



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di studi linguistici e letterari

Corso di Laurea Triennale
Lettere moderne
Classe L-10

Tesi di Laurea

L'odore del sangue di Goffredo Parise.
Una storia d'amore?

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureanda
Beatrice Scremin
n° matr. 2007220

Anno accademico 2022 / 2023

Indice

1: Introduzione	p.6
1.1 Genesi del testo	p.6
1.2 L'autore e il testo	p.7
Capitolo 2: <i>L'odore del sangue</i> , una storia di...	p. 13
2.1 Una storia di gelosia	p.13
2.2 Una storia di tradimento	p. 17
2.3 Una storia di abbandono	p. 21
2.4 Una storia di impotenza	p. 23
2.5 Una storia di psicoanalisi	p. 26
2.6 Una storia di masochismo	p. 30
2.7 Una storia di reticenza	p.35
2.8 Una storia d'amore	p. 38
2.9 Una storia di morte	p.43
3: Oltre <i>L'odore del sangue</i>	p.45
3.1 Amore e morte	p.45
3.2 La sconfitta del matrimonio: <i>Il fidanzamento</i>	p.46
3.3 La sconfitta dell'amore: <i>L'assoluto naturale</i>	p.48
3.4 La parentela più stretta: i <i>Sillabari</i>	p.50
3.4.1 <i>Affetto</i>	p.51
3.4.2 <i>Gioventù</i>	p.52
3.4.3 <i>Roma</i>	p.53
3.4.4 <i>Sesso</i>	p.55
3.4.5 <i>Paternità</i>	p.57
3.4.6 <i>Famiglia</i>	p.58

1. Introduzione

1.1 Genesi dell'opera

Alla morte di Goffredo Parise centonovantasei cartelle dattiloscritte sono state trovate tra la sua eredità. Si tratta di un romanzo, composto probabilmente nell'estate del 1979, ma non pubblicato e rimasto per questo a lungo sigillato e sconosciuto al pubblico.

Sigillare qualcosa e chiuderlo in un cassetto significa voler dimenticare o voler conservare?

L'odore del sangue, titolo indicato dall'autore, uscirà da quel cassetto e avrà uno spiraglio di possibilità di essere pubblicato nel giugno del 1986, pochi giorni prima dell'ultimo e definitivo ricovero in ospedale. Parise rilegge la sua opera, senza apporvi correzioni o ritocchi di alcun genere. Secondo quanto scritto da Garboli, l'autore ritenne che «alcune parti erano buone, altre da rifare» (Garboli in OS, 28), un giudizio tutto sommato più positivo di quello dato dallo stesso Parise più a caldo, qualche anno prima. In una lettera a Nico Naldini, risalente al 16 giugno 1981, scrive infatti:

Nell'Archivio di via Vittoria c'è un abbozzo di romanzo: non deve essere pubblicato mai, ma distrutto: non ha forma, è delirante, ripetitivo, senza stile, insomma è un minestrone. Puoi leggere solo tu e decidere forse per qualche stralcio, che però non c'è. Non l'ho più guardato (Parise, qui in Perrella in OS, 5).

Queste parole offrono sicuramente una prima idea del pensiero dell'autore sul suo romanzo e, di conseguenza, del motivo per il quale decise, sia nel momento della scrittura, sia in quello della rilettura, di non pubblicarlo, anzi, dicendo addirittura alla compagna che sarebbe stato meglio distruggerlo.¹

È Giosetta Fioroni, compagna di Parise negli ultimi ventiquattro anni della sua vita, a modificare il destino di quelle cartelle, a togliere piombini e ceralacca per leggere quelle righe che il suo Goffredo non aveva mai né distrutto né consegnato al pubblico.

A sua volta indecisa sulla pubblicazione,² Giosetta si affida al giudizio di Cesare Garboli, critico letterario e amico del compagno, che, nel 1997, con la collaborazione filologica di Giacomo Magrini, consegna il libro alle stampe.

Tale scelta, seppur discutibile, risulta appropriata: Parise, infatti, non decise mai, come sostenuto in quella lettera, di distruggerlo, ma, al contrario, scelse di conservarlo —

¹Testimoniato in un'intervista a Giosetta Fioroni in «Panorama» del 12 giugno 1997, ella afferma che: «Sosteneva che era un libro anomalo, anzi qualche volta arrivò a dire che bisognava distruggerlo, che apparteneva a una parte di sé che lui non riusciva a riconoscere» (p.111).

² Nella stessa intervista (cfr. nota 1) Giosetta dichiara: «la decisione di pubblicarlo non è stata facile perchè comunque sapevo che l'autore non aveva avuto il tempo per rivederlo e rifinirlo veramente» (p. 111).

addirittura portandolo con sé durante tutti i suoi spostamenti — donando a quell'abbozzo un'aura di mistero che contribuisce tutt'oggi, assieme alla trama, a «sconfiggere i suoi interpreti» (Perrella in OS, 5).

1.2 L'autore e il testo

Se *L'odore del sangue* viene pubblicato solamente anni dopo la morte di Parise, stabilire a posteriori quando esso è stato scritto, potrebbe risultare difficile. Dalla prefazione Di Garboli all'opera, siamo informati, però, che questa venne composta nell'estate del 1979, dopo la crisi cardiaca che colpì l'autore e lo segnò al punto tale da creare un'opera che, come la sua stessa malattia, avesse il sangue come punto focale. Parise soffriva, infatti, da circa dieci anni di quella che era stata definita un'arteriopatia, un'insufficienza sanguigna derivata, probabilmente, dal fumo, quel fumo che egli stesso definì in una sua pagina di diario, uno dei due «veri drammi» (Parise 2016, 223) della sua vita.

Garboli è sicuro di quanto sostiene poichè è sicuro della sua fonte, Giosetta Fioroni, anche se immediatamente dopo la pubblicazione nacque una piccola polemica tra l'editore, Cordelli, e la stessa Fioroni sull'esattezza della datazione. Su un articolo del «Corriere della Sera» del 17 giugno 1997, Franco Cordelli insinua, sulla base della prefazione di Garboli, che il ricordo di Fioroni potrebbe non essere esatto, in quanto il critico scrive che Parise fu influenzato nella stesura del romanzo da un fatto di cronaca accaduto a Bologna nel 1983: una certa Francesca Alinovi, professoressa di arte al Dams, era stata uccisa a coltellate da un giovane ragazzo, suo allievo, con il quale, forse, aveva intrattenuto una storia. Parise, date le somiglianze tra il destino della bolognese e quello di Silvia, protagonista femminile del suo romanzo, non avrebbe scritto il romanzo di getto nell'estate del '79, ma lo avrebbe composto solo quattro anni più tardi, o per lo meno ne avrebbe modificato il finale in quel momento.

Pochi giorni dopo, il 20 giugno lo stesso giornale pubblica la risposta di Fioroni: il suo ricordo è esatto, *L'odore del sangue* venne scritto quell'estate, non più tardi, e il turbamento di Parise per il delitto Alinovi di cui Garboli parla, deriverebbe proprio dall'essersi reso conto delle somiglianze con quanto aveva scritto qualche anno prima in quel romanzo segreto. Fioroni conclude dicendosi rattristata nel «vedere che il romanzo postumo di Goffredo impegni la mente delle persone in simili cavilli e pedanterie... e lo stupore aumenta di fronte alla confusione di certi accenni e raffronti critici».

La risposta di Cordelli del 25 giugno riprende proprio queste ultime parole: nel titolo leggiamo, infatti, che «la datazione non è un cavillo», ma risponde, oltre che a Fioroni, anche a Garboli, che aveva pubblicato un articolo il giorno prima su «La Repubblica». L'editore del testo ribadiva che Parise scrisse, senza dubbio, il romanzo nel 1979, sia per la fiducia accordata alla sua compagna, sia perché il clima che traspare dal racconto è proprio quello del finire di quel

decennio. Non capisce inoltre le ragioni per dubitare di quella datazione e per volerla spostare ai primi anni '80; c'è, effettivamente, un riferimento al Giappone, dove l'autore si recò per un viaggio nel 1980, ma è generico, non puntuale, e la cronaca bolognese non può essere stata la fonte d'ispirazione della storia, che, al contrario, è frutto di eventi autobiografici. Garboli chiarisce: «il delitto Alinovi, se contribuì forse a fargli rileggere il romanzo, non contribuì certo a farglielo scrivere».

Cordelli, riportando però le esatte parole della prefazione come prova («a quell'epoca, sembra che Parise fosse rimasto molto turbato da una lugubre storia bolognese» (Garboli in OS, 28), suppone che Garboli faccia riferimento all'epoca in cui Parise scrisse il romanzo, quindi, se condizionato dal delitto Alinovi, nel 1983. Si chiede inoltre «perché l'allusione al *Cacciatore* di Michael Cimino del 1978 sarebbe un ricordo puntuale e l'episodio dell'acquario giapponese, che si potrebbe far risalire al 1980, un'invenzione letteraria». Il riferimento al film di Cimino, uno dei film che vengono menzionati nella storia, era stato usato da Garboli nell'articolo precedentemente citato, come prova a sostegno della sua tesi.

Questa breve, ma energica polemica, viene conclusa senza dare spazio ad ulteriori contese, da Cesare Garboli nelle pagine de «La Repubblica» del 1 luglio. Il tono polemico è chiaro fin dal titolo «Caro Cordelli come vedi ti ho nominato», che richiama all'articolo dello stesso Garboli del 24 giugno in cui aveva mantenuto toni più pacati e neutri, non citando direttamente l'articolo di Cordelli sul «Corriere della Sera». Questa volta il riferimento non potrebbe essere più esplicito, così come il rimprovero al critico antagonista, accusato da Garboli di non essere in grado di leggere in quanto possessore di un'anima pedante. L'editore spiega che l'epoca a cui si riferiva nella prefazione è il «"tempo del romanzo": dal 1979 al 1986, l'epoca, ultima e breve, di una vita ormai condannata» e ribadisce la scarsa importanza di quel delitto per la creazione del romanzo: «Attribuire al caso Alinovi il valore di una funzione di laboratorio, per protrarre la stesura del romanzo agli anni Ottanta, è qualcosa di più di un passo falso. E' un errore da principianti». La sottigliezza di Garboli porta, poi, un altro argomento a favore della sua tesi: un passaggio dell'opera in cui il narratore reagisce con stupore all'acquisto, da parte della madre di un televisore a colori (Parise 2000, 169). Tale evento può essere colto con sorpresa solo alla fine degli anni '70, quando il costo di quel tipo di apparecchio era molto elevato, diversamente da come poteva accadere all'inizio del decennio seguente.

Infine, dopo aver chiarito anche la chiara diversità tra il tipo di ricordo «imprecisato» del Giappone e quello «calendariale» del film di Cimino, conclude con un consiglio al limite dello sprezzante per il collega: «Invece di cavillare sui miei scritti, comincia dal romanzo di Parise, che se lo merita».

Dopo il chiarimento di Garboli, che esclude un anno diverso da quello del 1979, rimane uno spiraglio di dubbio nel collocare la stesura dopo l'infarto dell'autore, in quanto nella cronologia di Parise dei Meridiani di Mondadori essa viene collocata prima della crisi cardiaca, in «primavera inoltrata» (O1, LXI).

Andando più a fondo nella questione, tra la prefazione di Garboli e la Cronologia dei Meridiani si nota che non c'è concordanza nemmeno sul momento dell'infarto: il primo scrive «nella primavera del 1979 sopravvenne una crisi acuta» (Garboli in OS, 27), nel secondo «In luglio [...] viene ricoverato all'ospedale Gemelli di Roma [...] Durante la degenza è colpito da un infarto acuto» (O1, LXI). I due eventi vengono quindi invertiti tra la primavera e l'estate ed è difficile oggi avere certezza sul momento esatto in cui Parise scrisse l'opera postuma: Giosetta si dimostra sicura della sua memoria, d'altra parte la Cronologia è molto precisa nello stabilire i momenti chiave della vita e della malattia dell'autore. Si tratta, in realtà, solo di pochi mesi di differenza, segnati però da un evento tragicamente importante, che avrebbe potuto far emergere, come effettivamente sostenuto da Garboli, l'ossessione per il sangue, per la vita e per la precarietà della vita stessa.

Sofferarsi a riflettere sull'ordine in cui i due eventi si sono verificati risulta significativo soprattutto se si decide di considerare decisiva la matrice autobiografica dell'opera.

Analizzando il dattiloscritto parisiense, si scopre che quelle pagine sono composte da parole battute di getto; le correzioni, infatti, sono poche, di piccola entità ed inserite nel momento della stesura stessa. Garboli, a questo proposito, parla di *excessus mentis* (Garboli in OS, 29), una sorta di morte dei sensi, di separazione dalla realtà momentanea, in cui l'autore, senza riflettere, lascia che le dita scorrano sui tasti allo stesso ritmo dei suoi pensieri. Perrella più poeticamente dirà che «Lo scrittore si abbandona alla voce come all'unica bussola che possa guidarlo nel buio pesto dell'istinto. Va da un capo all'altro del libro quasi in apnea, come se nuotasse nell'acqua vermiglia dell'origine» (Perrella 2003, 120).

Se, quindi, le parole arrivano senza troppi ostacoli alla mente dell'autore, resta, se possibile, da chiarire il motivo di tale scorrevolezza, come sia arrivata così velocemente nei pensieri di Parise una storia tanto macabra.

Dopo l'analisi effettuata nel precedente paragrafo, possiamo escludere con sicurezza che l'ispirazione sia nata a partire da un fatto di cronaca e andare nella direzione indicata da Garboli, espressa sia nella prefazione all'opera, sia nei già citati articoli, secondo cui «la cornice che inquadra la narrazione è apertamente e interamente autobiografica» («La Repubblica», 24-06-1997).

Prima di soffermarci su questa, più probabile, ipotesi occorre trattenerci brevemente sulle parole di Amitrano, (Amitrano 1997, 358) che tende, almeno in parte, a rettificare l'importanza della componente autobiografica in favore di quanto scritto nel prologo. Nell'apertura del romanzo, il narratore, dietro il quale però, indubbiamente si nasconde la figura di Parise (cfr. sotto, p. #10-12), spiegando la ragione di un titolo «che fa pensare a molte cose, alcune, anzi, la maggior parte sinistre, funebri» (Parise 2000, 47), racconta che l'interesse per l'odore del sangue nacque durante una serata con una coppia di amici. La voce narrante percepisce nell'amico, la mancanza di quel misterioso odore: pur non riuscendosi a spiegare fino in fondo di che cosa si tratti ne rimane ossessionato, fino a che «un bel giorno, accade qualcosa che era, appunto, l'odore del

sangue» (OS, 51). Amitrano crede, dunque, che la storia si sia sviluppata secondo il concetto di *karma*, per il quale «il pensiero si traduce in parole e produce realtà» (Amitrano 1997, 358), vale a dire che l'odore del sangue penetra nella mente del narratore e, forse di Parise stesso, portando con sé quel senso di morte che fa da filo conduttore a tutta la storia.

Nonostante l'importanza di questa percezione esterna, al prologo sembra più adeguato attribuire la sola funzione di artificio letterario per corroborare il senso: pur non negando in modo assoluto lo spunto autobiografico, non è questo così determinante per ricostruire l'origine della trama.

Parise sosteneva che «tutti i miei libri partono chiaramente dall'autobiografia. La mia vita e la mia opera sono la stessa cosa» (Parise in Altarocca 1972, 2) e *L'odore del sangue* è, forse, l'opera che meglio rappresenta questa frase, così come, forse, Filippo è il personaggio che meglio rappresenta Goffredo.

In entrambi spicca un'innata e profonda curiosità: La Capria, ricordando l'amico scrittore, dice di non aver mai incontrato una persona più curiosa, «una curiosità divorante per la sua vita e per quella degli altri, per gli aspetti del mondo e delle città, per le persone e per i personaggi dei libri [...], per l'animo umano, per le sue pieghe nascoste» (La Capria 2005, 79). Lo stesso Filippo, all'inizio della sua opera e a più riprese nella stessa, confessa di essere spinto a voler sapere di più su quello che sta accadendo a Silvia non per gelosia, ma per curiosità (OS, 53), «una curiosità sempre insaziabile» (OS, 89). Autore e personaggio sono a tratti preoccupati da una vecchiaia che percepiscono come imminente, aggravata in Parise dal suo stato di salute: in una lettera a La Capria del 1973 scrive che «la gioventù è definitivamente andata», mentre Filippo sente che «i giochi sono fatti» e che la sua casa puzza come un «asilo di vecchi» (OS, 71), non capisce come sia possibile che «il germe della decadenza, della stanchezza, cioè della morte, della fine» (*ibidem*) sia già penetrato in lui. Entrambi, inoltre, cedono facilmente alla noia: Giosetta, in un'intervista a «La Repubblica» racconta, parlando del compagno parecchi anni dopo la sua morte, che «Tutto quello che non lo emozionava lo annoiava» e Filippo pone la noia come motivo alla base sia della storia con la ragazza, sia dei conseguenti continui spostamenti tra Roma e Ponte di Piave, sostenendo però poi che si sarebbe annoiato «in qualsiasi altro luogo del mondo» (OS, 71).

Un altro punto in comune tra i due è proprio questo nomadismo, ovvero un'impossibilità, derivata appunto dalla noia, di restare troppo a lungo fermi nello stesso luogo. La Cronologia dei Meridiani testimonia, oltre alle differenti città in cui Parise visse nel corso della sua vita (Vicenza, Venezia, Milano, Roma, Treviso), i numerosissimi viaggi che intraprese verso Oriente: dalla Cina, alla Malesia, al Giappone o al Vietnam, ma anche verso l'Arabia Saudita, la Russia e la Mongolia. Il nomadismo di Filippo, in questo senso, non è così esplicito, ma c'è un riferimento ad un'esperienza cruenta vissuta in Vietnam nel prologo (OS, 48-9) e una descrizione del tempio di Angkor Wat in Cambogia in un passo del testo in cui descrive la «simbiosi» con la moglie (OS, 66). Infine, gli spostamenti tra la capitale e la campagna veneta, di cui si era parlato a

proposito della noia di Filippo, sono, a loro volta, qualcosa che Parise riprese probabilmente dalla proprio biografia: nel 1977 conobbe una ragazza di Ponte di Piave, Omaira Rorato, che fu, assieme a Giosetta, sua compagna negli ultimi anni della sua vita.

Oltre alla doppia relazione, un altro importante elemento autobiografico è il rapporto che il narratore e l'autore intrattengono con la madre. Entrambi senza un padre, Parise era, infatti, figlio illegittimo, vedono la madre risposarsi quando avevano all'incirca dieci anni. Filippo inizia a quel punto ad amare di più il patrigno della madre, definita troppo materialista (OS, 167) e sicuramente anche Parise provava un certo affetto per quell'Osvaldo Parise, con cui, oltre al cognome, condivideva la passione per la scrittura. Giosetta, inoltre, nell'intervista citata qui sopra, descrive la madre del compagno come una donna molto attaccata al denaro, che si preoccupava in continuazione del fatto che il figlio avesse o meno fatto il testamento.

Da questo legame problematico deriverà per entrambi la ricerca di una compensazione al mancato amore materno, da ritrovare nelle figure di Giosetta e Silvia. Tale amore, che verrà analizzato più a fondo nelle pagine seguenti non è certamente l'ultimo punto di contatto tra autore e personaggio, che, si capisce, vanno a coincidere nella stessa persona: Filippo non è altro che l'alter ego di Parise.

Scrive in proposito Perrella:

L'odore del sangue era infatti da sempre nel destino dello scrittore. Con un'immagine presa in prestito a Garboli, si potrebbe dire che giacesse in letargo dentro di lui e nelle sue potenzialità. Prima o poi si sarebbe svegliato e avrebbe indotto Parise a scriverlo (Perrella 2003, 115).

E ancora Nico Naldini, che condivise con l'autore un'amicizia lunga trent'anni, ritiene centrale l'autobiografismo in quest'opera. Racconta che prima della pubblicazione non aveva mai saputo niente di questo romanzo, ma «per una ragione specifica: me l'ha raccontato via via che le cose accadevano, mentre le viveva» (Naldini in «Corriere del Veneto» 21 marzo 1997). Aggiunge:

Chi di dovere, la critica, ha messo le mani avanti dicendo che il centro del libro è pura invenzione mentre la cornice è autobiografica. Io rovescio il discorso: il centro è la realtà (pure con le deformazioni che ogni trascrizione comporta), e la cornice è inventata. Anzi, per me la cornice non c'è neanche (*ibidem*).

