



**Citation:** L. Rodler (2020) La post-fisiognomica di Goffredo Parise. *Aisthesis* 13(1): 127-133. doi: 10.13128/Aisthesis-11147

**Copyright:** © 2020 L. Rodler. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## La post-fisiognomica di Goffredo Parise

LUCIA RODLER

Università di Trento (Italy)

**Abstract.** In the 1960s Goffredo Parise made use of a series of interesting similes in order to describe men and women of his time. The similarity between human being and animal makes room for comparisons with objects, that would mean the end of the traditional physiognomy. Can this rhetorical choice be considered a lucid and visionary anticipation of post-humanism?

**Keywords.** Cosmetic surgery, consumerism, violence, United States, Italian women.

Nel settembre 1980 lo scrittore italiano Goffredo Parise (1929-1986) trascorre più di un mese in Giappone e racconta questo viaggio in una serie di venti articoli pubblicati dal “Corriere della Sera” dal 25 gennaio 1981 al 24 febbraio 1982. Essi vengono in seguito raccolti in volume con il titolo *L'eleganza è frigida*, un romanzo-reportage che descrive lo stile di vita giapponese. Il titolo cattura l'attenzione: perché questo giudizio che Parise trae dal poeta Saito Ryokuu? Lo spiega Marco, narratore e controfigura di Parise: il Giappone è frigido perché «c'era in giro e nell'aria troppa forma ed eleganza, dunque artificio, perché la sessualità e la sensualità prendessero molto spazio» (Parise [1982]: 1109). Persino il night giornaliero nell'estrema periferia di Tokyo pare a Marco uno «zoo, infermeria o pronto soccorso» con le donne che disinfettano i loro partner prima del contatto fisico: «Era uno spettacolo bizzarro e molto originale ma di erotico non c'era anche lì assolutamente nulla» (Parise [1982]: 1117). Ovunque i Giapponesi paiono a Marco «come pesci dai bellissimi colori aurei» che si mostrano «dentro un acquario nel loro volteggiare lento e solenne, o affollato e quasi trasparente, privi di quei gesti bizzarri e comici che caratterizzano eroticamente i mammiferi» (Parise [1982]: 1109). In questa sede interessa la similitudine zoomorfica: i Giapponesi sembrano pesci in un acquario, vivi ma prigionieri, eleganti ma innaturali. Tuttavia, la frigidità dell'eleganza affascina Marco che la preferisce alla volgarità occidentale,

soprattutto quella di donne che non sono né carne né pesce, ma maschere, abiti, oggetti in un'Italia consumistica che è iniziata negli anni Sessanta del Novecento.

Secondo il filosofo Roberto Esposito proprio quel decennio è fondamentale per il pensiero italiano che riconosce il conflitto tra «il potere della vita» di chi riflette e resiste, e «il potere sulla vita» esercitato da istituzioni e storia ufficiale; nel primo caso l'individuo è corpo e parola, nel secondo forma e artificio (Esposito [2016]: 164). Nello stesso periodo, cioè molto tempo prima del viaggio nipponico, Parise racconta qualcosa di simile a proposito del disagio dell'individuo dinanzi alla società del benessere. In varie occasioni egli narra la metamorfosi dell'identità contadina e povera degli Italiani in uno stile di vita americanizzante, reificante, post-fisiognomico. In questa sede l'analisi si concentra sulle similitudini con cui Parise descrive soprattutto le donne. Belle come farfalle o come i manichini dei grandi magazzini? Cioè zoomorfiche secondo la tradizione umanistica o cyborg-morfiche, per dirla con un neologismo modellato sulle teorie della biologa Donna Haraway (1985)?

### 1. COME UNA FARFALLA

Vicenza, 1947. «Voli di farfalle, visioni di bellezza»: alcune giovanissime pattinatrici esibiscono la loro abilità con grazia e leggerezza. Paiono farfalle (Parise [1947]: 1485).

Roma, 1962. Silvia è una giovane moglie che vive con istintività, senza tenere conto delle abitudini del marito. Lui vorrebbe un caffè al risveglio, e Silvia lo brucia ogni giorno. Lui vorrebbe le porte dell'appartamento chiuse, e lei le lascia sempre aperte. Per distrazione e leggerezza. Come una farfalla (Parise [1977<sup>2</sup>]: 515-534).

