopolda è nome regale austriaco, mentre l'ipocoristico Massimino rimanda sia all'imperiale romano *Maximus* che al culto dei primi santi); popolare e letteraria per il volatile. Essi alludono dunque alle generali, un po' stantie, convenzioni religiose ed onomastiche della società, come conferma lo stesso *status* di congiunti che li individua in relazione al protagonista. I loro nomi, costretti nello spazio angusto di una vecchia casa (*Situazione prima*, cap. III; *La fuga*, cap. V), hanno, alla luce di quanto detto, un peso concettuale decisamente negativo e soprattutto antifrastico rispetto al rassicurante clima di familiarità cui dovrebbero ascrivere; tramite una *nominatio* ridicola e pomposa l'Autore tende del resto a smascherare la falsità degli abusati *clichés* e dell'ipocrita perbenismo borghese, che cela una realtà fatta di egoismi e sopraffazioni.

Antoine Zeno: un nome-maschera. Figura a metà tra vita e morte, Antoine è un personaggio-clown che «sul capo ha una parrucca bianca che gli scende in fitti riccioli oltre le spalle, assottigliandogli il volto dipinto con intensi colori metallici».¹¹ Omosessuale dagli imprecisi tra-

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ Ivi, p. 91.

scorsi parigini, come suggerisce l'antroponimo, egli è un relitto del mondo precedente alle devastazioni operate dalla guerra, l'emblema di un passato magnifico travolto da un'inevitabile corruzione. Il suo nome, rarefatto fino al femminile Antoinette nel *flashback* del IV capitolo, vorrebbe contrapporsi al decadimento di un'antica eleganza – fatta di cappelli piumati, carrozze e berline – aggredita da una polverosa e fatiscente attualità. Il suo dimesso *côté* di artificiosità e degrado si riflette nella messe di oggetti morti che lo circondano: vecchissime marsine, *redingotes*, ghette e calze bianche, che dovrebbero celare il declino del corpo e che invece portano i segni (muffe e macchie) di un'inarrestabile consunzione. Lo stesso Antoine è un nome-maschera che, sotto il trucco della sua presunta derivazione nobile e straniera, nasconde un'origine strettamente veneta, come mostra l'esame del cognome Zeno. Diffuso nelle Venezie in virtù del culto di San Zeno (vescovo di Verona nel IV secolo e suo patrono), esso nasce dal riuso di un nome proprio: Zeno/Zenone, derivante dal personale latino di età imperiale *Zeno/Zenonis*, a sua volta calco del greco *Zenon/Zenonis*. Quest'ultimo dipende dalla contrazione di due nomi, di cui il secondo scomparso e il primo contenente il segno linguistico della divinità (*zen < Zeus*), come dimostrano le forme originarie del tipo *Zenódoros* (dono di Dio). Il cognome ha dunque valore augurale ed è legato a grandi personaggi veneziani del passato. La combinazione di nome esterofilo e cognome tradizionale si pone sotto la stessa ottica contrastiva che informa gli oggetti e la fisicità del personaggio, diventando sintomo di una condizione emotiva: essa adombra infatti una tramontata luce di bellezza e di vita – quella stessa cui si accompagna, nella prima infanzia, lo stupore poetico – per via negativa, attraverso lo squallore e la finta atmosfera del presente.

I nomi dell'evasione. Cifra essenziale del romanzo è la presenza di nomi esotici legati all'utopica deviazione dal processo di catabasi del protagonista. Già nel II quadro del I capitolo, Edera si fa tramite di una *rêverie*: osservandola, il ragazzo può cantare «la nenia degli uccelli, degli alberi, del cielo rosso, dei cappelli di Panama e delle cose grandissime delle isole Canarie». ¹² Queste ultime sono il primo *locus amoenus* da contrapporre alle macerie lasciate dalla guerra; *amoenus* è mitico, benché in sé esistente, perché irraggiungibile nell'immaginario dell'inesperto adolescente. Forse per gli stessi criteri di esotismo Parise associa il sole delle Canarie al fiduciario delle barche Raoul, nome inte-

¹² Ivi, p. 15.

grato nella tradizione italiana ma dalla patina francesizzante (mantiene il dittongo), che si intona genericamente al toponimo lontano ma ancora europeo. Nel III capitolo (par. *La festa*) si concreta la seconda, più poetica *rêverie*, sempre ispirata dalla luminosa presenza di Edera: è la festa delle barche, che solcano un fiume non più stagnante ma attraversato da una corrente primaverile che muove verso le chiare acque di Bagdad, meta onirica e celeste. La povertà e il dolore sembrano scongiurati da una favolosa fuga verso l'oriente, opponibile per altro alla temuta partenza di Edera per l'America come sposa di un soldato. Edera, con il suo odore da «stracciona vergine»¹³ che si sente «nei giardini botanici intricati di verde»,¹⁴ può liberare il ragazzo dal sospetto di una fine imminente, portandolo oltre il canale infernale, «nell'orto di Alì, il vecchio persiano bonario»¹⁵ o su una nave veloce accanto all'amico pescatore di perle Amed. Il sogno di felicità e d'amore dura però solo l'intervallo breve della festa e il canale torna presto ad essere limaccioso e triste. Terzo momento fortemente onirico, aperto su uno spazio bizantino, è il viaggio a Venezia: estremo tentativo del ragazzo di sottrarsi al suo fatale destino. Il mare è ora quello della laguna. Il protagonista è però costretto ad abbandonarlo febbricitante senza aver potuto visitare San Marco, impedito da due antagoniste, Parche o Arpie dal volto sporgente, simili ad uccellacci malaugurali: una si nasconde in un mantello nero e l'altra ha nome Lete, fiume dell'oltretomba che conduce all'oblio. Anni dopo il romanzo, durante un documentario su piazza San Marco girato per il regista Luciano Emmer, Parise disse che ad essa era legata la prima emozione estetica della sua vita. Venezia, del resto, ha per lui uno speciale significato: giovanissimo, vi visita la prima Biennale del dopoguerra, scoprendovi Chagall, Cézanne, Modigliani, Gauguin; ed è il primo viaggio da solo. Un'analoga esperienza è negata al suo *alter ego*: Venezia, luogo simbolico di grazia e bellezza e per estensione di poesia è un miraggio che si allontana, a conferma dell'inattuabilità di ogni forma di redenzione, artistica ed esistenziale.

