

Niccolò Amelii

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

“È una realtà disperante, ma è quella del mondo moderno”.

La vita convenzionale nel *Crematorio di Vienna*

di Goffredo Parise

Abstract

Il padrone (1965) and *Il crematorio di Vienna* (1969) are the two books with which Goffredo Parise enters a new phase in his artistic parabola, leaving behind the “Vicentine triptych” of the previous decade. By the early 1960s, Parise is embracing a neo-darwinian vision of individual and collective existence, which reverberates powerfully in the poetic motifs of his coeval texts. In these works, the thematized alienation germinates from man’s biological substratum, in which the law of the fittest and natural selection are inscribed. The primary objective of the essay is to analyze the original authorial posture with which Parise decides to interrogate narratively the process of reification set in motion in the advanced stage of the neocapitalist system. Secondly, attention will be focused on the formal modes, expressive instances and thematic cores through which *Il crematorio*’s short stories incorporate in their internal structures an ambivalent and yet fruitful dialectic between historicizing discourse and broadening in a universal sense of the bio-constrictive subtext.

1. *Il laboratorio parisiense negli anni Sessanta: tra il boogie e il boom*

Il racconto di più antica datazione compreso all’interno della raccolta *Il crematorio di Vienna*, pubblicata nel 1969 da Feltrinelli (nella collana “I Narratori”, la stessa che accoglie *Il padrone* nel 1965 e *L’assoluto naturale* nel 1967), è anche il primo che Goffredo Parise pubblica, il 15 febbraio 1963, sulla terza pagina del *Corriere della Sera*: si intitola *In ufficio* e occupa la seconda posizione all’interno di un libro modulare (con titolazione numerica progressiva: n. 1, n. 2, n. 3 ecc.) in cui la successione interna dei testi

non corrisponde necessariamente all'ordine cronologico di apparizione dei singoli racconti.¹

Parise aveva già collaborato saltuariamente con l'edizione pomeridiana del giornale di via Solferino – il *Corriere d'Informazione* – a partire dal 1955 con un reportage suddiviso in quattordici servizi su Parigi (apparsi da gennaio ad aprile) e una serie successiva di sporadiche corrispondenze (ancora da Parigi e poi da Mosca tra il 1959 e il 1960). Chiamato a contribuire con continuità direttamente dal direttore Alfio Russo, insediatosi nel 1961, Parise inaugura un sodalizio professionale con la testata maggiore che, con momenti di intensità variabile, durerà più di vent'anni, sino alla morte prematura nel 1986.

Tra l'anno del debutto e il gennaio del 1967, in cui cade l'uscita di *Filosofo*, ultimo brano inserito nel *Crematorio* e sua chiusa finale (n. 33), buona parte della collaborazione di Parise al *Corriere* si fonda proprio sulle brevi prose narrative – dai titoli spesso lapidari e mononominali: *Errori*, *Simmetrico*, *Impiegato*, *Muta*, *Dissociazione* – che confluiranno poi nel volume del 1969, secondo un principio di selezione, revisione (minima) e riorganizzazione complessiva del materiale destinato a trasformarsi in una consolidata modalità di lavoro dalla seconda metà del decennio sino alle opere finali, sia per quanto riguarda i “poemi in prosa” contenuti nei futuri *Sillabari* (*Sillabario n. 1*: 1971-1972; *Sillabario n. 2*: 1973-1975 e 1978-1980) sia per ciò che concerne la maggioranza dei resoconti di viaggio e di guerra (Cina, Biafra, Laos, Cile, New York, Giappone)² apparsi in prima battuta sulle pagine del quotidiano milanese.³

1 Per una panoramica esauriente sulla composizione della raccolta e sulla sua struttura interna si rimanda a Portello 1989, 1627. Le citazioni dal *Crematorio* sono attinte dal volume secondo del Meridiano, che ripropone il testo dell'edizione revisionata da Parise in occasione della ripubblicazione presso Einaudi nel 1977.

2 Il reportage dal Vietnam costituisce in questo senso un'eccezione perché Parise è inviato speciale nel paese in guerra per conto de *L'Espresso*, su esplicita richiesta del suo direttore, Eugenio Scalfari. I servizi appariranno sulla rivista tra l'aprile e il maggio 1967 prima di essere riuniti in *Due, tre cose sul Vietnam*, pubblicato pochi mesi dopo da Feltrinelli.

3 Il biennio pieno intercorso tra l'apparizione dell'ultimo racconto sul *Corriere* e l'uscita del volume rappresenta una chiara spia temporale dei dubbi, ripensamenti ed esitazioni che accompagnano la gestazione dell'opera. Parise, che ha appena pubblicato in serie *Cara Cina*, *Due, tre cose sul Vietnam* e *Biafra*, entrando in una nuova fase della propria parabola letteraria, non è convinto di voler licenziare la raccolta e per mesi rimanda l'*imprimatur*, avendo tra l'altro previsto in anticipo le critiche che gli verranno presumibilmente mosse, tra cui quella di aver approfittato del successo del *Padrone* per proporre,

A conti fatti, tutte le opere licenziate in vita da Parise dall'*Assoluto naturale* in poi (a eccezione di testi eccentrici e rimasti incompiuti come *Arsenico* o semplicemente abbozzati come *Descrizione di una farfalla*) presenteranno una gestazione tale per cui la quasi totalità delle pagine che le compongono avrà il proprio battesimo di fuoco su giornali, riviste e cataloghi di mostre.⁴ Certo, rispetto ai *Sillabari*, il cui progetto di stesura appare ben definito e uniforme sin dalla pubblicazione dei primi racconti (e ne è una conferma evidente il fatto che i testi appaiano sul *Corriere* da subito posti sotto l'occhiello

sulla scia, gli "scarti", i bozzetti avanzati, le sinopie, rispolverando temi ormai usurati e superati. Di questo lo accusa, ad esempio, Giuseppe Prezzolini – uno dei primi estimatori di Parise (e intermediario decisivo per l'uscita del *Ragazzo morto e le comete* negli Stati Uniti presso Farrar, Straus and Young nel 1953) e fine conoscitore della sua produzione – in una lettera scritta a seguito della pubblicazione di una recensione negativa a sua firma apparsa sul *Borghese* il 25 gennaio 1970: "Caro Parise, ho proprio scritto un articolo per dire che il tuo *Crematorio* non mi piace. Ha un terribile difetto: è noioso. Ed un secondo difetto: di usare un tema dal quale hai cavato un'opera geniale, come farebbe un uomo coi resti di un buon pranzo". Lo scrittore vicentino accusa il colpo e riconoscendo un fondo di verità nel biasimo prezzoliniano sente la necessità di giustificarsi, scaricando la responsabilità della pubblicazione, almeno in prima istanza, sull'editore: "[...] Hai ragione. Con due parole mi dici cose a cui rispondo: hai ragione. Ora mi giustifico: il libro è stato in bozze un anno e mezzo: non lo volevo pubblicare, non perché non fossi convinto della lugubre aria del libro, che forse annoia, ma che rappresentava fino a poco fa il mio reale stato d'animo nei confronti della vita che non mi piaceva vivere: *tout court*. Non lo volevo pubblicare perché *sentivo* che non avrei dovuto pubblicarlo. E la pubblicazione fu un colpo di mano dell'editore, che l'aveva in contratto, e che aveva addirittura posto un titolo [*L'uomo in serie*], a vanvera, senza nemmeno consultarmi, e che io cambiai poi con quello definitivo, lugubre, dispettoso, antinatalizio per eccellenza". Lo scambio epistolare ora citato si può leggere in Portello 1989, 1628. Per una panoramica esaustiva sul carteggio tra i due si rimanda a Pellizzato 2021.

4 Con i dovuti e necessari distinguo potremmo far rientrare in questa stessa linea di tendenza anche la raccolta postuma *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, curata da Cesare Garboli e apparsa nel 1987 da Mondadori (ora si legge in un'edizione Adelphi del 2016). Come scrive il curatore, infatti, esisteva un progetto concordato tra Parise e Alcide Paolini (suo intermediario presso la casa editrice di Segrate dall'inizio degli anni Ottanta) per un volume che raccogliesse la ristampa del racconto lungo omonimo (uscito in prima istanza nel 1958 sull'*Illustrazione Italiana* e poi edito da Scheiwiller nel 1966) e un campione di testi degli anni Cinquanta (mai specificatamente segnalati da Parise in un potenziale indice) apparsi in giornali e riviste – soprattutto su *Il Borghese* e *Il Resto del Carlino* – e mai riproposti organicamente in un libro.