Le dichiarazioni molto decise di Naldini vengono appianate da Giosetta Fioroni, che durante un'intervista, in merito a quanto ci sia di autobiografico nel romanzo, risponde:

Come in altre opere di Parise ci può essere, anche in questo caso, uno spunto iniziale legato alla realtà, a una crisi del nostro rapporto con tutte le angosce di gelosia e di perdita che questo tipo di crisi sempre comporta. Niente, però, di quello che accade nel libro è realmente accaduto: la vena ossessiva,

visionaria, estremistica di Goffredo lo portava sempre a mettere in scena un suo teatro interiore, slegato dai fatti e impregnato dei suoi fantasmi (Fioroni, «Panorama» 12 giugno 1997).

Cercando di trovare un compromesso tra le due visioni, si potrebbe dire che, certo, la storia di Goffredo non coincide perfettamente con quella di Filippo, ma l'autore sfrutta le pagine di quest'opera, che non volle mai pubblicare, per dare sfogo ai suoi pensieri più macabri, alle sue paure più nascoste, per analizzare le inclinazioni più oscure della sua psiche.

2 *L'odore del sangue*, una storia di...

2.1 Una storia di gelosia

L'odore del sangue, come già detto, è un racconto che tende a sconfiggere e a spiazzare i suoi interpreti (Perrella, in OS, 5), costruendo una storia che ripete ossessivamente sé stessa e finisce nel modo più tragico che si possa immaginare. I temi affrontati sono molteplici, più o meno evidenti, più o meno nascosti e di conseguenza più o meno indagabili. Se il libro è il resoconto di Filippo che tenta in tutti i modi di analizzare cosa sta accadendo nella vita della moglie, si proverà invece ad analizzare cosa accade nella vita del protagonista e quali sono i temi che affollano le pagine del *Parise* postumo.

La gelosia sembra avere, fin dalle prime pagine del romanzo, un ruolo cardine nelle vicende vissute dai protagonisti del romanzo. E' una gelosia duplice, provata, anche se non allo stesso modo, da Silvia e Filippo; triplice se si decide di prendere in considerazione anche quella della ragazza di campagna con cui Filippo ha una relazione che dura ormai da due anni. Il sistema tra i personaggi e le loro relazioni è complesso, le emozioni che gli uni provano verso gli altri sono via via sempre meno univoche, cambiano gli atteggiamenti, cambiano i modi e le occasioni. La gelosia quindi, pur rimanendo una costante necessaria nel romanzo, assume sfumature diverse.

Il primo tipo di gelosia è quello che apre le pagine del romanzo: «Ho guardato, anzi visto Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse» (OS, 53). Questo *incipit* dagli echi kafkiani³ ci pone di fronte ad una moglie fedifraga che col suo tradimento ha la possibilità di portare su di sé le attenzioni del marito. Attenzioni distolte da lei anche, lo si scopre girando pagina, dalla presenza di una giovane amante, ultima di una lunga serie di donne con cui Filippo ammette di essere stato nel corso degli anni. Ecco dunque la duplicità: sicuramente Silvia è stata gelosa durante quegli anni, e sicuramente Filippo è geloso nel momento in cui si rende conto che la moglie non è una figura così scontata come pensava. Questo è un meccanismo che si lega molto al concetto di invidia, quell'invidia provata, per esempio, dai bambini che desiderano un gioco, non per le qualità intrinseche del gioco, ma solo perché quel gioco è posseduto da qualcun altro. Recalcati parla di una vera e propria «verità antropologica: è la passione del desiderio dell'altro che anima gli oggetti rendendoli vivi e desiderabili» (Recalcati 2011, 36). Filippo si dimostra interessato a Silvia, la vede per la prima volta, solo quando capisce che qualcun altro potrebbe portargliela via. L'inconscio di Filippo regredisce allo stato del bambino che si rende conto di non essere l'unico centro attorno a cui ruota la vita della madre: la ferita narcisistica che ne deriva rimane latente per tutta la vita, fino a riemergere quando ci si sente

³ Giuliani nota nel romanzo il modello kafkiano nell'uso degli *incipit*, «quella sorta di impercettibile nota suppletiva che, come un soffio, dà al lettore la sensazione interiore che chi sta parlando sia un recluso» (Giuliani 2004, 190).

nuovamente trascurati dalle persone che dovrebbero amarci. L'io di Filippo non può accettare di non ricevere più quelle attenzioni e quell'amore incondizionato che Silvia gli aveva, fino a quel momento, dimostrato.

La gelosia di Filippo è però continuamente negata o distorta e viene fatta coincidere con un sentimento meno banale in queste circostanze, come quello della curiosità (OS, 53-63-89-126). Parise, insaziabile indagatore del mondo e dell'animo umano, cede al suo alter ego questa sua caratteristica: Filippo non si mostra infastidito dal fatto che la moglie possa avere un altro uomo, ma dal fatto che non sappia chi sia o cosa facciano insieme. Cercare di dare una risposta a queste due domande è centrale nella narrazione e per Filippo diventa una vera e propria ossessione: cercherà prima di creare un «identikit» (OS, 212) del ragazzo e poi di capire nel dettaglio che tipo di relazione la moglie intrattenga con lui. La scelta di Filippo non è quindi quella di impedire o negare alla moglie di vedere l'amante, comportamento che assumerebbe tipicamente un marito geloso, ma quella di indagare, di fare supposizioni ed ipotesi su cosa provi la moglie per il ragazzo o cosa faccia con lui. Filippo, d'altronde, non può negare alla moglie quella relazione perché lui stesso sostiene che «non esistono diritti di esclusiva tra le persone» (OS, 54) e lui stesso ha un'altra relazione in corso. Nonostante questo, è difficile affermare che Filippo non soffra di una certa gelosia nei confronti della moglie. La sua curiosità e la sua ricerca continua della verità sono il modo che egli decide di usare per «neutralizzare e uccidere la gelosia, affrontandola senza subirne le conseguenze» (Garboli, in OS, 36).

La volontà di conoscere verrà, con il procedere della storia, sostituita dal «terrore. Non soltanto di perdere Silvia, ma di perdere Silvia per sempre e in modo oscuro, sinistro» (OS, 164). Il narratore stesso ipotizza che questo potrebbe sembrare solo un modo per mascherare la gelosia, per non voler semplicemente ammettere di aver perduto la compagna, che ormai appartiene sentimentalmente ad un altro. Filippo quindi nega nuovamente la gelosia affermando, questa volta, di provare paura, di sentire che la relazione della moglie è sbagliata perché la porterà a farsi del male, forse in modo irrimediabile. L'analisi che lui stesso fa della situazione è effettivamente ciò che il lettore è portato a pensare: la sofferenza che lui dice di temere per Silvia è in realtà la sofferenza provata da lui a causa della gelosia (*ibidem*). Negando, però, il tutto subito dopo, dicendo che «quanto meno, non era così semplice» (*ibidem*). La psiche di Filippo è complessa e viene riversata nel libro in un modo altrettanto complesso, che impedisce di capire fino in fondo quale sia la verità e quali siano, invece, le menzogne che egli racconta probabilmente a sé stesso prima che al lettore. Curioso il fatto che questo stesso comportamento è per lui tipico di Silvia: è lei che viene accusata non solo di mentire o di tacere a lui, ma prima di tutto di farlo con sé stessa, come forma di difesa (OS, 101). Filippo è, per chi analizza il testo, sotto molti aspetti ciò che Silvia è per Filippo, ovvero un mistero che si cerca di spiegare con i pochi elementi che si hanno a disposizione. E' vero, di Filippo abbiamo pagine intere di racconto, egli è loquace e ossessivo nel dire ciò che pensa, mentre Silvia è molto più restia e schiva, ma Filippo è, per certi versi, altrettanto inattendibile. Tante sono le parole usate per nascondere la gelosia dietro la

curiosità o la paura, ma anche lui, proprio come Silvia ha dei *lapses*, dei momenti in cui istintivamente dice di essere geloso senza preoccuparsi di negarlo subito dopo:

Volevo andare da lei, da Silvia, vederla, sentivo quel morso, a me purtroppo ben noto, della gelosia, e sapevo che non mi avrebbe dato pace (OS, 133).

Nonostante i miei cinquantacinque anni, era per me impossibile non essere geloso, come del resto lo era stata anche lei, e soprattutto era impossibile fare finta di niente. (OS, 216).

La gelosia del resto, dice Garboli nell'introduzione «risucchia se stessa, si nutre di sospetti, curiosità, volontà di sapere, e trae alimento dalla forza dell'immaginazione» (Garboli, in OS, 32). I sentimenti che Filippo utilizza come alibi per mascherarla sono, dunque, una sorta di effetti collaterali della gelosia stessa. Per il protagonista è così problematico ammettere la gelosia a causa della «ferita che essa procura alla propria autostima e al senso di sicurezza» (Riviere in Galiani, Napolitano 2020, 37). Non sentirsi amati induce a non sentirsi amabili e a non sentirsi abbastanza non solo per la persona che dovrebbe amarci, ma soprattutto per noi stessi.

Ora, l'uomo che ha perduto o pensa che perderà la sua donna, sta reagendo non solo alla perdita dell'amore e del possesso di lei, ma anche alla loro perdita in quanto prova del suo stesso valore e dunque della sicurezza del proprio mondo psichico, per non parlare di quello esterno. (ivi, 38).

In gioco per Filippo non c'è solo l'amore di Silvia, ma anche l'amore verso sé stesso. È questo il motivo per cui egli tenta in tutti i modi di celare la gelosia dietro curiosità e paura. Il narratore è fondamentalmente un narcisista, l'unico vero oggetto del suo amore è sé stesso e, conseguentemente, non può rischiare di mettere in dubbio il valore della propria persona. Molto meno complessa perché non appartenente al narratore e pertinente ad una fase precedente della storia raccontata, è la gelosia che Silvia deve aver provato durante tutti o quasi tutti gli anni della relazione con Filippo.

Senza dubbio Silvia era gelosa e lo aveva dimostrato fin dall'inizio della mia relazione con la ragazza, ed era gelosa come sono gelose tutte le donne: le mie fughe non avendo più una spinta solitaria come un tempo, ora si indirizzavano verso qualche cosa di vivo, vivente e umano che avrebbe potuto prendere il suo posto anche platonico (OS, 60).

Mentre per lui è difficile ammettere di essere geloso, la gelosia di Silvia è data per scontata e, con atteggiamento maschilista, viene banalizzata e universalizzata come reazione tipica del genere femminile nella sua totalità. Più corretto sarebbe, in realtà, definire tale reazione come tipica non di tutte le donne, ma di tutti gli esseri umani, tanto che la gelosia di Silvia ha certi elementi in comune proprio con la gelosia di Filippo. Anche per Silvia, così come per lui, la gelosia

comporta una certa dose di curiosità e volontà di controllo: «mi chiedeva se, quando e come vedevo la ragazza, quando e come si faceva all'amore» (OS, 77) e, ovviamente, una certa dose di sofferenza. Una sofferenza non legata al terrore che potesse succedere a Filippo qualcosa di grave, ma legata piuttosto alla solitudine:

Se penso a tutte le notti che mi hai lasciato sola, in una casa vuota, per stare con quella ragazza in campagna. Se penso alle tue fughe continue, se penso alla stupida, ottusa, cretina pertinacia con cui io ti ho sempre aspettato, ho sperato che tu tornassi a casa, fossi qui, abitassi quelle maledette stanze, se penso a tutti questi mesi e a molti altri indietro in cui non hai fatto altro che andartene, andartene, andartene... (OS, 105).

Mi hai anche lasciato molto sola in questi due anni. Fuggivi sempre. Mai, mai hai pensato quanto ero sola, e tu non sai cosa vuol dire la casa vuota, sempre vuota (OS, 86).

In questo caso è molto più evidente il dolore che la gelosia porta con sé, un dolore probabilmente taciuto durante quegli anni dalla donna, un dolore che non si esprime, nemmeno a posteriori, con rabbia, ma solamente con profonda tristezza. Riviere, a proposito sostiene:

Riflettendo vi accorgete che più la persona gelosa è furiosa e aggressiva e meno si sente umiliata e, viceversa, meno è aggressiva e arrabbiata, più si sente miserabile e triste. La persona gelosa si sente inevitabilmente umiliata e inferiore, e meno coscientemente, indegna, depressa e colpevole (Riviere, in Galiani, Napolitano 2020, 37).

Silvia lascia che l'inferiorità e l'umiliazione prendano, inconsciamente, il sopravvento. Si sente un nulla e per questo arriverà a farsi trattare come un nulla.

In modo ancora più sottile e marginale si accenna nelle pagine del romanzo alla gelosia di Paloma, la giovane ragazza che abita con Filippo nella campagna veneta. Durante una vacanza quest'ultima confessa:

Sono sempre stata tormentata da un dubbio, che tu, da due anni a questa parte, salvo forse per un mese o due, sia sempre stato innamorato di tua moglie, che ci pensi sempre e che in realtà non l'hai mai lasciata (Parise 2000, 241).

Paloma dimostra, in uno dei pochi suoi discorsi direttamente riportati, tutta la sua innocenza ed estraneità rispetto ai fatti di cui noi siamo informati: non sa che la relazione con Silvia, seppur in modo non convenzionale, procede o che effettivamente Filippo provi ancora dei sentimenti per lei, che sia preoccupato per quello che le sta succedendo, che talvolta lui e Silvia abbiano ancora dei rapporti sessuali. Una gelosia dunque più marginale, ma autentica e giustificata, quella che

più di tutte le altre si deve nutrire di sospetti perché nutrita da vere e proprie menzogne più che da non-detti.

Mancherebbe un unico tassello da prendere in considerazione in questo sistema di gelosie: poiché si iscrive in un sistema di quattro personaggi⁴ dovremmo analizzare anche la gelosia della quarta persona, vale a dire il ragazzo amato da Silvia. Non si accenna però ad alcun sentimento di questo tipo per lui e non perché l'amore tra lui e Silvia sia più sano rispetto agli altri, ma, al contrario, perché la relazione tra questi ultimi due personaggi è quella più fragile. In tutte e tre le relazioni uno sembra amare più dell'altra: Silvia prova più amore per Filippo di quello che egli prova per lei, lo stesso avviene per Paloma nei confronti dell'amante ed è di nuovo Silvia a provare un sentimento più forte per il ragazzo di quello che, possiamo immaginare, provi lui per lei. Ma in quest'ultimo caso lo squilibrio tra i sentimenti dell'uno e dell'altra sembra essere molto più forte: Silvia modifica nel profondo il suo essere, il suo modo di parlare, le sue abitudini per accontentare il giovane, che in cambio la tratta con prepotenza e non mostra segni di affetto o riconoscenza. Se non tiene a lei, non può, di conseguenza, esserne geloso.

La gelosia, dunque, presuppone un certo grado di interesse, pur non stabilendo in maniera sempre meccanica e certa anche il valore del sentimento a cui essa corrisponde: Filippo che appare come quello più ossessionato dalla relazione extraconiugale della moglie, non è, tra i quattro, quello che prova un sentimento più forte per colei di cui è geloso.

Ciò che è certo è la negatività di tale sentimento all'interno del sistema del romanzo, che logora le anime di chi lo prova, che difficilmente quando si presenta riesce ad andarsene e che è, però, un sentimento che appartiene biologicamente all'essere umano (Lombardi Vallauri, 2019). Nasce in noi, come in altri animali, come «tutela dell'iter di trasmissione del nostro genoma alle generazioni future» (*ibidem*), «si sa, il maschio non vuole nutrire figli non suoi» (Salonia 2000, 157). Nasce quindi come necessità riproduttiva per preservare la specie e viene poi assorbita dalla psiche umana come istinto, un istinto che può, in realtà, essere positivo «in quanto protegge la coppia e manifesta la consapevolezza che il rapporto è sempre in fieri e non si può possedere l'altro» (ivi, 159). Un istinto che può, però, diventare patologico e causare più sofferenza di quanto l'amore possa tollerare.

2.2 Una storia di tradimento

Se il tema della gelosia è così presente all'interno del romanzo è perché il romanzo è anche una storia di tradimento e, esattamente come accade per la gelosia, anche il tradimento è duplice: Filippo tradisce Silvia e Silvia tradisce Filippo. Gelosia e tradimento sono, quindi, quasi una

⁴ Sistema non così frequente in letteratura, che ha, però, almeno un precedente ne *Le affinità elettive* di Goethe. I due coniugi al centro del romanzo, Carlotta ed Edoardo, vedono cedere l'integrità del loro legame dall'arrivo di due figure: Ottilia e il Capitano. Ambientazioni, modi, tempi e temi della narrazione sono diversi, ma resta al centro il sistema della doppia relazione che contraddistingue anche il romanzo parisiense.

sorta di prezzo da pagare all'interno di relazioni così asimmetriche come quelle che ritroviamo all'interno del romanzo. Per quanto squilibrate, le relazioni che prima o poi cedono al tradimento, non sono prive di un legame affettivo, di un certo grado di intimità o di una passata promessa implicita o esplicita di fedeltà. Le ragioni di questo principio stanno curiosamente anche nel verbo latino da cui deriva la parola, *tradere*, che significa sia tradire che consegnarsi, indicando che si può tradire solamente chi ci è stato consegnato e che solo chi si consegna, si affida, può essere tradito (Salonia 2000, 144). Coloro per i quali non proviamo niente non hanno il potere di tradirci. Silvia e Filippo hanno alle spalle e, in qualche modo continuano ad avere, una storia, a loro modo tengono l'uno all'altra e proprio per questo hanno il potere di farsi del male.

Il primo a tradire è Filippo; mentre Silvia non lavora e passa la maggior parte del tempo in casa, lui ha occasione di uscire sia a cauda del lavoro come psicoanalista, sia per compiere alcuni viaggi, quelli che Silvia definisce «fughe continue [...] in Cina o in America» (OS, 105) e poi, Silvia ne è consapevole, egli se ne va per trascorrere del tempo in campagna dalla ragazza. Filippo non considera grave il suo tradimento, anzi, fin dalla prima pagina del romanzo sostiene che le sue fughe, i suoi tradimenti siano necessari alla coppia:

In particolare tendo a fuggire da lei nonostante la ami molto, anzi proprio perchè la amo molto. Lei lo sa e per vent'anni di matrimonio mi ha sempre visto fuggire e anche tradirla: non con la rassegnazione tipica delle mogli sottomesse e sotto sotto interessate, ma, a sua volta, con la trepidazione delle donne innamorate e [così romantiche da] considerare la fuga della persona amata come una sorta di romantica irraggiungibilità, di mistero, dunque di fascino (OS, 53).

Inoltre avrei potuto dirle che le mie fughe erano state la salvezza per vent'anni del nostro matrimonio e del grande amore, anche se per la più parte degli anni quasi platonico, che esisteva tra di noi. Anzi, erano la salvezza proprio di quella simbiosi di cui sentivo che non ci saremmo liberati mai più (OS, 86).

Le fughe sono, secondo lui, benefiche e salvifiche per il loro rapporto, accettate da Silvia che, anzi, sembra apprezzarle per l'aura di mistero che esse portano con sé, che ha il potere di rinvigorire l'interesse che hanno l'uno per l'altra. Bisogna, però, prestare sempre molta attenzione all'inattendibilità del nostro narratore, che, se può aver manipolato Silvia al punto di farle credere che questo sia il modo più corretto di vivere la loro relazione, non deve fuorviare allo stesso modo anche il lettore. Filippo racconta solo la sua parte di storia, la sua parte di verità, quello che solo lui ha giudicato essere la cosa giusta per far sopravvivere la coppia. È il suo tentativo di giustificare il suo comportamento, di legittimare ciò che altrimenti risulterebbe inaccettabile.

Filippo, d'altra parte, sostiene di aver bisogno di queste fughe non solo per tener vivo l'amore con la moglie, ma in primo luogo per sé stesso, per rimediare alla noia che inevitabilmente lo

tormenta in qualsiasi luogo egli si trovi (OS, 71). Stare con Silvia lo annoia perché lei lo accudisce troppo e lo ama troppo (OS, 86), ma dopo un po' che è distante da lei, che è con Paloma, anche quel tipo di vita lo annoia e torna con piacere da Silvia (OS, 260). Lacan descriverebbe questo tipo di comportamento con la figura concettuale della "metonimia", figura che «si fonda sul principio dello spostamento» (Recalcati 2011, 81), uno «scivolamento continuo da un oggetto all'altro, senza mai trovare un appagamento definitivo» (*ibidem*).

L'insoddisfazione che deriva da questa condizione, è propria di Filippo, ma si riversa poi anche su Silvia, che, sentendosi trascurata, decide, a sua volta, di intraprendere una relazione con un ragazzo più giovane.

