

Corporate work between neo-feudal dynamics and liturgical rituals. The “cosification” of man in Parise’s *Il padrone*

Niccolò Amelii

Abstract

Il padrone (1965) is the novel with which Goffredo Parise enters in a new phase of his artistic parable, leaving behind the previous decade. At the beginning of the sixties Parise embraced a neo-Darwinian vision of individual and collective existence, which reverberated strongly in the poetic motifs of his texts. The primary objective of the essay is to analyze the original authorial posture with which Parise decides to interrogate narratively the process of “cosification” set in motion in the advanced stage of the neo-capitalist system and at the same time the expressive instances and the thematic nuclei through which the novel represents the transition from “the natural man” to the “artificial man”.

Keywords

Il padrone; Goffredo Parise; cosification; alienation; Neo-Darwinism

La “cosificazione” dell’uomo nel *Padrone* di Parise. Il lavoro aziendale tra dinamiche neo-feudali e rituali liturgici

Niccolò Amelii

1. Milano, Roma, New York

Goffredo Parise si trasferisce da Vicenza a Milano nel 1953, assunto dalla casa editrice Garzanti, e vi rimane fino alla fine del decennio, cambiando in otto anni quarantatré camere ammobiliate. Ha all’attivo un esordio folgorante – *Il ragazzo morto e le comete* – pubblicato nel 1951 da Neri Pozza e in uscita un altro romanzo, sempre per l’editore vicentino, intitolato *La grande vacanza*. Così rievoca, qualche anno più tardi, il suo arrivo nella metropoli:

Quando partii dalla provincia diretto a Milano avevo in tasca i soldi che mio padre mi consegnò per l’acquisto di un impermeabile buono per l’umidità e in mano una valigetta di cartone color pece legata con uno spago. Portavo allora un grosso cappotto nero, morbido e sformato, di quelli che si usano per l’abito da sera. In valigia avevo inoltre una casacca nera, di tipo russo, che indossavo segretamente in omaggio a Dostoevskij. [...] Mi pareva di scoprire una città simile a Vienna o a Praga, una città del Nord, che saliva dalle brume del mattino alla mia immaginazione come in un racconto di Hoffmann. Ero, insomma, abbastanza felice di aver messo la testa a posto come tanto speravano i miei genitori e di stare a Milano. Ma alla sera, alle sei e mezzo, aspra e maligna si abbatteva su di me la malinconia di quelle ore di vuoto, di tristezza, di solitudine. (Parise 2005: 17)

Nel 1953 Parise comincia a collaborare con la rivista *Il Borghese* diretta da Longanesi e inizia a lavorare a *Il prete bello*, che vedrà la luce nel 1954 per Garzanti, rivelandosi un vero successo in termini di visibilità e

pubblico, «il primo best-seller del dopoguerra» (Rimini 2011: 85). In casa editrice si occupa di letture e revisioni di manoscritti, facendo fatica però ad adeguarsi agli orari lavorativi, ai ritmi frenetici della città, «ai capricci del suo direttore "padrone"» (*ibid.*: 85). Come ha raccontato in più occasioni l'amico Nico Naldini, facendo diventare celebre l'aneddoto, Parise «era solito nella pausa di mezzogiorno dormire in piedi addossato a un muro. Un mendicante lì vicino aveva l'incarico di svegliarlo dopo un'ora» (Naldini 1987: 35). La sua esperienza in quei primi mesi nella grande azienda editoriale e l'impatto difficile con un contesto metropolitano che soffoca la sua fantasia e che si trasforma ben presto in «una scuola di estraneità» (Perrella 2003: 42) diventano materiale narrativo primario del romanzo *Il padrone*, scritto a Roma¹ nel 1964 e uscito nel 1965 per Feltrinelli. In precedenza Garzanti lo aveva rifiutato perché aveva intuito di aver funzionato come modello ispiratore principale per la costruzione della figura del "padrone" protagonista del libro, in un'operazione di traslazione trasfigurante che potrebbe essere accostata a quella compiuta, con simile intento parodico-satirico, da Bianciardi nel suo secondo romanzo nei confronti di Giangiacomo Feltrinelli.

Del resto, Parise e Bianciardi sono due autori di cui non si possono tralasciare, considerandoli superflui, i sommovimenti biografici, così come i relativi saliscendi dell'esperienza emotiva e affettiva, che fungono, anzi, da matrice contestualizzante e da contrappunto – non esclusivo, ovviamente – attraverso cui meglio sondare il fitto e quanto mai vivace dialogo che viene a intersecarsi tra vita e opera, tra progressione o regressione esistenziale e processo poetico e compositivo. Con *Il padrone*, che interrompe un silenzio letterario di sei anni² e che sarà l'ultimo romanzo pubblicato in vita, Parise entra a tutti gli effetti in una nuova fase

¹ Come ha giustamente notato Silvio Perrella, «Parise scrive quasi sempre di un luogo dove è stato precedentemente e adesso non è più. A Venezia (e dopo a Milano) di Vicenza, a Roma di Milano, nel Veneto di Roma. [...] C'è e ci sarà sempre in lui uno slittamento tra luoghi scritti e luoghi vissuti, una non coincidenza». (Perrella 2003: 27-35)

² Impasse che può essere analizzata attraverso la lente di un articolo dello stesso Parise, intitolato significativamente *Inutilità del romanzo*, uscito su *Il resto del Carlino* nel luglio 1958: «Da questo mutamento o degradazione dell'animo umano in stadio ogni giorno più simile al materialismo di tipo animale, dalla constatazione del decadimento o comunque dalla polverizzazione delle ideologie in un grande numero di desideri immediati e possibili, risulta chiara l'inutilità di una rappresentazione romanzesca della realtà». (Parise 1998: 1541)

della sua parabola artistica, lasciandosi alle spalle le prove giovanili e il trittico "vicentino"³ – *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956), *Amore e fervore* (1959). Il nostro si addentra ora nei miasmi della metropoli, che sostituisce la provincia come ambientazione delle vicende narrative, e nei corridoi della "ditta commerciale", restituiti con una scrittura nitida, tesa, a tratti nervosa, in parte impostata sul modello della prosa raziocinante e argomentativa moraviana.

