

«senza un filo a cui aggrapparmi»: precarietà occupazionale e narrativa contemporanea

Giulia Dell'Aquila

Prima di definire il *corpus* di testi narrativi (racconti e romanzi) qui preso in esame, mi torna utile richiamare alcuni caratteri che peculiarmente definiscono buona parte della narrativa prodotta in Italia dagli ultimi anni dello scorso millennio fino ad oggi: *a*) il ricorso alle forme proprie dell'italiano parlato anche nella pagina scritta; *b*) il riferimento da parte degli autori a modelli di scrittura provenienti da territori non solo nazionali e non solo letterari; *c*) la consistenza composita delle pagine, in cui si amalgamano ingredienti "alti" e "bassi"; *d*) l'incremento dei dati, secondo il dilagante modello dell'*infotainment*; *e*) l'emersione del "vissuto", anche nelle sue implicazioni più minimaliste e fino all'altezza dell'intimo, evidente e diretta conseguenza della fortuna del genere *reality*; *f*) il sovradimensionamento della dimensione "descrittiva" a danno di quella "narrativa" e, conseguentemente, *g*) l'accumulo di oggetti, scrupolosamente designati da marchionimi, nel rispetto del dominante feticismo delle merci¹, nonché *h*) l'ipotrofia del tessuto cronologico, per lo più risolto in irregolari addensamenti e lacune, con notevole priorità del presente. Tali caratteri si mostrano evidenti anche in quella parte di produzione narrativa che vede protagonista la generazione dei trentenni, alle prese con l'attuale, sfibrante, realtà occupazionale: una produzione degna di attenzione sia per lo specifico del tema, una ennesima trasparenza della realtà nella pagina letteraria, sia per le soluzioni espressive esperite,

¹ Cfr. G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in "Contemporanea", n. 4, 2006, pp. 59 ss.

una speciale commistione di italiano parlato – tipicamente giovanile – e gerghi “aziendalesi”, sia per il circuito autore/protagonista/lettore che viene a svolgersi.

Un piccolo esercito di scrittori sta ingrossando le sue file: Andrea Bajani, Marco Candida, Alessandro Carrera, Mario Desiati, Francesco Dezio, Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa, Nicola Lagioia, Chiara Lico, Michela Murgia, Aldo Nove, Valeria Parrella, Tullio Avoledo, Carmen Covito, Dacia Maraini, Antonio Pascale, solo per citarne alcuni, dedicano da tempo la loro attenzione al lavoro in Italia, soprattutto nelle sue forme più precarie e flessibili. Dall’attenzione di questi autori – che come si vedrà spesso affonda le radici nel coinvolgimento diretto nella dimensione lavorativa attuale, per esperienze personalmente vissute oppure per testimonianze raccolte – è derivata una produzione narrativa che qui si segnala come particolarmente pertinente con la nozione di “disagio”, e di scritture da esso derivanti. Un disagio che in questo caso, pur essendo direttamente determinato dagli instabili e ingannevoli orizzonti occupazionali di quest’ultimo decennio, non può non fare i conti con un più ampio e diffuso senso di precarietà esistenziale, avvertito anche dai più giovani già nell’approssimarsi della fine del Novecento:

[...] Verso la fine degli anni Ottanta il mondo pareva proprio sul punto di cedere e io nell’attesa mi limitavo a girare in tondo, giorno dopo giorno. Facevo sempre più o meno lo stesso percorso. Senza una meta. Ogni giorno le stesse vie. Le stesse vetrine. Le stesse facce. I commessi guardavano la gente fuori dai negozi come gli animali allo zoo guardavano i turisti. Rispetto a loro mi sentivo in libertà. Ma ero solo libero di non far niente.

Via Po piazza Castello via Roma. Piazza San Carlo via Carlo Alberto via Lagrange. Piazza Carignano piazza Carlo Alberto via Po. E poi di nuovo: piazza Castello, via Roma, piazza San Carlo. Tutti i giorni. Giorno dopo giorno. Chilometro dopo chilometro. All’infinito. La suola del mio unico paio di scarpe si era tutta consumata. Mi sforzavo di camminare appoggiando il meno possibile il piede sulla strada ma riuscivo soltanto a saltellare. Non volevo un lavoro da commesso. Non volevo fare carriera. Non volevo rinchiodarmi in una gabbia. Intanto però la mia gabbia era la città. Le sue strade sempre uguali erano il mio labirinto. Senza un filo a cui aggrapparmi. Senza più nulla da vedere².

² G. Culicchia, *Tutti giù per terra*, Garzanti, Milano 1994. Al romanzo vengono assegnati il premio Montblanc e quello Grinzane Cavour per l’autore esordiente.

Apprezzato romanzo degli anni Novanta, *Tutti giù per terra*, lascia intravedere già nel suo *incipit* molti dei temi che sostanzieranno la successiva scrittura di Giuseppe Culicchia³ e, più in generale, connoteranno tanta altra narrativa giovanile, per certi aspetti fino ad oggi. I destini (anche professionali) tentati senza convinzione e spesso abbandonati per occasioni accidentalmente capitate, le geografie urbane tracciate quotidianamente col proprio passo frenetico, l'Amore vagheggiato quale ricompensa per la dannazione giornaliera, l'eros vissuto e raccontato senza glissare su alcunché, le insormontabili barriere relazionali tra generazioni diverse; una sintassi dai tratti brevi, se non brevissimi, che la assimilano a quella mentale, un lessico marcatamente giovanile, il riuso citazionale e ironico di testi che per le varietà che rappresentano annullano la tradizionale distinzione tra cultura alta e cultura di massa (dai classici agli *spot* pubblicitari), nonché l'inserimento nel tessuto narrativo di materiali eterogenei, con annesse diversificazioni tipografiche volte a segnalare il *mélange*. Per Walter, il personaggio creato da Culicchia, come sarà per tanti altri giovani personaggi degli anni successivi, la vita – attiva, progettuale, costruttiva – è un miraggio infido: assai più definita è la morte, cioè l'orizzonte d'incertezza su cui si visualizza nitida la reificazione giornaliera, dispiegata in un «perpetuo presente spaziale»⁴. Nel territorio che separa vita e morte si accampano le infinite parvenze dell'orrido: genitori assillanti, affetti dissolti, amicizie inconsistenti, occupazioni inappaganti, datori di lavoro dispotici. Il tutto reso ancora più debilitante dal non sapere cosa fare «di qui a un mese»⁵. Walter, a soli vent'anni, accumula esperienze occupazionali (e non solo) diverse, non allineabili in un unico percorso rettilineo ma serrate nei passaggi angusti di un labirinto: dalla LOC (Lega obiettori di coscienza) al CANE (Centro accoglienza nomadi ed extracomunitari), dalla Facoltà di Lettere e Filosofia alla Casa dell'Obiettore, dagli uffici del Comune (in cui tenta di vincere un concorso come dattilografo) al Salone del Libro di Torino (dove conosce Pier Vittorio Tondelli e gli consegna alcuni racconti), dalla collaborazione con un elettricista all'Ufficio personale dell'Air France e della Martini & Rossi, fino alla libreria Liberty Books and Arts, che nel successivo *Paso do-*

³ Cfr. G. Culicchia, *Paso doble*, Garzanti, Milano 1995 e Id., *Bla bla bla*, Garzanti, Milano 1997.