– concordato con il direttore Giovanni Spadolini – che recita *Sillabario*, entro dunque una macrostruttura già riconoscibile)⁵ – i futuri medaglioni del *Crematorio* presentano a prima vista una natura maggiormente occasionale e un’identità meno organica.

In realtà, essi rivelano una continuità tematica e formale (seppur entro “galassie” di motivi e concetti leggermente differenziate, che a breve sviscereremo nel dettaglio) e una frequenza di apparizione sul giornale, soprattutto nel triennio centrale (9 nel 1963, 8 nel 1964, 7 nel 1965), tali da riflettere, se non un preciso e già meditato sbocco editoriale, sicuramente un lavoro sistematico, dalle cadenze talora persino ossessive, su figure, ambientazioni, argomenti appartenenti a un laboratorio creativo – quello degli anni Sessanta – in continuo sobbollimento tra momenti di stallo, crisi e furiosa ispirazione: la serializzazione dell’individuo, l’aziendalizzazione dell’esistenza, l’ideologizzazione della morale e della ragione, l’economicizzazione dei sentimenti primari.

Del resto, i primi anni del decennio rappresentano uno spartiacque decisivo nel prosieguo della parabola letteraria del nostro. Dopo essersi lasciato alle spalle il realismo a carica grottesca e i successi di pubblico (meno di critica) del “trittico vicentino” – *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956), *Amore e fervore* (1959) – ed essersi trasferito a Roma, Parise, che nel frattempo si barcamena (con poco gusto) come sceneggiatore per Salce, Bolognini, Ferreri, Fellini, affronta un momento di profonda frustrazione creativa, concomitante agli ultimi fuochi dell’epoca del *boogie*.⁶ In questo periodo di dubbi

5 Tale sistema, basato su una titolazione costante e su una cornice unitaria entro cui progressivamente si affiancano in serie testi appartenenti alla stessa famiglia formale e tematica, verrà riproposto poi a partire da “Parise risponde” – rubrica epistolare tenuta con i lettori del *Corriere* tra il 1974 e il 1975 e dedicata alle più urgenti questioni sociali, politiche e culturali – e negli anni Ottanta con le serie “Lontano” e “Ricordi immaginari”, *carillon* di prose brevi di natura odeporica o memorialistica dedicate a rievocazioni di viaggio o di vita giovanile (infanzia e giovinezza). I testi rubricati sotto l’occhiello “Lontano” sono stati raccolti da Silvio Perrella in Parise 2009.

6 Nella prolusione tenuta in occasione del conferimento della *laurea honoris causa* ricevuta pochi mesi prima della morte presso l’Università di Padova (per volontà di Gianfranco Folena), Parise concentra tutto il suo discorso sul periodo del Dopoguerra, segnato – a suo parere – dal *mood* della libertà, dell’estro, dell’invenzione, insomma da “uno scoppio di energia vitale e centrifuga”, nonché da una smania condivisa di fare, vedere, sperimentare. Nella ricostruzione retrospettiva compiuta dallo scrittore il ventennio del *boogie* si

e ripensamenti, il primo viaggio in America nella primavera del 1961 a spese del produttore Dino De Laurentiis,⁷ durante il quale ha modo di osservare da vicino la completa massificazione della società del benessere, e contestualmente la lettura integrale dell'opera di Darwin, compiuta su invito di Gadda, che gli regala *L'origine della specie* e *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto col sesso*, rappresentano due “traumi conoscitivi” fondamentali per lo sviluppo di un peculiare darwinismo “emotivo” (Gadda-Parise 2015, 316), imperniato su una concezione della vita umana “come il risultato dell'incontro fra un certo appurabile determinismo biologico e un insondabile mistero, come una combinazione fra la necessità e il caso” (Perrella 2003, 49).

Sulla scia propulsiva di tali avvenimenti, a cui fa da contraltare il graduale inasprimento della crisi coniugale con Mariola Sperotti (che si conclude con la separazione definitiva nel 1963), Parise abbozza una serie di progetti narrativi presto abbandonati, rimasti incompiuti – *Arsenico* (apparso nel 1986 per le Edizioni Becco Giallo), *Descrizione di una farfalla* (uscito nel 1977 su *L'Approdo Letterario*) – o pubblicati con diversi anni di ritardo – *L'assoluto naturale*, edito da Feltrinelli nel 1967. In questi lavori, adottando una prospettiva di indagine posta al crocevia tra antropologia ed entomologia, Parise sperimenta la fisionomia di quella *struggle for life* e di quella microfisica del potere che poi troveranno pieno dispiegamento e risoluzione nelle dinamiche tecnocratiche ed efficientiste raffigurate nelle opere maggiori.

conclude simbolicamente nel 1965, al termine di un processo durato diversi anni durante il quale “una rivoluzione, qualche cosa di tellurico per l'immaginazione è salito alla superficie, qualche cosa di paragonabile soltanto alla rivoluzione agricola è accaduto nel mondo e la libertà di immaginazione, ciò che fa sognare e poetare l'uomo da vari millenni, si è trovato stretto nelle spire del programmatico, tutt'al più del noto e dell'antico”. In questa fase di mutazione “conscio, subconscio, realismo e Realpolitik, strategia e programmi entrarono a far parte della letteratura, l'aria, il vento della libertà, la polvere delle sue macerie e il battito del martello pneumatico cessarono e furono sostituiti dall'amministrazione” (Parise 2005, 219).

7 Il viaggio, a cui prende parte anche il regista Gian Luigi Polidoro, è finalizzato alla stesura di un soggetto cinematografico per un film di ambientazione statunitense. L'operazione però è destinata a non concretizzarsi perché la proposta di Parise – un film intitolato *Lux perpetua*, da sceneggiare in un grande cimitero di Los Angeles – non incontra i favori del produttore napoletano.

In questa fase delicata,⁸ in cui Parise si ingegna per emanciparsi da soluzioni figurative esauste, ancorate a una stagione bozzettistico-picaresca ormai conclusa, la linea di ricerca più persuasiva consiste nell'allargare gradualmente il raggio d'osservazione affinato nelle prove romanzesche del quinquennio precedente. Parise pare impegnato a verificare, secondo un procedimento empirico e induttivo, gli assunti ricavati dalla campionatura e dalla disamina delle dinamiche bio-evoluzionistiche vigenti all'interno di microcosmi sociali relativamente piccoli e limitati – la coppia, la famiglia, il paese di provincia – traslandoli successivamente su un piano universale alla luce di consessi più ampi, stratificati e multiformi come la metropoli e l'azienda neocapitalista nel *Padrone* e la società massificata e consumistica, colta nella sua interezza, nel *Crematorio di Vienna*.

L'essere umano dagli anni Sessanta in poi appare a Parise come un'entità stratificata, il cui rivestimento attuale – “civile ed economico” (Montale 1996, 2398) – è semplicemente l'abito più adatto a nascondere il corredo genetico storico e primordiale che pulsa nel profondo, appartenente all'originario “uomo animalesco” (Montale 1996, 2398). Si produce in tal modo, per una sorta di incontrovertibile principio commutativo, un'assimilazione assai marcata tra il mondo degli uomini, l'universo animale e il cosmo delle merci, macrosistemi