Parise sembra aver perso, rispetto alle opere precedenti, un po' di quella fresca ingenuità che faceva da reagente a uno sguardo acuto e però sempre sorpreso, gettato obliquamente sui fatti della realtà, poi filtrati attraverso un'acuta percettività sensoriale⁴ e una memoria poetica in costante lavoro, trasfigurata secondo un peculiare sentimento del tempo. Se fino a quel momento la sua letteratura è stata votata ai desideri e ai sentimenti primari dell'uomo, adesso subisce un rovesciamento copernicano. Nel vuoto d'aria di una continuità storica che viene a interrompersi bruscamente al principio degli anni Sessanta, non esistono più desideri che non siano eteroindotti dal discorso tardocapitalista, inculcati a forza, manipolati da forze esogene, e il nuovo romanzo ne deve tener necessariamente conto, interrogando la frattura oramai irriducibile che l'impero della *téchne* va rapidamente allargando. In quello stesso periodo⁵ lo scrittore, dopo es-

³ È stato ampiamente riconosciuto in sede critica che l'itinerario letterario di Parise procede secondo una direzione anti-lineare, per strappi, cesure e rivolgimenti. Il suo è un percorso da "flâneur" – come ha scritto Zanzotto (1998: XIV) – mosso dall'imprevedibilità, da svolte non progettate. La sua carriera narrativa, pur costruendosi su balzi repentini, arresti, riprese improvvise, oscilla intorno a due importanti registri stilistici e formali: da un lato, il racconto a tratti surreale e fantastico, dalla fisionomia picaresca; dall'altro, un realismo *sui generis*, visionario, abitato da una "vicentinità" sottile quanto irriverente.

⁴ Sul primato delle percezioni sensoriali – in particolar modo dell'istanza visiva e di quella olfattiva – nella configurazione poetica parisiana concorda buona parte della critica. Per una riflessione puntuale sui dispositivi della "visualità" e su come essi si propongono nei romanzi e nei reportage di Parise rimando a Attanasio 2019.

⁵ In questi stessi anni Parise lavora come sceneggiatore per Ferreri, Bologni, Fellini. Scrive, inoltre, alcuni dei racconti che confluiranno ne *Il crematorio di Vienna* (1969), contemporaneamente abbozza il diario coniugale *Descrizioni di una farfalla*, si dedica al dialogo teatrale *L'assoluto naturale* e a una breve prosa, presto interrotta, intitolata *Arsenico*. Testi che risentono della crisi matrimoniale di Parise, che culmina con la separazione da Mariola Sperotti nel 1963, e che Perrella definisce «bui, a volte misogini, spesso misantropi, lasciati per lungo tempo ad

sersi trasferito a Roma, si è imbattuto, su consiglio di Gadda, nelle opere di Darwin, e ha compiuto un viaggio a New York⁶ che gli ha rivelato il futuro dell'uomo già divenuto presente, due esperienze esistenziali e conoscitive che fungono da spartiacque nel prosieguo della sua parabola artistica ed espressiva, fondamentali, inoltre, per lo sviluppo di 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).

A New York, infatti, lo scrittore vicentino può sperimentare da vicino il funzionamento perverso della macchina produttivo-consumistica e della contestuale *struggle for life*, e tastare con le proprie mani la nuova natura dei rapporti umani nella società di massa, che nella megalopoli americana è amplificata sino all'apogeo e all'assurdo⁷. Come scrive alla moglie in una

affondare nell'oscurità. Una costellazione di scritture scure e tumefatte [...] che preludono a un lavoro più ampio, a uno scavo più profondo e radicale». (Perrella 2003: 92)

⁶ Parise approda a New York nel 1961 insieme al regista Gianluigi Polidoro, incaricato da Dino De Laurentiis di scrivere un soggetto di ambientazione americana. L'operazione non andrà in porto, perché l'idea di Parise – un film intitolato *Lux perpetua*, sceneggiato in un grande cimitero di Los Angeles – non incontrerà i favori del produttore napoletano.

⁷ In poco meno di cinque anni però l'atteggiamento di Parise nei confronti dell'America sembra cambiare direzione, disvelando in realtà quella costante tensione tra repulsione e fascinazione per il mondo modernizzato che caratterizzerà costantemente, con picchi variabili, la visione del nostro, in particolar modo a partire dagli anni Sessanta. Dopo aver attraversato con furente attività la stesura del *Padrone*, ed essersi lasciato alle spalle la pubblicazione del volume, l'autore vicentino sembra volersi abbandonare alle conseguenze macabre presagite nel suo stesso romanzo. Scrive, infatti, a Comisso nel giugno del 1965: «forse andrò in America tra breve, a toccare ancora una volta con mano questa realtà delle cose che tanto mi attrae quanto mi attrae la morte» (Urettini 1995: 47). In un'altra lettera del '65 sempre rivolta a Comisso, che può essere letta come speculare ampliamento e relativo approfondimento della visione sempre più pessimistica di Parise, si legge: «ciò che è utile oggi sono soltanto gli oggetti, una miriade, un caleidoscopio di oggetti toccabili e azionabili meccanicamente: tra di essi la parola, l'ineffabile strumento che ci ha dato la natura, è simile a una farfalla tra gli ingranaggi di una macchina elettronica. Essa vola comunque, ma l'occhio dell'operatore meccanografico non si posa sulla farfalla ma sulle cifre. [...] La realtà impoetica che ho sotto gli occhi è l'unica realtà vera, e non mi resta che rappresentare l'assenza di poesia di questa realtà. [...]