⁴ A. Stephanson, *Regarding Postmodernism: a Conversation with Fredric Jameson*, in *Universal Abandon? The Politic of Postmodernism*, ed. by A. Ross, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 6.

⁵ Culicchia, *Tutti giù per terra*, cit., p. 27.

ble diventerà un negozio specializzato nella vendita di *videotape*. Su tutti gli accadimenti aleggia il potere salvifico della scrittura che di fatto sarà per Walter, e per tanti altri giovani personaggi, la stella luminosa cui aggrapparsi. Il richiamo a Culicchia, non incluso nella manciata di scrittori oggetto di questo contributo, è per ricordare che negli anni Novanta si è sviluppata una narrativa, tra realtà e *fiction*, che ha fatto scoprire agli editori i lettori-liceali, tradizionalmente considerati «un settore di pubblico [...] refrattario alla lettura»⁶, appassionati in molti alle vicende di Walter e riconosciutisi come immediati replicanti delle sue peripezie. Dieci anni dopo, tanti altri lettori, ormai trentenni, continuano a riconoscersi nelle articolate avventure lavorative che riempiono le pagine di una significativa parte della narrativa italiana del primo decennio del Duemila: ma rispetto al tono un po' scanzonato con cui Culicchia raccontava le vicende di Walter (in un prolungato omaggio alla finalità ludica ed edonistica di certa scrittura postmoderna) è da registrare un cambiamento, pur nel perdurante autobiografismo generazionale.

I testi presi in considerazione nelle prossime pagine, tutti collocati dal Duemila ad oggi, ugualmente avvicinano autori e lettori mediante gli stili tipici delle forme di comunicazione giovanile e mediante un'identità esperienziale che salda su un unico piano scrittura e lettura: scrivere di sé è come scrivere degli altri e leggere degli altri è come leggere di sé. In tale corrispondenza non poca parte ha un profondo, e responsabile, bisogno di condivisione, a parziale risarcimento della sensazione di impotenza che spesso le soluzioni contrattuali a tempo determinato generano: è riapparsa, del resto, una quota di *engagement* che, il romanzo postmoderno, nel trionfo delle leggi del mercato, aveva in buona misura accantonato. Negli autori qui considerati la narrazione, anche quando sostenuta da una vicenda e da un sistema di personaggi articolati, non abbandona mai la finalità documentale e la tensione dichiarativa che principalmente la sostanziano nella contaminazione del *plot* narrativo con le ragioni dell'inchiesta conoscitiva, del *reportage*, del saggio, della denuncia e comunque della testimonianza, in una coerenza, direi involontaria, con lo spirito originario del *novel* che, come è noto, sovrapponeva racconto fittizio e giornalismo. Assolutamente riconoscibili in questa nuova letteratura del lavoro sono la rabbia e l'invettiva, condivise con quella che fu la narrativa propriamente di "fabbrica" sviluppatasi dagli anni Settanta

⁶ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, p. 65.

in poi, ugualmente intrisa di «intensi umori etici civili politici»⁷, dopo il decennio precedente in cui in buona misura «gli scrittori operai e di fabbrica si erano limitati a rappresentare di questa il disagio, la tristezza, la fatica, l'insoddisfazione di base e la limitatezza economica»⁸. Ma ciò che assolutamente differenzia «questi» scrittori del precariato da «quegli» scrittori di fabbrica è l'orizzonte entro cui la denuncia/protesta si iscrive: oggi decisamente più confuso e sbiadito nell'evanescenza delle forze sindacali, tale per cui «il lavoratore precario o è un soggetto apolitico o tende a diventarlo per esasperazione»⁹, e nella più concreta presenza della letteratura che «sembra invece assumere una funzione addirittura compensatoria, sostitutiva, rispetto al flagrante vuoto di rappresentatività e iniziativa imputato proprio alla politica»¹⁰.

Ad avvicinare autori, protagonisti e lettori è, dunque, il comune denominatore della condizione/prospettiva di lavoro precario che come è noto in Italia – a seguito della direttiva della Commissione Europea sul lavoro a termine, della Legge Biagi (30/2003) e del successivo D. Lgs. di attuazione n. 276 del 2003 –, è entrata nelle maglie del tessuto istituzionale. La pronuncia inequivocabile contro una delle facce della flessibilità, appunto il precariato occupazionale, merce di scambio dell'economia globalizzata, non viene solo da studiosi emeriti come Luciano Gallino, implacabile cassandra dei rischi che tale soluzione comporta in ogni società che voglia congiungere sviluppo economico e sviluppo umano¹¹, ma viene anche dai moltissimi scrittori della citata generazione di trentenni, che per qualcuno vaga nomade tra i resti delle ideologie novecentesche ormai dissolte, come i Tuareg del deserto che affrontano la sabbia bollente e l'arsura in gruppo¹²: scrittori trentenni che ripropongono la «storia possibile» tra realismo e letteratura¹³, attraverso la narrazione di espe-

⁷ S. Ghidinelli, *Storie di precariato*, in *Tirature 2008. L'immaginario a fumetti*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2008, p. 108.

⁸ L. Davì, *Narrativa di fabbrica*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISSLI (Torino, 15-19 maggio 1994), a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997 (I: *Dal medioevo al primo Novecento*; II: *Il XX secolo*), II, p. 1234.

⁹ Ghidinelli, *Storie di precariato*, cit., p. 108.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ L. Gallino, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Laterza, Roma-Bari 2007. Cfr. anche Id., *Il costo umano della flessibilità*, Laterza, Roma-Bari 2005. Ma vi è anche chi guarda positivamente al lavoro flessibile e precario: tra altri cfr. A. Padrone, *Precari e contenti. Storie di giovani che ce l'hanno fatta*, Marsilio, Venezia 2007.