Harry Goetzl: una doppia suggestione. Il fallimento delle evasioni sposta l'analisi su una figura minore, che precisa però il senso del romanzo: Harry Goetzl, ebreo austriaco schammasch della sinagoga, in cui il ragazzo si imbatte poco prima della sua morte (*La fuga*, cap. V),

¹³ Ivi, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

durante un accidentato percorso notturno sui tetti tra «tegole rotte, [...] colonnine di vetro infrante e [...] grossi pezzi di trave carbonizzati».¹⁶ Goetzl è il lucido testimone della fine e della dissociazione, non tanto in nome delle sofferenze subite dal suo popolo durante la persecuzione nazista, ma per il totale sovvertimento del sistema di valori della società, ove le esigenze consumistiche hanno sostituito quelle spirituali. All'ebreo è affidato il compito narrativo di svelare al ragazzo la verità del nulla, latente dietro ogni fideismo in un *logos* che informi la realtà di un senso superiore: ammissione problematica per chi appartiene ad una cultura come l'israelita, fondata sulla promessa divina. La fuga della cometa-Dio, che Goetzl tragicamente denuncia, riflette la mancanza di ogni dimensione escatologica, dunque di ogni equilibrio ed armonia – poesia ancora una volta – del mondo, che solo l'esistenza di un principio ordinatore può garantire. La cometa è del resto un evento di luce, per Parise carattere distintivo del momento lirico: il suo oscurarsi è quindi segno non solo del crollo ontologico cominciato con la seconda guerra mondiale, ma anche della fine della poesia, intesa nella sua forza epifanica. Al di là delle ovvie implicazioni di un presunto cognome ebraico (in una tarda prosa Parise afferma, per altro, che Goetzl era il nome del proprietario di un *pavillon* a Vicenza, prima della guerra), vorrei segnalare una coincidenza onomastica molto suggestiva: Goetzl, che sembra nella sua asprezza sonora un'ingiustificata accozzaglia di suoni consonantici, può ricordare l'effetto fonico di due parole tedesche pertinenti al contesto del romanzo. Mi riferisco a *Götz* = Goffredo e *Götze* = idolo. Chi è Goetzl se non un portavoce delle dolenti conclusioni del suo creatore? E cos'altro è la cometa ormai spenta se non l'ultimo idolo di un mondo agonizzante?

El señor Tostato Brasil. Si tratta del personaggio di una poesia di Parise ripreso dopo più di trent'anni dalle pagine del *RM*, di cui il componimento è lettura retrospettiva e sintesi lirica: l'immagine d'apertura (l'ometto che «tinge di bruno il fumaiolo»¹⁷) deriva infatti direttamente dall'onirico squarcio memoriale che prepara la morte del protagonista. L'ometto, che «fumava e fumava dalla bocca a fetta di luna, dalle orecchie, dal naso e da un buco nel petto»,¹⁸ con il suo odore di tropico è l'ultimo indizio onomastico di diversione fantastica. Non è un caso che

¹⁶ Ivi, p. 107.

¹⁷ ID., *Poesie*, cit., p. 69.

¹⁸ ID., *Il ragazzo morto...*, cit., p. 130.

vi siano associati alcuni ricordi infantili e che l'Autore definisca «sublime»,¹⁹ termine da lui spesso usato con riferimento alla poesia, la fabbrica del caffè di cui è contrassegno e buffo comignolo; prima della morte del ragazzo, d'altra parte, esso smette di fumare, segno palese dell'assenza di qualsiasi respiro poetico.

La costellazione del sogno sembra così destinata a spegnersi di nuovo e la poesia a restare negata; col dedicare al romanzo dei versi, Parise ha tuttavia assolto il debito con la sua più autentica vocazione. Il nucleo del *RM*, che si è qui ricostruito mediante la sua trama onomastica, è infatti intimamente poetico: poesia degli scarti e dei dinieghi, poesia in assenza, ma pur sempre poesia, che riemerge infine in tutta la sua evidenza.

Bibliografia.

Opere.

G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, a c. di S. Perrella, Milano, Adelphi 2006.

ID., *Opere*, a c. di B. Callegher e M. Portello, 2 voll., Milano, Mondadori 2001³ – 2005³ (I Meridiani).

ID., *Poesie*, Milano, Rizzoli 1998.

ID., *Il senatore Arsenio*, «L'Espresso», 25 giugno 1967.

Studi.

E. DEL TEDESCO, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e iniziazione poetica*, «Studi novecenteschi», XXVII (giugno 2000), 59, pp. 135-59.

G. PAMPALONI, *Tre narratori dell'ultima leva (Parise, Lucentini, Soavi)*, in *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a c. di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri 2001, pp. 88-95.

S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli 2003.

¹⁹ *Ibid.*