Se il tradimento di Filippo è del tutto normalizzato — almeno dal punto di vista del narratore — quello di Silvia appare, fin da subito, come una tragedia, un dramma che però, forse, nel procedere della storia verrà giustificato. Come spiegare la preoccupazione di Filippo? Potrebbe apparire un classico marito borghese, dalla mentalità lievemente maschilista, che ritiene accettabili i propri tradimenti ma non quelli della moglie, che invece ha l'obbligo di restargli fedele. Filippo, è però troppo intelligente per cadere in queste dinamiche e, inoltre, c'era già stato un altro episodio di tradimento da parte di Silvia a cui egli aveva reagito in modo completamente diverso. Viene raccontato, due volte all'interno del romanzo,⁵ che all'inizio della relazione di Filippo con Paloma, Silvia aveva avuto a sua volta una storia con un ragazzo che studiava medicina all'università di Bologna.

Risultato: partii immediatamente per Bologna, e passammo due giorni a fare l'amore, come già detto, con un intensità a dire poco esplosiva. Tutto mi piaceva di lei [...], il ricordo che fino a poche ore fa era stata veramente e soltanto donna con un altro, non mi importava chi, mi colmò sì di gelosia ma anche di una profondissima felicità (*ivi*, 153).

Nelle prime pagine del romanzo, invece, quando Silvia accenna al ragazzo con cui poi avrà una storia, la reazione di Filippo è totalmente diversa. Si noti che egli si allarma solamente dopo che Silvia rispondendo al telefono, si scusa e dice di passare all'altro apparecchio. Prima, però, che riprenda in mano il telefono per parlare con lui, la sente parlare a lungo con qualcuno e quando, poi, chiede chi fosse gli viene risposto che «non esistono esclusive» (*ivi*, 153). Già dopo queste parole, prima che gli venga detto che la persona in questione è un ragazzo fascista, Filippo trae le sue conclusioni:

Io sentii chiaramente [...] che non era una risposta data per ripicca, insomma che era innamorata di un altro, e che quest'altro, quello con cui aveva parlato al telefono era pericoloso, molto pericoloso e portava con sè qualche cosa di buio e di tragico (*ibidem*).

⁵ Si faccia riferimento alla veloce stesura del romanzo e alle sviste o ripetizioni di contenuto che ne derivano. In questo caso pp. 79, 153.

L'irrazionalità di Filippo in questo secondo caso può essere ancora una volta spiegata dal fatto che egli è un narratore fortemente inattendibile, in quanto ci racconta la sua storia, dal suo unico punto di vista e, soprattutto, dopo che i fatti narrati sono già arrivati ad una conclusione di cui lui è a conoscenza. Il tradimento di Silvia è così grave appena lei ne fa cenno perché Filippo, quando ne parla, già sa quali saranno le conseguenze. La questione non è che Filippo voglia impedire a prescindere alla moglie di frequentare altre persone - anzi questo sembra avergli procurato eccitazione in passato. Il fatto è che il narratore interno si comporta come un narratore onnisciente, che ha il vantaggio di sapere come la storia andrà a finire e può, di conseguenza, permettersi di avere una premonizione, che lo rende in un primo momento esagerato ed irrazionale, ma che, alla fine, porterà la ragione dalla sua parte.

Ma perché Silvia va incontro a questo destino? Perché si innamora di quel ragazzo? Come per Filippo, il tradimento proviene per un certo grado dalla noia, dalla noia provata dallo stare sempre a casa da sola ad aspettarlo, mentre lui se ne va dalla sua ragazza (cfr. sopra, p. #16). Silvia, come lei stessa ammette a Filippo (OS, 126), non tradisce per ripicca o vendetta diretta del suo tradimento, ma il tradimento di Filippo è la causa indiretta del suo. Se lui fosse stato più presente, le avesse dato più attenzioni, non l'avesse abbandonata a sé stessa, lei non avrebbe probabilmente avuto bisogno di qualcun altro che la facesse sentire, in un certo modo, apprezzata. Questo la rende praticamente inattaccabile tutte le volte in cui prova a spiegarle che quella sua storia è sbagliata: è stato lui il primo a tradire e ad abbandonarla e non ha più, quindi, il diritto di dirle cosa sia più giusto fare. Si veda, per esempio, il passo in cui Filippo lamenta il fatto che il ragazzo lo abbia costretto, tramite Silvia, a non tornare nella casa di Roma:

«E tu, non mi hai cacciato dalla casa di campagna, che amavo tanto e dove da due anni non posso più rimettere piede?» E cominciavano le ritorsioni, da parte sua, naturalmente, e un ossessivo rivangare il passato, ossessivo e iterativo, perfino con date di partenza mie e di abbandoni. Di nuovo l'alibi (OS, 142-43).

Le azioni che Filippo ha compiuto in passato, oltre ad averla profondamente ferita, sono la causa di un danno ulteriore: fanno sì che Silvia accetti i capricci e le prepotenze del ragazzo, che tenda a normalizzarli, poiché il marito aveva agito allo stesso modo per accontentare la sua amante.

Tuttavia c'è qualcosa di meno razionale, più inconscio che spinge Silvia verso il ragazzo: quell'odore del sangue che dà il titolo al romanzo. L'odore della morte,⁶ ma anche e soprattutto «l'odore più profondo essenziale ed unico della vita» (OS, 50). Silvia è attratta dalla vitalità del ragazzo, dalla sua giovinezza, così come, inconsciamente, dalla sregolatezza e dal brivido del pericolo che egli porta con sé.

⁶ Il protagonista, infatti, avverte l'odore del sangue per la prima volta dopo un combattimento in Vietnam, in un elicottero-ambulanza con un soldato gravemente ferito.

2.3 Una storia di abbandono

Quello dell'abbandono è, insieme a gelosia e tradimento, un altro dei temi centrali ne *L'odore del sangue*. Enza del Tedesco sostiene che i tradimenti che si sovrappongono nel romanzo

Non sono due episodi diversi, bensì lo stesso episodio che si incarna in due diversi volti. E l'episodio, in estrema sintesi, non è che la storia di un abbandono, che porta con sé, come ogni abbandono, un sentimento doloroso di inadeguatezza, e di impotenza (Del Tedesco 2000, 136).

Si sta parlando in questo caso non dell'abbandono di Silvia da parte di Filippo, ma del duplice abbandono che subisce Filippo da quelle che sono le donne più importanti della sua vita: la madre prima e Silvia poi.

La madre, che pure ha un ruolo marginale nella vicenda narrata, è la prima causa, come spesso viene descritto in psicoanalisi, dell'insicurezza di Filippo, del suo cercare un amore, platonico, quasi materno, che possa sostituire quello mancato della figura genitoriale.

Della madre Filippo parla in uno dei momenti in cui la crisi per quello che sta succedendo a Silvia diventa insopportabile:

La disperazione mi spinse a fare tre cose e da queste tre cose si può capire fino a che punto proprio la disperazione fosse la spia della mia impotenza e ancora una volta del terrore puro e semplice (OS, 166).

Una di queste tre cose è, appunto, andare a trovare la madre, con cui egli ha ormai un rapporto difficile. Racconta di esserle stato molto affezionato durante il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, in cui si era attaccato a lei «come l'ostrica al guscio» (OS, 167) e, come in un tipico schema edipico, il patrigno veniva percepito come un ostacolo nel raggiungimento dell'amore della madre, un nemico. Salvo poi, crescendo, assistere al ribaltamento di questa situazione, ammirare sempre di più il patrigno e provare una certa insofferenza verso la madre, con cui sentiva di non avere più niente in comune e niente di cui parlare. Il loro rapporto si affievolisce sempre di più nel corso del tempo, fino ad arrivare a quel giorno della visita, in cui Filippo fa delle scoperte che trova perturbanti. Prima di tutto trova nella camera della madre un bambolotto, un giocattolo dalle sembianze umane che la madre portava per mano, a cui parlava e che, attraverso un meccanismo, poteva camminare da sé. Filippo capisce quindi che la madre non lo ama più, il suo amore è tutto verso quel bambolotto, che rappresenta il bambino che lui non è più e al quale può dare quell'amore materno che lui, da uomo adulto, non era più disponibile a ricevere. Capisce anche che l'amore di una madre per il figlio non è qualcosa che deve durare per sempre:

E' un errore e insieme una illusione. Le persone si amano finché si hanno sotto gli occhi; qualunque sia il rapporto affettivo tra due persone, se cessa la continuità, e la presenza, cessa anche l'affetto (OS, 170).

Filippo si sente «respinto, sostituito» (OS, 172) non solo dalla madre, ma anche da Silvia: «Silvia si era innamorata di un ragazzo ma mia madre continuava ad amare un ragazzo» (OS, 172) entrambe non amano più lui, bensì rispettivamente un ragazzo più giovane e un bambolotto di plastica, «surrogato di un figlio perduto nel diventare adulto» (Del Tedesco 2000, 136). In Filippo riemergono continuamente i segni della ferita narcisistica, si sente trascurato da chi dovrebbe tenere a lui, un «figlio abbandonato da due madri» (Santoro 2009, 92). Sicuramente egli soffre per questa condizione, soffre per non rappresentare più il principale oggetto del desiderio per nessuna di quelle figure a lui così care, ma è una condizione che in entrambi i casi si è cercato, non è vittima del destino, ma delle sue scelte. Lui per primo ha abbandonato Silvia, l'ha lasciata sola per vivere la sua nuova relazione in campagna e, ancora prima, meno consciamente, poichè si tratta di un processo biologico e naturale, ha abbandonato la madre: «Ma mentre in quegli anni mia madre era tutto per me, ora che ero diventato uomo e uomo maturo, ora non era più niente» (OS, 168). Filippo respinge e poi lamenta di essere stato respinto a sua volta, non lo fa per egoismo o egocentrismo, semplicemente applica, a livello inconscio, un meccanismo di spostamento della colpa. Non riesce ad accettare la responsabilità che deriva dalle sue azioni e, quindi, tenta di spostare tale responsabilità sulle altre figure coinvolte. L'essere umano è molto più abile a trovare il male che gli viene inflitto piuttosto che a capire il male che egli infligge agli altri.

L'altra grande questione legata all'abbandono è capire fino a che punto questo si realizzi nel rapporto tra Filippo e Silvia. Ammettendo che lui l'abbia già, in realtà, abbandonata iniziando la doppia vita con Paloma, proprio perché ancora di doppia vita si tratta, la storia con Silvia procede e l'abbandono non è totale. Un abbandono a metà giova sicuramente a Filippo, che può sfuggire continuamente alla noia rimbalzando da una donna all'altra, e Filippo crede fermamente sia positivo anche per Silvia, che lo ama proprio perché lui non le concede tutte le sue attenzioni.⁷ Quando, però, inizia anche la doppia vita di Silvia, la relazione con quel ragazzo così pericoloso, che lei non sembra intenzionata a lasciare e di cui pare essere innamorata, Filippo si chiede come comportarsi e se sia il caso abbandonarla definitivamente:

Da un lato mi dicevo "Lasciala un po' fare come vuole", dall'altro mi pesava molto abbandonarla non soltanto per il mio presunto amore per lei, quanto per la situazione in cui si trovava: mi pareva che abbandonarla del tutto, lei, che tutto sommato era stata anche non soltanto mia moglie per vent'anni ma la mia migliore amica, non era cosa che andava bene fare. Ma non volevo abbandonarla per amore, per reale affetto, o piuttosto per perseguire il mio disegno, di estorcerle la verità? (ivi. 140).

⁷ Si veda in proposito il paragrafo dedicato al masochismo, cfr. sotto, #30-35.

Filippo sembra questa volta sincero con sé stesso, indeciso se fare il bene o il male, ed eventualmente se scegliere di fare il bene per ragioni egoistiche o altruistiche. Abbandonarla avrebbe significato mettere fine ad una relazione, che seppur in maniera complessa e non per tutti comprensibile, durava da vent'anni; privarsi l'uno dell'altra non dal punto di vista fisico, ma da quello mentale e psicologico; sottrarre una figura cara e amica dalla propria vita. Il narratore è anche poi preoccupato, forse maggiormente, del fatto che Silvia non sarebbe rimasta sola, ma con un ragazzo che sarebbe arrivato, quasi sicuramente, a farle del male. L'ultimo ostacolo per tagliare definitivamente il «cordone ombelicale» (OS, 160) che li teneva uniti, è quel desiderio irrefrenabile di sapere, di continuare le sue indagini, di dimostrare che le sue teorie, le sue visioni, persino le sue paure più oscure, erano esatte.

Alla fine Filippo si manterrà nel mezzo, non riuscirà a lasciarla andare del tutto, ma nemmeno a starle così vicino da salvarla. La ragione del mancato abbandono definitivo è un insieme delle riflessioni appena illustrate: le vuole ancora molto bene, ha paura di ciò che possa capitarle e vuole sapere come andranno le cose. La ragione del mancato soccorso sta nell'impotenza ad agire: Filippo, protagonista di un romanzo di fine anni Settanta, non può compiere azioni eroiche, non può essere valoroso, ma solo impotente.

2.4 Una storia di impotenza

Il tema dell'impotenza in riferimento a *L'odore del sangue* viene approfondito in un saggio⁸ di Matteo Giancotti, il quale, tra le altre cose, cerca di spiegare il motivo per cui Filippo, pur consapevole della situazione potenzialmente pericolosa in cui si trova la moglie, non agisce. Giancotti analizza la situazione in questo modo:

Filippo insomma ha due possibilità di azione per salvare Silvia. Una che potremmo definire massimalista, che prevede l'uso della forza, e una moderata che impone pazienza, affetto, comprensione, sospensione del giudizio e dell'analisi. Filippo non sceglie nessuna delle due (Giancotti 2005, 218).

Filippo non può agire con la forza perché è un intellettuale e, di conseguenza, questo tipo di comportamento non gli si addice; non è immaginabile, per esempio, in un romanzo di questo tipo che Filippo affronti direttamente il ragazzo, che gli intimi di non vedere più la moglie o di non farsi più vivo. Dice Giancotti:

⁸ M. Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue di Parise»*, in Studi Novecenteschi, gennaio-giugno 2005, vol. 32, no. 69, pp. 209-231.

La possibilità di azione romantica, lo sdegno e l'ira di fronte all'oltraggio e al tradimento, era già stata liquidata come «arcaica» fin dal tempo de *Gli indifferenti* (ivi, 219).

Filippo non ha mai reazioni particolarmente violente nè fisicamente nè verbalmente, non prende decisioni improvvise o inaspettate, tanto che, usando una categoria che per gli anni Settanta viene ormai considerata fuori tempo, si potrebbe definire come un vero e proprio inetto. Il suo non-agire, tuttavia, non porta a quella che Sanguineti definisce «l'impossibilità della tragedia» (Sanguineti 1995, XIX), tipica invece del protagonista moraviano de *Gli indifferenti*. A distanza di cinquant'anni, la tragedia ne *L'odore del sangue*, non solo è possibile, ma si realizza: Silvia muore, di una morte estremamente violenta, e, anche prima della morte, subisce violenze fisiche e psicologiche inaccettabili per quel romanzo che tradizionalmente chiude il Modernismo italiano.

In merito alle ragioni di tale cambiamento Giancotti spiega:

Nessuno dei protagonisti del romanzo di Parise, pur essendo in fondo tutti borghesi, ragiona e agisce alla luce dell'utilitarismo borghese che ha come norma imperante il "salvare il salvabile", il recupero dei cocci distrutti dalle esperienze, l'economia della vita residua. Qui ogni esperienza è veramente vissuta fino in fondo, fino all'estremo delle conseguenze, senza troppa considerazione del rischio della vita, senza paura dello scardinamento dell'istituto familiare (Giancotti 2005, 220).

Silvia è colei che più di tutti si può accostare a questa analisi. Vive la storia con il ragazzo non curante, oltre che dell'opinione del marito, nemmeno di quella del resto della società borghese in cui vive e, soprattutto, incurante anche della salvaguardia della propria vita. Il problema è che lei sembra non rendersene conto, per lei quello che le sta accadendo è fin da subito percepito come una «sbandatina» (OS, 85, 104, 267), una cosa da nulla destinata a passare.

Il futuro tragico che questa storiella potrebbe avere viene, invece, percepito fin da subito da Filippo, il quale, da osservatore più esterno della storia, comprende che non si tratta di un semplice e banale tradimento, ma che c'è sia del coinvolgimento sentimentale da parte di Silvia, sia un'intenzione di sopraffazione da parte del ragazzo.

Ecco, però, cosa accade nella psiche del protagonista:

In sostanza mi dicevo: devo agire perchè Silvia non sia innamorata di qualcun altro, chiunque sia, devo fare qualcosa per non perderla. E architettavo infinite azioni per così dire belliche affinché la cosa potesse avvenire; al tempo stesso, proprio nel momento dell'azione, ecco la [narcosi], l'anestesia, l'impossibilità di agire. E una volta subentrata l'anestesia che corrispondeva a una certa e relativa calma della mente e dei nervi, come avviene appunto durante la pausa di una battaglia, ragionavo (OS, 116).

Fa questo ragionamento dopo che la moglie, prima del suo rientro a Roma, gli chiede se possa per caso evitare di dormire nella loro casa e andare, invece, a stare da un amico, perché in quella casa lei doveva starci con il ragazzo. Filippo viene sostanzialmente cacciato di casa, ma non riesce comunque ad intervenire, a far valere le sue ragioni, nemmeno a convincerla che non si tratta di una buona idea. La colpa viene data a quella narcosi, che pagine prima aveva definito come «un sonno artificiale» (OS, 56) o come la sensazione che prova il «paziente all'orlo appunto di un intervento decisivo per la sua vita e già sul lettino operatorio, con l'ago della narcosi già innestato nella vena e già le prime gocce nel sangue» (OS, 63).

Filippo non si muove, si sente impedito all'azione da «una forza inesorabile che mi tratteneva dall'esprimere la mia vera natura, irresistibilmente animale e impaziente, e spingeva invece la mia natura razionale, analitica e, per così dire, culturale» (*ibidem*). Tale narcosi, può essere spiegata con il principio freudiano della “coazione a ripetere” (Brunetta 2001, 66): inconsciamente, dunque, il narratore cerca «quello stato che gli permette di astrarsi dalla realtà e dalla preoccupazione per la sorte della moglie, che gli garantisce il principio di non-azione come premessa necessaria alla riflessione e al ragionamento» (Giancotti 2005, 223).

Il protagonista tenta, però, di spiegare i due motivi razionali, che gli impediscono di cercare di modificare il corso dell'azione. Da una parte vuole lasciare che la relazione vada avanti perché la sente come un modo per potersi giustificare, per sentirsi meno in colpa nei confronti della moglie per la relazione con Paloma, che andava avanti ormai da un paio d'anni. D'altra parte, non riesce nemmeno a tenere a bada quella curiosità di cui si è già discusso⁹ in precedenza che è parte della natura più intima di Parise, così come del suo alter ego, il desiderio, cioè, di sapere come sarebbero andate avanti le cose.

Questa seconda motivazione del continuo sopraggiungere della narcosi, è la spiegazione scelta anche da Giancotti:

Di fatto, l'azione provocherebbe la fine – una fine qualsiasi – dell'avventura di Silvia e di conseguenza l'impossibilità di Filippo (di Parise) di proseguire il suo “studio”. Filippo [...] vuole restare (come Parise, come il lettore) a vedere il seguito di questa storia, senza interromperla, da spettatore (Giancotti 2005, 222).

Nemmeno la seconda ipotesi di intervento espressa precedentemente da Giancotti, che corrisponde al consiglio dato a Filippo dal suo amico psicanalista, ovvero quello di essere paziente con Silvia, di smettere di praticare su di lei l'arte del suo mestiere, di smettere di giudicarla e starle accanto, può essere praticata.

Filippo appare come un bambino, non è abbastanza maturo per compiere le azioni responsabili che ci si aspetterebbe da lui ed estremamente bisognoso di provare a capire quanto più possibile sul mondo che lo circonda, su fino a che punto l'essere umano possa arrivare a spingersi.

⁹ Cfr. sopra, p#10.

Giancotti, più che associare la sua curiosità a quella di un bambino, la associa a quella di un reporter, parla di «tentazione giornalistica» (ivi, 223) in riferimento a Parise, e, pertanto, anche di Filippo:

L'idea di sfruttare il viaggio di Silvia negli abissi della nuova, pericolosa e indecifrabile gioventù per capire, sapere, conoscere il mondo contemporaneo e le sue mutazioni. Accantonare la gelosia, l'istinto possessivo, l'apprensione del marito comune per guardare con occhio distaccato e critico (*ibidem*).