lettera del marzo 1961:

New York è una città di matti, dà la nausea come se si fosse ubriachi, di alcool e di stanchezza. Si cammina sepolti tra grattacieli e fa male alzare il capo. Rombo continuo, rombo dei rombi. Peccato che io non sappia l'inglese, sono persuaso che non ho niente da perdere perché, da quanto intuisco, i discorsi sono di una banalità e di un nulla assoluto. Ma che decadenza questi americani. (*Ibid.*: 67-68)

2. Diventare un «uomo-barattolo»

Il padrone si configura come un romanzo darwiniano al negativo, in cui Parise innesta i mesti ricordi milanesi sulle più recenti e traumatiche esperienze americane, fatte sobbollire, mediante il filtro immaginativo, sino alle estreme conseguenze. Così facendo, attraverso un ispessimento allegorico che opacizza dati referenziali troppo specifici, l'autore veneto racconta con toni da satira beffarda il processo di alienazione totale che colpisce il genere umano nello stadio avanzato della società dei consumi e del sistema neocapitalistico, per cui l'«uomo naturale» lascia il campo al suo successore: l'«uomo artificiale». Tuttavia, l'alienazione che Parise addita e tematizza nel romanzo non coincide con l'eccezione marxista del termine perché, a prescindere dai meccanismi lavorativi e dai rapporti di produzione, essa pare germinare direttamente dalla realtà biologica dell'uomo, in cui sono iscritti la legge del più forte e la selezione naturale, processi fondati sugli impulsi primari della violenza, della sopraffazione, dello sfruttamento⁸.

Vivo nello sbalordimento del nulla di certo, nella mancanza dei sentimenti, nel dolore appunto di una realtà che offre solo cose tangibili». (*Ibid.*: 48)

⁸ È lo stesso Parise a suggerire e a convalidare tale interpretazione, quando afferma in un'intervista del 1972: «*Il padrone* è una favola sullo sfruttamento psicologico e psichico dell'uomo nell'epoca attuale, e tale tipo di sfruttamento non era stato previsto da Marx, incatenato all'analisi dello sfruttamento economico. Questo tipo di sfruttamento, analizzato da Marx all'inizio dell'era industriale, non contempla l'animo ma la borsa. L'uomo ridotto a "cosa economica", cioè un oggetto razionalmente mercificabile. Il mio uomo-cosa del *Padrone* non è già più mercificabile, ma proprietà assoluta, priva di mezzo, che riscatta "moralmente" il padrone dall'economia e lo solleva nei cieli ben più ambiziosi della teologia». (Parise 1972)

Per Parise allora la lotta per la sopravvivenza – fisica e psichica – travalica la lotta di classe, ne è un antecedente consustanziale alla stessa esistenza dell'essere umano, sin dai primordi della civiltà. Ovviamente il modello economico occidentale postfordista, così come si afferma nel dopoguerra, non fa altro che accelerare i fenomeni propri del darwinismo sociale, producendo squilibri, degenerazioni, aberrazioni destinate a imprimersi al fondo dello stesso corredo genetico del genere umano, mutandone definitivamente l'evoluzione in senso però regressivo, verso una nuova tipologia di "uomo-cosa", pronto a immolarsi per la sua totale disponibilità alla volontà altrui, un ulteriore passo in avanti rispetto allo stadio raggiunto dall'"uomo-massa" imborghesito, depersonalizzato e mercificabile.

«L'evoluzione», afferma Parise in un'intervista ad Andrea Barbato, «è una teoria poetica ma spaventosa, e crudele. Oggi, la lotta per la sopravvivenza di cui parla Darwin non è solo biologica, ma soprattutto psicologica. Il mondo moderno è permeato di violenza: quella organizzata, massificata, è il nazismo. Ma quando non trova occasioni storiche così imponenti, si manifesta individualmente in forme sadomasochistiche, come una lotta dell'uomo verso l'uomo, per il possesso e la distruzione» (Barbato 1965). Ne consegue, all'interno dell'opera, una dialettica ambivalente e però fruttuosa tra storicizzazione del discorso, ben puntato sulle storture della civiltà industriale, e ampliamento in senso storico e universale del sottotesto bio-ideologico, che si riverbera poi puntualmente anche sul piano stilistico e del registro espressivo, orientato verso i modi del grottesco, della favola macabra, dell'apologo fantastico, spie significative di un riavvicinamento «alla vena antirealistica, di forte spessore simbolico, dei libri d'esordio, *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*» (Gialloredo 2016: 153). Ed è proprio all'interno del perimetro di questa apparente discrepanza che si rivela il tratto più sicuro e fertile del "secondo" Parise, capace di superare i moduli realistici in chiave post-mimetica, straniandoli e caricandoli di significati metaforici, tenendo insieme sulla pagina lo spirito analitico tipico di un «positivista critico» e lo «spirito sintetico del bambino» (Perrella 2003: 52), l'astrazione surreale, sempre però contenuta, lo scavo angoscioso nella psicologia dei protagonisti, l'osservazione clinica del reale e l'acuta sensibilità percettiva.