¹² Cfr. F. Delzio, *Generazione Tuareg. Giovani, flessibili e felici*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

¹³ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

rienze personali o di vicende in cui la *fiction* è un tutt'uno con la realtà. Con gli esempi citati nella breve rassegna che sostanzia queste pagine si vuole tentare l'individuazione e la definizione dei principali caratteri di tale produzione – che definisco *post-Biagi* per la diretta derivazione (anche in semplici termini di suggestione) dalla legge del 2003 – anche nel rapporto con i tratti della narrativa “giovanile” *tout court* contemporanea, premettendo tuttavia che la determinatezza temporale dei rapporti lavorativi di cui si parla fa sì che risulti più congeniale la forma racconto, rispetto a quella del romanzo: ciò spiega in buona parte la quantità notevole di piccole antologie di racconti pubblicate negli ultimi anni sul lavoro precario¹⁴. Una produzione narrativa assolutamente macroscopica che pure, forse per la sua assoluta contemporaneità, è ancora evanescente nei circuiti della critica, nonostante l'attenzione che alcuni da anni vi prestano: penso al numero di *Tirature* del 2000, dedicato ai *Romanzi di ogni genere*¹⁵, in cui Filippo La Porta, in una sorta di bilancio di fine millennio, si chiedeva se, «come negli anni Sessanta sembrò esserci la fioritura della “letteratura industriale”, in concomitanza con il boom economico», nell'attuale «società dell'informazione e dei servizi», si possa parlare di «una narrativa capace di raccontare le nuove modalità del lavoro, la scomparsa degli operai e il precariato diffuso (una letteratura postindustriale?)»¹⁶. Al riguardo La Porta segnalava alcuni nomi e titoli dell'ultimo Novecento¹⁷, in una breve rassegna che metteva in luce alcuni caratteri tipici del romanzo contemporaneo incentrato sul lavoro: l'«incomunicabilità generazionale», i «mestieri legati al digitale e al “general intellect”» e i tanti «personaggi metropolitani alla ricerca delle radici della propria quotidiana infelicità»¹⁸. Come pure penso all'ultimo numero di

¹⁴ Delle tante, segnalo una delle ultime: AA.VV., *Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, con postfazione di V. Rosi, Einaudi, Torino 2009 (gli autori sono: T. Avoledo, A. Bajani, M. B. Bianchi, C. Covito, G. Falco, B. Garlaschelli, D. Maraini, M. Murgia, G. Olivero, A. Pascale, G. Verasani).

¹⁵ F. La Porta, *Albeggia una letteratura postindustriale*, in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2000, pp. 97-105. Cfr. anche G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Otto e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2000, in particolare il paragrafo *Letteratura e industria* alle pp. 434-9.

¹⁶ La Porta, *Albeggia una letteratura postindustriale*, cit., p. 97.

¹⁷ P. Nelli, *La fabbrica di paraurti: romanzo a due voci*, Derive-Approdi, Roma 1999; P. Nori, *Bassotuba non c'è*, Derive-Approdi, Roma 1999, poi Einaudi, Torino 2000; A. Ferracuti, *Attenti al cane*, Guanda, Parma 1999; A. Carraro, *La ragione del più forte*, Feltrinelli, Milano 1999; S. Nata, *La resistenza del nuotatore*, Feltrinelli, Milano 1999, solo per riportare alcuni.

¹⁸ La Porta, *Albeggia una letteratura postindustriale*, cit., p. 97.

Tirature, dedicato all'*Immaginario a fumetti*, in cui al contributo di Mario Barengi sugli *Occhiali di Cipputi* fa quasi *pendant* quello di Stefano Ghidinelli sulle più recenti scritture in tema di precariato¹⁹: una significativa coincidenza data la componente “visiva” della narrativa cui si sta facendo riferimento. Ma a fronte di queste iniziative non si può negare che il tema “lavoro” e in special modo “lavoro precario”, in tutte le sue varietà fenomenologiche nonché nelle implicazioni logistiche e materiali, sia ancora poco centrato. In questo senso spero che tra i *Luoghi della letteratura italiana*²⁰ legati all’universo lavorativo (“banca”, “fabbrica”, “scuola”) e, analogamente, tra gli *Oggetti della letteratura italiana*²¹ ugualmente correlati a quell’universo (“aratro” e “telefono”) possa presto esservi traccia dei luoghi e degli oggetti di pertinenza prioritaria dell’attuale generazione dei lavoratori precari trentenni (agenzie interinali, uffici del personale, call-center, computer ecc.), divenuta la vera protagonista dello scenario editoriale narrativo di questi ultimi anni, sia per l’affermazione di giovani talenti, sia per il ruolo primario all’interno delle vicende narrate, sia per il target di lettori cui si rivolge. Del resto, la ricognizione di luoghi e oggetti propri dei lavoratori – o meglio “operatori”²² – di questi anni può facilmente essere compiuta scorrendo le pagine di questa narrativa. Mi viene in mente la raccolta di sessantotto “pezzi” intitolata *Pausa caffè* di Giorgio Falco²³, scrittore esordiente (classe 1967) che si è attestato sul territorio della vera e propria inchiesta sociologica, rivitalizzando certe recenti pagine “cannibali” e le più remote esperienze della neoavanguardia italiana (in particolare *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, citato in epigrafe da Falco) attraverso il contatto con una realtà assolutamente attuale. Materiali eterogenei scorrono nelle oltre trecento pagine che compongono il volume: racconti, comizi elettorali, dialoghi, istruzioni tecniche, prose poetiche, messaggi di segreterie telefoniche, *jingles* pubblicitari, come pure lo *slang* aziendale tipico dei lavoratori precari. Una “cacofonia” e uno sperimentalismo, quelli di *Pausa caffè*, che a

¹⁹ Ghidinelli, *Storie di precariato*, cit., pp. 107-12.

²⁰ *Luoghi della letteratura italiana*, introduzione e cura di G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Bruno Mondadori, Milano 2003.

²¹ *Oggetti della letteratura italiana*, introduzione e cura di G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Carocci, Roma 2008.

²² Cfr. E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, in *Materialismo e letteratura*, a cura di R. Luperini e N. Pasero, in “Moderna”, X, 2008, n. 1, p. 119.

²³ G. Falco, *Pausa caffè*, Sironi, Milano 2004.

qualcuno ricordano lo stile estremo di uno scrittore americano amatissimo dai lettori più giovani, Chuck Palahniuk²⁴ (l'accostamento potrebbe essere particolarmente opportuno con *Rent*, un libro di spiccata oralità). Classificato nel *magazine* del "Corriere della Sera", a poche settimane dalla pubblicazione, come «il libro più brutto della settimana», *Pausa caffè* può vantarsi del successo riscosso nelle librerie e della difesa da parte di scrittori competenti anche nello specifico della letteratura del "precariato", come Aldo Nove, di cui si dirà tra poco più nel dettaglio, secondo cui Falco è «l'attuale poeta epico del mondo del lavoro precario»²⁵, e Giulio Mozzi che ha fermamente creduto in quelle pagine tanto da accoglierle nella collana "Indicativo presente" della Sironi che dirige. Operatori di *call-center*, commessi, pensionati al minimo, operai interinali, impiegati flessibili, addetti alle pulizie si muovono nelle pagine del libro parlando un italiano assolutamente "interinale", con i suoi «rivelatori tic linguistici»²⁶ e il *mix* di anglicismi settoriali e colloquialità bassa, in una continua contaminazione che è un carattere frequentemente riscontrabile in tutta la produzione in esame. Un italiano appunto flessibile, che si ritrova, non solo come precisa scelta stilistica, ma anche come consuetudine espressiva negli scrittori non professionisti²⁷, cui forse vanno ricondotte certe perplessità da parte della critica.