8 Si tratta di una fase delicata anche a livello editoriale: proprio nel biennio 1962-1964 Parise, in rotta con Garzanti, sonda l'interesse di alcune case editrici, come Einaudi e Bompiani, per la ristampa dei suoi due primi romanzi – *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *La grande vacanza* (1953) – usciti per Neri Pozza e finiti presto nel dimenticatoio generale, e per la pubblicazione di eventuali opere originali. La soluzione einaudiana sembra inizialmente la più favorevole e congeniale, anche in virtù del forte interessamento mostrato da Calvino, ma il dialogo tra Parise e la casa editrice torinese non porta alcun frutto per dissidi economici tra le parti e per la mancanza di un romanzo nuovo da presentare insieme al rilancio dei libri d'esordio (*L'assoluto naturale* non appare in quel momento pubblicazione abbastanza “forte” per fare da traino all'operazione). Nello stesso periodo Parise prende contatti anche con Bompiani, a cui annuncia di avere completato la “commedia saggio” *L'assoluto naturale* e di stare lavorando a un romanzo (e qui stranamente Parise fa riferimento a *Descrizione di una farfalla*, solo abbozzato e poi abbandonato, e non al *Padrone*, ancora in stesura provvisoria). Bompiani dimostra subito grande interesse, che va però poi scemando a causa delle tergiversazioni di Parise, intenzionato a riproporre in blocco la sua intera produzione precedente per slegarsi in maniera definitiva da Garzanti. Inoltre, saputo dal nipote Fabio Mauri che *Il padrone*, cioè il vero romanzo in cantiere, è in lettura presso altri editori, Bompiani esce di scena perché non intenzionato a partecipare ad aste con la concorrenza (le lettere tra Parise e Bompiani risalenti al biennio 1964-1965 si leggono in Lorenzi 2019).

retti da rigide leggi di selezione, riproduzione e supremazia dell'uno sull'altro, all'interno di una società sottomessa a un rinnovato paradigma concentrazionario, sia nella sua parte occidentale e consumistica sia nella sua controparte comunista, centralizzata e burocratizzata (che Parise va scoprendo e documentando proprio negli anni precedenti alla pubblicazione del *Crematorio*).

Sulla scorta di tali considerazioni, che a poco a poco si vanno rifinendo in una visione delle cose essenzialmente antiantropocentrica, sin lì solo intuita e subodorata, e che però non assume e mai assumerà, neanche negli anni Sessanta, le sembianze marmoree di una ideologia privata,⁹ Parise, in pieno *boom*

9 Quest'ultima posizione è stata assunta, invece, da alcuni critici, tra cui Cesare Garboli. Secondo la sua valutazione, eccessivamente "apocalittica", che ci permettiamo di condividere solo in parte, "una nube tossica scese sul talento di Parise, a offuscarlo, a mortificarlo, negli anni Sessanta. Fortuna che i viaggi lo portarono altrove, a discutere e a disimparare l'ideologia nei *reportages*. Perché è stata l'ideologia, che dico, la caricatura dell'ideologia, l'epidemia delle ideologie letterarie, a produrre dalle viscere di quegli anni un infausto formicaio di libri tossici, dal fiato cattivo, ma, non si sa come, anche completamente inodori e privi di qualunque sapore" (Garboli 2016, 18). Il complesso di idee che Parise va maturando lungo il corso del decennio e che traspare in controluce al fondo delle sue opere coeve, pur raggrumandosi intorno ad alcuni snodi problematici – il darwinismo sociale della civiltà artificiale, l'indifferenziazione dell'individuo massificato, l'alienazione *tout court* causata dall'omologazione comportamentale e dalle costrizioni sociali – posti in attrito con le numerose e segnanti esperienze personali – la separazione con Mariola Sperotti, i viaggi in America e poi in Oriente, la crisi creativa prolungata – non viene mai formalizzato all'interno di un rigido sistema concettuale e interpretativo, che fornisce parole d'ordine, precetti e patenti di legittimità in forma aprioristica, senza passare dal vaglio della verifica diretta e disintermediata. Coglie, allora, maggiormente nel segno Alberto Ronchey quando, in un articolo del febbraio 1976 uscito sul *Corriere della Sera*, in prossimità della pubblicazione di *Guerre politiche*, e intitolato significativamente *Lo scrittore senza ideologia*, scrive: "Fra tanti scrittori ideologici, [Parise] è uno scrittore naturale. [...] Parise vaga senza uno straccio di ideologia [...]. È un empirista viscerale sublimato" (citato in Belpoliti-Cortellessa 2016, 304). Del resto, lo stesso Parise ha più volte ribadito la sua estraneità e insofferenza nei confronti del termine "ideologia" e di tutto ciò che esso comporta in termini di prescrizioni, implicazioni e vincoli con l'arte e la scrittura. Si veda, come esempio paradigmatico, la risposta lapidaria data a Claudio Altarocca, che riprende in blocco un'argomentazione già proposta in un articolo dell'anno precedente con il titolo *La piccola voragine del "latinorum"* e pubblicato su *Libri Nuovi*: "Non ho mai capito il significato della parola ideologia, che pure ormai anche gli asini sembrano capire. Ma, quando la sento pronunciare, una piccola voragine di nulla si forma nel discorso di chi la pronuncia e rende vano il resto. Per me la parola 'ideologia' è *flatus voci*, nel migliore dei casi; nel peggiore il 'latinorum' di Don Abbondio e Renzo" (Altarocca 1972, 11).

economico, di fronte agli entusiasmi trasversali coltivati nei confronti delle supposte meraviglie di un progresso tecnologico che appare irrefrenabile, comincia a leggere in filigrana gli avvenimenti della realtà non più come precipitato della storia umana, ma di quella naturale. I fenomeni del presente vengono dunque filtrati attraverso la specola fisiologista della violenza, della sopraffazione, dell'asservimento del più debole da parte del più forte, in una prospettiva d'esame non agganciata ai tempi stretti dell'esistenza, ma dilatata "a tempi lunghissimi, se non proprio a ere geologiche, [...] a mutazioni ed evoluzioni, mai strettamente 'storiche', ma per così dire 'fatali' nella dinamica termica del vivere" (Altarocca 1972, 11).

2. Padroni, impiegati, tecnocrati

Pur non essendo composti sin da subito come espressione cosciente di una costellazione organica, i racconti che confluiranno nel *Crematorio* nascono in questa temperie gassosa e acquisiscono una fisionomia propria nello stesso liquido amniotico in cui, tra tanti embrioni non maturati, prendono forma *l'Assoluto naturale* e *Il padrone*, la cui stesura inaugurale, stando alle datazioni fornite da Domenico Scarpa, risalirebbe alla metà del 1962 (Gadda-Parise 2015, 198).

In particolare i testi che compongono i primi due terzi del libro – scritti e pubblicati tra il 1963 e il 1965 – si configurano come tessere di uno stesso mosaico contenutistico qui approfondito e diversificato secondo angolature di sguardo e analisi varie e sfaccettate, destinate ad arricchire e problematizzare il lavoro di riflessione compiuto da Parise alla metà del decennio in merito alla politicizzazione ideologica del vivere e alla completa razionalizzazione tecnico-scientista della lotta per la sopravvivenza darwiniana che regola i rapporti umani in tutti gli istituti della società.

Volendo applicare un principio stratigrafico a dominanza tematica – del resto già utilizzato dalla critica che si è dedicata all'opera (una delle meno attenzionate dell'intero corpus parisiano)¹⁰ – atto a dissezionare prima e a definire poi gli scompartimenti interni di una raccolta che non prevede ripartizioni autoriali e che si offre in continuità dal primo all'ultimo brano, è

10 Si rimanda innanzitutto a Bigatello 2007, Giancotti 2010, Gialloredo 2016, Attanasio 2018. Si vedano altresì Rodler 2016 (97-141) e 2017, Carlesso 2022 (63-78).

possibile distinguere tre diverse sezioni: 1) 1-11; 2) 12-20; 3) 21-33. Pur condividendo in linea di tendenza suggestioni figurative, toni e registri, questi blocchi sembrano appartenere a ‘galassie’ motiviche e concettuali tangenti sì, ma tra loro leggermente diversificate.

La prima sezione mostra evidenti continuità, innanzitutto formali, con *Il padrone*, a cui lo accomunano tracce diegetiche consimili e la stessa tavolozza professional-antropologica: impiegati, padroni, tecnocrati.¹¹ A prescindere dagli inevitabili echi e rimandi tra le due opere ‘sorelle’, che si esplicano altresì nelle medesime atmosfere funeree e claustrofobiche restituite in termini di straniamento percettivo (a guisa di uno stupore lucido prossimo all’*ostranenie* di marca sklovskiana), occorre notare innanzitutto che anche nel *Crematorio* siamo in presenza di una realtà leggermente sfalsata, di un presente prossimo gravido di presagi sinistri, in cui il processo di alienazione al lavoro dell’uomo-massa che nel romanzo si presentava ancora *in fieri*, soggetto dunque a spinte e contropunte, a fughe e remissioni, raggiunge qui il suo ultimo stadio, entrando a tutti gli effetti in una dimensione di quotidianità prosaica e normalizzata, oramai pressoché nazistificata e irredimibile.¹²

11 Basti qui il riferimento paradigmatico all’“uomo simmetrico” protagonista del racconto n. 6 – intitolato in prima istanza, appunto, *Simmetrico* e uscito sul *Corriere* nel novembre 1963 –, parente assai prossimo di Rebo, tecnocrate che nel *Padrone* rappresenta la forza impersonale del capitale, lo stadio più evoluto dell’“uomo artificiale”, e a sua volta prototipo romanzesco di un altro “uomo simmetrico” in carne e ossa in cui Parise si imbatte nel suo viaggio in Vietnam del 1967: il generale statunitense William Westmoreland, incarnazione organica del “prodotto perfetto dell’industria americana” (Parise 1989, 848).