Non è per cattiveria o mancanza di affetto che Filippo lascia andare Silvia al suo destino, ma per una caratteristica intrinseca di quell'autore che battendo velocemente sui tasti della sua macchina da scrivere, non può evitare di trasmetterla anche al suo personaggio.

2.5 Una storia di psicoanalisi

La necessità di indagare, di capire cosa stia succedendo a Silvia, di provare a darsi delle spiegazioni, quasi scientifiche, su ciò che sta accadendo nella testa della moglie, così come nella sua, sono tutti comportamenti perfettamente conciliabili con la professione della voce narrante della storia. Parise, non decide di proiettare anche la sua professione nel suo personaggio, ma gliene affida una ancora più incline a cogliere anche le più piccole sfumature della condotta umana. Filippo è uno psicanalista, oltre ad essere il marito di una moglie che lo tradisce con un ragazzo pericoloso, è un medico di una paziente con delle tendenze masochiste. In più occasioni la voce del medico prende esplicitamente il sopravvento su quella del marito:

Feci uno sforzo su me stesso e tentai, conoscendola, di entrare nel suo animo quasi professionalmente. Tentai cioè di guardare il suo animo con la freddezza e l'interesse scientifico con cui, in una sala anatomica, si guarda e si scruta gli organi di un corpo umano (OS, 109).

E, indossata a malincuore la veste del medico, cominciavo ad analizzarlo: ricordavo e mettevo insieme, come tessere di un mosaico, la vita sessuale di Silvia. (OS, 145).

Tenta anche di spiegare con una fase fisiologica, come quella della menopausa, il comportamento così insolito di Silvia:

Avrei potuto, da medico, spiegare la cosa in modo molto più banale: era nell'età della menopausa, grande trauma per tutte le donne, e grazie a questo si era sentita ringiovanire (OS, 103).

La fase successiva all'indagine è quindi quella dell'elaborazione del contenuto delle risposte che Silvia ogni tanto concede¹⁰ per cercare di dare un senso, più razionale possibile, alla sua nuova relazione. È, probabilmente, un altro tentativo del narratore di smarcarsi dalle responsabilità, di difendersi da possibili accuse, mostrando di aver fatto tutto il possibile per salvare la moglie, anche provare ad analizzare il suo comportamento con la razionalità scientifica di un medico.

Non avviene solamente come mostrato negli esempi in modo esplicito, ma è una modalità che attraversa tutto il romanzo; è la modalità stessa con cui il romanzo procede. Filippo oltre a cercare la verità, cerca di rielaborare i dati che gli vengono forniti per riuscire, attraverso una corretta analisi, a gestire la sofferenza che il tradimento della moglie gli provoca.

E oltre a psicanalizzare lei, cerca continuamente anche di psicanalizzare sé stesso, provando a spiegare al lettore, ma prima di tutto a sé stesso, perché reagisca in un certo modo di fronte a ciò che sta succedendo alla moglie. Si chiede per esempio quali siano le ragioni del suo mancato agire per salvare la moglie (cfr. sopra, p.#22); analizza la ciclica noia che lo assale col passare del tempo all'interno di ogni relazione in cui la donna dimostri interesse nei suoi confronti (OS, 182-82); definisce come «censura» (OS, 194) il fatto di non aver mai raccontato bene, giunti ormai a più di metà libro, la storia con la ragazza e di non averne mai detto nemmeno il nome, fornendone anche la motivazione:

Perché? Perché, come è altrettanto noto, nel mio amore con Silvia proprio questa ragazza ha segnato l'inizio di quello che solo negli ultimi tempi e in ritardo mi apparve come l'inizio di qualche cosa di oscuro e di drammatico (*ibidem*).

Filippo, quindi, appare talvolta come paziente e medico allo stesso tempo: il paziente che si pone delle domande a cui, subito dopo, il medico cerca di dare delle risposte, anche se queste rischiano di metterlo in cattiva luce di fronte al lettore.

Il narratore, però, fallisce nel tentativo di condurre questa analisi:

E benché, lungo buona parte del romanzo, lo scrittore dia fiato alle trombe dello strumento psicanalitico per permettere al proprio personaggio di investigare in quegli strati che altrimenti sarebbero sfuggiti alla sua conoscenza [...], alla fine è costretto a ripiegare sulla parabola fatalistica del destino per consentirgli di dare una spiegazione circa ciò che non accetta di percepire come indefinito o non controllabile (Giuliani 2004, 189).

Più volte, infatti, sente che c'è qualcosa di più grande, che non si può controllare o spiegare: «un orribile destino» (OS, 173) che incombe sulle loro vite e ne tiene le redini. Filippo sa che è contraddittorio da parte sua usare questa parola:

¹⁰ Si veda in proposito il paragrafo dedicato alla reticenza, cfr. sotto, p.#35-38.

Insisto su questa parola destino, che non mi piace non mi è congeniale, non si adatta al mio carattere, alla mia cultura, alla mia professione. Ma mi trovavo di fronte, almeno per il momento, a niente altro che al destino, cioè a qualche cosa di oscuro che, per così dire, andava per conto suo e di cui noi eravamo esclusivamente gli umili e inerme strumenti (ivi, 84).

Un destino inevitabile, che rende inutile qualsiasi tentativo di azione e analisi, che, ad un lettore che per la prima volta si avvicina al romanzo, potrebbe sembrare una sensazione esagerata.

Anche l'amico psicanalista a cui Filippo si rivolge non riesce a credere che il collega gli parli di destino. Gli risponde infatti: «A questo punto sei tu che devi farti curare, Filippo» (OS, 173) e, ancora: «Permettami di dirti che qui sei più artista che medico» (OS, 175). Mario minimizza la situazione, dice che si tratta di una reazione normale di una donna di cinquant'anni che si è sentita trascurata per molto tempo, che la storia con il ragazzo passerà tanto in fretta come è iniziata. Soprattutto, intima a Filippo di smetterla di psicanalizzare Silvia e di svolgere il suo mestiere con lei, dice a proposito:

L'amore ha anche, forse soprattutto, bisogno di intimità, di mistero, quindi di bugie. Lascia che Silvia te le dica, saranno le prime della sua vita. Non cercare di analizzarle o interpretarle e soprattutto lasciala stare. [...] non tormentare Silvia con l'analisi dei fatti, della verità, che del resto non saprai mai, se non in vecchiaia forse, insomma con il demone del tuo mestiere. [...] Stagli dietro, questo sì, non abbandonarla, ma non fare nulla di più di questo. Potrebbe essere pericoloso e tu lo sai bene (OS 176).

Per chi sa come andrà a finire la storia, è Mario che sembra essere in errore, in quanto le preoccupazioni di Filippo, quel destino oscuro e orribile che teme per Silvia, si realizzerà di lì a poche pagine. Non possiamo sapere, però, quanto egli sia realmente preoccupato: la preoccupazione potrebbe, per un certo grado, essere una conseguenza dell'onniscienza di Filippo. Egli è ben consapevole che la storia avrà un esito tragico, quindi non può non dimostrarsi preoccupato per quello che sta succedendo. Sappiamo, infatti, che nonostante il timore così profondo, non riuscirà a salvarla e continuerà ad essere sempre più analista che marito con lei.

Un analista non del tutto tale, poiché ovviamente è Parise a scrivere, e quello non è del tutto il suo campo, nonostante nella sua biblioteca fossero, e siano tutt'oggi,¹¹ ancora presenti libri di Freud e di Jung, che testimoniano un certo interesse dell'autore per la materia.

Garboli, in proposito, si interroga sul motivo per cui Parise abbia scelto proprio questa professione per la sua voce narrante:

¹¹ Nel testamento di Parise, lo scrittore lascia in eredità la sua casa con tutto ciò che essa conteneva al comune di Ponte di Piave. L'Archivio Parise di Ponte di Piave è oggi aperto al pubblico e visitabile.

E perché il Narratore è un analista? Una scelta casuale? Imposta da ragioni di comodo? Promossa dall'analogia o dalla metonimia? Da quel rapporto di contiguità per cui uno scrittore è necessariamente, quasi per definizione, uno psicologo del profondo? (Garboli in OS, 39).

Provando, quindi, a psicanalizzare Filippo, come lui ha fatto nel corso di tutto il romanzo con Silvia, Garboli tenta di dare una spiegazione altrettanto scientifica alla necessità del protagonista di scandagliare la vita e la mente della moglie. L'ipotesi formulata da Garboli è che il narratore, raccontando la sua storia e quella della moglie, dei loro reciproci tradimenti e delle loro gelosie, stia in realtà raccontando «un'oscura e dolorosa storia di castrazione» (OS, 40). La gelosia, infatti, che abbiamo visto essere uno dei temi cardini del romanzo,¹² è psicologicamente connessa ad una «qualunque turba o angoscia da castrazione» (*ibidem*). Affinché si verifichi, la gelosia ha bisogno che ci sia una mancanza oppure anche solo che tale mancanza sia immaginata:

La gelosia si nutre d'immaginario, nasce molto meno da ciò che è reale che da ciò che è possibile, e presuppone non ciò che è accaduto, ma ciò che lo fa accadere. [...] E' così che la gelosia ci rende più verdi dell'erba (Garboli in OS, 41).

La castrazione è considerata, in psicoanalisi, una condizione primigenia per le donne e temuta per gli uomini; un timore che può restare a lungo latente, ma prendere, ad un certo punto, il sopravvento, fino a diventare un'ossessione (*ibidem*). Filippo teme la castrazione e per lui diventa, appunto, un'ossessione: ha paura del fascino che il fallo del ragazzo, molto più giovane di lui, esercita sulla moglie, un interesse che la moglie non dimostra, e forse non hai mai dimostrato, nei suoi confronti. Il narratore invidia al ragazzo una virilità che lui ormai ha perduto e, pur non parlando di teoria della castrazione, centra, anche questa volta, egli stesso il punto della questione:

[...] io ero spinto, non già dall'ansia per il nostro amore coniugale quanto dall'invidia per il cazzo del ragazzo con cui Silvia faceva l'amore. Cioè in una parola, dall'invidia per la vita, che sentivo penetrare in Silvia e non in me (OS, 155).

L'odore del sangue come storia di castrazione, dunque, una storia della perdita di virilità di un uomo ormai non più giovane, che si sente impotente e rimpiazzabile, non diversa, secondo Cordelli a quella di molti altri romanzi del Novecento: «da *Senilità* di Svevo, da *Un amore a Roma* di Patti, a *Un amore* di Buzzati, fino a, per citare due scrittori veneti *La moglie di Giovanni Dusi* e *Scacco alla regina* di Renato Ghiotto» (Cordelli 1997).

Per Filippo, però, la situazione è più complessa: potrebbe sembrare inappropriato parlare di perdita di virilità considerando la relazione con Paloma e i rapporti che egli intrattiene con la

¹² Si veda in proposito il paragrafo dedicato alla gelosia, cfr. sopra, p.#13-17.

ragazza. L'angoscia da castrazione di cui parla Garboli, non può, quindi, essere legata a problemi fisiologici, quanto, piuttosto ad un disagio psichico del protagonista. Il timore non è tanto quello di perdere la virilità in senso fisico - il loro rapporto d'altronde non era basato su quello - ma di perdere il controllo che fino a quel momento aveva esercitato sulla moglie, di perdere la capacità di manipolarla e di non poter essere più il centro del suo mondo.

Giancotti aggiunge:

Non solo il vecchio che ammira la fonte della giovinezza. È anche l'intellettuale che invidia e ammira la potenza animale e istintiva che non gli può appartenere, l'adesione immediata alla vita senza il diaframma della ragione che stempera e diluisce la passione (Giancotti 2005, 226).

Filippo non si sente privato solo della giovinezza, ma anche della possibilità, sottrattagli dal fatto di essere un intellettuale, di poter agire secondo gli istinti, anche quelli più bassi, che caratterizzano la forma primitiva dell'uomo. Un uomo che reagisce in modo animalesco, che prende ciò che vuole e quando vuole, che non si ferma neanche per un secondo a pensare cosa sia o non sia fare, dando quindi sfogo ad ogni suo desiderio o passione. È così che si comporta il ragazzo e lo può fare perchè è giovane e perchè non è un intellettuale, e Filippo, non può fare a meno di provare per lui una certa invidia. E non perché egli vorrebbe davvero essere come il ragazzo, non perché ammira le sue qualità, ma perchè quelle qualità appartengono al ragazzo e non a lui. Il fallo del ragazzo, simbolo di giovinezza e potenza animale, è come il giocattolo desiderato dal bambino invidioso,¹³ Filippo lo desidera fintanto che, e solo perchè, è posseduto da un altro.

2.6 Una storia di masochismo

Tra le analisi di tipo psicanalitico che Filippo conduce nel corso del romanzo di cui è protagonista, una delle principali e una di quelle di cui è più convinto, è che la moglie sia masochista. Lo indica implicitamente già a partire dalla prima pagina:

[...]per vent'anni di matrimonio mi ha sempre visto fuggire e anche tradirla: non con la rassegnazione tipica delle mogli sottomesse e sotto sotto interessate, ma, a sua volta, con la trepidazione delle donne innamorate e [così romantiche da] considerare la fuga della persona amata come una sorta di romantica irraggiungibilità, di mistero, dunque di fascino (OS, 53).

Silvia, contrariamente alle tendenze comuni, pare essere compiaciuta dell'assenza del marito, dal fatto che non sia una presenza scontata, ma che possa andarsene da un momento all'altro e che, durante quelle fughe, possa anche tradirla.

¹³ Cfr sopra, p.#13

Poco dopo questa tendenza diventa masochismo in senso esplicito:

[...] perché Silvia ha sempre abbandonato chi la amava e sempre scelto chi amava e da cui temeva di non essere amata. Natura lievemente masochista, pensavo io sempre con termine psicoanalitico come sublimazione, ma quale donna grosso modo normale non è un po' masochista e quale maschio non è un po' sadico. Senza almeno una goccia di questi due impulsi chi si accoppierebbe più? (OS, 57-58).

Filippo normalizza il comportamento amoroso della moglie, sostenendo che è una caratteristica propria di tutte le donne, così come quella del sadismo lo è per gli uomini. Le teorie freudiane, però, confermano solamente la seconda delle due congetture del narratore:

Per quando riguarda la algolagnia attiva, il sadismo cioè, le radici si possono trovare facilmente nell'uomo normale. La sessualità di molti esseri umani di sesso maschile contiene un elemento di *aggressività* - un desiderio di dominare che la biologia sembra mettere in relazione con la necessità di superare la resistenza dell'oggetto sessuale con mezzi differenti dalla seduzione (Freud 2004, 33).

Vengono quindi spiegate in maniera biologica le ragioni del sadismo maschile, ma, a continuazione, non si fa nessun accenno esplicito alla stesso tipo di connessione tra il masochismo e il mondo femminile. Forse in quanto quest'ultimo è un fenomeno di più difficile comprensione e più enigmatico poichè presuppone «una tendenza sessuale nella quale il piacere e l'eccitazione erotica vengono ricercati nella sofferenza o in ruoli umilianti e di sottomissione al partner» (Dizionario dei temi letterari 2007, 1434). Lo stesso Freud fatica a spiegarlo: in un primo momento il masochismo viene analizzato solamente come il «prolungamento del sadismo» (Freud 2004, 34), quindi la forma passiva di quella perversione che invece è del tutto naturale a livello biologico. Successivamente però, Freud arriva a ribaltare l'ordine della sequenza: solo in conseguenza alla tendenza masochista il sadismo esiste, non più viceversa. In *Al di là del principio del piacere*, il fondatore della psicoanalisi, afferma, infatti, che non tutto quello che accade nella vita dell'uomo si può spiegare come una spinta verso il piacere, verso il benessere e l'autoconservazione. Nell'uomo esistono delle vere e proprie pulsioni di morte, tendenze, cioè, a ricercare ciò che provoca una regressione nel soggetto, piuttosto che un suo avanzamento. (Freud 1974, 86). Anche Lacan, dopo Freud, mette in luce questa tendenza dell'essere umano, definendola però con il termine di “godimento”: « Si tratta di una sorta di intemperanza terribile, di un'attrazione verso l'eccesso, di un rifiuto dell'equilibrio e della moderazione del piacere» (Recalcati 2011, 98). Vale a dire che, a differenza dell'animale che reagisce sempre al pericolo avendo come primo scopo quello dell'autoconservazione, l'essere umano non si sottrae al male, ma lo persegue con accanimento (*ibidem*).

Una tendenza intrinseca dell'essere umano, dunque, spiegabile attraverso vari comportamenti, si pensi ai tossicodipendenti, ai pazienti che vanno in analisi ma ne rifiutano la cura, oppure, come nel nostro caso, a coloro che scelgono il partner che più li fa soffrire e li rende infelici.

Tendenza che nel nostro romanzo è propria di entrambi i componenti della coppia, indipendentemente dal sesso. Se il masochismo di Silvia è quello che appare sicuramente come più centrale ed evidente, anche Filippo non è estraneo a questo tipo di disposizione. Parlando genericamente delle esperienze vissute con varie donne nel passato, il protagonista racconta che:

Ad un mese d'amore intenso, intensissimo, seguivano anni di noia, o di pretese o di litigi o addirittura di lotte fisiche. Ma nonostante questo non si decidevano mai a lasciarmi finché, un bel giorno, dopo che io stesso avevo le avevo lasciate senza lasciarle mai ufficialmente come si dice, si innamoravano di un altro e mi lasciavano davvero. Allora puntualmente in me si scatenava una tragedia. Mi innamoravo follemente un'altra volta e tentavo [...] di riconquistarle, di riamarle (OS, 182).

Filippo, senza rendersene conto, sta analizzando in lui lo stesso comportamento che prima aveva descritto come tipico di Silvia e di tutte le donne,¹⁴ e che sembra essere, invece, tipico di lui in primis: amare o essere interessati davvero solamente a chi non contraccambia il nostro amore o il nostro interesse.

Un masochismo tuttavia marginale, minimo, se comparato a quello vissuto da Silvia, assimilabile ad una vera e propria «eroina sadiana» (Santoro 2009, 94):

Che Silvia fosse masochista, ormai ne avevo le prove. Ma mi colpì la felicità fanciullesca di questa rivelazione. Era semplice e tremenda; per essere appagata nell'amore Silvia doveva addirittura arrivare alle soglie della morte (OS, 256).

Filippo compie queste riflessioni non, come ci potremmo aspettare, dopo uno dei racconti di Silvia su ciò che fa con il ragazzo, ma dopo un episodio che lo riguarda da vicino. Un pomeriggio durante una vacanza a Venezia, mentre si trovano entrambi a letto, lei prova ad avvicinarsi, ma, vedendo che lui non sembra propenso ad avere un rapporto, gli comunica che si sarebbe spostata nel suo letto. Filippo allora la attacca violentemente, le intima di stare lì e le stringe forte il collo fino a farla diventare rossa in viso. Ciò che più lo stupisce, ancora maggiormente della propria reazione violenta, è la reazione di Silvia, che «era impaurita sì, ma non addolorata, disperata, piangente [...] era appagata» (OS, 255). Dopo aver avuto infine il rapporto, Silvia confessa che le è piaciuto molto e, dopo che Filippo le chiede se non si è accorta che l'ha quasi strozzata, lei replica che «è stata la ciliegina sulla torta» (OS, 256).

¹⁴ Cfr. citazione riportata sopra, p.#31

Questa scena, oltre ad essere emblematica per evidenziare il masochismo di Silvia, rappresenta anche una delle due scene¹⁵ che mettono in luce il sadismo di Filippo. In lui masochismo e sadismo si fondono: se, da una parte è attratto da ciò che non gli dà certezze, dall'altra trova, inconsciamente, piacere nella sofferenza altrui. È consapevole che entrambe le sue amanti stanno male durante la sua assenza, ma ciò non lo spinge a modificare le abitudini della sua vita, a compiere, cioè, una scelta in favore dell'una o dell'altra. Il suo narcisismo gli permette di considerare, non solo accettabile, ma anche ottimale, questa situazione. La propensione narcisistica di Filippo non viene mai allusa all'interno del romanzo, ma è un tratto fondamentale del carattere del protagonista. Tratto che la psicoanalisi fa risalire, come nella maggior parte dei casi, all'infanzia, quando il bimbo rappresenta a tutti gli effetti il centro del mondo per la madre. L'abbandono della madre rappresenta, pertanto, una ferita, rimossa e conservata solo a livello inconscio, ma ben presente nell'alter ego parisiense, che non riesce ad amare, ma conferma il bisogno di essere al centro delle vite degli altri.