La «nuova, potente letteratura del lavoro», come la definisce Aldo Nove, sebbene non abbia «alle spalle la promozione del critico che ama gli scrittori americani e i comici giallisti tanto rilassanti, tanto consumabili»²⁸, si inserisce nel solco più ampio di tanta narrativa italiana giovanile che, già dagli anni Novanta (validissimo l'esempio di Culicchia), ha rivelato la consistenza delle sue intenzioni sperimentali e dirompenti, nella proficua contaminazione con i registri espressivi propri del cinema, della musica, della televisione, dei fumetti, cioè di tutti gli aspetti della cultura

²⁴ Cfr. <http://www.sironieditore.it>

²⁵ *Ibid.*

²⁶ P. Trifone, *L'italiano interinale. Linguaggio giovanile e nuove professioni. Ovvero: job on a call è uno che ti vuole fottere in inglese*, in *Giovani, lingue e dialetti* (Atti del Convegno di Sappada-Plodn, Belluno, 23 giugno-3 luglio 2005), a cura di G. Marcato, UNIPRESS, Padova, 2006, p. 388.

²⁷ Cfr., ad esempio, i tredici racconti brevi del volume *Tu quando scadi? Racconti di precari*, Manni, Lecce 2005, con prefazione di N. Vendola. Ugualmente da una sinergia corale nascono i racconti raccolti da M. T. Cassini e A. Castellari in occasione del centenario della CGIL, nel volume intitolato *La donna è mobile. Undici storie di precariato femminile*, Bologna 2006, realizzato grazie al "Gruppo di scrittura" dell'Associazione "Italo Calvino" di Bologna.

²⁸ A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006, p. 58.

media contemporanea che determinano il livello linguistico dell'espressione, fino ad una «scrittura riprodotta in *hi-fi*, manovrata dalla volontà di una presa diretta, per molti versi televisiva o cinematografica, sul reale»²⁹, nella rivelazione esplicita dei legami ormai inscindibili con la dilagante cultura visuale. Le influenze cinematografiche sugli scrittori più giovani sono state, peraltro, da tempo ricondotte alla «generale tendenza alla mescolanza e alla contaminazione delle forme e degli stili tipica della "condizione postmoderna"», e «post-postmoderna», che ha implicato «una vivace dialettica fra i linguaggi»: quello letterario, in modo particolare, «individua nel mondo della comunicazione e dei media tecnologici le suggestioni ideali per esprimersi in una formula visiva e onnicomprensiva», fino ad una scrittura fatta da «parole in movimento», formula con cui Paolo Brandi ha recentemente definito l'influenza di tecniche e moduli espressivi propri del cinema nella narrativa occidentale (basti pensare a *Pulp fiction* di Quentin Tarantino e al fenomeno degli scrittori *pulp*)³⁰, in un continuo scambio transmediale³¹. E sarà da ricordare non solo che da alcune delle opere qui considerate è stato tratto un *book trailer* (come nel caso de *La mania per l'alfabeto* di Marco Candida³²) ma che al precariato occupazionale si sta prestando particolare attenzione anche in sede specificamente cinematografica: *Giorni e nuvole* di Silvio Soldini, *Lezioni di cioccolato* di Claudio Cupellini, *Riprendimi* di Anna Negri, *La classe operaia va all'inferno* di Simona Ercolani e Paolo Fattori, e *Cover Boy* di Carmine Amoroso, sono solo alcuni dei titoli più recenti.

L'identità esperienziale tra autore e lettore fa sì che, con minori censure rispetto a quanto riscontrabile in altri filoni tematici, il riversamento delle esperienze vissute nella scrittura conduca alla definizione di una pagina da cui, coerentemente con il quoziente di realismo, affiorano le realtà regionali, le componenti dialettali, nella commistione tra «un parlare basso, incolto e gergale, e a un tempo mimetico e visionario»³³, tipico della narrativa che descrive la condizione giovanile, e i linguaggi settoriali («interinale», «aziendalese», «computerese» ecc.)³⁴, e nel distanziamento

²⁹ M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, p. 12.

³⁰ P. Brandi, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Cadmo, Fiesole 2007, p. 79.

³¹ Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, cit., p. 59.

³² M. Candida, *La mania per l'alfabeto*, Sironi, Milano 2007.

³³ E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 345.

³⁴ Trifone, *L'italiano interinale*, cit., p. 388.

da quella linea della prosa narrativa italiana che è stata individuata nello «stile semplice». Un esempio di questa soluzione espressiva può essere individuata nel romanzo intitolato *Nicola Rubino è entrato in fabbrica* di Francesco Dezio, nato ad Altamura di Bari nel 1970 ed esordiente in stile “similtondelliano”, come egli stesso ha ricordato, con la raccolta di racconti *Sporco al sole, racconti del Sud estremo*³⁵. Tra esperienze lavorative frammentarie e alienanti, Dezio fa della scrittura «una deriva ontologica degli accadimenti, anche piuttosto rabbiosa»³⁶:

Scrivo negli orari più impensati. Di solito a fine turno, quando i ricordi sono ancora freschi. Mi levo il sonno dagli occhi e scrivo. Anche durante le pause di lavoro. Osservo e scrivo. Loro parlano e io scrivo. Mi comandano, mi sottono, ci litigo, mi minacciano, mi licenziano – io scrivo. Scrivo tutto. Loro hanno abusato di me due anni a formazione. Io abuserò di loro in eterno, punto e basta. È così che si fanno i buoni libri, almeno quelli che piacciono a me³⁷.

Di questa nozione della scrittura risente tutto il romanzo, ambientato in una multinazionale “leader” nel settore della produzione dei motori diesel: al ritmo sintattico sincopato di un italiano parlato e vivacizzato dal dialetto barese (tutt’altro che una lingua collocata «su un binario comunicativo tendenzialmente alto», come in altri casi è possibile dire³⁸), si aggiungono acronimi, tecnicismi e anglicismi, attraverso cui Dezio racconta sei mesi di lavoro infernale, dal contratto di formazione, al licenziamento, nella realizzazione di un circuito espressivo che si conclude virtuosamente con il totale riconoscimento da parte del lettore. Citando Federico Bertoni, si può dire che in questo primo esempio (come in altri testi qui citati) si realizzano quattro livelli di realismo: il realismo del *dictum* (del *ciò-di-cui-si-scrive*), corrispondente al «livello *tematico-referenziale*»; il realismo del *modus* (del *come-si-scrive*), corrispondente al «livello *stilistico-formale*»; il realismo del codice, corrispondente al «livello *semiotico*»; e il realismo della relazione estetica «che proietta il mondo del testo nell’orizzonte di esperienza del lettore», corrispondente al «livello *cognitivo*»³⁹.