12 In una lettera indirizzata a Prezolini nel febbraio 1970, ricca di preziose indicazioni in merito alle ragioni intrinseche dell’opera, lo scrittore, anche per rigettare interpretazioni eccessivamente sociologizzanti del libro, che lo appiattiscono sulle posizioni del dibattito politico coevo e ne mistificano il sostrato allegorico riconducendone l’*humus* a esplicite intenzioni di denuncia ideologica, scrive: “*Il crematorio di Vienna* non vuole essere una analisi o rappresentazione del mondo occidentale contemporaneo, né aziendale: ma una ossessione (futura) del mondo burocratico e tecnologizzato, appunto comunista, se vuoi, oppure di quel socialismo appunto burocratico e tecnologico verso cui stiamo andando. [...] Mi riferisco perciò al futuro dell’uomo in entrambi i campi sociali, e politici. Sia al mondo comunista che ho girato (tutto) per quattro anni apposta, per vederlo, e al mondo così detto democratico e occidentale di cui tu parli, secondo me con eccessivo ottimismo. I due campi, per forza di cose, per infiltrazioni reciproche, per la legge dei vasi comunicanti, finiranno per influenzarsi a vicenda” (lettera citata in Portello 1989, 1630).

In tal senso “*Il crematorio di Vienna* è un referto là dove *Il padrone* era una diagnosi” (Petroni 1975, 107). In questi “episodi di logica e morale contemporanea”,¹³ infatti, Parise viviseziona con il bisturi l’*identikit* clinico dell’uomo moderno che si dibatte e si dispera in un mondo ormai alla rovescia, facendo leva sulle sue ultime risorse vitali. Il graduale carotaggio del sottosuolo oscuro che si agita al di qua della superficie patinata e serializzata della nuova società industrial-tecnologica, così come delle leggi naturali ferree e irrecusabili che ne regolano le convenzioni e i meccanismi collettivi, viene condotto secondo un principio autoptico, *a parte subiecti*, nel tentativo di fissare dall’interno i passaggi cruciali dell’imminente e definitivo salto (dis)evolutivo di specie (e non è un caso che buona parte dei racconti – 23 su 33 – siano restituiti da una voce narrante omodiegetica).

Tutto questo mettendo a profitto la lezione moraviana, che qui diventa principale modello stilistico (come già accaduto nel *Padrone*) in virtù di un discorso a trazione saggistico-argomentativa che rivela una maggior predisposizione all’indagine piana dei moti psicologici dei personaggi, al ragionamento logico-deduttivo, all’incastro combinatorio e sillogistico.¹⁴ Ne consegue – e di certo è una novità per uno scrittore di puro sguardo, a forte vocazione sensoriale – una prosa algida, nitida e però virata al grigio, non più percorsa da escandescenze pop e fumettistiche, ma, al contrario, volutamente neutra, denotativa, piena di iterazioni, ripetizioni, circonvoluzioni, anch’essa sottoposta a un apparente fenomeno di automatizzazione del lessico e della sintassi, che, in quanto correlativo espressivo della ridondanza monomaniacale degli slogan politici, dei *refrain* pubblicitari, dei caroselli televisivi, invero nell’ordito testuale l’asettica burocratizzazione delle antilingue contemporanee.

Nel “vuoto ideale, spirituale e politico”¹⁵ prodotto dall’omologazione di massa nell’era del capitalismo avanzato, la barbarie in atto – disumanizzante,

13 Così Parise descrive i racconti della raccolta in un’intervista concessa al *Il Dramma* nel gennaio del 1970 (Portello 1989, 1628).

14 Per un’approfondita ricognizione delle convergenze tematiche e formali emergenti tra le opere di Moravia e Parise degli anni Sessanta e Settanta e dell’influenza esercitata dallo scrittore romano sul vicentino – ribadita dallo stesso Parise in numerose interviste del periodo – si veda Simonetti 2011.

15 Così scrive Parise nella prefazione che accompagna i quattro racconti del *Crematorio* apparsi su *Novij Mir* come anticipazione del volume in edizione sovietica, pubblicato in prima mondiale in contemporanea con quella italiana: “La raccolta *L’uomo è una cosa* [titolo dell’edizione sovietica] è una serie di abbozzi psicologici con i quali ho voluto in qualche misura riprodurre l’atmosfera di vuoto ideale, spirituale e politico che si va diffondendo in Italia” (Portello 1989, 1629).

antiumanistica, moralmente regressiva – prolifera quale anello di congiunzione pronto a traghettare il genere umano in una nuova fase antropologica – la stessa auspicata dal dottor Max nel *Padrone* – dominata dall'uomo-cosa (e delle sue speculari varianti: si leggano le avventure dell'uomo-auto protagonista del racconto n. 18), in cui l'identità delle persone scema e gradualmente si atomizza, non essendo più vincolata a nomi individualizzanti (e, infatti, tutti i personaggi della raccolta ne sono kafkianamente sprovvisti)¹⁶ o ad altre marche di riconoscimento 'qualitativo', come, ad esempio, la personalità, le esperienze accumulate, i desideri celati o manifesti, le speranze e le ambizioni, i valori morali ed etici.

Il principio di determinazione dell'individuo viene dunque ricalibrato in base alle possibilità economiche del singolo, ai suoi beni di proprietà, alla capacità dimostrata di conformarsi (anche a livello fisiognomico) al sistema produttivo-consumistico, facendosene al contempo strumento proattivo e congeniale propaggine. Sono questi ultimi aspetti a garantire la possibilità di resistere e prosperare in una lotta per la sopravvivenza sempre più accanita, resa sistemica negli istituti che regolano la vita lavorativa, sociale e familiare. In base a tale visione pseudo-darwiniana, la progenie umana si vede distinta in coloro che sono destinati all'estinzione perché non presentano le caratteristiche adatte a mantenersi utili nell'"empireo produttivo" (Parise 1989, 9) e in coloro che, al contrario, sono predisposti a dominare, maggiormente strutturati a livello biologico e ideologico, frutto di sempre più raffinate selezioni industriali e impiegatizie.

Parise introduce anche nei racconti del *Crematorio* un fitto sistema di connotazioni e comparazioni animalizzanti, istituendo un articolato sapere delle somiglianze che attinge all'universo naturale – frequenti appaiono gli accostamenti a vegetali, rettili, insetti – per restituire a livello figurativo e metaforico i risultati di quella "fanta-etologia" (Zanzotto 1987, XVII) posta alla base dello scavo interpretativo e dello scatto fantastico (di segno negativo) sottesi all'opera. Rispetto al *Padrone* però la transizione umana dalla ferinità animale

16 Nella seconda edizione del *Crematorio*, pubblicata da Einaudi nel 1977, Parise, che nel frattempo è passato attraverso la 'cura' rigenerante del *Sillabario n. 1*, interviene inserendo un'unica significativa variante rispetto alla *princeps*: ai personaggi, precedentemente identificati con la sola lettera iniziale puntata, viene ora concesso un nome esteso. Questa modifica rivela al fondo la scelta, maturata negli anni Settanta proprio nel laboratorio dei *Sillabari*, di mitigare, a dieci anni di distanza, il quoziente di serialità e depersonalizzazione che contraddistingue la raccolta e di approfondire un principio minimo di umanità, empatia e sentimento tra le pieghe dell'ossessione meccanico-ideologica da essa tematizzata.

all'apatia oggettiva è molto più rapida, si consuma senza alcuna soluzione di continuità e prevede esiti opposti, lambenti persino l'antropomorfizzazione di entità inanimate (come accade nel racconto n. 28, in cui la voce narrante è quella di un grande magazzino).