Treviso, 1963. Una giovane donna ha l'eleganza e la bellezza di una farfalla tropicale: è seducente, emozionante. Tuttavia la sua assoluta naturalità le rende impossibile il dialogo con un uomo. Perciò si circonda di oggetti (Parise [1967]: 563-648).

Queste tre figure femminili sono descritte da Parise anche grazie alla similitudine con un ani-

male: l'aspetto e il comportamento delle giovani donne viene paragonato a quello di una farfalla, a significare bellezza, leggerezza, istintività e mistero. Le farfalle interessano perché rappresentano un immaginario antropocentrico tradizionale (Braidotti [2013]: 81): secondo il pensiero fisiognomico, infatti, il carattere di ogni individuo si conosce anche attraverso la somiglianza con gli animali. Questo sapere pseudoscientifico caratterizza l'umanesimo italiano e produce due sintesi fortunatissime in Europa e negli Stati Uniti: il *Della fisionomia dell'uomo* di Giambattista della Porta (1535-1615) e, tre secoli più tardi, gli studi su delinquenti, prostitute e pazzi dell'antropologia criminale di Cesare Lombroso (1835-1909). Sempre lo zoomorfismo serve per sottolineare la naturalità del corpo femminile, dando spesso forma alla misoginia (Magli [1996]: 135-156). In Parise, la similitudine del giornalista giovanissimo veicola un'ammirazione che, negli anni Sessanta, diviene invece distanza tra l'uomo razionale e analitico, e la donna istintuale e convenzionale. In entrambi i casi tuttavia lo scrittore si serve dell'animale per parlare dell'individuo. D'altronde all'inizio del decennio Parise legge *L'origine dell'uomo* di Charles Darwin e anche per questo è attento al pensiero scientifico: l'evoluzione, la lotta per la sopravvivenza, le trasformazioni dei caratteri degli individui e della specie. E tutto ciò diviene ancora più chiaro dopo avere visitato New York, Miami, Dallas, New Orleans e Las Vegas.

### 2. COME JAMES BOND O LA PUBBLICITÀ DEL SAPONE PALMOLIVE

Nella primavera del 1961 Parise compie il primo viaggio americano con l'entusiasmo del provinciale alla ricerca della libertà. Accade però che le aspettative vengano deluse quando osserva città sporche, misere, decadenti, e avverte, con qualche decennio di anticipo, lo spaesamento dei non-luoghi: motel e distributori di benzina delle periferie accolgono infatti la solitudine di individui alla Edward Hopper che sprecano la propria esistenza nel consumare oggetti. Reduce da questo «choc

conoscitivo», Parise scrive *Il Padrone* (che vince il prestigioso premio Viareggio nel 1965), la storia di un provinciale che scopre la violenza di una grande città industriale italiana e insieme il fascino dello stile di vita all'americana (e nella trama si intuisce un riferimento autobiografico all'esperienza di Parise nella Milano della Garzanti). Sono le medesime sensazioni di Parise: da una parte egli riflette sull'omologazione della civiltà di massa (nell'intervista a Andrea Barbato per «L'Espresso» dell'11 aprile 1965):

*C'è in America un'identificazione fra persona e oggetto. Non è solo il luogo comune della standardizzazione, della civiltà di massa. C'è una chimica interna che è identica per tutti. È una legge scientifica. Tendiamo all'indifferenziazione. Le specie vittoriose si rafforzano, si dispongono a nuove avventure, ma nell'interno della specie gli individui che la compongono si somigliano sempre di più. Tutto questo in America è chiaro, e appare in una forma spettacolare e grandiosa. È una realtà disperante, ma è quella del mondo moderno, non si può rinnegarla o respingerla. (Barbato [1965]: 15)*

Ma, dall'altra parte, Parise viene emozionata da questa realtà spettacolare, grandiosa, e al tempo stesso disperante, sin dall'arrivo a New York, città sradicata, onirica, artificiale (come suggerisce il racconto *Arrivato*):

*È una città stupenda. Ed è forse l'unico luogo al mondo che non mi delude. Perché? Mi faccio continuamente questa domanda. Perché non è una città reale. Perché essa ha subito per prima, nel nascere, il fatto più importante del mondo moderno. Cioè il processo di derealizzazione, di sradicamento dalla realtà. Lo sospettavo e l'ho trovato: quali sogni, immagini, parvenze, epifanie, visioni ed ectoplasmi della ragione escono fumando da queste pareti, da queste porte, da questi ascensori. (Rodler [2016]: 141)*