³⁵ *Sporco al sole, racconti del Sud estremo*, antologia di racconti a cura di M. Trecca, G. Cappelli, E. Verrengia, Besa, Nardò 1998.

³⁶ F. Dezio, *Nicola Rubino è entrato in fabbrica*, Feltrinelli, Milano 2004 (nota biografica a cura dell’autore nella quarta di copertina).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ L. Durante, *Era globale e mutazione antropologica: la “vita messa al lavoro” e le forme del narrare*, in *Lavoro, diritto e letteratura italiana*, a cura di R. Voza, Cacucci, Bari 2008, p. 159.

³⁹ Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., pp. 315-6.

Nello stesso 2004, alla più ristretta centratura sull'operaio pugliese, Nicola Lagioia (Bari, 1973) contrappone un'ottica decisamente più allargata con il romanzo "generazionale", per certi aspetti *on the road*, intitolato *Occidente per principianti*⁴⁰ in cui il modello di montaggio «sembra seguire una trama addirittura lineare, da romanzo eroicomico-realistico dell'Ottocento», pur se «allegoricamente si allarga a inglobare elementi esoterico-apocalittici, benché sottoposti [...] a un vaglio ironico e comico-grottesco»⁴¹, in uno stile che calibra effervescenza giovanile e solidità culturale. Nell'estate del 2001 (con breve anticipo rispetto a uno degli eventi "spettacolari" più sconvolgenti e drammatici: l'attentato alle Torri Gemelle) in un vorticoso itinerario da Roma a Milano, fino a Napoli e Castellaneta, nell'entroterra tarantino, patria di Rodolfo Valentino, i tre protagonisti – un giornalista *ghost writer*, un regista in difficoltà e una studentessa universitaria: tutti assolutamente precari – inseguono la sedicente prima amante della prima icona del cinema italiano per estorcerle un'intervista *scoop*. La vicenda, tra il reale e l'immaginario (con una preponderanza della seconda componente che offre ai lettori minori *chance* di riconoscimento), si offre ad esemplificazione di una narrativa in cui la materia è integralmente "visuale" (per il rinvio continuo all'universo cinematografico e per la parallela lavorazione *in progress* di un *cult movie*), tutta contenuta com'è nel termine *Cartoonia*, con cui il giornalista "invisibile" definisce il proprio immaginario, separato da quello collettivo da un solo «miserabile strato di epidermide»⁴²: «privo di inconscio, come del resto la maggior parte dei [suoi] coetanei», il protagonista di *Occidente per principianti* vive in un orizzonte popolato di «coyote lanciati all'inseguimento di struzzi spernacchianti, di chitarristi morti d'overdose, di archeologi ansiosi di mettere le mani sull'Arca dell'Alleanza e cavalieri Jedi sessuofobici»⁴³. Il romanzo (che a molti ha richiamato *Fratelli d'Italia* di Arbasino), anche grazie alla pluralità dei protagonisti, si sviluppa nella segmentazione di azioni/incontri/conoscenze casuali, fino ad una vera e propria "implosione"⁴⁴ delle minuscole schegge di identità che la precarietà produce, conseguenza in linea con il co-

⁴⁰ N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Einaudi, Torino 2004.

⁴¹ Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 84.

⁴² Lagioia, *Occidente per principianti*, cit., p. 77.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ S. Rotino, *Lo spettacolo deve andare avanti. Intervista a Nicola Lagioia*, in "Poliscritture", 13 maggio 2005 (www.poliscritture.it).

stante desiderio di Lagioia di mettere in gioco le forme canonizzate della narrazione, già riconoscibile chiaramente nell'esordio dell'autore barese, nel 2001, con *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj*⁴⁵. Nell'epilogo di *Occidente per principianti*, infatti, i personaggi che hanno animato le pagine del libro si dileguano uno ad uno, come i personaggi di un film al termine della pellicola.

Alla più tradizionale forma del romanzo epistolare guarda Andrea Bajani (Roma, 1975) con *Cordiali saluti*⁴⁶, specificamente incentrato sul doloroso tema del "licenziamento", cui già aveva guardato Gabriele Lolli in *Volevo solo dormirle addosso*⁴⁷. Perdura, dunque, una particolare attenzione da parte degli scrittori all'ufficio propriamente addetto alla "gestione del personale", sensibilissima cartina di tornasole nel misurare gli effetti della gestione aziendale sulle identità dei dipendenti, come già aveva segnalato Ottiero Ottieri nel 1957:

[L'ufficio del personale] è il magazzino del materiale umano che ogni anno si consuma. Il movimento del materiale meccanico è più facile, gli autotreni vengono a rilevare i rottami per rifonderli. Anche un uomo rotto si può sostituire con uno nuovo, ma non si sa dove depositarne il rottame⁴⁸.

Il protagonista del romanzo di Bajani, attraverso quattro lettere indirizzate ad altrettanti dipendenti più o meno trentenni dell'azienda per cui lavora, intervallate da brani narrativi, comunica ad essi la conclusione del rapporto lavorativo, e li consegna integralmente alla loro dimensione "materiale" attraverso l'invito a riporre i propri oggetti personali in piccole scatole. Il romanzo, pur nella sua componente narrativa, si offre quale "capitolo" di una sorta di *dossier* sul lavoro precario che Bajani va, forse non premeditadamente, articolando da anni e che vede un significativo contributo anche nel successivo e fortunato volume intitolato *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*⁴⁹, espressamente riferito al concetto di flessibilità lavorativa. Anche qui la componente narrativa (particolarmente definita nella seconda parte e in

⁴⁵ N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, minimum fax, Roma 2001.

⁴⁶ A. Bajani, *Cordiali saluti*, Einaudi, Torino 2004.

⁴⁷ G. Lolli, *Volevo solo dormirle addosso*, Limina, Arezzo 1998.

⁴⁸ O. Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957.