Altamente consapevoli della mutazione corrente, i personaggi della prima sezione della raccolta – quella appunto più contigua alla 'galassia' del romanzo del 1965 – appaiono inquieti, fragili, timorosi, soggetti sull'orlo della deflagrazione psichica, in attesa di un castigo proveniente da un cielo che presto ricadrà su di loro, obbligati a espiare una colpa incombente e però mai davvero commessa. Lo si evince bene dalla novella n. 9, che maggiormente estrinseca a livello allegorico l'accostamento semantico (dal sapore parasurrealista) del titolo della raccolta:¹⁷ qui il protagonista, dopo essere entrato casualmente in un *cinerarium* situato alla periferia di Vienna, assiste, con curiosa partecipazione e placida calma, alla propria inaspettata cremazione (avvenuta di fronte all'attonita moglie).

Le figure che popolano il *Crematorio* vivono perciò in una condizione di costante "dissociazione nevrotica"¹⁸ e sdoppiamento interiore, conscie di essere considerate inutili, "disarmoniche" fisiognomicamente e anche moralmente, dunque inadatte a farsi ingranaggio dell'"assoluto produttivo",

17 In merito alla scelta del titolo, quantomai eccentrico e inusitato, che tanti clamori provocò all'uscita del libro, Parise afferma in un'intervista rilasciata al *Corriere* nel marzo del 1970: "Il titolo nasce da una mia costante notturna rintracciabile in tutti i miei libri [...]; costante che scaturisce al tempo stesso dalle frequentazioni infantili di cimiteri e crematori e dalle prime folgorazioni culturali, o sentimentali dell'adolescenza (Poe, Hoffmann, Novalis, Shakespeare ecc.) che per mia fortuna o disgrazia mi svegliavano dalle sonnolenze scolastiche, italiane in generale" (Portello 1989, 1629).

18 Nella già citata intervista a *Il Dramma* Parise tenta di spiegare l'evoluzione della sua poetica mettendo in relazione la fase pessimistica degli anni Sessanta alle grandi illusioni bruciate del periodo giovanile, quindi al passaggio da una materia anarchica, a tratti onirica e surrealista, molto legata alle memorie trasfigurate dell'adolescenza, agli incubi funesti del quotidiano, che non permettono più fughe salvifiche nel passato: "L'uomo coltiva l'illusione (dopo la scomparsa di Dio) di essere dio di se stesso e di altri. Volendo perciò dominare con la violenza e con l'odio. [...] Quel Dio di cui parlavo ne *Il ragazzo morto e le comete*, cioè il dio dell'amore [...] è scomparso per lasciare il posto al dio della dissociazione nevrotica, cioè al dio dell'odio, cioè all'uomo dio [...]. A mano a mano che gli altri sentimenti dell'umanità degradano non si può più parlare di umanità ma di specie umana. Cioè di specie vivente non cosciente dei propri limiti" (Portello 1989, 1631).

inservibili ai fini della macchina lavorativo-industriale che tutto sottende e trascende. Da qui i lunghi soliloqui, i monologhi interiori e i dialoghi (veri o immaginari) a cui si abbandonano, sciogliendo nel dettato le catene argomentative (Parise mette ora a frutto il tirocinio compositivo dedicato alle scritture di impianto drammaturgico de *La moglie a cavallo* e de *L'assoluto naturale*). Tutto ciò nel tentativo di razionalizzare la propria condanna esistenziale – conseguenza inevitabile di un'eredità biologica fallimentare –, di ratificarla entro una più ampia gamma di prospettive tecnico-aziendali – assorbite da una “morale del lavoro” contro cui non può essere levato alcun biasimo perché è la “forza delle cose”¹⁹ ad alimentarla –, di porla a sistema con un determinismo evoluzionistico che non sia solo estensione di un nebuloso fatalismo, ma il risultato empirico di un conflitto inevitabile tra ciò che è adesso norma – “il linguaggio morale dell'azienda” (n. 2), l’“odio tecnico” (n. 3) – e ciò che è scarto dalla norma – le “distrazioni naturalistiche” (n. 2) –, tra ciò che è forma – il “sorriso pubblicitario” (n. 3), le “armoniche strutture somatiche” (n. 3) – e ciò che è deforme – la mano che trema (n. 1), la degenza in ospedale (n. 15).

Così come avviene nel *Padrone*, anche in questi testi a Parise non interessa tanto indagare l'asservimento dell'uomo come condizione ultima e immodificabile, da fotografare nel suo stato ormai progredito e in via di cristallizzazione, quanto svolgerne a ritroso la catena eziologica individuale, cioè risalire all'origine del fenomeno, rifare all'indietro il percorso che ha portato alla regressione identitaria in atto, radiografare la catena concausale di tesi e antitesi, di scatti e retromarce che l'ha contraddistinto.²⁰

Ecco perché i racconti presentano un andamento fortemente circostanziato e processuale, dettato da una severa consequenzialità logico-deduttiva e inserito all'interno di un *pattern* microstrutturale in linea di massima condiviso

19 Concetti come quello di “morale del lavoro” e “forza delle cose” torneranno molto spesso negli articoli di critica socio-culturale di Parise apparsi sul *Corriere* a metà degli anni Settanta e in particolar modo nei pezzi della rubrica epistolare “Parise risponde”, poi raccolti da Silvio Perrella in Parise 1998. Una selezione molto più ristretta, sempre a cura di Perrella, si può leggere oggi in Parise 2013.

20 Vale per i brevi ritratti del *Crematorio* ciò che Parise afferma nei riguardi del *Padrone*: “Il tono inquietante [del *Padrone*] non consiste nel seguire, con intenti quasi diagnostici, il progressivo fossilizzarsi di un organismo [...] ma nel collocare in quell'organismo il ‘gusto’ del suo proprio disfacimento” (citato in Scarpa 1999, 676).

(da cui l'effetto seriale e nondimeno variantistico della raccolta): voce narrante che inizialmente si presenta, come fosse su un palco, davanti a una platea in ascolto (traslando le intenzioni parisiene: la borghesia imprenditoriale lettrice del *Corriere*), dando immediata precedenza alla descrizione dell'occupazione professionale e della composizione del nucleo familiare, e poi comincia ad analizzare per filo e per segno le dissonanze e le aporie caratterizzanti la propria attuale situazione esistenziale, emotiva, psicofisica, soffermandosi su stati d'animo, pensieri ossessivi, paure, timori, angosce.

Tale stato di cose viene così messo in relazione con degli eventi minimi scatenanti – un dialogo in ufficio con il capo (n. 1 e n. 2), un appuntamento con un superiore (n. 5), l'invio di alcuni moduli per l'assunzione (n. 7), l'allontanamento di un collega (n. 8) –, capaci di incrinare all'improvviso il piano consuetudinario su cui si srotola la prosa quotidiana dei giorni, di gettare un fascio di luce macabra sulla ripetitività automatizzata dei gesti e delle riflessioni che accompagnano sommessamente la *routine* e ne sostanziano la pericolosa monotonia.

Sono momenti capaci di rivelare il sottofondo bio-costrittivo che condiziona i rapporti di forza e la relativa legge “delle proporzioni naturali della forza” (Parise 1989, 18) in tutte le espressioni del vivere sociale – la coppia, la famiglia, l'azienda – e incatena l'uomo a uno stato di alienazione perenne, posto molto oltre (e molto indietro) la lotta di classe e l'alienazione economica teorizzata da Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*: mentre quest'ultima è inerente all'oggettivazione del e nel lavoro (per cui l'uomo nel processo produttivo si aliena due volte, sia nell'oggetto della produzione sia nell'atto stesso del produrre), l'idea di alienazione parisiense in termini più ampi e generali si rifà alla contraddizione tra essenza ed esistenza inscritta crudelmente nella realtà primigenia dell'uomo. È come se per Parise l'uomo si alienasse nella stessa lotta per la sopravvivenza che lo coinvolge quotidianamente, oggettivandolo *naturaliter* in quegli istituti – matrimonio, lavoro, partito – in cui si risolvono di fatto il funzionamento e la compartimentalizzazione della società moderna, fondata sulla formalizzazione strumentale degli slanci vitali e sul differimento obbligatorio e strategico delle pulsioni erotiche e sensoriali (non a caso, Freud è un altro riferimento imprescindibile per il Parise degli anni Sessanta).