Nella seconda parte del decennio Parise conosce anche l'America del Vietnam: come è possibile pensare di vincere i vietcong con tante armi e nessuna idea, se non quella dell'anticomunismo? I resoconti di guerra di Parise sono indagini lucidissime di antropologia dello spaesamento dei giova-

ni militari statunitensi. Essi eseguono senza comprendere gli ordini del comandante supremo delle forze armate americane, il generale Westmoreland, «prodotto perfetto dell'industria americana», identificato con «una serie di immagini in serie»: «il volto d'un console romano, la struttura ossea e muscolare del discobolo, l'autorità di Abramo Lincoln, lo scatto di James Bond, i poteri sovrumani di Superman e infine la dolce, familiare, universale marca Palmolive» (Parise [1976]: 847-849). Ancora una volta le similitudini aiutano a comprendere il pensiero sull'umano di Parise: Westmoreland non ha nulla di naturale perché rappresenta l'ideologia di un paese già post-fisiognomico.

Eppure, nell'autunno 1975, Parise decide di tornare proprio a New York, anche sapendo che la città americana è diventata il mito onirico dell'occidente. La situazione personale è molto cambiata: ormai quarantenne, autore affermato del *Padrone* e del *Sillabario 1* e instancabile reporter di guerra, Parise osserva la realtà americana dello «spreco» (esito darwiniano del consumo anni sessanta) per comprendere la «colonia» italiana negli anni di piombo. Così, mentre Pier Paolo Pasolini (1975) predispone la raccolta degli *Scritti corsari* prima di essere ucciso il primo giorno di novembre, Parise identifica New York come modello della «grande rivoluzione» del benessere postbellico: teatro principale della lotta «disumana» del consumismo, New York è al tempo stesso vetrina e macelleria, istituto di bellezza e obitorio della nuova cultura. E gli italiani imitano l'*American way of life*, rinunciando anzitutto a un rapporto autentico con la terra, la famiglia, la cultura nazionale-popolare, la religione e la politica, cioè con la propria realtà tradizionale (Parise [1977<sup>1</sup>]: 1000-1005). Il fatto è che l'America produce e consuma in un «binomio» sostanziale, mentre l'Italia consuma e basta, grazie a una cultura «a-ideologica, basata sul materialismo» che ha deformato i «caratteri nazionali» dopo il miracolo economico. Il rischio di questo *Italian way of life* è presto detto (e viene denunciato più volte, ad esempio negli articoli *Ecco dove porta la via del consumo* del 19 giugno 1979 e *Ribelliamoci ai dogmi: ogni uomo è diverso dagli altri* del giugno 1985): diventare la cari-

catura di New York che in certi momenti appare «un immenso mondezzaio battuto dal vento, dove rifiuti e uomini si confondono, prefigurando l'immagine di tutte le città del futuro» (Parise [1977<sup>1</sup>]: 1035-1041). Un mondo artificiale in cui, anche ad ascoltare il regista Robert Altman intervistato al festival del cinema di Venezia nel 1982, abiteranno mostri americani o americanizzati (Parise [1982]: 1480-1484).

### 3. COME UN BARATTOLO

Ma ritorniamo al primo viaggio negli Stati Uniti del 1961, quando Parise scopre un mondo che dà più importanza agli oggetti e al denaro che agli individui, che valgono solo se consumano o addirittura sprecano, tutti allo stesso modo. La ricchezza non risulta solo una questione sociale, ma definisce due specie differenti che lottano per la produzione di cose e persone («e per specie si intende una vera e propria specie biologica, con caratteri somatici, psichici e psicologici ben definiti, che raramente, anzi mai, concordano con quelli dell'altra specie» (Parise [1965]: 926)). Questo conflitto determina una vera e propria regressione evolutiva, un imbarbarimento che fa pensare a un pre-umanesimo piuttosto che a un post-umanesimo. Ma di recente Cary Wolfe (2010: 89) ha sottolineato l'ambiguità del prefisso *post* che può anche indicare una dimensione che viene prima dell'idea umanistica di individuo. Si tratta comunque di una metamorfosi che interessa la natura essenziale dell'umano, quell'integrità coerente di corpo, comportamento e parola definita dalla fisiognomica classico-rinascimentale. Ancora una volta una similitudine è rivelatrice: alla fine del *Padrone* il narratore si augura di avere un figlio-oggetto, privo di ragione e parola: «Gli auguro una vita simile a quella del barattolo che in questo momento sua madre ha in mano, solo così nessuno potrà fargli del male» (Parise [1965]: 1073). Nella società del benessere, infatti, solo la sottrazione delle componenti umanistiche dell'individuo garantisce la serenità: la ragione e la parola vanno perciò sostituite con automobili, televisori e frigoriferi. D'al-