⁴⁹ A. Bajani, *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Einaudi, Torino 2006.

particolare nel capitolo *Mete di viaggio*: un campionario di luoghi di lavoro in cui, pur in assenza di personaggi, Bajani immagina precisi percorsi occupazionali, rivolgendosi al lettore e usando un “tu” generico) si confonde continuamente con “altro”, in particolare con lo stile didascalico tipico della guida, cui si allude esplicitamente in tutto il volume. Le agenzie interinali, con le loro offerte lavorative indicate su foglietti colorati affissi alle vetrine, sono come le agenzie di viaggio, che nella stessa modalità propongono mete esotiche e affascinanti: queste, tuttavia, propongono «una vacanza dalla vita lavorativa», quelle «una vacanza dalla disoccupazione»⁵⁰. È evidente, anche tenendo a mente il romanzo *Se consideri le colpe*⁵¹, che la scrittura narrativa di Bajani si sostanzia continuamente dei dati reali acquisiti spesso attraverso slarghi panoramici su certe realtà occidentali, nelle forme fluide e perciò miscelate del racconto/inchiesta/reportage⁵²: in questo senso la rubrica settimanale *Vite a progetto*, da lui curata per anni internamente al supplemento settimanale della “Stampa”, ha fornito di certo un quantitativo notevole di esperienze, rielaborate, poi, in forme varie. Espressamente richiamato al testo della Legge Biagi, il volume *Mi spezzo ma non m’impiego* nasce dall’impulso alla reazione che quella legge ha prodotto nell’autore: un impulso corroborato dalle confessioni vive di molti lavoratori («senza la [cui] esperienza il libro sarebbe stato solamente un’autobiografia un po’ scalcagnata»⁵³), esacerbato da imprenditori, direttori del personale, consulenti del lavoro, amministratori delegati, direttori di agenzie del lavoro (senza i quali «il libro sarebbe sicuramente meno spietato»), e raffrenato dalla competenza di esperti di formazione, sindacalisti, economisti, giuslavoristi, sociologi ed esperti di politiche sociali (senza i quali «il libro sarebbe [solo] un libro di avventure»⁵⁴). Ma una più sommessata tensione polemica è già in *Cordiali saluti*, in cui l’autore aveva messo a frutto i dati rilevati nelle pagine della “Stampa”: un ulteriore esempio di quanto la scrittura letteraria possa trasfigurare felicemente il dato reale. Ascanio Celestini, prefatore del romanzo, ricorda che alla tragedia delle “morti bianche” va certamente aggiunta la drammaticità di quanti so-

⁵⁰ Ivi, p. 6.

⁵¹ A. Bajani, *Se consideri le colpe*, Einaudi, Torino 2007.

⁵² Cfr. anche A. Bajani, *Domani niente scuola. L'Italia degli adolescenti raccontata da un infiltrato*, Einaudi, Torino 2008.

⁵³ Bajani, *Mi spezzo ma non m’impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, cit., pp. 147-8.

⁵⁴ Ivi, p. 148.

pravvivono «alla precarietà e allo sconforto, all'amianto e ai diserbanti», di quanti «non precipitano dalle impalcature o non prendono fuoco nelle acciaierie [...] ma scivolano nel tempo astratto della disoccupazione»⁵⁵; e nel romanzo di Bajani l'astrazione, da *abs* e *trahère* ("trarre via da"), regola anche la scrittura, spesso sottratta alle più consuete norme di connessione (punteggiatura), in una suggestiva fluidità di voci, sentimenti e riflessioni.

Ancora derivante da un'esperienza giornalistica è il volume di Aldo Nove intitolato *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*⁵⁶: quattordici interviste pubblicate dallo scrittore tra il 2004 e il 2005 (e apparse in origine su "Liberazione"), precedute da una dedica ai settanta anni di Nanni Balestrini⁵⁷. Il risultato è un racconto-dichiarazione che recupera la generazione di trentenni priva di futuro che si muoveva in *Superwoobinda*, dieci anni fa, e della quale ora Nove monitorea il presente. I minuziosi riferimenti a contesti, fatti e persone orientano il lettore verso una letteratura «sempre più coincidente con la *non fiction*» (e in particolare verso una delle sue tante forme, il "docudrama") e, nel contempo, saldano le pagine di Nove ad un piano temporale assolutamente riconoscibile, attraverso «l'impiego demistificante delle esperienze vissute nel presente stesso»⁵⁸.

Se la determinatezza temporale dei rapporti lavorativi di cui si parla in questa produzione fa sì che risulti più congeniale un modulo narrativo a canone breve, se non brevissimo, sarà da segnalare, in alcuni casi, anche l'impiego di un impianto più tradizionale. È quanto avviene, ad esempio, nel romanzo di Mario Desiati intitolato *Vita precaria e amore eterno*⁵⁹ (premiato dalla critica e dai lettori): come tutti i personaggi che si muovono nelle storie in esame, anche il protagonista di questo romanzo ha quasi trent'anni e lavora come telefonista precario in un *call-center*. Attento, come molti altri suoi coetanei, alla trascrizione letteraria degli spazi metropolitani capitolini (peraltro realizzata contemporaneamente anche in molti film), Desiati cala nel frenetico reticolato urbano Martin Bux

⁵⁵ A. Celestini, *Prefazione* a Bajani, *Cordiali saluti*, cit., p. v.

⁵⁶ Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, cit.

⁵⁷ Ma gli esiti della particolare «"metrica" della narrativa di Balestrini» su scrittori come Nove e Bajani sembrano risolversi in soluzioni «alleggerite, semplificate, come dissossate»: cfr. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 58.

⁵⁸ Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 73-4.

⁵⁹ M. Desiati, *Vita precaria e amore eterno*, Mondadori, Milano 2006.

(siciliano, originario di Castiglioni, vicino alla base NATO di Sigonella), il nevrotico protagonista della vicenda, che diviene l'emblema di una dannazione quotidiana – in epigrafe al romanzo si leggono un passo del *Qoélet* («I morti perché morti io lodo, / i vivi no perché vivi») e alcuni *Versi buttati giù in fretta* di Pasolini – sublimata nell'Amore eterno per Antonia Farnesi, detta Toni, classe 1977, studentessa di Filologia romanza illuminata da ideali e sentimenti umanitari, ma innanzitutto «scialuppa di salvataggio in quel mondo orrendo»⁶⁰ e purtroppo, nell'epilogo della vicenda, vittima di un incidente aereo. Dall'evidenza dei contrasti fortissimi in cui si viene a trovare (paese/metropoli, precarietà/eternità, amore/morte) deriva l'indole reattiva di Martin, che urla slogan neofascisti per dimostrare a se stesso di essere ancora vivo. Suddiviso in ventinove brevi capitoli, il libro di Desiati vede trattato il tema del lavoro precario in maniera più circostanziata, quindi non solo nei risvolti esistenziali ma anche nelle condizioni materiali, in coincidenza della parte centrale, quasi a simbolica corrispondenza con l'organizzazione dello spazio nello squallido *call-center* in cui lavora Martin:

Lavoriamo sottoterra, una finestra, impercettibile al mondo intero, ci collega con il resto della città. Da lì vediamo le gambe della gente, i cani che pisciano e le ruote delle moto. È l'unico spicchio di mondo a cui ci è consentito di assistere. Il resto dell'ufficio non fa testo, è tutto un open space. Una sorta di sistema solare con cerchi concentrici. Noi al centro. Poi vengono segretarie, collaboratori, controllori, tutor, fino ai responsabili di settore che compongono le sezioni di una circonferenza che si espande sino al muro. Meno conti, più sei al centro della stanza; più sei importante, più hai un tuo diritto alla privacy⁶¹.