Così, i personaggi che abitano la prima parte del volume, spesso colti in una condizione di subalternità irreversibile – a eccezione del “tecnocrate perfetto” (n. 3) e dell’“uomo simmetrico” (n. 7) –, se da un lato possono sem-

brare la reincarnazione delle mute figure presenti negli uffici della ditta del dottor Max e a cui ora è concessa voce e centralità, dall'altro assumono una funzionalità cursoria. Essi si fanno cioè 'temi culturali',²¹ cavie ragionatrici a cui viene chiesto di inverare narrativamente, mediante la verbalizzazione progressiva del proprio garbuglio mentale ed emotivo, lo scenario a tinte distopiche che Parise va coltivando dentro di sé dal momento in cui i chiaroscuri della realtà contemporanea sposano il lato notturno e spettrale della sua fantasia; una realtà che non gli piace ma a cui, non essendo né un moralista né un ideologo, non contrappone alcun categorico o apocalittico rifiuto, come va, invece, facendo in quegli stessi anni un altro decisivo interlocutore di Parise, ovvero Pier Paolo Pasolini.

Il realismo allegorico dei diversi quadri susseguentisi si risolve perciò spesso in arzigogolate auscultazioni cerebrali (n. 1, n. 2, n. 4), analisi riflessive svolte in un clima di incubo lucido, in cui a prevalere non è tanto il grado di disfacimento raggiunto dai protagonisti, ma la diagnostica puntuale e auto-cosciente del processo che li ha condotti a tale livello di cosificazione.²² Sono

21 Le narrazioni omodiegetiche del *Padrone* e del *Crematorio* (con conseguenti focalizzazioni interne fisse) si prestano a essere analizzate anche mediante gli strumenti teorici dell'officina moraviana. In un'intervista rilasciata nel 1962, mentre ragiona sulle ibridazioni tra saggismo e romanzesco, Moravia afferma che "la prima persona è un veicolo che consente l' indefinito approfondimento del romanzo saggistico: il saggismo non è che l'approfondimento della psicologia. In fondo alla psicologia, anche la più individuale, ci sono i temi culturali. Un personaggio è un tema culturale che non sa di esserlo" (Moravia 2019, 23). Ecco, i protagonisti del *Padrone* e del *Crematorio* impersonificano a tutti gli effetti anche dei 'temi culturali', a partire da quello dell'oggettificazione umana nella civiltà materialistica del neocapitalismo.

22 Il termine 'cosificazione', appartenente al lessico filosofico, comincia a essere utilizzato a partire dagli anni Sessanta anche nel linguaggio psichiatrico come termine gemello (ma non sinonimico) del sostantivo 'reificazione', col fine di descrivere il processo tipico della società consumistica per cui l'uomo viene degradato a cosa, assimilato a un oggetto inanimato, sino a perdere completamente le sue qualità e prerogative umane. Franco Basaglia lo usa per definire non solo lo stato percettivo attraverso cui il malato vive il proprio corpo "cosificato", posseduto dagli altri, contemporaneamente immerso in un ambiente, in un contesto reificato" (Basaglia 1981, 306), ma anche per esprimere l'irrigidimento dei ruoli (malato-medico-infermiere) che contraddistingue quotidianamente le pratiche manicomiali. Per Ottieri, che si muove sulla scia del pensiero di Joseph Gabel, reificazione e cosificazione sono "fenomeni psicotici" e "fanno capire per quale strada si va verso la follia, al di là del sentimento dell'irrealtà" (Ottieri 1966, 56).

perciò situazioni per lo più statiche quelle raccontate da Parise, non progressive, fatte di puro rovello mentale, in cui non si svolge mai un'azione reale, proattiva, volta a rovesciare lo *status quo*, poiché lo spazio diegetico è tendenzialmente occupato dalla contemplazione o dall'immaginazione di azioni ipotetiche, potenziali, captate in un limbo tra il sogno e la paura. L'attività ragionativa che caratterizza il decorso degenerativo dei personaggi non assume mai a risorsa conoscitiva o epistemica, bensì si rivela una mera proliferazione di congetture, sospetti, perplessità destinata a ingigantire avvenimenti pressoché normali, caricandoli di dramma e gravosità.

La liquefazione intellettuale dei personaggi, a cui fanno seguito un progressivo obnubilamento dei sensi e delle capacità percettive, l'inaridimento morale, l'offuscamento di memorie e ricordi passati, il dissolvimento dei legami affettivi, rivela, in chiave metaforica, una collisione sempre più compromettente tra individuo e realtà. O meglio ancora, a scontrarsi sono da una parte il vecchio paradigma di realtà in cui era inscritta la vita dell'individuo nel mondo preindustriale, con le sue gerarchie valoriali, le geometrie relazionali, i ritmi vitali, e dall'altra il nuovo paradigma di realtà che contraddistingue la società del capitalismo avanzato, vincolata a un'ideologia produttivistica ammantata di perbenismo borghese e a una mistica imprenditoriale del lavoro per il lavoro – morale del lavoro, coscienza del lavoro, linguaggio del lavoro – che trasformano l'uomo in suo fac-simile, vale a dire in una semplice, univoca funzione spendibile all'interno di rapporti economici la cui unica intermediazione è affidata al denaro.

Nell'interregno brulicante di feticci e simulacri generato dall'impatto frontale delle due realtà antitetiche, ogni risonanza interiore del singolo si discioglie alla luce di una graduale desemantizzazione del mondo, fattosi ontologicamente debole per un soggetto estraniato e in piena metamorfosi, che deve affrontare la progressiva usura dei rapporti umani e la messa al bando di ogni giudizio di valore. Si può ora esperire il presente solo come convenzione, ovvero non più alla stregua di dimensione temporale attraversabile attivamente, deposito di esperienze conoscitive, proiezione di sogni e istinti vitali, svelamento di verità esistenziali, ma solo in quanto sistema formalizzato, sublimato dal consumo indotto, dalla cattiva infinità della pubblicità, dai tentacoli mefistofelici della società dello spettacolo. Sistema che sterilizza i sentimenti primari dell'uomo e i significati primigeni del suo stare al mondo e impone una serie di diktat da rispettare – la convenzione del lavoro, la convenzione della famiglia, la con-

venzione degli oggetti di consumo da possedere, la “convenzione della libertà” (Parise 1989, 67)²³ – pena l'ostracizzazione sociale, l'annichilimento punitivo, la riabilitazione forzata.

3. *Storie naturali di un mondo innaturale*

L'equivalenza oramai esatta tra uomo e cosa (o quando non ancora possibile, come nel racconto n. 17, il desiderio agognato di essere una merce: comprabile, vendibile, sostituibile), la trasformazione dell'individuo in puro strumento utile, fanno sì che il libero arbitrio, cioè la facoltà di scegliere e disporre del proprio tempo liberamente, al di fuori di convenzioni sociali e obbligazioni lavorative, appaia un incubo da cui risvegliarsi al più presto. È quanto accade, per esempio, al protagonista del racconto n. 11, terrorizzato dall'*horror vacui* che gli si spalanca davanti quando, dopo aver terminato il turno in ufficio, ha di fronte a sé due ore da riempire prima della cena in famiglia. L'aziendalizzazione dell'esistenza, ossia la sostituzione della realtà con una sovra-realtà funzionalistica, provoca un'automatizzazione dell'esistenza per cui il gusto del vivere svanisce e le giornate procedono per inerzia e abitudine.

Certo, c'è chi prova – come il protagonista del racconto n. 19 – un ultimo disperato tentativo di darsi peso e consistenza, nella speranza di salvaguardare un principio individualizzante, di differenziazione dalla massa amorfa e apatica, per rivendicare infine le ragioni dell'essenza su quelle dell'apparenza, ma è un tentativo destinato a rimanere frustrato: le parole d'amore che l'uomo inanella a fatica si perdono tra i silenzi di una chiamata telefonica distratta, in cui l'interlocutrice dall'altro lato della cornetta preferisce disquisire “del più e del meno” (Parise 1989, 115).