Parise, che si è sempre sentito estraneo all'esperienza del neorealismo⁹, s'ingegna per adottare un'opzione formale in grado di superare

⁹ Quando, nel febbraio del 1986, Parise riceve la laurea ad honorem presso l'Università di Padova, su proposta di Gianfranco Folena, tiene un discorso nel qua-

le secche di un abusato neonaturalismo e i moduli schematici di una letteratura industriale che andava già sclerotizzandosi, non adatti alla sua tempra un poco fanciullesca un poco visionaria. Il problema, già segnalato chiaramente da Vittorini nel numero 4 del *Menabò* (1961), era quello di non esaurire la rielaborazione letteraria dell'incipiente civiltà industriale in una semplice e ripetitiva casistica di temi, contenuti e documenti autobiografici, ma di aggiornare contestualmente i tratti poetici del linguaggio narrativo per meglio rispondere alle mutazioni socio-antropologiche in atto. I nuovi rapporti con e dentro la realtà dovevano essere perciò risemantizzati attraverso una postura espressiva in grado di farsi permeabile alla storia e allo stesso modo di assorbire e restituire l'accelerazione epistemologica figlia della rivoluzione tecnologica e massmediatica. Così come intuiscono, ciascuno a modo suo, Parise, Bianciardi, Ottieri, Mastronardi, Volponi, Calvino, ma anche il Pontiggia di *La morte in banca* (1959), non può più bastare aderire volontaristicamente al presente, descrivendone con puntualità gli epifenomeni attraverso una lettura tutto sommato riduttiva dei valori morali in gioco, ma è necessario ora, mettendo da parte le tentazioni populistiche, moraleggianti, affrontarne la fenomenologia interna mediante una completa revisione delle funzioni espressive, comunicative e denotative dell'universo romanzesco, con l'obiettivo di illuminare il funzionamento del sistema economico e i relativi effetti esistenziali senza però rinunciare alle peculiarità proprie del *novel* e al suo portato estetico e conoscitivo, salvaguardandosi così da derive scopertamente sociologiche.

Ecco allora che nel *Padrone* il giovane di provincia – questa “cavia da laboratorio” ideale messa in attrito con un embrione biografico estremiz-

le emergono i nuclei centrali di una poetica che sin dalle sue prime germinazioni si dimostrava completamente antitetica al mantra realistico imperante negli anni Cinquanta: «Mi pareva che il realismo, il naturalismo della letteratura italiana e non italiana dovessero aprirsi e scomporsi al di là dalle regole tradizionali e scolastiche così come la canzonetta italiana si era aperta al boogie. Mi pareva che si dovessero seguire altre vie che erano già state aperte dalla scoperta dell'inconscio e da altri scrittori non italiani. Mi pareva, fiutando più che leggendo i documenti che venivano da fuori, che la fantasia, cioè il subconscio, dovesse avere la prevalenza sul conscio, cioè sullo storico. Mi pareva che la sensazione oggettiva, la sempre inesatta sensazione del sangue, cioè il sentimento individuale non potesse prestarsi ad alcuna oggettivazione e infine che l'assurdo, il non storico, il casuale e l'oscuro che è in noi nel suo perenne filmato dovesse prevalere sullo storico, e non programmaticamente ma in modo quasi gestuale, smembrato, come il boogie appunto». (Parise 1998: 1987-89)

zato sino al parossismo – giunto nella grande azienda della grande città (Milano) resta senza nome e senza specifiche determinazioni anagrafiche, rappresentante prototipico di tutti i ragazzi umili e sprovvisti d'individualità arrivati dalla provincia per cercare fortuna nella metropoli con alle spalle il bagaglio educativo tipico della piccola borghesia cattolica e irretiti dalla relativa gerarchia morale e valoriale: «il dovere della riconoscenza per i sacrifici dei genitori (secondo i canoni della concezione economicistica della procreazione [...]), gli obblighi morali nei confronti della fidanzata [...], e poi un nodo di nostalgie per il luogo natale» (Altarocca 1977: 102).

Ma tutto il retroterra provinciale si sfalda al primo contatto con i meccanismi spietati della vita lavorativa aziendale, che pare svolgersi in un emisfero lontanissimo, all'interno di un universo a sé stante, in cui i connotati umani vanno confondendosi con sembianze zoomorfe, producendo fisionomie ibridate, simboleggianti l'evoluzione degenerativa in procinto di compiersi. Su questa scia si innesca, come speculare controparte, il lavoro di onomastica compiuto da Parise, che accompagna la ostentata configurazione fumettistica dei personaggi – corrispondente a un netto appiattimento psicologico e caratteriale – alla scelta di nomi "parlanti", pop, onomatopeici, tratti dalla mitologia, dalla fantascienza, e, appunto, dal fumetto, come Pippo, Pluto, Bombolo, Rebo, Diabete, Lotar, Saturno, Uraza. Questi personaggi «esistono solo come opposti del padrone in una polarità strutturalista che rappresenta la determinante fondamentale dell'universo sociale del libro» (Grazzini 2020: 420).

All'apice di questo microcosmo onnivoro e dalle fattezze allucinate e stranianti si staglia la figura del padrone, il dottor Max, «simile a un grosso insetto ferito» (Parise 2011: 32), che instaura con il protagonista un rapporto da subito ambiguo e imprevedibile, oscillante tra una cordialità eccessivamente affettata e squarci di improvvisa cattiveria e severità. Iniziano così, da un lato, la parabola discendente dell'io narrante in quanto uomo cosciente e senziente, destinato a perdere ogni libertà e ogni volontà di scelta, e, dall'altro, in un movimento inversamente proporzionale, la sua atroce scalata come capostipite di un nuovo tipo umano, frutto di una selezione naturale al contrario, ovvero l'«uomo-barattolo» (*ibid.*: 268), completamente reificato e asservito, oggetto privato e non mercificabile del padrone in un'economia relazionale di stampo neo-feudale, in cui a un *dominus* assiso sulla sommità della piramide di controllo sottostà una schiera di sudditi fedeli e servizievoli.