Tra i media che collaborano nella resa narrativa dei romanzi in esame, è da citare anche Internet: del resto le scritture qui considerate rivelano subito lo stretto legame che hanno con la società in cui si collocano. È il caso, ad esempio, del fortunato *Generazione mille euro*, romanzo “generazionale” scritto da Antonio Incorvaia (1974) e Alessandro Rimassa (1975)⁶². Analogamente al romanzo di Lagioia anche qui il ruolo di protagonista è condiviso da più personaggi, secondo il modello della narrazione policentrica: quattro giovani precari che vivono nello stesso ap-

⁶⁰ Ivi, p. 45.

⁶¹ Ivi, pp. 99-100.

⁶² A. Incorvaia, A. Rimassa, *Generazione mille euro*, Rizzoli, Milano 2006.

partamento a Milano. Nell'impatto quotidiano con la società, monitorato fin nei dettagli giornalieri più insignificanti, al pari di un qualunque reality, la *Bildung* (anagraficamente avanzata di circa dieci anni rispetto ai ventenni europei che si muovevano nel romanzo di formazione ottocentesco, secondo il più generale slittamento dei termini delle età che la demografia, non senza preoccupazioni, registra⁶³) appare come facilitata da un "corporativismo" domestico tra coetanei che risulta, anche rispetto alla famiglia, l'unico punto di forza su cui fare leva nel rapportarsi con l'ordine sociale. A rendere significativo il testo, che ha uno spessore diverso rispetto agli altri esempi considerati, è soprattutto lo straordinario successo riscosso presso i lettori coetanei degli autori: ne è derivata la sopravvivenza in un blog, nella prima *web community* italiana di "milleuristi" (www.generazione1000.com), nel cui forum hanno trovato spazio quotidianamente testimonianze e contatti. Una conferma di quanto sempre più l'editoria tradizionale stia cedendo spazio a forme alternative sulla base di una situazione sconsolante non solo italiana, «perfettamente fotografata» in un recente numero del «verri» dedicato appunto alla "bibliodiversità"⁶⁴: nella necessità di «immaginare un sistema di diffusione dell'opera che sappia fare a meno della catena di intermediari (editor, distributori, promotori, recensori ecc.) che solitamente grava sul prezzo di copertina di ogni singolo libro», sempre più si ricorre a sistemi di rapporto diretto tra autori e lettori, fino al romanzo per soli "sottoscrittori"⁶⁵.

Un percorso inverso invece è da individuare nel caso di Michela Murgia, scrittrice sarda del 1972, che ha esordito con *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*⁶⁶, in origine comparso in un blog e di lì arrivato alla carta stampata: nonostante l'etichetta di "romanzo tragicomico" riportata sulla copertina del volume, si tratta più semplicemente del diario di un mese di lavoro in un *call-center* durante il quale l'autrice ha venduto aspirapolveri al telefono a migliaia di casalinghe per conto della Kirby, una multinazionale americana. In assenza di

⁶³ Cfr. M. Livi Bacci, *Avanti giovani, alla riscossa. Come uscire dalla crisi giovanile in Italia*, il Mulino, Bologna 2008; S. Benzioni, *I giovani non esistono. Viaggio allucinante nel mondo dei vecchi*, il Saggiatore, Milano 2008.

⁶⁴ Cfr. "il verri", n. 35, ottobre 2007, "bibliodiversità".

⁶⁵ G. Frasca, "Dai cancelli d'acciaio". *Un romanzo solo per sottoscrittori*, in "il verri", n. 36, febbraio 2008, "politica degli autori", p. 123.

⁶⁶ M. Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Isbn Edizioni, Milano 2006.

un vero e proprio impianto narrativo e in un tono decisamente ironico, assente in quasi tutta la produzione sul precariato di questi ultimi anni, l'opera si sviluppa in un monitoraggio dei possibili soprusi aziendali, riferiti ai lettori con tono confidenziale in una prosa che condivide con essi tutto il proprio del lessico giovanile (abbreviazioni, suffissazioni giocose, usi figurati, enfasi, internazionalismi)⁶⁷: serrato tra due date (venerdì 13 gennaio e lunedì 13 febbraio) il racconto, che muove da una esperienza assolutamente reale, rivela l'annullamento di ogni altra espressione esistenziale che non sia quella lavorativa, scandita dal terrore «del countdown di dieci giorni per raggiungere – a scelta – un risultato adeguato o la porta»⁶⁸.

Alla stringatezza della dimensione temporale di molti romanzi sul precariato, nei quali sovente si raccontano per fotogrammi isolati storie circoscritte in un arco cronologico assai limitato (penso anche all'ultimo romanzo di Valeria Parrella, intitolato *Lo spazio bianco*⁶⁹, la cui vicenda coincide con i tre mesi di vita, in una macchina incubatrice, di un feto partorito prematuramente dalla protagonista Maria, insegnante di italiano poco più che quarantenne in una scuola serale di Napoli) si contrappone la dimensione descritta da Marco Candida (1978) nel romanzo *La mania per l'alfabeto*⁷⁰, in cui il precariato occupazionale e più in generale la precarietà dell'esistenza sono considerati in un campo di rifrazione più vasto e congiuntamente con la dimensione liberatoria della scrittura. A compensazione dell'insoddisfacente ruolo di addetto alla qualità in una ditta che produce conglomerato bituminoso, il venticinquenne Michele Astrini (che ricalca in buona parte la sagoma reale del giovane scrittore di Tortona) è affetto da una vera e propria «mania per la scrittura» che gli fa annotare ogni spunto possibile su foglietti colorati poi appesi ai muri della sua stanza. Una mania che investe la stessa struttura del romanzo, suddiviso in centocinquantaotto post-it piuttosto che in capitoli, esplicito richiamo alla frantumazione quasi infinita della realtà, ricongiungibile esclusivamente attraverso la stringa di caratteri “qwertyuiop” (vale a dire “attraverso la scrittura”), dispiegata sulla tastiera del PC e suscettibile, insieme agli altri caratteri alfanumerici, di molteplici combinazioni.

⁶⁷ G. Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 32-3.

⁶⁸ Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, cit., p. 113.

⁶⁹ V. Parrella, *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino 2008.

⁷⁰ Candida, *La mania per l'alfabeto*, cit.