Proprio in virtù del principio allegorizzante che stilizza gli ambienti, opacizza i referenti diegetici e archetipizza i moventi psicologici, Parise pare cogliere

23 Il tema della convenzionalità che contraddistingue ormai ogni campo del vivere sociale e di conseguenza tutti i suoi istituti, nonché gli stessi valori posti a loro fondamento, è uno dei *leitmotiv* cardinali della raccolta. Lo ritroviamo declinato con frequenza ossessiva in un ampio numero di racconti lungo l'intero arco del volume: convenzionalità dei tratti fisionomici (n. 3, n. 6), convenzionalità della famiglia prototipica (n. 10), convenzionalità della libertà (n. 11), convenzionalità delle relazioni coniugali (n. 21), convenzionalità della morale perbenista borghese (n. 23).

molto meglio di altri scrittori parimenti interessati all'indagine del mondo industriale e neocapitalistico con intenti troppo scopertamente sociologici, come la scomparsa all'orizzonte di ogni finalismo escatologico di matrice religiosa venga adesso riscattata da una teologia produttivistica. In quest'ottica, l'uomo-impiegato, ormai membro di una specie a sé stante, diviene adepto di una rinnovata religione aziendale (racconto n. 8) e al contempo il mezzo di un fine inesistente, non-ostensivo, esauritosi nella propria autoaffermazione, in una sorta di eterno circolo vizioso votato al feticismo del lavoro (lavoro come entità assolutizzata, naturalizzata, dunque al riparo da qualunque ingerenza sociale, sindacale, in definitiva storicizzante) e alla narcotizzazione del principio di piacere.

Se il *télos* ultimo non è più quello di servirsi del lavoro per soddisfare altri interessi e necessità, l'accumulo di capitale e l'incremento delle rendite appaiono processi autoconclusivi, quindi irrazionali e astratti, sintomi di un capitalismo 'autistico' e antistrumentale, funzionale solamente a mantenere il mondo suddiviso tra chi ha il potere perché possiede i mezzi di produzione e desidera accrescerlo e chi il potere non lo ha, e desidera i desideri che gli vengono imposti dall'esterno. Questi racconti delineano così una vera e propria antropologia oscurantista e reazionaria del potere che separa i padroni-ricchi, ontologicamente superiori, dai dipendenti-poveri, appartenenti a una 'razza' diversa, subalterna, meritevole di essere schiavizzata.

Nei testi appartenenti al gruppo intermedio della raccolta – dal n. 12 al n. 20 – assistiamo a un leggero slittamento tematico che sposta le ascisse della raccolta in direzione dell'*Assoluto naturale*, del suo modello strutturale e dei relativi snodi concettuali, qui ripresi in forma miniaturizzata. Scomparsi dall'orizzonte diegetico gli ambienti aziendali, accantonate le figure di padroni, dirigenti e impiegati, i brani intermedi posso essere letti come apologhi, cadenzati e ripetitivi, sul malsano funzionamento dell'istituto matrimoniale borghese e, a un grado maggiore di essenzializzazione, sul rapporto al fondo inconciliabile tra uomo e donna. In linea con le riflessioni parisiene maturate a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta in *La moglie a cavallo* e *Descrizione di una farfalla* (ma già covate in embrione nel *Fidanzamento* e in *Amore e fervore*), questi *tableaux* narrativizzano – spesso sotto forma di dialogo platonico (n. 12, n. 13, n. 14, n. 19) – la lotta per la vita animale, proiettandola sullo sfondo della relazionalità coniugale.

La coppia diventa così un vero e proprio nucleo di diagnosi satirico-intellettuale, palesandosi quale spazio asfittico in cui la ragione e il raziocinio – ele-

menti appannaggio maschile – soccombono ben presto alle istanze e alle intemperanze della natura – di cui si fa emblema simbolico la donna, l'ideale viene fagocitato dal materiale (e dal materico), la libertà personale dal potere coercitivo degli oggetti, la parola cede all'imposizione ferina o all'incomunicabilità prolungata, le risorse della cultura si piegano di fronte agli istinti primari di conservazione e riproduzione.

Nel conflitto tra sessi a cui si riduce il legame amoroso, la donna si fa sentinella di un "materialismo predatorio" (Parise 1989, 41) che antepone il benessere economico e i suoi stemmi distintivi alle ragioni del cuore (n. 12), al rispetto umano (n. 13), alla distinzione tra qualità e funzionalità delle cose (e delle persone) (n. 14).

Gli ultimi tredici racconti, scritti e pubblicati tra il 1965 e il 1967, costituiscono, invece, la sezione più disorganica dell'intera raccolta. Bruciati, almeno in apparenza, i legami stretti con le due opere precedenti, quest'ultimi si collocano in un mondo ormai pressoché distopico, in cui l'unicità della persona è messa al bando quale male mortifero e da estirpare al più presto e in cui l'assurdo campeggia come realtà univoca, tangibile, sovraesposta, non più in quanto eccezione ma come regola, al di là della quale non è più possibile scorgere alcuna alternativa valida o perseguibile.

Entrati a tutti gli effetti in una para-realtà retta dalle sole leggi della meccanica, dell'energia bruta e della violenza razionalizzata, la vita convenzionale può essere spezzata solo da atti gratuiti, che o sovvertono improvvisamente l'ordine logico delle cose, provocando una crepa nell'abitudinaria intelaiatura ideologica della società e denunciandone la sottesa mancanza di senso, o ne esacerbano il codice di funzionamento, esasperandone i lati più tossici, nocivi e feroci. Esempio paradigmatico è il racconto n. 21, in cui il suicidio-omicidio commesso da una moglie che si getta dalla finestra con il suo bambino senza fornire spiegazione alcuna squarcia la tela immacolata di un matrimonio apparentemente perfetto.

Parise approfondisce in senso parossistico, acuendo di molto il tasso di effratezza delle vicende messe in scena, le degenerazioni della società del benessere e delle sue manifestazioni fenomeniche, tra cui l'omogeneizzazione dei gusti estetici (n. 22), la mercificazione del corpo (n. 23), la morale violenta del lavoro (n. 24). Nella parte conclusiva della raccolta, l'assimilazione naturale tra uomo e cose e lo stato di indifferenziazione e anonimato in cui precipita il genere umano all'apice della sua oggettificazione divengono gli assi argomentativi maggiormente battuti.

A ben vedere, lungo l'arco dell'intera raccolta non solo si va consumando il passaggio definitivo dall'uomo-massa²⁴ all'uomo-cosa, ma anche, in termini prettamente narrativi – rifacendoci alla tassonomia introdotta da Giacomo Debenedetti –, il passaggio dal “personaggio-uomo” (ancora presente nel *Padrone*, sebbene infine arreso e sconfitto) al “personaggio-particella”.

Nei primi racconti, infatti, i personaggi deboli e rimuginanti si presentano come esseri vulnerabili, relazionali, interagenti (cioè inseriti in situazioni di confronto con una controparte spesso antagonista), ancora al di qua dell'adattamento finale e dunque in grado di soppesare con criterio e misura la propria condizione (da cui il carico di angoscia e il senso di estraneità che ne consegue) e di riassorbire le coordinate esperienziali in più ampie catene di senso, seppur con la consapevolezza di non avere comunque scampo, mentre quelli forti, cioè i membri della ‘razza’ padrona, riflettono con ostentata sicumera su ciò che li rende diversi, superiori e imbattibili. Nel prosieguo delle narrazioni Parise introduce, invece, via via caratteri calati in un mondo “che ha cessato di rispondere”, in cui si “è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda” (Debenedetti 1977, 112).

Essi si configurano perciò come entità adialettiche, monadiche (inscrivibili, volendo, anche nella categoria dei “personaggi assoluti” teorizzata da Enrico Testa),²⁵ che emettono sentenze (anche di morte) irreprensibili e inequivocabili avendo già superato la fase critica di transizione e assestamento. Varcato il perimetro di un nuovo ordine mentale, sociale, psicologico, i personaggi posti al centro degli ultimi racconti appaiono abitati da una sorta di follia controllata, a bassa intensità (follia giudicata tale secondo i parametri normalizzanti

24 L'intellettuale che nell'Italia del Dopoguerra ragiona più approfonditamente sulla categoria antropologica dell'uomo-massa, da una prospettiva che di lì a poco Umberto Eco definirà “apocalittica”, è Elémire Zolla. All'interno di un moto endemico di omogeneizzazione di gusti, comportamenti, abitudini di consumo, preferenze estetiche, l'uomo-massa, in quanto protagonista indiscusso di un generale livellamento socio-culturale, prende definitivamente il posto del suo progenitore borghese (diluito ormai nel “ceto medio”): “Per la prima volta la classe è superata; il direttore d'azienda e il fattore guardano gli stessi spettacoli, pensano le stesse cose” (Zolla 1956, 91).