Queste due traiettorie vengono insufflate all'interno di un *Bildungsroman* rovesciato, scritto in presa diretta attraverso un io ipertrofico e altamente permeabile – dallo «statuto depotenziato» (Grazzini 2020: 424), che

adotta uno sguardo lievemente distaccato da sé, autoptico e autoanalitico –, in cui la tappa finale, vale a dire l'integrazione globale con la ditta e con chi la comanda, si risolve nella definitiva deumanizzazione del soggetto. Nella progressione narrativa che si dipana alternando ragionamento sillogistico e paradossale, annotazione diaristica, ritaglio romanzesco, il sentimento di spaesamento che aveva colto il protagonista in un primo momento viene a poco a poco marginalizzato per lasciare spazio alle impressioni contraddittorie prodotte dalla vita aziendale – avvolta da un'atmosfera, o meglio, da una spirale di kafkiana memoria¹⁰ – dal comportamento dei colleghi, dagli atteggiamenti schizoidi e umorali del dottor Max, dall'evanescenza di un lavoro che si risolve pressoché nella nullafacenza, se non quando egli è chiamato a sostenere lunghe disquisizioni morali e filosofiche proprio con l'isterico capo.

Impressioni che vanno poi mutando forma, incanalandosi, dal terzo capitolo in poi, nella lucida ma angosciata diagnosi del proprio adattamento a un ambiente standardizzante e a un destino apparentemente irreversibile, che comporta anche la graduale ma inesorabile cancellazione del proprio vissuto privato, delle proprie esperienze passate, così come l'annebbiamento degli antichi affetti e la fine delle relazioni create precedentemente all'ingresso in azienda, come quella con la fidanzata Maria. Entro le spire di questo graduale calvario i vari momenti di lotta, avvicinamento, repulsione e resa finale che caratterizzano la stringente dialettica "servo-padrone" si susseguono in maniera vorticosa, segnalando le tappe inesorabili di un processo per cui l'indipendenza originaria viene a poco a poco cancellata, insieme al relativo bagaglio umano, in favore di un autoconsapevole annichilimento. Tale fenomeno viene accelerato dal condizionamento sempre più capillare esercitato dal dottor Max e dalla sua famiglia sulle scelte di vita, non solo lavorative, del protagonista, sottoposto a sofferenti prove fisiche, come le quotidiane iniezioni di vitamina e parallelamente a continue e subdole torture psicologiche, che si concludono nel finale con l'imposizione di sposare Zilietta, una ragazza affetta da sindrome di Down, protetta della famiglia padronale.

¹⁰ L'affinità elettiva tra Parise e Kafka è stata riconosciuta da Giacomo Debenedetti quando, nella motivazione per il conferimento del premio Viareggio assegnato allo scrittore vicentino nel 1965, scrive: «Parise è tra noi l'unico legittimo erede di Kafka. Non ne ha ripetuto la fiaba, secondo alcuni, ne ha addirittura capovolto i procedimenti, nel senso che Kafka rende reale una materia psichica e di sogno, mentre Parise fa il contrario». (Debenedetti 1987)

Quest'ultima, contraddistinta da una struttura psichica e mentale deficitaria, rappresenta, nell'ingenuità bambinesca che la esclude inconsapevolmente dalla lotta per la vita, nell'impossibilità di distinguere il bene dal male, di riconoscere i nessi tra i significanti e i significati, tra le parole e la loro funzione convenzionale e sociale, un esempio felice di semplicità, innocenza e candore, antidoti alle vessazioni dell'ingranaggio. Dall'unione tra il protagonista e Zilietta – creatura «che è meno ma forse più che umana» (Zanzotto 1998: XXI) – viene al mondo il primo esemplare di una nuova specie biologica, priva di sentimenti, libertà e coscienza, uno "strumento" pseudoumano caratterizzato da una passiva lealtà, di cui ci si può servire senza temere proteste, tradimenti o opposizioni. Sebbene il protagonista abbia coscienza della propria situazione via via più alienata e nella fase iniziale del racconto sembra voglia battersi per cambiare le carte in tavola, arrivando persino a fantasticare l'assassinio del dottor Max, è come se, abituato sin da piccolo alla logica della sottomissione, del fatalismo e dell'accettazione della propria sorte, abbia immaginato e poi introiettato in sé, già all'arrivo in azienda, il suo futuro asservimento, considerando in fondo la propria debolezza un elemento aprioristico, immutabile, a cui non può essere cambiato segno.

In un sistema votato alla competizione selvaggia, ai deboli spetta non solo soccombere, ma anche pregare, chinando il capo, di essere ammessi al consesso sociale e lavorativo e chiedere di farne parte, seppur in una posizione defilata e periferica, per esaudire il desiderio di essere come tutti. A non farcela sono, infatti, coloro che, appartenendo a una specie *altra*, strana, anacronistica, continuano a stare in bilico tra due ambienti e abitudini di vita completamente diversi, oramai inconciliabili – come, ad esempio, Pippo, ultimo esponente di una tipologia d'uomo in via d'estinzione, la cui figlia è pressoché cieca a causa del corredo genetico guasto dei suoi genitori, che decide di suicidarsi quando comprende di non essere più adatto a vivere in una società concentrazionaria¹¹, terreno di caccia degli uomini "simmetrici",

¹¹ Piovene, nella sua acuta recensione al volume, scrive che la società iper-tecnologica neocapitalista «avanza verso una specie di nazificazione larvata», paragonabile a un campo di sterminio, ma che più abitualmente «è un luogo di convivenza forzata fra tristi vittime e tristi carnefici, destinati a imitarsi perché la realtà è comune, privi di anima, vuoti nel sopraffare e nel subire, avidi di morire finché rimane in essi un barlume d'umano, poi adattati in un'atonia dove l'unico scopo è la sopravvivenza» (Piovene 1965: 59-61). Ma è anche lo stesso Parise, proseguendo sulla scia di questa analogia, a rendere ancora più tetro il quadro generale. Afferma, infatti, in un'intervista del 1969: «Il nazismo è nella vita quotidiana [...]

“a una dimensione”, esponenti di una «nuova classe media, formata da individui inizialmente sani, robusti e suppergiù tutti uguali» (Parise 2011: 162).