Silvia, pur umanamente non essendo esente da tratti narcisistici della personalità,¹⁶ viene presa in esame in questo caso per la sola inclinazione masochista. Ne abbiamo dimostrazione soprattutto dai racconti che fa al marito sulla sua relazione con il ragazzo. Santoro definisce le pratiche sessuali che i due intrattengono come «sterili» (Santoro 2009, 94), in quanto consistenti esclusivamente in rapporti orali o anali, rapporti dunque che tendono a compiacere l'uomo senza, in linea generale, portare piacere alla donna. La *fellatio* compiuta dalla moglie al ragazzo che ossessiona Filippo nelle sue visioni e nei suoi sogni, pur non provocando nessun dolore alla donna, la fa, secondo una prospettiva sadiana, avvicinare di più alla morte rispetto ad altri tipi di rapporto, in quanto il piacere dell'uomo avviene attraverso la sensazione di strangolamento della donna (Sade 1992, 24-48).

Filippo tenta anche di spiegare a Silvia che non è del tutto normale che lei e il ragazzo abbiano solo rapporti orali - ovviamente praticati dalla donna su di lui - e che questi sono la «dimostrazione appunto di potenza, di vanità del proprio cazzo e sopra ogni altra cosa di disprezzo per le donne» (OS, 239), senza, però, smuovere nessuna preoccupazione in lei.

Lei stessa, anzi, ammetterà che questo tipo di approccio porta con sé una buona dose di svilimento per il genere femminile:

[...] ¹⁷ «lui preferisce così, mi prende per i capelli e me lo fa ingoiare.»
«E questo ti piace?»
«Sì, molto»
«Secondo te perché fa così?»
«Perché disprezza le donne, o dice di disprezzarle»

¹⁵ L'altra scena si verifica con Paloma in vacanza a Capri: «Si litigava per niente, in modo talvolta feroce da parte mia addirittura disumano e violento [...] la picchiai, tentai perfino di strozzarla» (OS, 243).

¹⁶ Cfr sotto, p.#39

¹⁷ Discorso diretto di Silvia.

«A te perchè piace in modo particolare?»

«Perchè mi piace fare tutto quello che vuole. Ha una forte personalità e questo mi eccita.» (OS, 223).

Il grosso problema di cui Silvia non riesce, o non fa in tempo, a rendersi conto, è che «tutto quello che vuole» è troppo. Le ultime pagine del libro non possono lasciare il lettore indifferente di fronte a ciò che la donna arriva a compiere per soddisfare le fantasie del ragazzo. Prima confessa a Filippo che ha praticato con il ragazzo un rapporto anale (OS, 237), che sì, le ha causato molto dolore, ma in un certo senso, dice, le è anche piaciuto. Non in senso fisico, bensì a livello psicologico, perché lui «lo voleva, lo voleva così tanto» (*ibidem*) e lei in quel modo si sentiva ancora più posseduta e più desiderata.

L'escalation poi diventa sempre più rapida e Silvia diventa sempre più esplicita nel raccontare «atti sessuali distruttivi e promiscui» (Amitrano 1997, 356). Prima acconsente ad avere un rapporto con un amico del ragazzo, un rapporto che le piace, lo confessa lei stessa, non perché sia stato piacevole in sé, ma perché era quello che voleva il ragazzo (OS, 252). Poi acconsente ad avere una serie di rapporti sessuali, uno dietro l'altro, da lui e da tutti i suoi amici (OS, 265). Di nuovo dice che le è piaciuto, addirittura che è venuta molte volte, e anche la motivazione di tale piacere è sempre la stessa «perché vedevo che a lui faceva piacere, si divertiva, scherzava, rideva» (*ibidem*).

E infine Ugo, il ragazzo, di cui proprio in queste pagine scopriamo il nome, la porta, insieme agli amici, a farla prostituire.

«E tu l'hai fatto?»

«Loro si divertivano e io anche e ho provato»

[...]

«E ti è piaciuto?»

«No, fu un affare di pochi minuti. A uno ho fatto un pompino, gli altri mi hanno scopata ma col preservativo. È stata tutta una cosa fatta per scherzo. Poi, sempre per scherzo lui e i ragazzi hanno finto di fare i papponi e hanno voluto i soldi. Io glieli ho dati. Ma era uno scherzo naturalmente, io mi divertivo»

«Perchè ti divertivi?»

«Perchè lui si divertiva. Più tardi, quando eravamo soli, mi disse che mi avrebbe picchiata se non l'avessi fatto. Aveva ragione»

«Perché aveva ragione?»

«Perché io devo fare tutto quello che vuole lui»(ivi, 266).

Questa conversazione, più di tutto il resto del libro, provoca rabbia e sconcerto. È davvero difficile capire come Silvia possa, prima di tutto, lasciarsi trattare in quel modo, poi anche come lo confessi con leggerezza al marito, come giustifichi continuamente lei stessa e il ragazzo e non le

venga in mente di essersi messa in pericolo. È incomprensibile come per lei tutto questo rientri nella normalità.

Filippo, invece, è ben consapevole che quello che sta succedendo va oltre ogni limite del tollerabile in quella che dovrebbe essere una relazione d'amore; capisce che Silvia sta cadendo in un «oscuro e fatale abisso» (OS, 241), ma scompare. Probabilmente senza speranze, sconsigliato, dopo le ultime storie che la moglie gli racconta, decide di andarsene e le chiede di smettere di telefonare. Si lascia andare all'inefficienza e lascia sprofondare lei in quell'abisso che aveva previsto.

2.7 Una storia di reticenza

Gli aneddoti che Silvia racconta nelle ultime pagine del libro, lasciano un po' sorpresi considerando che la reticenza è la caratteristica che più la contraddistingue lungo gran parte del romanzo. Filippo lo ripete di continuo, la moglie non si apre mai del tutto con lui, che deve quindi interrogarla assiduamente per riuscire a scoprire qualcosa della sua doppia vita.

Una delle prime volte che il protagonista avverte quella reticenza è quando le chiede quanto spesso veda il giovane, sottolineando che «visto una volta, basta per tutte» (OS, 62). A questo Silvia risponde «Sono divertenti, i giovani» (*ibidem*) ed ecco che il marito avverte che Silvia gli sta tacendo qualcosa, che dice qualcosa, volendo intendere qualcos'altro, probabilmente che quel giovane le piace, per questo lo porta in casa e lo vede spesso.

E qui sentii la reticenza nella sua voce. Per la seconda o terza volta ormai, sentivo che quel filo amoroso tra me e lei, quel filo platonico come ho detto, assolutamente puro grazie al quale Silvia mi diceva assolutamente e sempre tutto, non era più diretto ma indiretto (*ibidem*).

Ciò che non era mai mancato, infatti, nel rapporto tra i due coniugi, era la comunicazione, anche quando Filippo intraprendeva uno dei suoi viaggi o una delle sue fughe in campagna, non mancavano mai quelle telefonate che avevano il potere di tenerli uniti. Da quando, però, nella loro vita era subentrata quella terza, o quarta, persona, le cose erano cambiate e Silvia non era più limpida nel raccontare a Filippo ciò che faceva.

La reticenza c'era, e si faceva sempre più forte. Quando le mie domande si facevano appena meno coperte o appena meno discrete la voce di Silvia si faceva dura, a volte durissima (OS, 65).

Se lo scopo di Filippo è quello di sapere tutta la verità per soddisfare la propria curiosità, di esercitare su Silvia il suo mestiere, di farsi raccontare tutto per poterla poi psicanalizzare, la reticenza della moglie rappresenta un vero e proprio ostacolo. Un ostacolo necessario alla narrazione, necessario per suscitare i dubbi di Filippo e le sue visioni, per far procedere

lentamente e ciclicamente la narrazione, perché si arrivi solo a piccoli passi a scoprire cosa sta davvero succedendo a Silvia.

Garboli, a proposito, sostiene che le reticenze sono, per il protagonista «frece intinte di veleno micidiale» (Garboli, in OS, 42): Filippo preferirebbe scoprire tutti i dettagli del rapporto extraconiugale della moglie, piuttosto che ignorarli. Dice, infatti:

[...] la sua reticenza a quello che chiamerò il mio piano, il piano dell'esorcismo attraverso l'analisi, era molto forte e determinata. Come certi malati per cui ci vogliono mesi e mesi di analisi prima di scalfire la dura durissima scorza della reticenza, cioè della censura, anche Silvia prometteva di essere un malato difficilissimo, per di più sano di mente e di nervi, che non sarebbe stato facile trascinare nel torrente della confessione piena e totale e liberatoria e a cadere così finalmente nelle mani del medico. E la mia curiosità e impazienza erano tanto più forti e trascinanti quanto era forte e resistente la reticenza di Silvia (OS, 126).

Filippo nei panni di un medico alle prese con un paziente complicato perché deciso a non collaborare, ma anche Filippo nei panni di un marito troppo curioso per placare la propria sete di verità e, soprattutto, la propria sete di controllo. La ferita narcisistica che grava sulla personalità di Filippo lo spinge a cercare di continuare a dominare la moglie: non nel senso fisico del termine, data la cifra platonica della loro relazione, bensì in senso mentale. Filippo non può accettare che la moglie gli taccia certe cose, poiché significa aver perso il suo ruolo di “padrone”, di figura dominante all'interno della coppia, in sostanza di aver perso il controllo su quella donna.

La reticenza al tempo stesso alimenta il desiderio di conoscere: più lei tace, più lui soffre perché non gli è consentito sapere. D'altronde, nel paragrafo precedente abbiamo visto come, non appena lui arrivi alla completa conoscenza della seconda vita della moglie, quando ognuna delle sue ipotesi trova finalmente o tristemente conferma nei racconti più scabrosi di Silvia, lui se ne va. Proprio quando la paziente finalmente si fa trascinare «nel torrente della confessione» lui interrompe il dialogo. La reticenza è, dunque, insieme alla curiosità, ciò che permette al romanzo stesso di esistere: se Silvia avesse da subito confessato tutto, nei minimi dettagli, Filippo avrebbe, forse, perso interesse e smesso di chiedere. Si tratta dello stesso meccanismo analizzato in precedenza in merito all'invidia,¹⁸ che in questo caso non ha una cosa o una persona come oggetto del desiderio, ma la conoscenza.

Usando le sue abilità di medico, Filippo descrive anche il mutamento della reticenza di Silvia, che cambia via via che la sua relazione procede. In un primo momento la reticenza della donna viene definita «sincera» (OS, 120), uno degli atteggiamenti tipici di una «donna sociale» (*ibidem*) quale lei era. Con reticenza si intende, infatti:

¹⁸ Cfr. sopra, p#13

[...] non voler dire la verità ma al tempo stesso non voler mentire. Di solito la reticenza si esprime con una mezza verità, cioè con quel tanto di verità che non può fare nè male nè bene (*ibidem*).

Silvia è reticente perchè lo impone, in parte, il suo status, il suo essere una donna borghese di mezza età, che non può permettersi di dire qualcosa che possa risultare fuori luogo o che possa offendere la sensibilità di chi le sta accanto, del marito in questo caso. Non racconta bene ciò che prova per il ragazzo o quello che fa nella sfera intima con lui, per timore che il marito possa risentirne o soffrirne.

Questo avviene fino ad un certo punto, poiché poi la reticenza, il narratore lo ripete più volte, inizia a mutare. Sempre attraverso le chiacchierate al telefono, per esempio, Filippo nota che «la qualità della reticenza di Silvia si era fatta diversa, al tempo stesso più astuta e più ingenua, per cui le bugie erano sempre mezze verità e le verità sempre mezze bugie» (OS, 185). Qualche pagina dopo il narratore spiega più chiaramente cosa intendesse con quella precedente dichiarazione:

[...] questo cambiamento consisteva nella duplicità del suo atteggiamento verso di me: da un lato parlava, e con una voce a volte tanto neutra quanto innocente mi raccontava o confessava cose che prima non avrebbe mai raccontato nè detto; dall'altro con la stessa voce neutra e innocente, mentiva. [...] Ora mentiva con la calma, la sicurezza e appunto quel timbro di voce che non ammette repliche, di chi sa mentire, ha l'abitudine e perfino il mestiere della menzogna (ivi, 191).

Se in un primo momento Silvia si limitava a non rispondere in modo diretto al marito, ma a girare attorno alle domande e rispondere con qualcosa che poteva avvicinarsi a ciò che era stato chiesto e che, però, non c'entrava il punto;¹⁹ ora arriva propriamente a mentire. L'esempio che Filippo porta a conferma di questa sua ipotesi è l'episodio in cui Silvia non risponde al telefono e, quando lui la richiama in un secondo momento, dice che era sola e stava guardando la televisione aspettando un'amica. Filippo, seguendo una delle sue sensazioni, chiama, però, quell'amica, che confessa che con Silvia in casa c'era un ragazzo «uno che non ha mai aperto bocca: sembrava uno di borgata o forse è un figlio di qualche sua amica. Non ha spiccicato parola» (OS, 192).

La reticenza si fa diversa, oltre che per l'inserzione di vere e proprie menzogne, anche perchè tende ad essere più leggera, Silvia inizia, cioè, a parlare, senza essere obbligata a farlo dalle insistenti domande del marito:

Lei stessa dunque sentiva la necessità di parlare ma sapevo che anche questo suo improvviso dire, ammettere, confessare, era calibrato e tutto sommato ancora reticente (ivi, 215).

¹⁹ Uno degli esempi più emblematici in questo senso:

«E... fate all'amore?»

«Mi piace vederlo per casa, come si muove, come riempie le stanze. La casa è così vuota sempre» (ivi, 87).

Reticenza che, con la fine del romanzo, va sempre più affievolendosi, arrivando, come si è visto²⁰ a confessare anche le pratiche più terribili cui il ragazzo la costringeva, sempre, però, con quella calma e con quell'innocenza prima descritti da Filippo.

Se si volesse cercare di capire il motivo che spinge Silvia ad essere così restia nel raccontare i dettagli della sua storia, si potrebbe fare affidamento alla spiegazione che ne dà Parise attraverso il suo personaggio. Filippo sostiene che la moglie prima di mentire a lui, menta a sé stessa, che non ammetta di provare certi sentimenti o che tenti di sminuire la relazione che ha con il ragazzo, in primis perchè lei per prima non vuole credere che certe sensazioni siano reali, per non cadere in quella che potrebbe essere solamente un'illusione.²¹ Una sorta di autodifesa sia verso se stessa sia verso il marito.

Allo stesso tempo, però, la reticenza di Silvia viene spezzata da quelli che Filippo, utilizzando un termine psicoanalitico, definisce lapsus, momenti in cui la moglie, senza rendersene conto, fa intendere molto più di quello che semplicemente dice. Per esempio quando lei racconta che «sta sempre con quel maledetto giubbotto addosso, non se lo leva mai» (OS, 88) per Filippo è chiaro che stia intendendo che lo indossi anche quando fanno l'amore. Così come quando lei dice che «ha i capelli così ricci e fitti, un groviglio in cui il pettine non riesce a passare» (OS, 124), Filippo subito deduce che lei abbia provato a pettinarlo e che, dunque, si comporti con lui con dedizione materna. Oppure, più significativamente, il fatto che Silvia ripeta continuamente che il ragazzo è «prepotente» (OS, 110, 123, 131, 162) significa che ormai la donna è stata plagiata, che lui ha su di lei pieni poteri, è il suo padrone, il suo «magnaccia» (OS, 131).

La reticenza, dunque, ostacola la verità, rende più difficile il lavoro di Filippo, ma, allo stesso tempo, lascia emergere piccole informazioni che permettono alla storia di procedere con quella ripetitività e ossessività che costituiscono la cifra stilistica del romanzo.

2.8 Una storia d'amore

Che posto occupa, dunque, l'amore in questo romanzo? *L'odore del sangue* si apre a temi diversi, ma tutti questi ruotano attorno al matrimonio tra Filippo e Silvia e alle storie che essi intrattengono con altre due persone. Dove sta l'amore? Nel matrimonio o fuori da esso? Che tipo di amore è? Si tratta veramente di amore?

Partiamo dal nodo centrale, ovvero dal sentimento che lega Filippo e Silvia.

²⁰ Cfr sopra, p.#34

²¹ Per esempio:

[...] bastava a Silvia per illudersi che in primo luogo l'amore per il ragazzo, che dipendeva evidentemente tutto da lei, lei avrebbe voluto farlo continuare all'infinito, e che il ragazzo, a modo suo, dicendo soltanto "ho voglia di stare insieme" diceva che l'amava (ivi, 162). Del resto, dovendo ad ogni momento mentire con se stessa, Silvia aveva buon gioco nel mentire a me (ivi, 185).

Il sentimento tra me e Silvia, figli unici tutti e due, nato vent'anni fa era, salvo eccezioni non rarissime ma rare, si potrebbe definire in due parole: amor platonico. Il sesso non è mai stato per Silvia la cosa più importante tra un uomo e una donna, e forse nemmeno relativamente importante (OS, 57).

I due sono innegabilmente legati, non da una passione travolgente, ma sicuramente da un forte affetto che li tiene legati da molti anni. Un affetto profondo, che viene definito prima nei termini di «simbiosi» (OS, 66), esattamente come quella, che durante un viaggio nella foresta cambogiana, l'autore riconosce in un tempio buddista fagocitato dalla vegetazione, in cui le sculture sono circondate ed affiancate dalla natura selvaggia, con i suoi alberi e le sue liane. Filippo e Silvia erano come una scultura e una liana di quel tempio, «avviluppati» (OS, 67) l'uno all'altra da molto tempo in un «abbraccio inestricabile e anche mostruoso [...] una sola persona in due, un intreccio di liane e pietra» (Garboli, in OS, 32).

L'affetto che li lega viene poi descritto attraverso una seconda immagine dalle sfumature poetiche:

[...] una vera e propria idea platonica, simile a una stella fissa, lontana e tuttavia brillante: che non si poteva fare a meno l'uno dell'altro, che eravamo sempre e comunque insieme, che le distanze non contavano un gran che, che insomma si viveva insieme, stretti in un abbraccio disperato e impotente ma pur sempre in un abbraccio che aveva le stigmate dell'eternità (OS, 78).

Un amore sublimato, che sopravvive alla mancanza di sensualità, alla distanza e anche ai tradimenti. Un amore che talvolta, conosce anche dei momenti di passionalità e furore,²² sostiene, infatti Garboli che «il platonismo di questo rapporto coniugale non è immune da carnalità. Non esclude l'erotismo anche se lo limita» (Garboli, in OS, 31). Tali momenti sono interrotti, però, da Silvia e dal suo scivolare «lentamente ma inesorabilmente dalla femminilità, dal sesso, alle cure materne, ai tè, alle camomille, alle preoccupazioni per la mia salute e il mio lavoro e incominciava la noia» (OS, 205). La “colpa”, se così si può definire, della resa platonica del loro amore è, per Filippo, attribuibile a Silvia, che non sembra provare interesse verso il sesso e che si dedica profondamente a lui, si preoccupa e si interessa, dimostrando una dedizione troppo materna per il marito. Questo tipo di atteggiamento viene fatto derivare, secondo le teorie freudiane, dal narcisismo, tipicamente femminile, che impone ad alcune donne innanzitutto di preferire il sentirsi amate piuttosto che l'amare attivamente (Freud 1976, 40) e,

²² Per esempio dopo l'episodio in cui Silvia tradisce Filippo con il giovane studente di medicina qualche anno prima: «Mai si era fatto l'amore con quella intensità, quella voracità, quella crudeltà» (ivi, 79). O quando Filippo torna dopo i primi sei mesi passati con la ragazza in campagna: «Ma poi tornai, e furono giorni di amore molto intenso, vero e carnale, come avrebbe dovuto essere e non era» (ivi, 60).

in secondo luogo, di riuscire a passare dall'amore verso sè stesse all'amore per l'altro per mezzo di un'unica figura, il figlio. Silvia non ha figli, ma tratta entrambi gli uomini di cui la vediamo innamorata come tali, sopravvalutandoli, idealizzandoli e, non notando, le loro mancanze.

Questo tipo di affezione maternamente incondizionata è da Filippo, allo stesso tempo respinta e voluta: se, infatti, egli sembra lamentare da parte di Silvia la mancanza del desiderio erotico,²³ dall'altra sente che:

L'amore casto, non soltanto prolungava e sublimava l'amore tra noi due ma era una mia necessità molto forte, alle volte violenta, più violenta di qualunque desiderio (OS, 111).

Il loro amore ha bisogno di essere platonico per sopravvivere e, proprio poiché platonico, il loro amore può, nell'ottica della coppia, o meglio, nell'ottica di Filippo, sopportare prima uno e poi due tradimenti.