25 È caratteristica precipua e dirimente del “personaggio assoluto” – scrive Testa – indirizzare il dissidio tra soggetto e mondo verso “la distruzione del secondo a opera del primo”: “Il personaggio assoluto, quando si distacca dal suo stato di fissità catatonica, lo fa per dissolversi in un regime del senso ben distinto da quello feriale della realtà: mira al superamento dell'ordine secolare del mondo e quindi a una fuoriuscita dalla sua ‘prosa’” (Testa 2009, 23).

del “vecchio” sistema di giudizio del lettore), che li rende capaci di rimpiazzare il cerebralismo contemplativo e sterile dei loro predecessori con un fanatismo violento, behaviouristico, esasperato.

Sono questi i medaglioni narrativi più spiazzanti perché il ragionamento logico-sillogistico che li sottende, fungendo da movente per le azioni dei protagonisti, è espressione di una società completamente nazistificata, in cui la biologia divora la storia e le risorse della cultura si dissolvono di fronte all’ideologia dominante del successo e dell’affermazione di sé. Nel momento in cui l’uomo diviene un oggetto a tutti gli effetti, la vita umana perde il suo valore sacro, aurorale, ontologicamente caratterizzante.

Inaugurata una nuova era di spietata anarchia, superficialmente travestita da abiti di disciplinata ragione strumentale, chi risulta difettoso, non è inserito nella filiera produttiva o funge da ostacolo al perfetto funzionamento del sistema totalitario, va eliminato senza remore. Nel racconto n. 24 un meccanico che si contraddistingue per l’“amore per gli oggetti” e per la “passione per l’ordine” sottopone il suo apprendista svogliato e poco attento sul lavoro a una serie di punizioni corporali sempre più intense, culminanti nella scarica prolungata di scosse elettriche che arrivano a ucciderlo, trattandolo al pari di una batteria scarica e quindi da buttare.

È il vicolo cieco della specie, l’ultima intercapedine deflagrata prima della tabula rasa su cui germoglieranno da lì a pochi anni i *Sillabari*, nel tentativo disperato di fondare – e fissare con gli occhi della poesia – un rinnovato lemario dei sentimenti elementari colti nell’attimo del loro estremo congedo.

L’uomo deumanizzato – cioè deprivato della coscienza della propria umanità – è adesso apparentabile a una sagoma, a un bersaglio (n. 32), a un automa privo di volontà, a un corpo neutro che si alterna tra dinamismo e stasi e che può divenire cavia da sacrificare per l’esplicazione di un teorema balistico, macchinolatrato (n. 28) o economico-ideologico (n. 33). Nell’epoca del capitalismo avanzato persino il denaro cessa di essere l’elemento mediatore tra l’uomo e le cose per lasciare spazio al possesso diretto, alla proprietà assoluta, inalienabile, non mercificabile, neofeudale, per mezzo dei quali l’individuo viene valutato solo in base alla capacità di possedere o di farsi possedere, all’indicatore che segnala il suo rapporto tra produzione e costo, al vantaggio di averlo o meno come parte del più ampio rituale consumistico.

Bibliografia

- Altarocca, Claudio. 1972. *Parise*. La Nuova Italia.
- Attanasio, Elisa. 2018. “*Il crematorio di Vienna* di Goffredo Parise: la fede nell’oggetto”. *Rivista di studi italiani* XXXVI, no. 3: 205-218.
- Basaglia, Franco. 1981. *Scritti*, vol. I, a cura di Franca Ongaro Basaglia. Einaudi.
- Bigatello, Davide. 2007. “*Il Crematorio di Vienna*. Metafora e profezia dell’annientamento dell’uomo nella società dei consumi”. *Quaderni veneti*, no. 46: 71-102.
- Carlesso, Giacomo. 2022. *Goffredo Parise: un invito alla lettura*. Digressioni Editore.
- Debenedetti, Giacomo. 1977. *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di Franco Brioschi. Il Saggiatore.
- Gadda, Carlo Emilio, e Goffredo Parise. 2015. «*Se mi vede Cecchi, sono fritto*». *Corrispondenze e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa. Adelphi.
- Garboli, Cesare. 2016. “Nota introduttiva”. In Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti 1952-1965* [1987], 11-22. Adelphi.
- Gialloredo, Andrea. 2016. “Allegorie del disastro: l’uomo ‘a una dimensione’ nel *Crematorio di Vienna* di Goffredo Parise”. In *Narrazioni dell’incertezza. Società, media, letteratura*, a cura di Marco Bruno ed Andrea Lombardinilo, 78-88. FrancoAngeli.
- Giancotti, Matteo. 2010. “Parise e gli ultrasuoni dei comportamenti. *Il crematorio di Vienna* fra iterazioni e novità”. *Lettere italiane* 62, no. 4: 625-639.
- Lorenzi, Cristiano. 2019. “‘Questa ispirazione va e viene’. Sette lettere dal carteggio Parise-Bompiani”. In “*Un viaggio realmente avvenuto*”. *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani ed Ilaria Crotti, 161-173. Edizioni Ca’ Foscari.
- Montale, Eugenio. 1996. *Il secondo mestiere. Vol. I: Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa. Mondadori.
- Moravia, Alberto. 2019. *L’uomo come fine* [1964], a cura di Simone Casini. Bompiani.

- Ottieri, Ottiero. 1966. *L'irrealtà quotidiana*. Bompiani.
- Parise, Goffredo. 1998. *Opere*, vol. II, a cura di Bruno Callegher, Mauro Portello. Mondadori.
- Parise, Goffredo. 1998. *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, a cura di Silvio Perrella. Liberal libri.
- Parise, Goffredo. 2005. *Quando la fantasia ballava il "boogie"*, a cura di Silvio Perrella. Adelphi.
- Parise, Goffredo. 2009. *Lontano*, a cura di Silvio Perrella. Adelphi.
- Parise, Goffredo. 2013. *Dobbiamo disobbedire*, a cura di Silvio Perrella. Adelphi.
- Pellizzato, Giulia. 2021. *Prezzolini e Parise: un'amicizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio (1951-1976)*. Olschki.
- Perrella, Silvio. 2003. *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*. Rizzoli.
- Petroni, Paolo. 1975. *Invito alla lettura di Parise*. Mursia.
- Portello, Mauro. 1989, "Note e notizie sui testi". In Goffredo Parise, *Opere*, vol. II, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, 1625-1675. Mondadori.
- Rodler, Lucia. 2016. *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*. Carocci.
- Rodler, Lucia. 2017. "La ferinità umana nel *Padrone* e nel *Crematorio di Vienna* di Goffredo Parise". In *Humana feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi, e Carlo Varotti, 371-376. Pàtron Editore.
- Scarpa, Domenico. 1999. "Goffredo Parise: tra Darwin e Montale". *Belfagor* 54, no. 6: 671-692.
- Simonetti, Gianluigi. 2011. "Gli uomini che guardano. Moravia e Parise". *Nuovi Argomenti*, no. 55: 38-64
- Testa, Enrico. 2009. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi.
- Zanzotto, Andrea. 1987. "Introduzione". In Goffredo Parise, *Opere*, vol. I, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, XI-XXXVII. Mondadori.
- Zolla, Elémire. 1956. *Eclissi dell'intellettuale*. Bompiani.

La vita convenzionale nel Crematorio di Vienna di Goffredo Parise, SQ 30 (2026)

Niccolò Amelii è dottore di ricerca in Lingue, Letterature e Culture in Contatto presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulle rappresentazioni urbane nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa inoltre di romanzo degli anni Trenta, modernismo, non fiction e narrativa ipercontemporanea. È autore della monografia *La città che avanza. Forme, funzioni e rappresentazioni urbane nel romanzo italiano del Novecento* (Edizioni ETS, 2025).