In alcuni passaggi cruciali è perciò proprio la morte ad apparire quale veicolo salvifico per sfuggire alla dimensione di atomizzazione che ha oramai infettato il mondo della produzione e quello degli affetti. A tal proposito, ha giustamente osservato Ludovica Del Castillo che «ogni volta che nel romanzo appare la morte il senso di irrealtà scompare» (2019: 255), come accade subito dopo il funerale di Pippo:

Stranamente anche questa giornata è stata una giornata reale a differenza di tutte le altre che non lo sono. Un'altra volta ho provato questa sensazione di realtà ed è stato in presenza del dottor Saturno quando ho capito, dalle sue parole e dai suoi occhi, che egli era vicino alla morte. E oggi, con la morte di Pippo. Il che mi fa pensare, data la coincidenza, che la sola realtà possibile sia appunto la morte. Allora tutto il resto cosa sarebbe? (Parise 2011: 205)

La morte, dunque, funge da massima aspirazione anestetica, destinata a sostituire l'iniziale e ingenua speranza piccolo-borghese di fare carriera, con annessa famiglia e riconoscimento sociale, e la sua immagine, più volte evocata, sembra caricarsi di un potenziale valore di liberazione dai mali terreni, ultimo fascinoso baluardo prima di diventare altro da sé, convertiti dal nuovo credo aziendale:

«Ma lei a che cosa aspira? Perché a qualcosa vorrà pure arrivare, vorrà anche lei arraffare qualcosa dalla vita o da me, come tutti, come tutto il mondo. Vorrà anche lei rubacchiare qualcosa, e dunque...». L'ho interrotto, per la prima volta, e ho risposto: «Sì, anch'io aspiro a qualcosa». «E a cosa aspira? Sentiamo». Per farlo felice ho risposto: «Aspiro alla morte». Ma ho provato dolore perché quello che dicevo era la verità. (*Ibid.*: 103)

La ditta assume, infatti, nel corso dell'opera, i connotati ontologici di una religione secolarizzata, che richiede un'appartenenza cieca e fideistica,

Hitler non è stato che un precursore. Oggi riviviamo industrialmente, con forzature ideologiche, la qualità della violenza del nazismo: cioè, prima di tutto qualità moralistica, per il momento astratta. Ma il nazismo si sta riformando intorno a noi. E noi saremo le prime vittime [...]. I razionali, i razionalisti, i liberi, gli inadatti al moralismo ideologico». (Riva 1969, citato in del Castillo 2018: 257)

in cui il padrone è un novello dio tecnologico in grado di imporre ai suoi sudditi di rinunciare al mondo e alla propria anima, di entrare in una relazione osmotica con il proprio lavoro, di annullarsi nella mistica venerazione del capo, di diventare un suo naturale prolungamento, capace altresì di far leva sull'introiettata predisposizione agli imperativi sociali e al senso d'obbedienza di matrice cattolica del protagonista. L'obiettivo è plasmarne il carattere sino a disattivarne la volontà e il libero arbitrio, "armi" da deporre per poter accedere a una nuova "comunità", in cui l'unico imperativo morale è quello di amare il padrone e in cui i confini tra vita privata e vita lavorativa vengono a mancare definitivamente.

Per Parise «i ricchi di oggi [...] hanno capito che il danaro non rappresenta il potere assoluto, ma è solo uno strumento. Eppure essi continuano ad aspirare a un potere demiurgico, quasi divino. Per questo vogliono comprare soprattutto la libertà individuale dell'antagonista, ridurre l'uomo che hanno di fronte a un oggetto» (Barbato 1965). L'azienda si trasforma quindi in una chiesa dove poter inaugurare nuovi processi liturgici di deificazione, e al contempo in un laboratorio utilizzato per testare progetti eugenetici, come avviene ad esempio nella scuola in cui vengono istruiti i «futuri dirigenti della ditta» (Parise 2011: 219), o per sperimentare inseminazioni e innesti spaventosi e putrescenti, come quelli presenti nel giardino botanico interno alla ditta, in cui appaiono piante «grasse oltre misura», arbusti con «tronchi corti e muscolosi come appunto le gambe dei nani», mentre i fiori rivelano «tracce di petali enormi e sfatti, simili a pezzi di carne o lembi di pelle sanguinolenta»:

Tutto l'ambiente intensamente profumato e quasi di favola ma al tempo stesso saturo di quell'aria funebre e immota che nasce e si sprigiona sempre dalla vita artificiale. [...] Ho pensato che quel giardino rappresentava un poco tutti noi della ditta, compresi il dottor Max e sua madre la dottoressa Uraza. Ognuno di noi e loro stessi che erano i padroni eravamo rinchiusi in una grande trappola mortuaria simile a quel giardino. (*Ibid.*: 117-18)

3. Titani, padroni, schiavi

All'interno dei labirinti del palazzo aziendale, il modello paradigmatico di umanoide in transizione, «oggetto meccanico, e allo stesso tempo umano e vivente, della proprietà assoluta» (*ibid.*: 141), è rappresentato da Lotar, il "portiere-scimmia" tuttofare, fedelissimo e privo di personalità, inglobato, in ogni suo muscolo, nella più ferrea etica imprenditoriale, per cui l'unico credo è quello della passiva obbedienza. L'economia e l'efficientismo

produttivo sono entrati pienamente in una rinnovata dimensione teologica e trascendente. Il dottor Max è un padrone nevrotico e megalomane, che, seppur si consideri un despota illuminato per cui la proprietà è ciò che c'è di più immorale al mondo, è in realtà profondamente sofferente e angosciato perché vorrebbe essere venerato come risultato di un affetto naturale, spontaneo, genuino da parte dei suoi dipendenti, senza dover esercitare il proprio potere ricorrendo a ordini, vendette e a minacce.