Il primo tradimento a livello cronologico è quello di Filippo con Paloma, il cui inizio risale a due anni prima gli eventi narrati. Era la figlia di un amico e lui l'aveva conosciuta quando la ragazza aveva appena sedici anni; l'interesse, scattato subito dopo averla vista, si era arrestato quando lei aveva sposato un ragazzo del paese, per poi riaccendersi dopo aver saputo che era rimasta vedova. L'amore che ne deriva è opposto a quello provato per Silvia e il loro legame rappresenta la «condizione naïve e primigenia dell'amore, anche sessualmente intenso» (Crotti 1998, 20).

Si fece l'amore, le prime volte in modo al tempo stesso timido e imbarazzato per tutti e due, poi nel modo che avevo previsto dal primo sguardo. Come non l'avevo mai fatto con nessuna donna, cioè in modo travolgente, che è dir poco (OS, 203).

Ma allo stesso tempo:

Una volta fatto all'amore non avevamo quasi nulla da dirci. Non avevamo interessi comuni, comuni argomenti di conversazione, linguaggio comune, società comune, nulla. Non avrei potuto portarla con me insieme a nessun altro che non fosse del suo paese o un suo conoscente. I miei conoscenti o amici, quei pochi nella zona, l'annojavano (OS, 74).

Paloma gli può dare quello che Silvia non può dargli, il sesso, mentre Silvia gli può dare quello in cui Paloma difetta, la socialità. Con Silvia non può avere più di qualche sporadico rapporto sessuale intenso, così come con Paloma non può avere più di qualche rapida e banale conversazione.

²³ Cfr. «La pregavo di essere meno materna, meno dedita, più donna» (ivi, 206).

Proprio poiché una bilancia le mancanze dell'altra, Filippo riesce a trovare il suo equilibrio e a stare in bilico in una corda sospesa sul precipizio della noia. E Silvia accetta il tradimento del marito «considerandolo parte integrante del *ménage* matrimoniale» (Santoro 2009, 89).

La crisi sopraggiunge con l'ingresso nelle loro vite del giovane ragazzo di cui si innamora Silvia, che potenzialmente avrebbe potuto portare, invece, ad una situazione ancora più equilibrata: come Filippo ha l'amante verso cui fuggire per trovare ciò che gli manca nella coppia, altrettanto potrebbe fare Silvia, creando così una maggiore simmetria. Questo "idillio" non è, però, possibile in quanto Ugo, il ragazzo, rappresenta più che una fonte di amore, una fonte di pericolo. Anche la relazione tra lui e Silvia si basa, naturalmente, sul rapporto carnale più che su quello mentale e affettivo, ma la donna sembra allo stesso tempo essere «plagiata» (OS, 108) dal ragazzo. Secondo Filippo, Silvia non è spinta dal desiderio di colmare le lacune sessuali del loro matrimonio, di sfuggire alla noia o di ricercare una giovinezza ormai perduta, ma si è innamorata del ragazzo. A differenza sua, però, Silvia non può essere innamorata di due persone, poiché:

Era una donna che, sempre nella sua vita, aveva amato perduto un solo uomo: perduto, ansiosamente, da schiava; ora toccava ad un altro ma quest'altro [...] voleva la rovina di Silvia (OS, 241).

Ugo non può portare ulteriore equilibrio in quel quartetto che forma l'ossatura del romanzo non solo perché egli stesso è una figura pericolosa, ma anche perché Silvia non è in grado di amare contemporaneamente due persone: l'amore per lui significherebbe, quindi, la cessazione di quello per Filippo. Questa impossibilità, secondo la prospettiva lacaniana, è una condizione atavica della donna: mentre l'uomo tende a desiderare il "pezzo" di corpo di una donna secondo un meccanismo di tipo feticistico, la donna si innamora della «parola, la frase, la lettera d'amore» (Recalcati 2011, 139). La grossa differenza è quindi la facilità con cui l'uomo riesce a sostituire il "pezzo" e la difficoltà della donna a compiere lo stesso passaggio. L'amore della donna è sempre verso il nome, significa che «l'amato è amato solo nella sua singolarità irripetibile, per il suo nome proprio, irriproducibile, unico, insostituibile» (ivi, 142).

Posto, dunque, che Silvia non possa amare due uomini allo stesso momento, ciò che succede è, allora, che la donna tenta di indirizzare il sentimento d'amore per il marito, verso il ragazzo. Filippo può amare un "pezzo" di Silvia e un "pezzo" di Paloma allo stesso tempo senza apparenti difficoltà da parte sua, mentre Silvia, innamorata del marito nella sua complessità ed unicità, può solamente tentare di trasferire quel sentimento sul ragazzo, che ancora meno di Filippo, lo merita.

Il nuovo amore di Silvia, infatti, è «anche sessuale, ma non è la cosa più importante» (OS, 209), insieme possono trascorrere «giorni senza fare all'amore» (OS, 210).

«E cosa fate allora?»

«Parliamo, lui sembra assetato di parlare, di comunicare, come molti ragazzi oggi, io credo.»

«E di che parlate?»

«Di tutto.»

«Di tutto non vuol dire niente. Tu hai interessi particolari, una società, dei gusti, una cultura.»

«Lui invece è ignorantissimo.» [...]

«Mi parla molto di sé, della sua infanzia, delle sue balorde idee politiche, delle sue idee sulla vita, sul lavoro, sul mondo.» (*ibidem*).

La relazione di Silvia, che in apparenza potrebbe apparire più equilibrata tra dialogo e sesso, è del tutto squilibrata tra i sentimenti che prova uno e quelli che prova l'altro. E' vero, ci viene detto che Silvia e il ragazzo parlano di più, ma è sempre lui a parlare e lei passivamente ad ascoltare, è sempre lui a decidere come passare il tempo: decide a che ora tornare dalla discoteca, decide che il marito non può stare in casa e decide come e quando si debba fare l'amore.

Gli amori nel romanzo sono, pertanto, simmetrici e asimmetrici allo stesso tempo, simmetrici perché entrambi i coniugi intraprendono una relazione al di fuori della coppia, perché entrambi gli amanti sono ragazzi giovani, perché entrambi ritrovano in loro la giovinezza perduta, entrambi sentono di essere quasi dei genitori per quei ragazzi.²⁴ Allo stesso tempo le asimmetrie si presentano nello sbilanciamento di interesse che esiste tra i due componenti di ogni coppia,²⁵ nel diverso tipo di carattere dei due giovani - la dolcezza e innocenza di Paloma contro la prepotenza di Ugo - e nel diverso grado di intensità e razionalità con cui vengono provati i sentimenti.

L'amore ne *L'odore del sangue* viene continuamente interrogato, analizzato e indagato attraverso la lente della gelosia, dell'abbandono, del tradimento, della psicoanalisi, del masochismo. Tutti questi temi si ricollegano, però, in qualche modo sempre all'amore, o, per lo meno, alla sua supposizione. Tutti i protagonisti del romanzo cercano l'amore e dicono di provare amore, per una o più figure, con più o meno aspettative, consapevoli di essere più o meno ricambiati. È impossibile dare una definizione universale di amore: esseri umani unici, personaggi unici provano sentimenti unici, che interpretano in un modo che è altrettanto unico. I singoli lettori potranno, analogamente, farsi idee diverse: *L'odore del sangue* è un romanzo d'amore? Se sì, dove sta l'amore? Uno sguardo ingenuo potrebbe credere che esso sia presente, a suo modo, in ognuna delle relazioni presentate: un amore malato quello di Silvia per il ragazzo, un amore ormai stanco quello tra Silvia e Filippo, un amore innocente quello di Paloma per Filippo. Se volessimo usare, però, nuovamente le parole stesse del narratore, di Parise, per rispondere a questo quesito, la risposta, probabilmente, sarebbe che l'amore non è da nessuna parte.

²⁴ Cfr. «È vero, io ero a Capri con una ragazza che pareva ed era mia figlia, e anche lei stava al mare con un ragazzo che pareva ed era suo figlio» (ivi, 246)

²⁵ Cfr. «Nessuno di noi amava un amore corrisposto salvo il ragazzo che certamente non amava Silvia» (ivi, 236).

È proprio vero che non si può giocare con l'amore. Questo sentimento, certamente il più bello e il più potente nella vita degli uomini, non soltanto va curato giornalmente come un bambino anche nelle vite più normali, soprattutto non va ignorato nella vita di chi ci ama. (OS, 260).

Ne *L'odore del sangue* quasi tutti giocano, nessuno si prende davvero cura. Filippo in primis rimbalza continuamente tra due donne, per sentirsi voluto e desiderato, non prendendosi cura di nessuna delle due. Ugo indubbiamente gioca con Silvia, la manipola, la rende sua schiava a livello fisico e mentale, in nessun modo è interessato al suo benessere. Paloma gioca ad essere la fidanzatina perfetta a tutti i costi: le piace aspettare quell'uomo molto più grande di lei, con cui in comune non ha niente, dentro il suo piccolo e circoscritto mondo di campagna, ignara e troppo discreta su tutto il resto. Infine Silvia, che prova ad amare profondamente, che si prende cura in modo altrettanto profondo, che non gioca, ma si immerge nel sentimento, viene spazzata via dalla forza brutale dell'amore stesso. Silvia è il gioco e Filippo e il ragazzo giocano con lei, la manipolano a loro piacimento. L'unico spiraglio d'amore che si intravede nella storia, l'amore incondizionato, forse cieco, di Silvia, viene distrutto, fatto a pezzi.

Lo sguardo di Parise è malinconico, pessimista come, forse, non lo era mai stato. Una storia che si chiude senza vincitori. La nuova vita che Filippo si costruisce in campagna, quell'«artefatta quiete familiare, vissuta con la ragazza e i suoi figli» (Perrella 2003, 117), è, infatti, una vita basata sulla menzogna e sulla morte. La felicità che potrebbe provare è continuamente ostacolata dal pensiero di Silvia, dal rimorso, addirittura, di non essere morto con lei come era accaduto per i due protagonisti del celebre dramma shakespeariano.

Come nel gioco dell'infanzia mi dissi che avevo ritrovato Giulietta, ma morta, come nella favola, e che anch'io ora dovevo morire e giacere per sempre vicino a lei. [...] Non avevo però né il veleno, né il pugnale, lì, al momento, e allo stesso modo come avevo pensato di riunirmi a lei per sempre, perché così voleva il destino da me interamente previsto, ora il destino ancora una volta ci separava per degli stupidi dettagli (OS, 270).

E infine, le righe prima dell'epilogo:

Penso naturalmente sempre a Silvia, specialmente la sera. Alle volte la ricordo, ricordo cioè i nostri venti anni di matrimonio, ma soprattutto penso a lei e la rivedo all'obitorio e rimpiango spesso che il destino non mi abbia messo nelle mani il veleno o il pugnale per coronare quello che è stato, è proprio il caso di dirlo, un grande sogno romantico iniziato nel mio cuore di bambino di cinque anni e finito in quello di un uomo ormai vecchio (OS, 272).

2.9 Una storia di morte

Svanita l'illusione che *L'odore del sangue* possa essere una storia d'amore, non ci resta, dunque, che prendere in considerazione l'idea che si tratti, in fondo, di una storia di morte.

Garboli nella sua prefazione, infatti, sottolinea come «il tema funebre è [...] d'obbligo. Esso trova la sua consacrazione nell'epilogo e occupa tutta intera la narrazione» (Garboli in OS, 36).

La morte violenta di Silvia non giunge inaspettata, ma è qualcosa che si inizia a percepire piano piano nel corso della narrazione, qualcosa a cui il narratore ci prepara mentre finge di preparare sé stesso. Quell'idea ricorrente di destino, che Filippo dice di non conoscere, ma di temere molto, (OS, 215) altro non è che la presenza della morte, che piano piano si insinua nel romanzo fino ad arrivare ad occuparne il posto d'onore.

La stessa cosa, non dimentichiamolo, stava accadendo nella vita dell'autore. Parise era malato, sentiva che la vecchiaia si stava facendo strada nella sua vita; la malattia stava corrodendo il suo fisico e il suo spirito e la morte si stava, inesorabilmente, avvicinando.

Si veda, infatti, come Giosetta Fioroni ribatte a chi sostiene che il sesso sia il protagonista assoluto del romanzo:

Apparentemente è così. In realtà, c'è sotto il turbamento della malattia, della vecchiaia precoce, la sua visione cupa e crudele della vita, il pessimismo con cui guardava ai rapporti umani e in specie a quelli tra gli uomini e le donne. Proprio in quegli anni Goffredo scrutava ogni coppia che incontrava e si interrogava sul suo destino («Panorama» 1997, 111).

Giosetta aggiunge che negli ultimi tempi il compagno aveva ammesso che la cosa che più ammirava negli altri era la salute fisica, un qualcosa che in realtà egli aveva sempre apprezzato poichè «aveva sempre sentito in sé un germe di debolezza fatale e tragica» (*ibidem*).

Parise ammira, o meglio invidia, la vita.

Il suo alter ego fa lo stesso e invidia quella vita che «pulsava in persone che appartengono quasi ad una nuova razza, a una diversa e inedita configurazione dell'umanità» (Perrella 2003, 117).

Questa nuova umanità è, ovviamente, rappresentata dal ragazzo, che non ha volto e solo alla fine ha un nome, proprio perché funge solamente da simbolo, il simbolo di una potenza vitale e feroce che autore e personaggio ammirano e temono contemporaneamente. «Parise è darwiniano, teme di essere superato da questa nuova razza, e questo suo timore è quasi superiore alla morte fisica» (*ibidem*).

Aggiungiamo al quadro appena delineato il fatto che lo scrittore veneto abbia sempre pensato che sarebbe morto a cinquant'anni (Fioroni 1997, 111) e che, seppur la morte sopraggiunga qualche anno dopo questa previsione, il cinquantesimo anno d'età corrisponde esattamente a quello della stesura del romanzo postumo. Ne risulta che la morte soggiace nella mente dell'autore mentre scrive il romanzo, la morte fisiologica dovuta alla malattia, ma anche una certa morte dei sensi, una perdita di forza e vitalità, una passività alla vita che penetra anche nei protagonisti dell'opera postuma.

3. Oltre *L'odore del sangue*

3.1 Amore e morte

Dopo questa analisi, *L'odore del sangue* si rivela essere un'opera dai tratti contemporaneamente erotici e funebri, caratteristiche che, messe insieme, difficilmente trovano riscontro nella restante parte degli scritti parigiani. Il romanzo postumo rappresenta un *unicum* nella produzione dell'autore proprio per la scabrosità di questi due tratti: il sesso non era mai stato così esplicito e così presente, così come la morte non si era mai manifestata in modo così violento e tragico.

Tuttavia alcuni elementi che occupano le pagine del romanzo si possono più o meno facilmente individuare anche in altre opere di Parise.

Santoro, e prima di lui Gialloredo,²⁶ individuano «le prime vestigia dell'*Odore del sangue* in un testo breve, frammentario e incompiuto, scritto nel 1962, dal titolo *Descrizione di una farfalla*» (Santoro 2009, 85). Innanzitutto la protagonista femminile del romanzo si chiama Silvia, e, come la Silvia del romanzo, è una figura misteriosa e «impenetrabile» (O2, 525) che il protagonista maschile osserva ed interroga per riuscire a comprendere. Il racconto non si sviluppa sulla stessa linea tragica del romanzo, ma si concentra sull'alterità di questa figura «dalla passionalità quasi animale e al contempo misteriosa, a rispecchiare l'etimo del nome» (Santoro 2009, 85). Parise affida anche a questo narratore la sua curiosità e il suo sguardo sempre pronto a scandagliare le pieghe dell'animo umano e la sua particolare attenzione per il mondo delle donne, che lo incuriosivano per «il loro mistero, la loro inespugnabilità, almeno in alcune di esse, la loro "anima" che si rivela nell'*unicum* di un corpo» (Perrella in OS, 301).

Il tema funebre entra in questo breve racconto per mezzo di un'immagine che si fa strada nella mente del narratore osservando la camera con i due letti uniti:

Rimandavo con la memoria alla più bella ed emozionante immagine coniugale che io abbia mai visto: il sarcofago degli sposi etruschi. Pensavo alla profonda dolcezza di quei volti, alla disposizione ideale dei due corpi, uno accanto all'altro, la donna distesa e lievemente abbandonata contro il corpo dello sposo anch'esso disteso. I due busti eretti e i volti sorridenti e protesi in attitudine serena e contemplativa: contemplanti una idea di eterea e perfetta coincidenza con la natura [...]; coincidenza con la natura e con la morte. O in vita essi non contemplavano un bel niente e solo la morte ha permesso a quell'ignoto artista di creare in quei volti una contemplazione altrimenti inesistente? (O2, 523).

Un'unione che può essere assoluta e in piena armonia con il mondo naturale solamente dopo la morte, che non può non ricordare l'unione raggiunta *post mortem* di Giulietta e Romeo che viene agognata da Filippo di fronte al corpo senza vita della moglie.

²⁶ In A. Gialloredo, *La parola trasparente. Il sillabario narrativo di Goffredo Parise*, Bulzoni, Roma 2006, pp.114-15.

Infine anche nel racconto viene messa in luce una concezione di insofferenza verso il matrimonio da parte del protagonista:

Mi pare proprio di non essere adatto al matrimonio [...]. Per prima cosa sono entrato nella mia stanza e ho visto due letti, uno a fianco dell'altro, anzichè il mio solito unico meraviglioso letto che rendeva così bella e spaziosa la stanza, così dolce la stanchezza, così profondo il sonno e così allegra la luce del mattino. Ora, con quei due letti, la stanza sembra piccola e meschina e mostra qualche cosa di schematico e di legalizzato, di perentorio, di obbligatorio, come le scrivanie negli uffici. Insomma quei due letti uno accanto all'altro [...] sono come due grandi bocche aperte che ripetono in coro: "Ora non sarai più solo a dormire, ora dormirai sempre con tua moglie, che tu lo voglia o no. Questa è la legge. Tu stesso l'hai abbracciata ed ecco i risultati" (O2, 522).

3.2 La sconfitta del matrimonio: *Il fidanzamento*

Il passaggio riportato alla fine del paragrafo precedente è emblematico per capire non solo ciò che prova il protagonista, o i protagonisti, del racconto e delle opere parisiene, ma anche per comprendere quale fosse la visione che Parise per primo aveva del matrimonio.

Egli stesso in uno degli articoli della rubrica *Parise risponde*,²⁷ dal titolo *Sesso e divorzio*, dando il suo parere sul divorzio, afferma:

Sono contrario al divorzio perché sono contrario alla istituzione e soprattutto al contratto del matrimonio [...]. Non trovo affatto che il divorzio (o il matrimonio) sia "progressista e moderno". Lo trovo, al tempo stesso, burocratico e tribale. Se l'amore è un mistero e il sesso anche, non capisco perché due misteri messi assieme debbano tradursi in un contratto con clausole e morali e civili ed economiche (Parise 1998, 14).

Parise considera, dunque, positivi l'amore e il sesso per l'alone di mistero che essi comportano, e negativo il matrimonio, per la convenzionalità che esso trascina con sé. Del matrimonio ci trasmette un'idea claustrofobica, qualcosa che invece di aggiungere piacere alla vita, la sacrifica, la rinchiude entro certi limiti dettati dal contratto, che non possono far altro che privare uomini e donne delle loro libertà.

Il matrimonio risulta, pertanto, anche nella produzione letteraria dello scrittore, sempre sconfitto.

Caso paradigmatico in questo senso è *Il fidanzamento*, romanzo pubblicato nel marzo del 1956 che offre uno sguardo critico, seppur velatamente ironico, sulla vita monotona di una bigotta

²⁷ Rubrica che l'autore tenne per quasi due anni tra il '74 e il '75 sulla seconda pagina domenicale del «Corriere della Sera» a settimane alternate con Natalia Ginzburg. «Non era una rubrica letteraria, bensì una serie di dialoghi con i lettori il cui tema principale era proprio quello dell'Italia e degli italiani» (Perrella in Parise 1998, XII).

città di provincia. In un quadro piccolo-borghese sono inseriti i due giovani protagonisti, due ragazzi, Mirella e Luigi, da sei anni fidanzati, ma non ancora sposati. Gli anni di fidanzamento non portano a corroborare l'amore tra i due ragazzi, al contrario non fanno altro che appesantire l'atmosfera che essi vivono e che pervade l'intero romanzo. La loro relazione si basa ormai su rituali che si ripetono sempre uguali, sulla monotonia delle visite di Luigi a casa di Mirella, sui tentativi grotteschi e vani della madre di spingere Luigi a sposare la figlia. Il giovane se ne va dopo che la madre ha scoperto che la figlia non è più vergine e lo ha messo alle strette; la ragazza avrà altri corteggiatori, ma in quel mondo così ottuso è troppo difficile per una donna sposarsi dopo una precedente relazione. Luigi quindi torna e promette il matrimonio, e non perché Mirella gli sia mancata, ma perché ha scoperto che non può "permettersi" una donna e una vita migliore di quella precedente. Le sue idee sul matrimonio, però, non sono cambiate:

[...] finì col lasciarsi convincere che l'idea del matrimonio era stata sì, come idea, una bella idea, una bella idea, e lo era ancora, ma per il momento inutile: che fretta c'era? — si diceva Luigi aumentando di peso ai buoni pasti della fidanzata (O1, 686).