Ma soprattutto, come chiarisce Candida stesso, quei post-it «sono usa e getta» e in quanto tali diventano un simbolo della «provvisorietà» affettiva, lavorativa, familiare che sostanzia il romanzo⁷¹:

tutto quello che è scritto su quei post-it (anche le dichiarazioni più ferme sugli argomenti più delicati – la morte, l'esistenza di una vita dopo la morte, l'esistenza dell'amore, l'esistenza della felicità) è provvisorio, temporaneo, caduco⁷².

Di tale provvisorietà il romanzo di Candida reca traccia anche nella fascia di materiali eterogenei (mail, stringhe di caratteri alfanumerici, monitoraggi di processi aziendali ecc.) connotata da diversi registri espressivi: del resto, secondo il giovane autore, «il romanzo è il luogo della varietà» e «il romanzesco, nel suo senso anche più deteriore, è ingarbugliamento»⁷³. Ma *La mania per l'alfabeto* consente una riflessione anche sulla proliferazione di giovanissimi scrittori cui assistiamo in questi ultimi anni, autorizzata da iniziative quali quelle promosse da Pier Vittorio Tondelli, vero e proprio *talent scout* sotto i venticinque anni⁷⁴. Riconosciuto da molti giovani scrittori quale “maestro”, Tondelli ha lasciato ai più dei suoi estimatori (passati attraverso l'esperienza di “Ricerca”, di Reggio Emilia) la ricaduta più pesante del proprio stile: se, infatti, egli ha avvertito le difficoltà che la «mescidazione espressiva» comporta in una «romanzesca estroversione di figure, sguardi e vicende»⁷⁵, non lo stesso può dirsi a proposito di tutti gli scrittori che lo hanno ammirato, talvolta “dispersi” nella miriade di frammenti narrativi.

Ancora legato all'universo della scrittura, questa volta giornalistica, è il romanzo di Chiara Lico intitolato *Zitto e scrivi. Storia di Pieffe, giornalista praticante con contratto a termine da metalmeccanico*⁷⁶, che si segnala, anche in questo caso, per la disarmante commistione di verità e finzione, dato che a raccontare le disavventure del protagonista è una gior-

⁷¹ S. Gambacorta, *Intervista a M. Candida*, in “AbruzzoCultura”, 30 luglio 2007 (www.abruzzocultura.it).

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Le antologie realizzate da Tondelli sono: *Under 25. Giovani Blues*, il lavoro editoriale, Ancona 1986; *Belli & Perversi. Under 25 secondo*, Transeuropa, Bologna-Ancona 1987; *Papergang*, Transeuropa, Bologna-Ancona 1990.

⁷⁵ Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit., p. 345.

⁷⁶ C. Lico, *Zitto e scrivi. Storia di Pieffe, giornalista praticante con contratto a termine da metalmeccanico*, Stampa alternativa, Roma 2007.

nalista professionista, laureata in lettere, che conosce bene, dunque, la realtà precaria dei giovani praticanti nel settore dell'informazione. Le possibili soluzioni occupazionali dei laureati in discipline umanistiche erano peraltro già state prospettate nei ventisette brevi capitoletti che compongono il racconto di Alessandro Carrera intitolato *La vita meravigliosa dei laureati in lettere*⁷⁷, in cui si raccontano le avventure di Renato, insegnante in una scuola media desideroso di una più appagante esistenza, e Rino, ugualmente laureato in lettere ma disoccupato, correttore di bozze, aiutante di qualche giornalista e sempre in attesa di supplenze. Una surreale commedia degli equivoci che si mette in moto quando Renato, messosi in malattia per seguire un corso per diventare commerciante di argilla terapeutica a Bari, chiede a Rino di trasferirsi a casa sua e di prendere il suo posto di finto ammalato. L'autore rinuncia al luogo prevedibile di ambientazione, l'aula scolastica, per collocare la vicenda entro lo spazio di un appartamento, all'interno del quale essa si svolge secondo lo schema dell'opera buffa, come ha dichiarato espressamente lo stesso Carrera⁷⁸, che ha indicato alcune precise fonti letterarie, quali i racconti umoristici di Mark Twain e alcune pagine di Richard Brautigan, pur precisando di non voler ascrivere il proprio racconto al genere fantastico e di preferire la categoria del realismo "strampalato", formulata dall'americano Melvin Jules Bukiet in riferimento alla narrativa americana post Thomas Pynchon. Ma pure, sul piano propriamente linguistico Carrera sembrerebbe aver fatto tesoro di alcune significative esperienze nostrane: la lingua del racconto, che si svolge in un periodare molto ampio, secondo alcuni, rivelerebbe dei debiti con la scrittura di certo Stefano Benni e, più a ritroso nel tempo, con alcune pagine di Alberto Savinio. Unico caso, questo di Carrera, di uso più parco della punteggiatura e più tradizionale della sintassi: la vita "meravigliosa" dei laureati in lettere, narrata da Carrera con un quoziente di ironia che gli ha procurato meno favore rispetto a tutti i titoli precedentemente citati, scorre più fluidamente rispetto alle pagine sincopate e frantumate in cui si sviluppa la scrittura degli altri autori qui segnalati.

Manca, forse, nella scrittura di Carrera quel "riversamento" di esperienze personali di precariato occupazionale che si è indicato in apertura tra i caratteri più nitidi di molta narrativa ultima sul lavoro, scritta da

⁷⁷ A. Carrera, *La vita meravigliosa dei laureati in lettere*, Sellerio, Palermo 2002.

⁷⁸ Cfr. <http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=51>

e per i giovani, e che è divenuta la ragione principale di quelle scritture continuamente flessibili tra racconto, testimonianza, confessione e denuncia.

Mi piace chiudere questa panoramica sui romanzi dedicati all'attuale generazione dei trentenni, richiamando l'attenzione su un romanzo pubblicato qualche mese fa da Marco Santagata, intitolato *Voglio una vita come la mia*⁷⁹: anche qui al centro dell'attenzione è una generazione, quella dei nati tra il 1946 e il 1950, che ha avuto la fortuna di conoscere due età beate, quella dell'Italia pre e paleo-industriale, e quella degli anni eroici del Sessantotto, assai diverse dall'attuale, forse troppo "liquida" e precaria⁸⁰.

ABSTRACT

«No thread to be hung by»: job precariousness and contemporary narrative

In this essay the author wants to provide an overview of the most recent Italian narrative production on the issue of job precariousness. Thus, the focus is on those novels and short-stories which in the last years have made the thirty-year-old generation the main characters of the publishing scenario. This choice is due to the affirmation of narrative talents, to the primary role within the narrated plots and to the readers' target. By making reference to some specific examples (Bajani, Desiati, Dezio, Incorvaia and Rimassa, Murgia, Candida, Parrella, Nove etc.) the attempt is to detect and define the main features of this production also taking into account the contemporary "youthful" narrative *tout court*.

⁷⁹ M. Santagata, *Voglio una vita come la mia*, Guanda, Parma 2008.

⁸⁰ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2000.