Frustrato dall'ombra di un padre "divoratore", uomo reale e non «fantasma» (*ibid.*: 121), vero responsabile della potenza finanziaria raggiunta dalla ditta, la figura di Max, nella sua incoerenza manipolatrice, rivela al fondo speculari somiglianze con quelle del protagonista in un gioco di specchi in cui i confini tra vittima e carnefice si fanno spesso labili. Anch'egli appare, infatti, in alcuni passaggi del testo, vittima del proprio destino, consapevole che la sua superiorità non gli assicura il controllo totale dei suoi dipendenti, insofferente dunque nei confronti di una realtà piena di imprevisti, di scontri, di capovolgimenti e che invece vorrebbe liscia, pura, assoluta, almeno all'interno delle mura del "tempio" aziendale. Riemerge allora la dialettica "servo-padrone" di matrice hegeliana per cui il padrone ha bisogno del servo tanto quanto il servo del padrone, all'interno di una dinamica biunivoca in cui sia il sottomesso sia lo sfruttatore paiono incatenati inscindibilmente alla stessa logica di violenza e dominio.

La volontà di potenza del padrone si scontra con l'ombra di un titano – Saturno, il padre –, con cui ha un rapporto edipico irrisolto, che giganteggia a un piano superiore e inaccessibile, quello del primo fordismo divenuto leggendario, e con la volatilità di una pratica del comando che pare adesso spesso superflua, perché il sistema soggiacente procede in automatico, e viene corrosa e indebolita, da un lato, dagli sforzi logoranti per conservare e anzi rafforzare il rapporto di sudditanza con i sottoposti e, dall'altro, dai rimorsi di sopraffazione, che si ripresentano ogni qualvolta lampeggia fulminea la consapevolezza che non potrà mai esserci un rapporto genuinamente sereno tra padrone-capitalista e dipendenti.

Tuttavia, se il turbamento del padrone si iscrive in una tensione che mira verso l'alto, verso la distopia di un potere ultramondano dettato dal totale arbitrio di chi lo esercita, gerarchico e però illusoriamente naturale, autoritario e però fraterno, in cui la schiavitù morale del lavoratore è valutata come massima espressione d'eticità individuale¹², quello del protagonista

¹² Parise tornerà espressamente sull'argomento dieci anni più tardi in un articolo della sua rubrica *Parise risponde* tenuta sul *Corriere della Sera*, in cui scrive

traccia, al contrario, una parabola tendente verso il basso, destinata a rivelare, nel suo tratto finale, un pieno desiderio di sottomissione ai diktat del suo deuteragonista. Preso atto del proprio irrimediabile disfacimento e riconosciuta l'impossibilità di continuare a giocare una partita persa sin dall'inizio, le cui regole si sono dimostrate truccate ma insindacabili, non resta all'io narrante che confessare la propria costitutiva fragilità biologica, l'incapacità di gareggiare nella lotta per la sopravvivenza e accettare mestamente una regressione autocosciente e dis-identitaria, una sorte di "morte in vita" a bassa intensità, liberandosi a poco a poco di tutto ciò che rende umano un uomo – sentimenti, libertà, intelletto –, sottraendosi così all'impari dinamica mentre riconquista «à rébours una verginità animale e vegetale» (Altarocca 1977: 109), accedendo di fatto a uno stato ultimo di assoluta oggettivazione, apatia, stoicismo capovolto.

del disappunto dei padroni per quello che loro percepiscono come disinteresse dei dipendenti verso una "morale del lavoro" (che Parise non condivide, considerando "morale" sinonimo di "ideologia"). Rispondendo agli "imprenditori morali" Parise approfondisce la questione della trasformazione del lavoratore in consumatore e il concetto di "morale del lavoro". Secondo l'autore vicentino questi discorsi sono solamente un modo per confondere qualcosa che invece è chiaro ed evidente, ovverosia che il rapporto tra padrone e dipendente è un rapporto di forza. In questo senso, la trasformazione del lavoratore è solo una conseguenza di una trasformazione sociale che lascia però immutata la sostanza del rapporto tra padrone e dipendente: «Elementare è che la "morale del lavoro" ce l'abbia [...] l'imprenditore, che non lavora per conto di terzi. [...]. Oggi il "prestatore d'opera", attraverso e per mezzo dei consumi, è diventato proprietario, non più soltanto delle sue braccia e del suo cervello, ma di una casa, di un'automobile, degli elettrodomestici, di tutte quelle cose insomma che provocano fatalmente e irreversibilmente l'illusione della proprietà. Ora quel "prestatore d'opera", che gli "imprenditori" vogliono "morale", è diventato quello che essi stessi volevano diventasse: un consumatore perfetto, un consumatore "morale". Ma un consumatore "morale" e perfetto non è necessariamente anche un lavoratore perfetto e "morale". [...] Il "prestatore d'opera" [...] è diventato concorrente dell'"imprenditore". [...] E qui l'odio di classe diventa invidia di classe, la lotta di classe concorrenza di classe. Altro che "morale del lavoro"! [...] Fino a ieri bisognava fare del "prestatore d'opera", cioè della massa, un consumatore perfetto e "morale", oggi bisogna farne un risparmiatore perfetto e altrettanto "morale", che muta con l'economia. E poi le morali, come spesso le ideologie, servono a confondere le idee. Questa per esempio: che tra gli "imprenditori" e i "prestatori d'opera", cioè tra i padroni e i dipendenti, esiste come è sempre esistito, sempre e soltanto, un rapporto di forza e nulla più». (Parise 1998: 138-41)

Rovesciando l'imperativo kantiano, il protagonista rientra volontariamente in uno stato di minorità, immolando sé stesso in un processo di contro-emancipazione:

Ho dunque una moglie, una casa, un frigorifero, una lavatrice: tutto quello che occorre per vivere nella società; il mio stipendio è ottimo, il dottor Max mi ha regalato un'automobile nuova e oggi nessuno saprebbe riconoscere in me l'uomo di un tempo nella gran massa dei dipendenti che affollano le strade al mattino per recarsi al lavoro. Col mio matrimonio il dottor Max si è molto placato in quanto egli vede nella mia famiglia il prototipo della famiglia ideale che intende creare in futuro: cioè il capolavoro della proprietà assoluta. (Parise 2011: 267)