La storia si conclude con la vittoria dell'utilitarismo: a tutti conviene che Luigi stia in casa, lui non deve più pagare l'affitto di un appartamento intero, ma solo di una stanza, potendo consumare i pasti preparati dalla madre della ragazza, che riceve venti mila lire al mese come rimborso. Del matrimonio nessuno ha più bisogno, ma questa conclusione non deve sembrare la realizzazione delle idee parisiene sull'inutilità del matrimonio, bensì il fallimento totale di qualsiasi rapporto non basato sull'amore — e sul sesso — ma sulle convenzioni. Tra i due non c'è nessuno spezzone di dialogo, nessuna scena che lasci presupporre una passione o un affetto tali da pensare al matrimonio, ma questo è dovuto, aspettato, ricercato solo per ragioni consuetudinarie.

Emblematici i pensieri della madre a riguardo:

Era ora, le ci voleva assolutamente un marito! Prima di tutto per ragioni fisiche, proprio per tenere su la pelle, il seno, la sveltezza delle gambe, l'espressione degli occhi; poi per renderla attiva [...]. Ma la ragione più importante, naturalmente era economica. Se Mirella avesse portato in casa un marito da settantamila mensili, lei, Mussia, avrebbe cominciato da quel momento a respirare (O1, 592-93).

Ma anche quelli dello stesso Luigi:

[...]; e invece ognuno dei due sa che, pur potendo, in linea di massima, vivere senza l'altro, è tuttavia comodo non farlo (O1, 589).

Ne *L'odore del sangue* questo bigottismo e questa convenzionalità dei rapporti vengono smantellati del tutto. Filippo e Silvia difficilmente potrebbero essere meno convenzionali, ma

resta la traccia della monotonia della vita di coppia. Che siano o no sposati, il passare del tempo rende i protagonisti stanchi e insofferenti verso la relazione, ma allo stesso tempo passivi e incapaci di chiudere definitivamente quei rapporti ormai logorati e logoranti.

3.3 La sconfitta dell'amore: *L'assoluto naturale*

Un passo avanti nell'indagine della relazione amorosa, viene fatta da Parise con *L'assoluto naturale*, opera teatrale portata a termine nell'estate del 1962, poco prima della separazione definitiva con la moglie Mariola, quando, quindi, i rapporti tra i due si stavano definitivamente incrinando.

È un testo che interroga a fondo, seppur con un'ironia che raggiunge spesso i caratteri del grottesco, le dinamiche amorose di una coppia in cui due diverse visioni si scontrano: quella idealista dell'uomo e quella realista della donna. L'uomo sublima la passione e ne descrive le caratteristiche solo attraverso metafore, atteggiamento che la donna, invece, considera denigrante.

Ecco, per esempio, come l'uomo descrive le sensazioni provate durante l'amplesso:

UOMO: (*ingenuamente*) Pensavo innanzitutto alle foreste tropicali. Più esattamente pensavo all'odore delle foreste tropicali che il tuo profumo mi ha richiamato alla mente. Dovrei descriverti questo odore [...]. Poi, accarezzandoti intimamente, ho provato la stessa sensazione che mi dava l'immagine del Barone di Münchhausen in un libro che leggevo da ragazzo (*O2*, 580-81).

E il successivo rimprovero della donna:

DONNA: Sei un idealista, non c'è che dire. Un idealista fantastico per di più. E, sotto un certo aspetto questo discorso, queste tue descrizioni insomma, sono quasi umilianti [...]. Perché tu ti rifuggi dalla realtà, cioè da me, e corri nientemeno che nella foresta tropicale [...] un simile atteggiamento nei miei riguardi non è affatto gentile, anzi, offensivo [...]. Proprio ora che era perfetto spunta fuori il problema: cioè la metafora; insomma il piacere che tu hai provato nell'unione con me è un piacere metaforico. Tu non ti sei in nessun modo annullato in me, ma, al contrario, ti sei così allontanato da poter raggiungere per mio mezzo, come per via aerea, gli odori delle foreste tropicali. Non basta, ma perfino, non vorrai negarlo, un ambiguo Barone di Münchhausen (*O2*, 581-82).

Questa situazione che potrebbe presupporre solamente una sensibilità diversa tra i due componenti della coppia, si incrina alla richiesta della donna rinunciare alla ragione, cacciare lontano il «demone del pensiero» (*O2*, 594) per riacquistare «la fede nella natura» (*ibidem*) e abbandonarsi all'istinto (*O2*, 593).

Ed ecco come questo dialogo si lega al romanzo: l'uomo pensante, l'uomo intellettuale, così come lo sono Filippo e il protagonista maschile della *pièce*, viene respinto e sostituito con un «uomo medio» (O2, 630), un uomo massa che non usa la ragione, ma solo l'istinto.

L'uomo massa in entrambi i casi si fa simbolo: nel romanzo viene continuamente chiamato “il ragazzo” — una sola volta si accenna al nome proprio, Ugo (OS, 265) — e non si accenna mai a caratteristiche che rispecchino la sua unicità, bensì solo a quelle che lo contraddistinguono come parte di un gruppo. Filippo, attraverso le descrizioni di Silvia, riesce a ricostruire questo «identikit» (OS, 95):

Sapevo che si trattava di un ragazzo giovane, di venticinque anni, [...] che era fascista, [...] sbruffone come tutti i ragazzi della sua età, bello, certamente bello e muscoloso perchè andava tutti i giorni in palestra, irruento, prepotente, ignorante [...] Che si era tagliato le vene. Che portava sempre, anche facendo all'amore, un giubbotto di pelle, che in qualche modo apparteneva o diceva di appartenere a Ordine Nuovo, una pericolosa società mezza segreta di teppisti fascisti romani [...]. Nelle mani avevo già parecchi elementi che facilmente, quasi banalmente, avrei potuto completare con un poco di immaginazione e di esperienza: portava naturalmente blue-jeans e scarpe da ginnastica. Una catena d'oro al collo con una croce [...]. Di ragazzi così, con queste caratteristiche, ce n'erano migliaia a Roma (OS, 95-96).

Nel dialogo invece, paradossalmente, mentre i protagonisti non hanno nome proprio, l'antagonista maschile viene chiamato Neanderthal, un nome che ha un significato evidentemente simbolico. Rappresenta l'istintualità, l'irruenza e la forza primigenia dell'uomo, un uomo che ha ancora caratteristiche più animali che umane e che, oltre a non poter avere le capacità di astrazione del protagonista, non sembra avere nemmeno la qualità della parola. La donna lo preferisce proprio perchè «è una creatura dominata da necessità biologiche, le sole che contino, per le quali il linguaggio non è altro che un impaccio» (O2, 617), per «la forza, la protezione, l'animalità [...], la mostruosità» (O2, 616), perchè la ama «con un trasporto e una violenza che nessun pensiero uguaglierà mai» (O2, 618).

In entrambe le opere l'intellettuale soccombe e la forza animale prevale. Filippo soccombe perchè non più al centro dell'amore della sua donna, mentre l'uomo del dialogo soccombe e viene sostituito esplicitamente tramite l'esecuzione per mano dell'antagonista.

Diametralmente diversa nelle due opere è, invece, la figura della donna: vittima nel romanzo, carnefice nel dialogo. La psicologia di Silvia è più sfaccettata; attraverso l'indagine di Filippo si coglie la scissione interiore tra l'amore per Filippo e la passione per il giovane, il suo tentativo di non dare importanza alla storia e il suo non rendersi conto di quanto essa sia sbilanciata e potenzialmente pericolosa. La donna del dialogo, invece, dimostra fin dall'inizio un atteggiamento perentorio, snobista e ottuso; scredita l'uomo e lo manipola, facendogli credere che la sua ragione non valga nulla e che egli debba, appunto, annullarsi per dimostrare l'amore per lei:

DONNA: Hai due soluzioni: o rientrare negli schemi convenzionali o, per amore, eliminarti da te: cioè perdere del tutto la tua individualità, definitivamente, per amor mio (*O2*, 644).

Tuttavia, ciò che accomuna entrambe le opere, seppur per motivi diversi, è la cattiva messa in luce dei personaggi femminili: Silvia appare come una donna di mezza età ingenua che ha perso la testa per un ragazzo molto più giovane che si sta prendendo gioco di lei; mentre la donna come una materialista priva di sentimenti, possessiva e vendicativa, che preferisce vedere l'uomo morire piuttosto che saperlo non completamente sottomesso a lei.

Era, dunque, misogino Parise? Giosetta risponde che:

Più che misogino, non aveva fiducia nel matrimonio e nella coppia, pensava che l'usura del tempo producesse solo cose negative. Questa sfiducia può essere scambiata per misoginia. Nei suoi rapporti con le donne si sentiva sempre intrappolato («Panorama» 1997, 111).

E, in effetti, osservando con occhio critico l'opera parisiana fino ad ora menzionata, si capisce chiaramente come non siano solo le donne ad incarnare l'anima negativa della relazione e della storia, ma che anche gli uomini giochino la loro parte. A lungo si è discusso del comportamento narcisistico di Filippo, ma anche della sua inettitudine e incapacità di agire per salvare la moglie. La stessa inettitudine e passività è caratteristica anche del marito protagonista di *Descrizione di una farfalla*, che non fa altro che osservare e giudicare la moglie, provando per lei una tacita insofferenza. Ne *Il fidanzamento*, Luigi è incapace di prendere delle decisioni e metterle in atto: fino alla fine non decide né di sposare Mirella, né di lasciarla; fugge dalle sue responsabilità e approfitta dell'ingenuità della ragazza e del materialismo della madre. Infine *L'assoluto naturale*, in cui l'uomo non ha la forza di opporsi alla donna: pur sostenendo a parole la sua razionalità, nei fatti si lascia trascinare dall'irrazionalità della donna.

È come se Parise ci dicesse che la relazione porta gli uomini ad esprimere il loro lato peggiore, che non solo non è possibile il lieto fine, ma che esiste davvero poco di lieto nel rapporto amoroso nella sua totalità.

3.4 La parentela più stretta: i *Sillabari*

Ricercando parentele tra *L'odore del sangue* e la produzione di Parise, è inevitabile soffermarsi sull'opera che più vi si avvicina per i tempi di composizione. I *Sillabari* comprendono due raccolte uscite a qualche anno di distanza — la prima nel 1972 e la seconda nel 1982 — e raccolgono quelle poesie in prosa, come Parise amava definirle, che erano uscite singolarmente negli anni precedenti nel «Corriere della Sera».

Si tratta di racconti brevi e immediati che presentano una situazione che può alla fine risolversi bene, male o non risolversi affatto. Santoro li definisce racconti “concettuali”

[...] cioè capaci di creare concetti, forme, che in quanto sospensione sincronica della pluralità degli elementi che li compongono, producono l'esperienza dello *choc*, vale a dire un arresto stupefatti e atterrito della percezione. Esperienza che consente di inquadrare un mondo e di illuminarlo da nuovi punti di vista, dandogli inedite profondità (Santoro 2009, 65-66).

Zanzotto ragionando sul motivo per cui l'opera abbia quel titolo, e non per esempio quello di Dizionario, spiega che in essa non sono presenti i tratti di un'enciclopedia, in cui tutto è ordinato e ha un senso compiuto, ma la raccolta «riporta all'incertezza, all'autorialità infantile, che sente le passioni, ma non riesce ancora a sorvegliarle l'una dall'altra» (Zanzotto in Parise 1986, 73). Lo scrittore si fa artista e si dedica ad una scrittura di tipo «immaginale, capace di avere un rapporto diretto con il proprio oggetto» (Santoro 2009, 62), come un pittore deve «guardare la realtà e fare uscire direttamente dal proprio io, dal proprio subconscio l'espressione artistica» (Parise 1987, 50).

I cinquantaquattro racconti vengono scritti mentre Parise si trova a Salgarèda, eletto «paese di poesia, luogo lontano anni luce dalla prosa del dibattito politico» (Santoro 2009, 65), lo scrittore veneto, afferma infatti:

Sentivo una grande necessità di cose 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 quel *l'erba è verde*, l'essenzialità della vita e anche della poesia. [...] Gli uomini d'oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologie (Parise, in O2, 1633-34).²⁸

Tuttavia non bisogna farsi l'idea che quello descritto da Parise nei *Sillabari* sia un mondo semplice, chiaro e sereno come le scritte nel sillabario del bambino sulla panchina. Se così fosse, del resto, non si potrebbero menzionare tali racconti in riferimento alla cupezza de *L'odore del sangue*.

3.4.1 *Affetto*

Procedendo in un'analisi che si concentra sui racconti tematicamente più vicini al romanzo postumo, una delle prime prose ruota proprio attorno ad uno dei temi centrali de *L'odore del sangue*, ovvero la cessazione della passione in un amore ormai senile. *Affetto* racconta brevemente la storia di un marito che avrebbe voluto lasciare la moglie in quanto «non l'amava

²⁸ Prima in F. Sala, *Sillabario dei sentimenti*, «Il Gazzettino», Venezia, 31 ottobre 1972.

più pure amandola moltissimo» (O2, 204). Egli non prova più nessuna attrazione verso la donna, non dormono più insieme, il loro amore è «un sentimento amoroso e coniugale molto forte ma sfumato» (O2, 205). Nonostante i suoi buoni propositi, l'uomo non riesce, però, a compiere quanto si era ripromesso poiché la colazione si consuma nelle solite consuetudini borghesi e, nel momento in cui sta per parlare, la moglie deve rispondere al telefono. La pesantezza della non riuscita del suo intento viene esasperata dal fatto che nelle prime righe del racconto si legge che «tantissime volte aveva tentato di farlo ma sempre qualcosa, all'ultimo momento, lo impediva» (O2, 204).

Questo potrebbe essere, quindi, il preludio alla storia di Filippo e Silvia, la descrizione di quella noia e monotonia che assale i coniugi dopo anni di matrimonio, che non sono però sufficienti, a causa della forza dell'abitudine, a far separare la coppia definitivamente. Il narratore del racconto fa presagire anche lo stesso rimpianto per la giovinezza che traspare dal romanzo. In questo caso manifestato sia nella commozione che lo assale nel guardare la figlia quindicenne, identica alla madre quando aveva quell'età, sia nel ricordo dell'amore giovanile tra i due:

[...] quando più grassottella, la trovava nei prati ad aspettarlo, un po' sudata, con le ascelle non depilate, piena di trepidazione come certe rarissime cavalle di sangue, i capelli rossi corti e ricciuti, sostenuti dal loro riccio, e le mani non molto curate ma secche e tremanti e non calme e morbide di crema. E il dispiacere, che nasceva non soltanto dal sentimento della brevità delle cose, ma soprattutto della loro impossibilità a rinnovarsi e a riprodursi nelle stesse persone (O2, 205).

3.4.2 *Gioventù*

Il ricordo di una giovinezza ormai passata, è anche quello che porta il narratore di *Gioventù* a ripensare alla storia con Maria, accaduta «un giorno di luglio ormai lontano» (O2, 333). Con la ragazza egli ha avuto una relazione, ora terminata per «questioni banali che a loro erano parse di fondamentale importanza (messo tra «» nel testo, come fare?)» (*ibidem*). Lei è a divertirsi in vacanza e lui prova a fare lo stesso, prova a cercare un'altra donna, ma:

Erano donne ricche, o donne che giravano intorno ai ricchi, in calma attesa, parevano avvolte da un involucri di calcolo e di aria fredda che rendeva fredda, al tatto, anche la loro bella e bronzea pelle. Non c'era nessuna corposità in quelle donne, nessun desiderio fisico, nessun sentimento verso gli altri uomini e le altre donne (*ibidem*).

Decide allora di andare da lei: la cerca nella località di mare in cui era in vacanza prima, e nella sua città poi, seguendola in macchina e facendola sbandare per riuscire a fermarla. La convince a sposarlo, ma il tempo logora questa passionalità:

Passarono gli anni, il giovane uomo e la ragazza di nome Maria scomparvero uno dall'altra, insieme al tempo. Ma un altro giorno l'uomo (che era diventato vecchio) si svegliò, come sempre e come tutti i vecchi molto presto, e aprì la finestra [...]. L'uomo pensò ai giorni qui descritti, soprattutto alla pelle scottante e all'alito profumato di sangue, e nella sua mente di vecchio formulò la parola gioventù (O2, 337-38).

Parise lascia intravedere nel racconto uno di quelli che saranno i temi principali del romanzo postumo, ovvero il contrasto tra la vecchiaia e la giovinezza. Il protagonista, che scopriamo alla fine essere ormai anziano, ricorda innanzitutto l'irruenza della gioventù, non di qualcun altro, come accadeva per Filippo, ma la propria, la propria capacità di agire, anche in modo violento al fine di ottenere ciò che desiderava. Poi, il ricordo della ragazza, ragazza che si contraddistingue per due principali elementi: la pelle scottata e, soprattutto, l'alito profumato di sangue. L'odore del sangue inizia a colpire la mente dell'autore già all'altezza dei Sillabari,²⁹ è l'odore della gioventù e della passione, un odore che egli inizia a percepire negli altri, poiché, probabilmente, non più assuefatto dal proprio.

3.4.3 Roma

Gioventù fa già parte della seconda raccolta dei *Sillabari*, in cui il tono leggermente remissivo, ma tutto sommato ancora sereno della prima raccolta, si fa più cupo. Lo nota nello specifico Natalia Ginzburg, a partire dai colori, che sappiamo essere molto importanti nella scrittura di Parise. Dalla «luce rosea» (Ginzburg in *La capria* 2005, 57), dai «folti boschi» (*ibidem*), dai «cieli rosseggianti e i colori nitidi» (*ibidem*) si passa ad un paesaggio che è «più sovente arido, polveroso e spoglio, e si è insinuata nell'aria una luce gialla. Cade una pioggia calda e torrenziale. Il disordine del mondo appare con più tenace insistenza» (*ivi*, 58). [note da controllare] Aggiunge *La capria* che:

Nel *Sillabario n.2* si sente una disperazione sottile e pervasiva, e la consapevolezza che, per quanto minima e perfino umile, la felicità desiderata mai sarà ottenuta; e per quanto amata in modo struggente, mai la vita ci ricambierà (*ivi*, 58). [controllare]

Sono due i racconti che meglio esemplificano questo cambiamento e in cui, non a caso, si riescono anche a trovare alcune tracce de *L'odore del sangue*.

²⁹ Nello specifico il racconto *Gioventù* viene pubblicato nel «Corriere della Sera» il 29 settembre 1974.

Il primo è *Roma*, il cui titolo coincide con quello apposto alle pagine che figurano in Appendice a *L'odore del sangue*; le cartelle corrispondenti a queste pagine,³⁰ inserite in principio all'interno del romanzo, erano state espunte dall'autore con una riga trasversale e con la scritta in stampatello "RIFARE". Il contenuto di quelle cartelle viene definito da Magrini come «un blocchetto di carattere antropo-sociologico, che Parise deve aver sentito troppo condensato, troppo giornalistico o saggistico, troppo pasoliniano» (Magrini in OS, 278).

I toni cupi e critici con cui viene descritta la «Roma pestifera e putrefatta della fine degli anni Settanta» (Garboli in OS, 37) si possono facilmente riscontrare anche nel racconto dei *Sillabari*, scritto, non a caso, il 22 maggio del 1979 e coincidente, quindi, con il periodo di stesura del romanzo.

La Roma che traspare dai due passaggi si contraddistingue in entrambi i casi per essere una città diversa, modificatasi in senso negativo rispetto alla percezione che i narratori trattenevano nei loro ricordi. Mentre la Roma de *L'odore del sangue* si è riempita di «ragazzi fascisti e borghesi» (OS, 273), di «quei ragazzi borghesi, travestiti da proletari, da borgatari o anche borgatari travestiti da borghesi che era la stessa cosa» (OS, 274), la Roma dei *Sillabari* è costellata da «donne africane vestite di bianco» (O2, 486), «etiopi dai capelli crespi a criniera» (*ibidem*), «uomini di varie razze» (*ivi*, 487), da «gente di colore che camminava e si muoveva come padrona della città» (*ibidem*).

Una Roma in cui i narratori non si riconoscono, in cui distinguono masse di individui omologati alle quali, però, non appartengono. Masse che rappresentano un'alterità che diventa facilmente antagonista e porta, in entrambi i racconti, alla morte.