tronde, si chiede il narratore, pensando al proprio silenzioso matrimonio con Zilietta, la donna affetta da sindrome di Down che ha sposato su sollecitazione del «padrone»: «a cosa serve la parola? Dicono che la parola serva agli uomini per comunicare tra loro e per essere poeti. Forse sarà servita un tempo. Per conto mio essa è soltanto uno strumento di difesa e di offesa nella lotta. Tra me e Zilietta non ci sono né parole, né lotta, e, a differenza di altre coppie che parlano tra di loro e litigano, siamo molto felici» (Parise [1965]: 1073).

Pertanto, il bambino-barattolo è l'*homo tacens* che garantisce il «potere sulla vita» da parte del consumismo (per dirla con Esposito). Non per caso il silenzio ritorna spesso nei trentatré racconti scritti tra il 1963 e il 1967 e in seguito riuniti nel *Crematorio di Vienna* (pubblicato nel novembre 1969 da Feltrinelli, subito esaurito e ristampato in dicembre). Si tratta di un testo splendido che analizza il rapporto tra l'individuo, le cose e il denaro, oltre che la convenzionalità e l'aggressività dei comportamenti. Il titolo proposto dall'editore doveva essere *L'uomo in serie* per due ragioni: la descrizione di individui archetipi di una condizione umana generale e una scrittura gelida, alla Alberto Moravia. Così, ad esempio, una mamma-tipo di periferia, guardarobiera in un ristorante del centro di una città industriale, è la narratrice di *Difettoso* (racconto pubblicato sul «Corriere della Sera» il 21 febbraio 1966): la donna cresce da sola tre maschietti di nove, sei e due anni e mezzo e chiede loro il silenzio delle macchine perfette, utili in società. Purtroppo il più piccolo le dà qualche problema: strilla, anzi «abbaia» senza tregua, come un televisore, una radio, un registratore difettosi per un errore di fabbricazione. Ce ne sono molti «abbandonati in piccoli mucchi senza senso e senza voce oltre il recinto delle case popolari» nella zona dei capannoni industriali. Che fare allora per ridurre al silenzio il figlio difettoso? «L'ho sollevato da terra dove stava, la testa contro il pavimento del recinto nuovo, ho aperto la finestra e l'ho gettato in direzione della fabbrica» (Parise [1969]: 165-170). Ecco come l'umanesimo della parola finisce tra i rifiuti.

#### 4. COME UN MANICHINO O UN VOLTO DA CALENDARIO

Dinanzi ai difetti psicosomatici, la fisiognomica umanistica e una parte dell'antropologia criminale prevedono l'esercizio della virtù, cioè l'intervento di cultura, educazione e società per compensare eventuali mancanze della natura. I brutti, ad esempio, possono farsi amare se scelgono di essere saggi, come Socrate, almeno secondo quanto afferma, tra gli altri, il fisionomo cinquecentesco Giambattista Della Porta. Anche negli anni Sessanta del Novecento esiste il libero arbitrio, ma viene declinato in un modo del tutto differente, almeno in Italia. E Parise coglie una nuova idea di perfettibilità resa possibile dalla tecnologia, in anticipo su quella che Paul Steehan (2015: 245) ha definito tecnofilia contemporanea.

Così, qualche anno dopo l'invenzione di Barbie, una commessa di ventitré anni né bella né brutta, dal carattere serio, deciso e testardo, che da cinque lavora in un grande magazzino, cambia la fisionomia del volto con la chirurgia estetica per essere bella come un manichino in vetrina. Tutto nasce dal male che le hanno fatto le parole insistenti dell'ex fidanzato: «Tu sei diversa da tutte le altre. Però mi piaci lo stesso» (Parise [1969]: 126). La protagonista del racconto *Diversa*, pubblicato sul «Corriere della Sera» dell'11 gennaio 1965 e poi nel *Crematorio di Vienna*, sente ancora sullo stomaco quel «però», soprattutto dopo essere stata lasciata dall'uomo: per essere amate bisogna essere uguali a tutte le altre donne. Non c'è dubbio:

*Se avessi avuto un'altra faccia, mettiamo una faccia come se ne vedono tante nelle riviste di moda o nelle pubblicità, o, appunto, nei manichini che arrivano dall'America, nessuno avrebbe trovato da ridire e io sarei stata uguale alle altre.*

*Non mi resta dunque che cambiare faccia. Per questo, come tutti sanno, è abbastanza facile. Basta andare da un chirurgo plastico, come ce ne sono tanti in questa città. (Parise [1969]: 128)*

Sono passati vent'anni dalla similitudine delle farfalle. E il nuovo immaginario offre una testimonianza importante: le riviste di moda e i

manichini (e così pure il cinema e poi la televisione) diffondono in Italia l'esibizione di un corpo standard e perciò seduttivo che può essere realizzato grazie alla tecnologia medica made in USA (Ferrando [2016]: 37). Sono state necessarie il perfezionamento dell'anestesia, la scoperta degli antibiotici, oltre che un diffuso benessere economico, per dare avvio alla vetrinizzazione di un corpo che si vergogna solo della propria eventuale diversità (Ghigi [2008]: 161; Codeluppi [2007]: 29). Nessun pudore, invece, nel contemplare se stessi allo specchio: «ho cominciato a guardarmi allo specchio per ore!» (Parise [1969]: 129) afferma questa Orlan in miniatura che scarta subito l'ipotesi di parlare a uno psicoterapeuta delle proprie insicurezze. Sceglie invece un giovane medico che ha imparato il mestiere per dieci anni in America: egli accoglie e chiarisce il desiderio di «diventare un'altra», una replicante di se stessa nel corpo e nel carattere e offre alla commessa un catalogo di fotografie che sembrano tutte uguali - riflette la giovane - «come i bicchieri: ce ne sono tanti e di tanti tipi, eppure sono tutti di vetro e servono tutti per bere» (Parise [1969]: 129). Queste donne oggetto mostrano

*un'espressione vaga e sorridente, come di persona dolce, modesta, soddisfatta, insomma di persona a cui va tutto bene, a cui piace tutto, che non si domanda tanti perché, che non trova da ridire su niente e anzi approva e si stupisce delle cose come se fossero ogni volta delle novità. Dunque proprio quello che andava bene a me. (Parise [1969]: 129)*

Nell'ideale di conformismo della donna-bicchiere, del bambino-barattolo e dell'uomo alla Westmoreland Parise intuisce la nuova identità post-fisiognomica, modellata su cinema, pubblicità, oggetti, consumi. Il «potere della vita» naturale, attuato anche grazie all'esercizio faticoso della virtù (secondo l'ipotesi dellaportiana) arretra dinanzi al «potere sulla vita» della chirurgia estetica, così come spiega il chirurgo alla giovane paziente:

*«E avrò, oltre i capelli che si fa presto, una fronte così, un naso così, gli occhi verdi così, una bocca e un mento così?»*

«Certamente. Non solo avrà quella fronte, quegli occhi, quel naso, quella bocca e quel mento, ma avrà anche l'essenza di quella fronte, quegli occhi, quel naso e quel mento, essendo, l'una e gli altri, la stessa cosa». (Parise [1969]: 130)

Non è più dunque solo una questione di similitudine. La figura retorica che ha accompagnato la fisiognomica tradizionale consegna apparenza ed essenza del corpo umano al bisturi chirurgico e diviene una metafora. Il che significa che ciascuno di noi può diventare un altro, a propria scelta. E infatti, dopo due mesi di operazioni, dolori e speranze, la donna «diversa» è finalmente «uguale alle altre» e perciò contenta: «È vero, a toccarmi sono tutta un po' fredda, in faccia, ma questo non dovrebbe dare nessun fastidio. Quello che conta è che l'espressione è completamente cambiata, anzi più che cambiata è scomparsa» (Parise [1969]: 131). E le soddisfazioni arrivano a breve: un giovane ingegnere la corteggia con parole ben diverse da quelle dell'ex fidanzato. Invece di alludere a una supposta diversità, indica una somiglianza evidente con la ragazza del calendario appeso dietro il bancone di un bar. Ecco la reazione della giovane, la felicità e la sicurezza della post-fisiognomica:

*Era vero. Ero uguale a quella ragazza [...] ho riso, tutta contenta e mi è parso anche di arrossire. «Ma sono io» ho detto, così in fretta che non mi sono nemmeno accorta di mentire. Ma mentivo? Pensandoci mi sono detta che non mentivo affatto: quelli erano i miei capelli, il mio naso, i miei occhi, la mia bocca e perfino il mio cappuccio del paltò. Dunque che differenza c'era tra me e quella ragazza? Nessuna.* (Parise [1969]: 131)

Così la commessa diviene ragazza immagine, secondo la profezia metaforizzante del chirurgo: il fuori modella il dentro, l'artificio ha la meglio sulla natura, l'*homo mendax* è l'alternativa vincente di *homo tacens*. Parise insiste più volte sulla degradazione dell'individuo a una caricatura dell'umanesimo, suggerendone anche una possibile causa in un'intervista rilasciata a Rosanna Guerrini per il mensile «Il Dramma» del gennaio 1970 (Guerrini [1970]: 123). Dopo la scomparsa della fede in Dio,

l'uomo coltiva l'illusione di «essere Dio di se stesso e di altri», una creatura senza limiti che violenta in tanti modi l'identità propria e altrui: anche scegliendo le parti di ricambio per il proprio corpo in un body shop globale (Bodei [2016]: 23). Perciò, nel mondo post-fisiognomico la similitudine con le farfalle significa ormai assai poco. Va meglio allora ai pesci «frigidi» che volteggiano composti e armonici in un rito elegante che copre forse i silenzi e le oscurità delle passioni. Per questo, alla fine, in una lettera del 3 gennaio 1981, Parise confida ad Alcide Paolini che il Giappone è «il paese di gran lunga più interessante» che ha visitato perché «è tutto psicologia molto nascosta ed estetismo e perfezionismo» (Rodler [2016]: 160). Un'autentica «alternativa», dunque, alla frigidità inelegante degli oggetti e dei corpi artificiali degli Occidentali.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barbato, A., 1965: *Il Colosseo di plastica*, "L'Espresso" 11 (15), 11 aprile, pp. 14-16.
- Bodei, R., 2016: *Limite*, il Mulino, Bologna.
- Braidotti, R., 2013: *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge.
- Esposito, R., 2016: *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino.
- Guerrini, R., 1970: *Sono contro l'atroce legge dell'aggressione*, "Il Dramma", gennaio 1970, pp. 121-124.
- Callegher, B., Portello, M. (eds.), 2006: Goffredo Parise, *Opere*, Mondadori, Milano, v. 1.
- Callegher, B., Portello, M. (eds.), 2005: Goffredo Parise, *Opere*, Mondadori, Milano, v. 2.
- Codeluppi, V., 2007: *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ferrando, F., 2016: *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury, New York.
- Ghigi, R., *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, il Mulino, Bologna, 2008.
- Haraway, D., 1991: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, transl. by, L. Borghi, Feltrinelli, Milano, 1995.

- Magli, P., 1996: *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano.
- Parise, G., 1947: *Voli di farfalle, visioni di bellezza*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2006, v. 1, p. 1485.
- Parise, G., 1965: *Il Padrone*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 1, pp. 833-1073.
- Parise, G., 1967: *L'assoluto naturale*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, pp. 563-648.
- Parise, G., 1969: *Il crematorio di Vienna*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, pp. 5-193.
- Parise, G., 1976: *Guerre politiche*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2007, v. 2, pp. 777-995.
- Parise, G., 1977: *New York*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, pp. 1000-1053.
- Parise, G., 1977<sup>2</sup>: *Descrizione di una farfalla*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, pp. 515-534.
- Parise, G., 1982: *L'America di Altman è fatta di mostri*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, 1480-1484.
- Parise, G., 1982: *Leleganza è frigida*, in Callegher, B., Portello, M. (eds.), *Opere*, Mondadori, Milano, 2005, v. 2, pp. 1055-1178.
- Pasolini, P.P., 1975: *Scritti corsari*, Garzanti, Milano.
- Rodler, L., 2016: *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Carocci, Roma.
- Steehan, P., 2015: *Posthuman Bodies*, in Hillman, D., Maude, U. (eds.), *The Body in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 245-260.
- Wolfe, C., 2010: *What is Posthumanism*, University of Minnesota, Minneapolis- London.