Egli si trasforma così in primo anello di un nuovo stadio della specie, quello della "cosificazione"¹³, espressione antropologica tipica dell'estrema degenerazione di un post-illuminismo tecnocratico e anti-umanista, che perorando l'«ideologia dominante del successo nasconde la ferocia dell'assolutismo nazista» (Altarocca 1977: 113). *Il padrone* si configura come un romanzo in cui la natura tecnicizzata dalle liturgie neocapitalistiche divora la storia, costruito con la precisione analitica ed espressiva di un «etologo» (Scarpa 1999: 675) razionale ma non del tutto razionalista. In tal modo, Parise conserva in sé e nel proprio operato poetico una "tontaggine animalesca" capace di accendere bizzarrie, scarti e cortocircuiti, attraverso cui salvaguardare la validità e l'urgenza del teorema sottostante – i cui assunti fondanti assurgono ad «*exemplum* astratto e generalizzabile della condizione esistenziale dell'uomo» (Grazzini 2020: 425) e dell'ossificazione della coscienza collettiva – da una rischiosa deriva deterministica e dalla pesantezza di un'argomentazione svolta per tesi.

¹³ Il termine "cosificazione", appartenente al lessico filosofico, comincia a essere utilizzato a partire dagli anni Sessanta anche nel linguaggio psichiatrico come sinonimo del sostantivo "reificazione", col fine di descrivere quel processo tipico della società consumistica e neocapitalista per cui l'uomo viene degradato a cosa, a oggetto, sino a perdere completamente le sue qualità umane. Basaglia, ad esempio, 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» (1981: 306), ma anche per esprimere l'irrigidimento dei ruoli (malato-medico-infermiere) che contraddistingue quotidianamente le pratiche manicomiali (439). Per Ottieri la reificazione e la cosificazione sono, invece, «fenomeni psicotici» e «fanno capire per quale strada si va verso la follia, al di là del sentimento dell'irrealtà» (1966: 56).

Bibliografia

- Altarocca, Claudio, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Attanasio, Elisa, *Goffredo Parise. I sillabari della percezione*, Milano, Mimesis, 2019.
- Barbato, Andrea, "Il Colosseo di plastica", *L'Espresso*, 11 aprile 1965.
- Basaglia, Franco, *Scritti*, vol. I, a cura di F. Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 1981.
- Debenedetti, Giacomo, "Parise? L'unico erede di Kafka", *L'Espresso*, 11 gennaio 1987; ora in *Goffredo Parise*, numero monografico di *Riga*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2016: 278-79.
- Gialloredo, Andrea, "Cronaca di un servo felice: *Il padrone* di Parise e gli uomini a una dimensione", *Italianistica*, 45, 3 (2016): 149-61.
- Naldini, Nico (a cura di), *Con Goffredo Parise: atti del Convegno in occasione della nona edizione del Premio Giovanni Comisso*, Zoppelli, Treviso, 1987.
- Grazzini, Alice, "La performance identitaria. Un'analisi queer de *Il padrone* di Goffredo Parise", *Whatever*, 3 (2020): 419-52.
- Ottiero, Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, Milano, Bompiani, 1966.
- Parise, Goffredo, "Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità", intervista a cura di E. Fabiani, *Gente*, 4 novembre 1972.
- Parise, Goffredo, *Il padrone* (1965), Milano, Adelphi, 2011.
- Parise, Goffredo, *Quando la fantasia ballava il boogie*, Milano, Adelphi, 2005.
- Parise Goffredo, *Opere* (1987), Milano, Mondadori, 1998.
- Parise Goffredo, *Verba volant: profezie civili di un anticonformista*, a cura di S. Perrella, Firenze, Liberal libri, 1998.
- Perrella, Silvio, *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Piovene, Guido, "Il nuovo romanzo di Parise", *Successo*, VII, 6 giugno 1965; ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit.: 272-77.
- Rimini, Thea, "L'avventura editoriale di Goffredo Parise", *Nuovi Argomenti*, lug.-sett. (2011): 84-98.
- Scarpa, Domenico, "Goffredo Parise tra Darwin e Montale", *Belfagor*, 53, 6 (1999): 671-92.
- Urettini, Luigi (a cura di), *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Lugo, Edizioni del bradipo, 1995.
- Zanzotto, Andrea, *Introduzione*, in G. Parise, *Opere* (1987), Milano, Mondadori, 1998: XI-XXXVII.

Sitografia

del Castillo, Ludovica, "Chi si ribella «ieri ci lasciava la pelle, oggi ci rimette l'anima»: la prigioniera allucinata del *Padrone* di Goffredo Parise", *L'ospite ingrato*, 3 ottobre 2019: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/chi-si-ribella-ieri-ci-lasciava-la-pelle-oggi-ci-rimette-lanimale-prigioniera-allucinata-del-padrone-di-goffredo-parise-ludovica-del-castillo/#nota-15>.

L'autore

Niccolò Amelii

Niccolò Amelii è dottorando in Lingue, Letterature e Culture in Contatto presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È stato visiting scholar presso il CRIX-Études Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni narrative della metropoli nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di non fiction, modernismo e neomodernismo, rapporti tra scrittura e immagine. È membro dell'ALUS (Association for Literary Urban Studies) e di Fringe Urban Narratives.

Email: niccolo.amelii@studenti.unich.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Date accettazione: 31/07/2023

Date pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Amelii, Niccolò, "La 'cosificazione' dell'uomo nel *Padrone* di Parise. Il lavoro aziendale tra dinamiche neo-feudali e rituali liturgici", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 1-18, <http://www.Between-journal.it/>