Tra tutte le prose dei *Sillabari*, infatti, questa è l'unica che contiene un episodio tragico: il protagonista, alla fine del racconto, viene ucciso violentemente a coltellate da un ragazzo etiope.

Perrella analizza in questo modo la peculiarità del racconto:

La voce *Roma* è un po' anomala rispetto alle altre dei *Sillabari*, perché nel finale Parise spinge il pedale di una finzione flagrante. In genere nelle altre prose viene rispettata la misura della realtà. Non si va oltre. Qui invece sì. Perché? Forse perché la poesia che lo aveva guidato nelle altre voci, stava per andar via e s'insinuava la vita tout court come fenomeno biologico che non si spiega con la sola ragione e che ha nel suo nucleo la morte (Perrella 2003, 114).

La triste fine del protagonista, che, è superfluo sottolineare, coincide alla perfezione con quella di Silvia, avviene per mano di un ragazzo con «dei gran capelli crespi» (O2, 490), che ricordano i capelli «così ricci che non gli passa neppure il pettine» (OS, 224) del ragazzo di Silvia. Questo dettaglio, che è uno dei pochi che ci vengono forniti della fisicità sia di Ugo sia dell'etiope, è

³⁰ Si tratta delle cartelle 58, 59 e 60, cui testo espuntato avrebbe seguito la frase «Ancora l'agguato, il silenzio» (OS, 72).

interessante in quanto viene identificato da Manuela Brunetta come uno dei due *topos* che Parise utilizza nelle sue opere come identificazione della giovinezza:

La funzione evocativa affidata alla componente fisiologica dell'immagine dei "denti bianchi e forti", quale *topos* deputato all'esemplificazione stilistica della giovinezza, viene accentuata dalla fisicità della rappresentazione mnemonica affidata ai capelli, che la giovinezza ha sempre corti e ricci e, talvolta, neri (Brunetta 2001, 64).

Nuovamente l'altro è simbolo di una giovinezza ormai perduta, di fronte alla quale il protagonista non reagisce, poiché pervaso da una «una specie di narcosi penetrata in tutta la sua persona» (O2, 489), una «persistente sordità da analgesico» (*ivi*, 490), sensazione che ricorda da un lato lo stato di narcosi, come di un paziente a cui è appena stata iniettata l'anestesia prima di un'operazione, che impedisce a Filippo di salvare Silvia; dall'altro la passività di Silvia stessa, che si lascia andare alla morte continuando la frequentazione con quel ragazzo.

Infine da notare l'intreccio tra i finali dei due testi: se *L'odore del sangue* si chiude, anche se non per volontà di Parise, ma dei curatori, con le pagine su Roma, *Roma* si chiude con la presenza vivida del sangue:

[...]; e l'uomo, sempre preso da quella sordità totale e quasi senza sentire dolore zampillava sangue [...], a fiotti abbondanti e regolari come in chiaro ma anche oscuro accordo con il cuore (O2, 490).

Roma è inevitabilmente intrecciata, nella mente dell'autore, con il sangue, questa volta non con il significato della vita, ma della morte.

3.4.4 *Sesso*

È *Sesso*, però, il racconto che contiene il nucleo tematico che più si avvicina a *L'odore del sangue*, pur presentato da una prospettiva diversa. Al centro della storia, infatti, c'è una donna di cinquant'anni, che lamenta il fatto di sentirsi sola, abbandonata dal compagno in una casa vuota, annoiata dalla frequentazione delle «stesse facce che conosceva da sempre» (O2, 494). È la stessa condizione che Silvia rinfaccia a Filippo quando lui la rimprovera per aver iniziato la relazione col ragazzo «mi hai anche lasciato molto sola in questi due anni. [...] Mai hai pensato a quanto ero sola, e tu non sai cosa vuol dire la casa vuota, sempre vuota, quei quattro amici che conosci anche tu, alla sera, sempre quelli, cari, carissimi, ma anche alle volte noiosi, noiosissimi.» (OS, 85-6). Tale solitudine, che dava anche il titolo originario al racconto, scritto tra l'altro il 22 giugno 1980, viene ad essere saturata anche in questo caso da un ragazzo, che ha in comune con il ragazzo di Silvia quei capelli ricci simbolo della gioventù, il giubbotto di pelle e le cicatrici sui polsi. Entrambi, poi, assomigliano ad animali notturni: il ragazzo del romanzo «ciondola tutte le

notti per la città e torna a casa all'alba o dopo. Si mette a letto e dorme fino alle quattro del pomeriggio» (OS, 102), e, allo stesso modo, il ragazzo della prosa dei *Sillabari* prova «sprezzo per il mondo diurno (ricordava o sognava di averlo sentito dire che il giorno gli faceva schifo?)» (O2, 495).

Entrambi, quindi, riescono sempre con meno fatica ad insinuarsi nella vita delle due donne, a renderle dipendenti dalle loro visite e a modificare i loro stili di vita. Ed entrambe le donne lo permettono a causa delle mancanze dei loro mariti, la donna della prosa, infatti, giustifica ogni suo passo verso il ragazzo con la solitudine provata ormai da troppo tempo:

La casa era vuota , lei si sentiva sola ma questo accadeva ormai da più di un anno e anche si annoiava molto (O2, 494).

La donna era svogliata, annoiata triste per la casa vuota e per la mancanza del suo amante che non vedeva ormai da un mese e disse di sì (*ibidem*).

Le due donne disperate e sole si tuffano nelle braccia dei due giovani, che hanno il pieno controllo su di loro: sono i ragazzi, infatti, a decidere i ritmi di quelle relazioni e loro vi si adattano docilmente. Ne *L'odore del sangue*, più volte Silvia sottolinea la prepotenza del ragazzo,³¹ così come della protagonista di *Sesso* viene descritta la piena dedizione al giovane:

Passarono i mesi, la donna come ipnotizzata non usciva di casa. Quasi sempre la notte squillava il telefono. C'era un «pronto» (era lui) poi la comunicazione veniva interrotta. Di tanto in tanto il ragazzo arrivava, tutto avvolto nella sua corazza di vanità, faceva l'amore, si esibiva, taceva sempre e se ne andava. La donna fumava molte sigarette al giorno, si sforzava di fare la sua solita vita, un po' sociale, un po' mondana, ma correndo a casa e aspettando lo squillo del telefono o una visita (O2, 497).

Ultimo elemento in comune tra le due storie è l'uso del telefono, che nel romanzo è utilizzato come strumento fondamentale per mantenere vivo il rapporto tra Silvia e Filippo, il «cordone ombelicale» (OS, 160) che li teneva uniti. Nel racconto diventa, invece, il principale strumento con cui il giovane esercita il suo dominio sulla donna, che rimane sempre in attesa di quello squillo, squillo che la sveglia di notte e tiene in sospenso la sua vita durante il giorno.

Il racconto però non si conclude nello spargimento di sangue del romanzo, ma con una scena totalmente diversa, lontana. Un uomo, che possiamo immaginare essere il marito della donna, si trova nel bosco, ad osservare con l'aiuto di un cannocchiale il comportamento di alcuni fagiani

³¹ Vedi per esempio pp. 131-32: «Con quelle due parole “molto prepotente” con cui Silvia aveva descritto il ragazzo, Silvia aveva commesso quello che in psicoanalisi si chiama lapsus. Molto prepotente [...] significava che questo ragazzo aveva su di lei, come si dice, pieni poteri» oppure direttamente le parole di Silvia «Se è per quello, prepotente com'è, lui la farebbe andare avanti per forza. Vuole a tutti i costi venire a stare a casa nostra» p.123.

nel momento del corteggiamento. Il fagiano maschio si muove da padrone tra le femmine, con prepotenza le allontana dal mangime e le invita a seguirlo nel folto della foresta per l'accoppiamento. Amitrano ammira in questo passaggio la capacità di Parise di «spostare la tragedia altrove» (Amitrano 1997, 360): l'uomo non ha conoscenza del rapporto che sta intrattenendo la moglie, ma sembra avere, proprio come Filippo, una visione. E', per entrambi, una visione di sottomissione: Silvia si sottopone alle pratiche sessuali desiderate dal ragazzo, così come le femmine del fagiano si lasciano privare del cibo per poi concedersi obbedienti all'accoppiamento.

3.4.5 Paternità

Dopo esserci avvicinati così tanto ai nuclei tematici de *L'odore del sangue*, in coda all'analisi sono da riportare altri due brani appartenenti alla raccolta dei *Sillabari: Paternità e Famiglia*. È sempre Amitrano a menzionarli in riferimento al romanzo e, nonostante nuclei tematici e personaggi sembrino in un primo momento estranei alle vicissitudini di Filippo e Silvia, almeno nel primo caso il collegamento è azzeccato.

Paternità è una delle storie più originali dei Sillabari, non per il tema in sé, l'eterna storia di un amore frustrato perché l'amato non contraccambia il sentimento dell'amante. A rendere questo racconto davvero originale è che l'amante sia Piero, il padre, e gli amati due figli giovani e nel pieno della forza fisica (Amitrano 1997, 360).

Il racconto verte sulla contrapposizione tra l'amore incondizionato del padre verso i due figli adolescenti che, al contrario, lo respingono. Durante una festa l'uomo viene schernito da entrambi i ragazzi, che rispondono ai suoi tentativi di dimostrare dedizione e affetto con pugni e minacce. Ecco dunque il collegamento con il romanzo: l'amore di Silvia per Filippo, ma soprattutto per il ragazzo, che viene ricambiato solo da comportamenti egoistici e violenti. Così, inoltre, vengono descritti gli sguardi amorevoli di Piero verso i due figli:

Erano sguardi di donna non più giovane e innamorata, richiedenti (uno sguardo, una carezza, un bacio) e remissivi (al rifiuto). Ed erano senza alcun dubbio sguardi come indeboliti dal troppo amore che cozzavano con quelli forti ed egoisti dei figli e contro i muscoli elastici e potenti. Erano, in una sola parola, gli sguardi della passione, sempre illusi e sempre delusi (O2, 449).

Tale descrizione crea sicuramente un legame tra le due storie: lo sguardo di Piero verso i figli è lo stesso che potrebbe rivolgere Silvia, una «donna non più giovane e innamorata» (*ibidem*), verso Ugo. E, se la differenza più grande si trova nel legame che questi intrattengono con la persona

amata, anche questa si annulla, o per lo meno si assottiglia, se si pensa ai momenti in cui Silvia ammette di provare un amore di tipo materno per il ragazzo:

«E cos'è allora più importante, quale è il motivo dell'attrazione, del sentimento?»

«Non so, è la sua gioventù, la pelle, i capelli, che so io, è come se fosse mio figlio. Se avessi un figlio vorrei che fosse così. Te l'ho già detto. Ecco, è un sentimento materno» (OS, 209).

«Secondo me, ma potrei anche sbagliarmi, potrebbe essere un alibi, è una cosa materna. Se avessi un figlio vorrei che fosse come lui» (OS, 224).

3.4.5. Famiglia

Infine l'ultimo accenno dei Sillabari in merito a *L'odore del sangue* è strettamente e unicamente legato al titolo del romanzo. L'odore del sangue pervade tutta l'opera: il sangue dà inizio al racconto con il ricordo di un combattimento in Vietnam e lo chiude con la morte violenta di Silvia. Ma ciò che Parise fa emergere dal racconto è che il sangue non ha il suo unico riferimento nella morte, ma che è simbolo anche del suo opposto, la vita.

L'odore del sangue è la vita, ma la vita addizionata del suo segreto più profondo e forse più mostruoso, quello da cui l'istinto di sopravvivenza suggerisce di distogliere gli occhi, e che un'ostinata e distruttiva sete di conoscenza cerca di penetrare (Amitrano 1997, 358).

La descrizione che Parise ne fa all'inizio ha, infatti questi toni:

Fu in quel momento che mi colpì l'odore, un odore molto simile a quello dei macelli all'alba, ma infinitamente più dolce e lievemente nauseabondo, anzi, per essere più precisi, esilarante. Mischiato a quell'odore c'era quello di alcool, di etere e ancora altri, ma l'odore del sangue, con la sua dolcezza, con il suo zucchero umano, con la sua linfa, dominava su ogni altro [...] Quell'odore era un'opera d'arte e, proprio come l'opera d'arte, quando è veramente tale, esprimeva soprattutto il mistero, l'attesa, il rimando a capire (OS, 49).

Il sangue, che pur in quel momento, in Vietnam, significa morte, dolore, violenza, ha il potere di evocare sensazioni positive, di benessere e dolcezza, che lo portano ad essere accostato ad un'opera d'arte.

Amitrano nota in questa descrizione una somiglianza con un altro passaggio, in cui, però, ad non è l'odore del sangue ad essere descritto, ma il sapore latte materno:

[...] sentì prima il tepore e la densità del latte e poi stando attentissimo sentì il sapore che era di latte, di miele, di margherite piccole o erba e di persona umana. Poi il latte si sciolse in bocca e tutto

scomparve ma gli bastò per capire fino a che punto l'uomo era privilegiato fra tutti gli animali e quale è la sua fortuna di nascere, di allattare e di vivere (O2, 314).

Il latte, liquido simbolo della vita nascente, il suo colore candido simbolo di purezza ed innocenza, accostato al sangue, simbolo, invece, di morte e violenza, contraddistinto dal rosso, simbolo per eccellenza della passione amorosa. Due opposti che trovano il loro punto di unione nell'alone di mistero che essi portano con sé: il mistero della vita da una parte e il mistero che ha il potere di sconvolgere quella stessa vita dall'altra.

Conclusioni

L'odore del sangue è un romanzo d'amore? Siamo riusciti con queste pagine a trovare una risposta alla domanda che dà il titolo all'analisi?

Alla fine del secondo capitolo l'idea che sembra prevalere è che no, nel romanzo non è possibile parlare davvero d'amore: l'amore aleggia lungo tutto il testo, viene continuamente nominato e preso in causa, ma non è questo il sentimento ad essere alla base delle relazioni del romanzo.

Non bisogna, però, sottovalutare la complessità dell'autore, soprattutto per un testo che egli non decise mai di pubblicare e che, di conseguenza, non poté nemmeno commentare al momento della divulgazione.

Una risposta univoca non esiste, non esisterebbe, probabilmente, nemmeno se avessimo a disposizione un commento dell'autore al suo stesso testo. L'amore offre poche risposte e tanti punti interrogativi, sia per chi lo prova, sia per chi lo osserva esternamente.

Il Parise provocatorio di *Verba Volant*³² avrebbe, forse, risposto alla domanda che dà il titolo a questa tesi, con un'altra domanda, dalla risposta ancora più complessa: che cos'è l'amore?

Non dobbiamo pensare, visti gli esiti tragici destinati all'amore ne *L'odore del sangue* o nelle altre opere analizzate precedentemente, che Parise non credesse in questo sentimento o che vi guardasse con aria eccessivamente pessimistica. Giosetta dichiara che il compagno

[...] aveva una sorta di ideale metafisico dell'amore [...]. Pensava all'amore come a una forma di trascendenza. Ne aveva un'idea antica, di stampo ottocentesco, come di qualcosa di molto elevato, da non disperdere nelle abitudini della quotidianità o nel semplice bisogno di compagnia. Il sentimento amoroso per lui era così importante e profondo che non aveva bisogno della routine della coppia. Non è un caso che nelle ultime pagine drammatiche dell'*Odore del sangue* s'immagini nei panni di Romeo che si stende accanto a Giulietta morta (Fioroni, «Panorama» 12 giugno 1997).

Parise credeva moltissimo nell'amore, di certo non pensava potesse essere un sentimento per tutti, ma credeva nella sua forza, costruttiva e distruttiva. *L'odore del sangue* è stato per lo scrittore come una sorta di recipiente in cui riporre tutte le contraddizioni che quel sentimento può portare con sé. L'amore dei giovani e l'amore di chi ormai ha superato i cinquant'anni, l'amore passionale e l'amore tenero, l'amore coniugale e quello parallelo al vincolo matrimoniale, l'amore di chi lascia e l'amore di chi resta, l'amore che non chiede niente in cambio e l'amore che toglie tutto, l'amore che fa rinascere e l'amore che fa morire.

Un sentimento così potente e allo stesso tempo così misterioso da non poter essere svelato, da restare chiuso in un cassetto, per essere conservato o per essere dimenticato?

³² Titolo di un volume che comprende tutte le risposte di Parise della rubrica *Parise risponde* di cui si era già accennato, cfr. sopra, p.#46

Bibliografia

Opere

- OS = G. Parise, *L'odore del sangue*, 2000, Milano, Rizzoli.
- O1 = B. Gallagher e M. Portello (a cura di) *Goffredo Parise Opere*, vol. primo, Milano, Mondadori 1987.
- O2 = B. Gallagher e M. Portello (a cura di) *Goffredo Parise Opere*, vol. secondo, Milano, Mondadori 1987.
- Parise 1986 = G.P., *Arsenico*, Treviso, Becco Giallo.
- Parise 1987 = G.P., *Natura dell'artista*, «Eidos», I, ottobre 1987.
- Parise 2016 = G.P., [pagina di diario, 13 gennaio 1976], in «Riga» n.36/2016, M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos.

Bibliografia critica

- Altarocca 1972 = C. A., *Goffredo Parise*, Firenze, La nuova italia.
- Amitrano 1997 = G.A., *Parise, l'odore della vita*, «La rivista dei libri», 11 novembre 1997 in «Riga» n.36/2016, M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos.
- Brunetta 2001 = M.B., *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: «L'odore del sangue» di Goffredo Parise*, «Esperienze letterarie» XXVI, pp. 59-76.
- Cordelli 1997a = F.C., *Il Parise postumo: quelle date non quadrano*, «Corriere della Sera» 17 giugno 1997.
- Cordelli 1997b = F.C., *Parise: ma la datazione non è un cavillo*, «Corriere della Sera» 25 giugno 1997.
- Crotti 1998 = I.C., *Un romanzo geometrico ed erotico*, «L'immaginazione» 148, pp. 20-21.

- Del Tedesco 2000 = E.d.T., *L'odore del sangue di Goffredo Parise. Storia di un matricidio*, «Paragone» 27-28-29, pp. 134-45.
- Fioroni 1997a = G.F., *Goffredo, il sesso, l'amore e la morte* intervista a cura di E. Rasy, «Panorama», 12 giugno 1997, pp. 108-113.
- Fioroni 1997b = G.F., *Ma Parise non si ispirò a un fatto di cronaca*, «Corriere della Sera» 20 giugno 1997.
- Fioroni 2015 = G.F., *Con la gelosia Goffredo trovò la gioia feroce del sesso*, intervista a cura di S. Fiori, «La Repubblica» 15 agosto 2015.
- Freud 2004 = S.F., *Tre saggi sulla sessualità (1905)*, in *Sessualità e vita amorosa*, Roma, Newton Compton.
- Freud 1974 = S.F., *Al di là del principio del piacere*, Roma, Newton Compton.
- Galiani, Napolitano 2020 = R.G., S.N. (a cura di), *La gelosia, profili di un affetto sentimentale*, Roma, Alpes Italia, pp. 37-39.
- Garboli 1997a = C.G., *Parise e il romanzo Cannibale*, «La Repubblica» 24 giugno 1997.
- Garboli 1997b = C.G., *Caro Cordelli, come vedi ti ho nominato*, «La Repubblica» 1 luglio 1997.
- Giancotti 2005 = M.G., *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue di Parise»*, «Studi Novecenteschi», gennaio-giugno 2005, vol. 32, no. 69, pp. 209-231.
- Giuliani 2004 = A.M.G., *Se anche la passione di distruggere è una passione creativa: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Filologia antica e moderna» XVI, 27, pp. 181-93.
- La Capria 2005 = C.L.C., *Caro Goffredo: dedicato a Goffredo Parise*, Roma, Minimum fax.
- Lombardi Vallauri 2019 = E.V.L., *Le parole della laicità, gelosia*, «La Repubblica», 11 marzo 2019.
- Naldini 1997 = N.N., *Quel libro non deve stupire*, «Il corriere del Veneto» 21 marzo 1997.

- Perrella 2003 = S.P., *Fino a Salgarèda, la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli.
- Recalcati 2011 = M.R., *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Sade 1992 = D.A.F.S., *La filosofia nel boudoir*, Milano, ES.
- Salonia 2000 = G.S., *La coppia di fronte ai drammi della gelosia, del tradimento e della separazione*, in *Strappare un abbraccio difficile*, Assisi, Cittadella editrice.
- Sanguineti 1995 = E.S. (introduzione di), in A.M., *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani.
- Santoro 2009 = V.S., *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet.