

La letteratura contro il lavoro

Una riflessione a partire da *Works*, *Ipotesi di una sconfitta e 108 metri*

Enrico Bormida

Il lavoro occupa un ruolo centrale nella vita umana, e di conseguenza anche nella letteratura: si pensi al filone del romanzo impiegatizio, che si diffonde in Italia a partire da fine Ottocento;¹ o agli anni Cinquanta-Settanta del Novecento, momento di esplosione della narrativa industriale.² Con la fine del fordismo e la diffusione progressiva del precariato, il lavoro è ritornato a essere un tema di grande importanza nella produzione letteraria italiana, e lo è tutt'ora.³ Per la critica, la difficoltà principale nello studio di opere che trattano

¹ Cfr. M. Tortora, *M'impiego ma non mi spezzo. La figura dell'impiegato nella letteratura dell'Otto e del Novecento*, in «L'interpretazione e noi», 6/1/2016: <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/430-m%E2%80%99impiego-ma-non-mi-spezzo-la-figura-dell%E2%80%99impiegato-nella-letteratura-dell%E2%80%99otto-e-del-novecento-1.html> (ultimo accesso: 4/5/2020); M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in R. Castellana, I. de Seta, *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci, 2017.

² Cfr. G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e Industria*, Firenze, Olschki, 1997; G. Bigatti, G. Lupo, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Bari, Laterza, 2013.

³ Cfr. C. Baghetti (a cura di), *Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive*, numero monografico di «Nóτος», 4, 2017; P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2013; S. Contarini (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economica e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, numero monografico di «Narrativa», 31/32, 2010.

dal punto di vista letterario un tema sociale – soprattutto se, come in questo caso, contemporaneo – è quella di dimenticarsi che l'oggetto è la letteratura, come avverte Toracca.⁴

Prima di procedere nell'analisi di un romanzo a tema lavorativo è importante ricordare, allora, che ogni opera letteraria deriva dal lavoro di uno scrittore, e non è quindi un testo scientifico né un documento fedele alla realtà: Chirumbolo sostiene che «nel momento stesso in cui un autore decide di trascrivere la propria esperienza lavorativa, anche nel modo più semplice e diretto, già in quel momento si viene a creare uno scarto simbolico – dovuto ovviamente al mezzo linguistico – per cui la vicenda raccontata si trasforma subito in qualcosa di altro».⁵ Il lavoro è rappresentato allora da chi l'ha vissuto, ma che al contempo è stato in grado di trasformarlo in un atto letterario. Vandelli, a proposito del romanzo impiegatizio, sostiene che «la rappresentazione letteraria del pubblico impiego è un'autorappresentazione, che proviene direttamente da dipendenti pubblici».⁶ Lo stesso vale anche nel filone della letteratura industriale: le fabbriche sono rappresentate da chi le ha vissute, che sia come dirigente o come operaio.⁷ È così anche nella produzione più recente: molto spesso la narrazione del precariato è opera di scrittori che hanno intrapreso percorsi lavorativi precari per dedicarsi alla scrittura. Per alcuni le due attività si svolgono

⁴ «Literary texts are by nature ambivalent and polysemic and they are not scientific texts. They cannot be treated as documents on the crisis of work (or on other themes) and they cannot be interpreted like all those discourses based on argumentation, reliability and scientific validity. [...] One of the major risks of thematic literary critique is to look – within the texts – for an explicit and coherent representation of a theme, overlooking and understating the censorships, the voids, the shifts, the contradictions and the ambivalences proper of the literary imaginary». T. Toracca, *In the name of a loss. Work and contradictions of contemporary literary imaginary*, in A. Condello, T. Toracca (a cura di), *Law, Labour and the Humanities: contemporary European perspectives*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2019, p. 280.

⁵ T. Toracca, P. Chirumbolo, *Letteratura, cinema e lavoro: un'intervista*, in «L'ospite ingrato online», 8/4/2019, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/letteratura-cinema-e-lavorounintervistaa-cura-di-tiziano-toraccapaolo-chirumbolo/> (ultimo accesso: 4/5/2020).

⁶ L. Vandelli, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 19.

⁷ M. Tortora, *Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento*, in «InVerbis», 2, 2019; F. Varanini, *I frammenti ricomposti: romanzo della fabbrica e fabbrica del romanzo nell'Italia del boom e della crisi*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 11, 2/3, maggio/dicembre 1982.

in parallelo,⁸ per altri il lavoro è un modo di mantenersi prima di diventare ufficialmente scrittori. Trevisan, Falco e Prunetti appartengono alla seconda categoria. Nelle loro ultime opere (*Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri*, uscite rispettivamente nel 2016, 2017 e 2018), tutte ascrivibili alla categoria di *memoir*,⁹ vi è una sovrapposizione tra il ruolo di scrittore e quello di lavoratore, entrambi esperiti dai tre autori. Se nella vita dei tre autori il ruolo di lavoratore viene prima di quello di scrittore, nelle loro opere non può che essere il contrario: in quanto scrittori trasformano in atto letterario le esperienze precedenti, ben consapevoli del nuovo ruolo che ricoprono (nessuno dei tre romanzi è un'opera prima). La componente letteraria (e metaletteraria) è messa in evidenza dai tre autori, ed è quindi utile intersecarla con il tema del lavoro per poter procedere a un'analisi che tenga conto di entrambe le componenti (lavoro e letteratura) presenti in queste opere e dei loro rapporti.

La sovrapposizione tra lavoratore e scrittore fa emergere una particolare sensibilità dei tre autori verso il linguaggio: questa predisposizione li rende in grado di cogliere e comprendere le distorsioni linguistiche attuate dal potere. Il lavoro, visto nell'ottica del potere, entra in connessione con il linguaggio già in *Le mosche del capitale* di Volponi. In questo romanzo, «il potere si dà innanzitutto come estensione illimitata del suo linguaggio»,¹⁰ diventando l'unico vero protagonista.

Una battaglia sul piano del linguaggio si svolge sia in *Works*, sia in *Ipotesi di una sconfitta*, sia in *108 metri*. Trevisan mostra sin dal primo capitolo di *Works* come il suo ingresso nel mondo del lavoro sia avvenuto proprio a causa di una domanda ingannevole:

⁸ Si pensi ad esempio a Paolo Nori. Cfr. M. Spinelli, *Io sono quello che non ce la faccio. Precariato e disagio esistenziale*, in S. Contarini, M. Jansen, S. Ricciardi (a cura di), *Le culture del precariato. Pensiero, azione, narrazione*, Verona, Ombre Corte, 2015, pp. 122-134.

⁹ «Di "memorie" e non di autobiografia, a rigore, si può parlare per quest'opera [*Works*], come per altre coeve che stanno indicando una linea di sviluppo anti-romanzesca della narrativa italiana contemporanea: [...] *Ipotesi di una sconfitta* [...], *108 metri*». Cfr. L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 108.

¹⁰ T. Toracca, *Unico protagonista è il potere: allegorie, personaggi e straniamento nelle Mosche del capitale di Paolo Volponi*, in «Allegoria», 71/72, 2015, p. 273.

Be', hai voglia di lavorare? Non posso dire di ricordarlo, ma, messo davanti al fatto compiuto, certamente avrò detto di sì, così come in seguito, al cospetto di quella stupida domanda che tanto spesso sarebbe ricorsa nell'arco della mia prima vita, avrei sempre detto di sì, non perché abbia mai avuto davvero voglia di lavorare, ma semplicemente perché ho sempre avuto necessità di lavorare.¹¹

La domanda è ingannevole in quanto l'unica risposta contemplata è affermativa, e di questo ne sono coscienti tanto il datore di lavoro quanto il dipendente. Trevisan è anche testimone dell'introduzione dello storytelling aziendale: «sono di nuovo davanti a lei che mi racconta l'azienda». E proprio al termine «racconta» l'autore inserisce una nota esplicativa: «Fu la prima volta che qualcuno, parlando direttamente con me, usò il verbo in questo senso perverso».¹²

Il capitale utilizza il linguaggio e se ne appropria, risemantizzando parole che non gli sono originariamente pertinenti, con delle distorsioni e astrazioni volte ad ingannare il lavoratore. Proprio sul livello del linguaggio sembra manifestarsi il passaggio dal fordismo al post-fordismo in *108 metri*: «siamo già dentro gli anni Novanta. Cambia tutto, anche attorno a me. [...] Gli spazzini diventano operatori ecologici, gli infermieri operatori sanitari. Scompare il padrone e spuntano gli imprenditori».¹³ L'utilizzo di nuove parole, politicamente corrette, è il modo del potere di ridefinire il mondo dopo la fine delle rivolte operaie e studentesche; questi nuovi termini creano una confusione semantica, che sembra livellare la distanza tra le classi lavoratrici, ma l'annullamento di distanza avviene solo sul piano del linguaggio. Nel libro di Prunetti i lavoratori vengono controllati anche tramite il linguaggio: nel centro commerciale, riporta l'autore, «il supervisor ammetteva l'uso dei seguenti verbi: ashtrey, threy, bin, litter, trash. [...] I verbi erano all'imperativo e li usava solo il boss».¹⁴ I lavoratori sono sottomessi, sul piano del linguaggio, poiché non possono protestare, ma solo ricevere ordini, sotto forma di verbi all'imperativo. Inoltre, per ribadire la propria autorità, il supervisore costringe i dipendenti a un gioco di parole: «ti diceva "see you later,

¹¹ V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016, p. 15.

¹² *Ivi*, p. 561.

¹³ A. Prunetti, *108 metri. The new working class hero*, Bari, Laterza, 2018, p. 53.

¹⁴ *Ivi*, p. 61.

alligator” e pretendeva che tu le rispondessi con quella buffonata di “in a while, crocodile”». ¹⁵ Anche in *Ipotesi di una sconfitta* il linguaggio accompagna il cambiamento d’epoca: «Per millenni, i frutti della terra erano stati i frutti della terra, invece ora iniziavano a diventare eccellenze agroalimentari e territoriali, prodotti tipici e locali, cultura enogastronomica, buona cucina, arte culinaria». ¹⁶ Più volte in Falco il potere si esprime tramite un suo linguaggio:

Il padrone diceva, *mi fate 5000 Duran Duran, mi fate 5000 Spandau Ballet*. Se solo avesse avuto un minimo di empatia e furbizia, avrebbe detto, *ragazzi, facciamo 5000 Duran Duran, facciamo 5000 Spandau Ballet* [...] E tuttavia, meglio la sua grossolana modalità gestionale rispetto a ciò che avrei incontrato negli anni seguenti: più onesto dire *mi fate* e non *facciamo*, e ancora, Duran Duran e non abbreviativi da piccolo fan, il padrone mai avrebbe detto Spandau o peggio Spands, cercando di creare una falsa vicinanza, lo slittamento del linguaggio lavorativo verso quello obnubilato del fan, utile per creare un gergo produttivo intimo e falso. ¹⁷

Sebbene il primo padrone di Falco possa sembrare dittatoriale, almeno – constata l’autore – utilizza un linguaggio onesto, anziché mascherare gli ordini con un «gergo produttivo intimo e falso». Diverso è l’uso del linguaggio da parte della rivista di economia a cui il narratore collabora ai tempi dell’università. Per annunciare il licenziamento di Falco, infatti, i responsabili della rivista ricorrono all’espressione «redistribuzione delle risorse», che è «idioma aziendale di finta efficienza [...] e cerca solo di occultare gli effetti delle parole, le azioni nascoste dietro di esse». ¹⁸ Lo stesso avviene nell’episodio del licenziamento dal ruolo di venditore porta a porta:

Ti offriamo l’eventualità di diventare coordinatore dei venditori e tu vuoi retrocederti a portatore? Non vuoi crescere!
L’agenzia è cresciuta, io in un anno non sono cresciuto, sono solo invecchiato, avevo detto. E poi, avevo aggiunto, non parli sempre,

¹⁵ *Ivi*, p. 73.

¹⁶ G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017, p. 260.

¹⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁸ *Ivi*, p. 114.

a proposito dei portatori, di *nostro personale qualificato*? Che problema c'è a fare il portatore?

Ma dài, lo sai benissimo, aveva detto, il mondo non è una brochure, quel lavoro lo può fare anche una scimmia.¹⁹

Con questo dialogo Falco cerca proprio di svelare ciò che il linguaggio aziendale vuole nascondere. Il licenziamento di Falco avviene perché egli riesce a capire che la parola «crescita» ha in realtà un significato vuoto. Inoltre emerge, nella sua crudeltà, il processo di distorsione del linguaggio che trasforma i portatori in «personale qualificato». La nuova espressione serve a nobilitare, agli occhi dei dipendenti, un lavoro di bassa manovalanza (che è riqualificato solo dal punto di vista linguistico).

L'attenzione degli autori verso il linguaggio è importante su due livelli: il primo, esterno, perché registra i cambiamenti del mondo del lavoro, ed è una denuncia sociale delle nuove forme di sfruttamento perpetuate tramite il mezzo linguistico. Il secondo è interno, e risponde all'interesse particolare dei tre autori che, proprio per il loro statuto di scrittori, mostrano una particolare sensibilità verso le parole e il loro utilizzo. Per ribattere all'invasione di campo del lavoro tramite il processo di distorsione del linguaggio, i tre autori utilizzano un procedimento opposto e contrario, portando la letteratura nell'ambito lavorativo. Nel farlo, utilizzano due strategie: la prima è la trasformazione del mondo "reale" in una rappresentazione "fittizia"; la seconda è l'interpretazione del mondo del lavoro tramite il ricorso ad opere letterarie.

Un modo per esorcizzare il processo di appropriamento delle parole da parte del mondo del lavoro, per gli scrittori, è quello di trasformare la realtà in letteratura. Ad assumere particolare importanza, nelle opere analizzate, sono il teatro e la creazione di personaggi memorabili. Nel capitolo *Il mondo gira*, Trevisan trasforma il lavoro alla fabbrica di cuscinetti in una rappresentazione teatrale ricorrendo a monologhi:

un breve monologo:

HASSAN: Uomo forte sta bene anche solo con natura

Hassan uomo debole

Famiglia non c'è

¹⁹ *Ivi*, p. 148.

Amore non c'è
 Mio cuore come acqua
 Tu capisci
 (*guardandomi*) Tu uomo forte
 Tu principe
 Tu bene anche solo
Guardiamo verso la palude in silenzio

E a dialoghi:

UNO Perché, dopo quasi due anni, siamo ancora tutti
 aiutomagazzinieri?, questo mi domando. Perché non
 magazzinieri e basta?
 GIGI Ah! Che domande? Perché così ti pagano meno, che discorsi
 sono?
 TUTTI però non è giusto cazzo!
 IO in effetti, da contratto, non dovremmo avere le responsabilità
 che abbiamo. E se è per questo neanche prendere fogli rossi.
 (*Pausa*)
 UNO cioè?
 IO cioè i fogli rossi il Camice Bianco (*NM, chiamato anche così per
 via appunto del camice bianco*) non potrebbe darceli
 un altro Che poi chissà perché ce li dà sempre a noi!
 XINO Magari, se ti facessi meno canne..
 L'ALTRO Che c'entra? Compro il fumo da Gianlu! (*il luogotenente
 di NM*)
 EL BOA Che tra l'altro viene a pesarlo e tagliarlo qua in
 magazzino.
 IO Ah!
 EL BOA Eh! Sennò perché venire prima quasi tutte le mattine
 secondo te?
 UNO Anche io compro da lui. Fumo di merda peraltro...
 XINO Praticamente sabbia del Bacchiglione. Piuttosto di
 comprare dal Gianlu meglio star senza fumare.
 IO E non ha paura che il Camice Bianco lo becca a vendere fumo
 in magazzino?
 EL BOA Perché? Secondo te non lo sa? Lo sa, ma gli sta bene così.
 Ehhh Gianlu sì che lecca-lecca...
 TUTTI ...lec-capisce 'e robe!²⁰

²⁰ V. Trevisan, *Works*, cit., pp. 527, 551-552.

Il mondo del lavoro assume una sua connotazione letteraria tramite la trasformazione della realtà in opera teatrale. I due esempi riportati hanno esiti diversi. Se il monologo del collega ha un registro drammatico, e conferisce al protagonista il ruolo dell'eroe tragico, il dialogo invece ha un registro comico e svolge due funzioni: la prima è quella di svelare il rapporto discutibile del collega e del caporeparto, dall'altra di creare una solidarietà di gruppo contro l'abuso di potere (constatabile nelle risposte corali). Entrambi gli esempi hanno però come base lo stesso presupposto: trovandosi l'autore in un luogo di lavoro ostile e non idoneo alle proprie competenze, l'unico modo che può utilizzare per rendere sopportabile la propria condizione è quello di vedere nella realtà un punto di partenza per la creazione letteraria. Un altro modo di leggere il mondo del lavoro tramite la letteratura è quello di trasformare le persone in personaggi: in *Works* il caso più evidente è la figura dell'architetto nel capitolo *Il segmento più lungo*. L'architetto sembra una figura mitologica, innominabile se non tramite il pronome di terza persona Lui (sempre in maiuscolo):

quando mi riferisco semplicemente a Lui, intendo sempre il titolare, l'architetto che non era architetto, come non lo era Carlo Scarpa. [...] il mio lavoro ruotò intorno alla sua persona. Non è abbastanza. È qualcosa che va ben oltre il lavoro. Del resto, era il suo modo di intendere il lavoro che andava ben oltre il lavoro. Inevitabile scrivere di Lui. [...] uscito di casa a sedici anni, i suoi inizi, il modo in cui fosse riuscito, partendo da questo niente, a farsi strada, metaforicamente e non, fin dentro le mura della città, e lì insediarsi e prosperare, erano avvolti nella leggenda. [...] si era scoperto arredatore, da lì architetto d'interni, e infine architetto, il tutto in una decina d'anni; e, già ai tempi del mio arrivo, non un architetto qualsiasi, ma un nome noto in tutta la città, nel senso di conosciuto negli ambienti che contano.²¹

L'architetto è una figura leggendaria per la sua rapida ascesa nel mondo dell'architettura e del design; inoltre, è proprio lui a portare Trevisan nell'*Harry's Bar* frequentato da Hemingway, che per il protagonista è «avvolto nell'aura del mito», mentre invece «Lui si muoveva al suo interno come uno di casa, chiamando il personale per nome proprio di persona, e arrivando a spingersi, bene accolto, fin

²¹ *Ivi*, p. 140.

dentro la cucina».²² Da un punto di vista fattuale questo personaggio non ha molte differenze con gli altri datori di lavoro che compaiono in *Works* (anche lui assume lavoratori in nero, dispensa tangenti, ed è impassibile ai licenziamenti dei propri dipendenti), eppure ha una connotazione positiva, individuabile proprio nella sua corrispondenza con la passione letteraria dell'autore.²³

Caso meno evidente di persona-personaggio è – nel capitolo *Il mondo dall'alto* – il lattoniere M, che si distingue dagli altri per le sue imprese:

di alcune risse che lo avevano coinvolto da giovane, nei bar del paese ancora si parlava come eventi memorabili: per esempio la volta che lui e i fratelli Boschiero, altri due famosi picchiatori, avevano attaccato briga al Nordest [...] con dei militari americani e, dopo aver semidistrutto il bar e messo in fuga gli americani, non contenti li avevano inseguiti in auto e mandati fuoristrada; o di quando, alla sagra di paese, da solo contro tre, colpevoli di aver guardato con troppa insistenza la sua morosa, ne aveva mandati due all'ospedale – uno col naso rotto, l'altro col testicolo schiacciato.²⁴

La tradizione orale è un elemento frequente – ritorna anche in Falco e Prunetti – nel mondo del lavoro, un mondo popolato da uomini capaci di imprese straordinarie, delle quali è impossibile stabilire il grado di veridicità. In questo senso, si può creare un parallelo tra le storie orali e la letteratura, dato proprio dalla caratteristica di entrambe di rimanere sul labile confine tra realtà e finzione.

Anche in *Ipotesi di una sconfitta* il narratore usa la tecnica della messa in scena letteraria del lavoro. Il narratore non prova alcun interesse per il suo lavoro di venditore porta a porta, e l'unico metodo per contrastare il senso di vuoto dato da quest'occupazione è quello di trasformare la realtà in una rappresentazione teatrale: «Mi pareva di essere un attore che recita la parte nella quale finge di farsi sorprendere»; «La didascalia era anche l'esibizione del coro greco, così la costruzione di quella collettività si risolveva in un canto comune»;

²² *Ivi*, p. 146.

²³ E grazie alla sua immensa biblioteca, che suscita l'ammirazione di Trevisan. Cfr. *Ivi*, p. 141.

²⁴ *Ivi*, p. 413.

«Cos'altro avrei potuto dire dopo una chiusura così teatrale? [...] ridevo per la costruzione del dialogo. In che senso? In quel senso!». Lo stesso avviene nell'azienda di telefonia: «Non improvvisavo, seguivo un canovaccio, portavo l'interlocutore dentro la mia trama».²⁵ Quest'ultima citazione può essere pensata in rapporto all'atto letterario che l'autore compie con *Ipotesi di una sconfitta*: in quanto lavoratore portava «l'interlocutore dentro la sua trama», e in quanto autore porta il mondo del lavoro all'interno della propria opera. I luoghi di lavoro diventano, per Falco, mondi fittizi²⁶ abitati da personaggi che raccontano storie inventate di cui spesso sono i protagonisti. Si pensi alla figura di Olaf²⁷ e alle sue storie di spaccio e di sesso; tutte le narrazioni di Olaf si situano in un confine in cui la distinzione tra realtà e finzione perde di significato, poiché diventano leggende. Allo stesso statuto di leggenda appartengono sia la storia del matrimonio, sia le varie liaisons con attrici famose. La narrazione del matrimonio e relativo divorzio, ad esempio, seppur sia una vicenda credibile, viene accompagnata da considerazioni e dettagli che ne abbassano il tasso di verosimiglianza: «il primo Capodanno insieme a Elena abbiamo fatto otto scopate»; «Ci sono rimasto male, anche quando una storia è finita, è brutto sentirselo dire [...] E considera, aggiungeva, che quella stronza, la sera precedente, me l'ero pompata per bene». Soprattutto nel racconto della fine del matrimonio, l'aggiunta della considerazione sulla notte precedente cambia il registro del racconto, che da esperienza reale e triste assume invece toni grotteschi e poco credibili. Al contrario, le storie di liaisons con cantanti e attrici, da incredibili (e, forse, proprio perché incredibili) diventano credibili, come constata il narratore:

Dopo le attrici, due cantanti. Una cantante, ex modella. La relazione con Olaf, poco prima che lei si fidanzasse con un cantante famoso. L'altra cantante, quando ancora doveva darsi il nome d'arte. [...] Ogni sua storia era al tempo stesso assurda e

²⁵ G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, pp. 129, 131, 140-141, 155.

²⁶ «Il suo spazio narrativo preferito era la mensa [...]. Sentivo in sottofondo il suono delle stoviglie, dei piatti, delle pentole, dell'acqua che scendeva lungo il rubinetto, del mondo in disfacimento, che attraverso il racconto cercava di ricomporsi in senso». *Ivi*, pp. 176-177.

²⁷ Il primo processo di trasformazione dei colleghi in personaggi è tramite l'uso, da parte del narratore, dei soprannomi: «L'avevo ribattezzato Olaf I di Danimarca, detto Olaf».

verosimile. Credevo a tutto, ogni sua storia era autentica. La prima attrice aveva davvero un grosso problema anche con l'eroina. La seconda attrice non si era ancora fidanzata con il produttore cinematografico e il grande dirigente d'azienda. La prima cantante non aveva ancora venduto mezzo milione di copie con un 45 giri. La seconda cantante sarebbe dimagrita soltanto un paio di anni più tardi.

Queste storie risultano credibili proprio perché rientrano nel regno dell'invenzione orale, che è anche la prima forma di letteratura; non possono essere sottoposte a domande sulla loro realtà o finzione, poiché sono verosimili:

Un pomeriggio, uno dei nuovi aveva rotto l'incantesimo [...] sollevando la visiera del cappellino da baseball, aveva chiesto, Willie, fammi capire: ma se nella via dove abiti, la tua via, quello che ha meno soldi è Mike Bongiorno, tu, che cazzo ci fai qui, con il cacciavite in mano? Willie lo aveva guardato sbigottito. Il nuovo arrivato aveva profanato non tanto la storia di Mike Bongiorno, quanto una tradizione millenaria di oralità; ignorava che una menzogna, soprattutto ripetuta, non toglieva nulla né alla storia né all'esistenza, non era ritrattazione, scadimento dalla realtà, ma anzi la arricchiva. E poi le storie raccontate nei luoghi di lavoro – quelle di Olaf, Willie e dei molti altri incontrati – sopportavano le contraddizioni.²⁸

Le storie narrate sul luogo di lavoro – così come le opere letterarie in cui esse sono contenute – servono a contrastarne la realtà, ed è proprio per questo che i lavoratori si interessano alle storie inventate ed eclatanti. Non tutti i colleghi di Willie sono colpiti dal fatto che egli abbia montato il palco di Springsteen e dei Clash (storia credibile e probabilmente vera). La storia di Mike Bongiorno, invece, attira l'attenzione di tutti, proprio perché è chiaramente frutto di invenzione, e per questo arricchisce la realtà e fornisce una via di fuga dal lavoro che si deve svolgere.

Questi elementi di letterarietà sono presenti anche nel libro di Prunetti. Nella mensa scolastica in cui il narratore lavora, uno dei colleghi – Gerald – è stato attore radiofonico e di teatro, e trasforma il suo lavoro in una performance teatrale:

²⁸ *Ivi*, pp. 177, 179, 184, 206.

dovevamo limitare i contatti al minimo e solo dire prego (cheers, my pleasure) e poc'altro... ma come lo diceva, ragazzi, come lo diceva... alzava i toni della voce dall'alto al basso, simulando tutte le forme dell'intensità vocale e della gravità, da basso a baritono. Aumentava e rallentava anche la velocità con cui rovesciava col ramaiolo il cibo, in funzione della sua performance teatrale. Partiva regolare e neutro... pleasure, my pleasure... poi aumentava la velocità... mypleasuremypleasuremypleasuremy-pleasure... poi di colpo arrivava una bella ragazza e lì rallentava sillabando... myyyy... pleeeeeeeasuurre, niiiiice girrrl. [...] Una volta a fine turno gli feci notare che anche i suoi passaggi di posate erano in certo modo teatrali e lui replicò che ai suoi tempi era stato uno dei migliori interpreti radiofonici di Shakespeare²⁹

Sempre il personaggio di Gerald viene usato dal protagonista per affrontare il lavoro quotidiano grazie alla letteratura; il protagonista chiede al collega di leggergli, durante la pausa pranzo, i sonetti di Shakespeare: «lui si cimentò in una lettura metrica che risultò epocale [...] Lo celebrai con una standing ovation e presi a chiamarlo Maestro, in italiano».³⁰ Il collega Gerald diventa, in *108 metri*, un personaggio letterario, proprio come il cuoco Long John Silver – di matrice stevensoniana –, e così avviene anche per il membro del cleaning staff Brian.³¹ Anche in *108 metri* è molto importante la trasmissione orale: Renato, il padre del protagonista, insegna al figlio i comandamenti operai recitandoli a voce, e diventa egli stesso protagonista di storie stupefacenti. La reazione degli ascoltatori verso queste leggende è sempre di stupore e ammirazione: «quando dicevo queste cose, che ero il figlio di un metalmeccanico che con una mano sola spostava rotaie lunghe quanto uno stadio inglese, i miei soci senza fare la tara a certi racconti operai si frugavano le tasche e mi offrivano da bere».³² Analogamente a ciò che succede nei luoghi in cui lavora Falco, le

²⁹ A. Prunetti, *108 metri*, cit., pp. 92-93.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Nel caso di Brian, più che alla letteratura egli è affine alla lingua; Brian infatti è il primo maestro d'inglese del protagonista, che al suo arrivo in Inghilterra non sa parlare la lingua nazionale. «"By 'spillage' I mean the act of spill", pontificò Brian con aria accademica, intuendo il mio vuoto semantico [...] "According to the Webster dictionary" [...] to spill means 'to cause or allow (something) to fall, flow, or run over the edge of a container usually in an accidental way'».

³² *Ivi*, p. 94.

narrazioni orali sono efficaci quanto meno sono aderenti alla realtà; inoltre, hanno l'effetto di suscitare negli ascoltatori – che le credano reali o meno – un sentimento di ammirazione nei confronti dell'oratore.

Analizzando il modo di intervenire sul mondo del lavoro tramite il ricorso ad opere letterarie, ciò che è segnale distintivo rispetto alla ripresa di un modello letterario è l'esposizione del modello di riferimento.³³ Tramite la citazione esplicita alle opere, gli autori perseguono una doppia funzione: da una parte, quella di mostrare come il loro atto letterario non è l'unico a sfidare il potere, e quindi conferire un senso di corallità nella battaglia tra letteratura e capitale; dall'altra, quella di legittimare la propria condizione di scrittori e di arricchire simbolicamente la propria opera con il sostegno dato da altri autori. Trevisan, nel capitolo *Enzimi*, per descrivere l'ufficio non utilizza topoi riconoscibili, ma cita in modo esplicito Kafka, autore di riferimento per il romanzo impiegatizio: «L'ambiente mi intimidisce oltre il dovuto e aver letto Kafka non aiuta, al contrario: mi fa sentire peggio».³⁴ Analogamente, per descrivere il territorio in cui è situato l'ufficio comunale in cui lavora come geometra – in *Enzimi n.2* – utilizza due modelli letterari, uno esplicito e l'altro implicito:

non avrei avuto difficoltà a immaginarmi Petrarca che, «solo et pensoso», quei campi deserti andasse misurando a passi tardi e lenti, tra distese di mais e soia marca Pioneer, e allevamenti di polli, se solo all'epoca avessi letto Petrarca. Restavano i campi di mais e soia marca Pioneer e gli allevamenti di polli. Più polli che condoni in effetti, parafrasando il più grande scrittore italiano vivente (così lui, e chi siamo noi per confutarlo?).³⁵

Il primo riferimento, esplicito, è al *sonetto 35* di Petrarca, citato anche in nota come «uno dei preferiti dell'autore», mentre il riferimento implicito è al libro *Cazzi e canguri (pochissimi i canguri)* (1994) di Aldo Busi (che si è sempre autodefinito il più grande scrittore

³³ In questa operazione richiamano la digressione «a quaderno di letture» che Donnarumma individua come caratteristica frequente nella letteratura contemporanea. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, pp. 118-119.

³⁴ V. Trevisan, *Works*, cit., p. 114.

³⁵ *Ivi*, p. 208.

italiano vivente).³⁶ Infine, anche la descrizione dell'*Harry's Bar* di Venezia avviene solo tramite il rimando a Hemingway: «un posto in cui non mi sarei mai sognato di mettere piede, che conoscevo solo in quanto fresco lettore di Hemingway, e perciò avvolto nell'aura del mito».³⁷

Prunetti trasforma il mondo del lavoro tout court in un antagonista, utilizzando come modello il dio Chtulhu creato da H. P. Lovecraft. Il modello questa volta non è subito chiaro, ma viene svelato nel corso delle varie apparizioni. Il momento del riconoscimento è però anticipato dall'utilizzo di una citazione (non dichiarata) dal racconto *Il boia elettrico* di Lovecraft: «Mictlanteuctli, Grande Signore, un segno! Un segno dalla tua Grotta Nera! Toniatih Metzti! Cthulhu! Comanda, ed io obbedisco!».³⁸ Un altro elemento letterario esplicito è rappresentato dal cuoco della pizzeria in cui il protagonista lavora, che corrisponde a una versione moderna (e tossica) di Long John Silver – personaggio de *L'isola del tesoro* di Stevenson – dallo stesso nome e dalla stessa fisicità (entrambi hanno «lungi capelli bianchi, la stampella e la protesi alla gamba»).³⁹ Anche Falco utilizza delle citazioni esplicite per descrivere i propri lavori; nel periodo da venditore porta a porta, il narratore si sovrappone al personaggio di un racconto di Carver:

Mondadori aveva ristampato *Cattedrale* di Carver, uscito nel settembre di quell'anno tra gli Oscar. Lo portavo nella tasca della giacca. Lo portavo in testa. «Io il lavoro l'avevo e Patti no. Lavoravo qualche ora la notte all'ospedale. Un lavoro da niente». Avevo imparato a memoria l'incipit del racconto intitolato *Vitamine*. La voce narrante era quella di un uomo che lavorava di notte in ospedale. Era il marito di Patti. Avrei voluto il lavoro del marito di Patti, e invece avevo il lavoro di Patti, che aveva iniziato vendendo porta a porta. Vitamine, appunto. Era stata presto promossa come capogruppo. Patti era migliore di me, o forse il capitalismo americano manteneva le promesse, almeno nella letteratura. [...] A causa dello stress, Patti ingurgitava vitamine, le

³⁶ M. Parente, *L'arringa estrema e stremata di Aldo Busi*, in «Il Giornale», 24 aprile 2018, <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/larringa-estrema-e-stremata-aldo-busi-1518865.html> (ultimo accesso: 17/2/2020).

³⁷ V. Trevisan, *Works*, cit., p. 146.

³⁸ A. Prunetti, *108 metri*, cit., p. 76.

³⁹ *Ivi*, p. 21.

sue, e si chiedeva se esistesse l'overdose di vitamine. «Sono l'unica mia cliente». Anch'io preferivo comprare il giornale in edicola, ma conservavo un contratto pronto, non ancora consegnato al capogruppo: un contratto a me stesso. [...] Anch'io come Patti ero pronto a diventare un mio cliente.⁴⁰

In questo caso il narratore contestualizza anche le circostanze in cui il libro di Carver è stato stampato, comprato e letto. Il libro di Carver accompagna Falco a lavoro, nella tasca della giacca, e diventa una guida per il futuro comportamento dell'autore. In *Ipotesi di una sconfitta* è presente un altro passo simile; quando è in malattia, il narratore si ritrova davanti a una targa dedicata a Kafka, a cui si rivolge: «Lo sai perché sono in queste condizioni?, avevo chiesto alla targa [...] Dimmi che ne uscirò presto, avevo detto alla targa dedicata a Kafka».⁴¹ In questi passi, Falco cita due scrittori che hanno rappresentato nelle proprie opere le stesse situazioni in cui egli si trova ad agire, e sono evocati dall'autore come modelli per la propria vita.

Le tre opere partono da uno stesso presupposto, il racconto lavorativo di matrice autobiografica, e hanno sviluppi stilistici molto diversi. Questi autori sono però accomunati dalla consapevolezza di rivestire il ruolo di scrittori, e danno all'attività letteraria un valore sociale che poco ha a che fare con il disimpegno intellettuale tipico del postmoderno. Le opere sono orientate verso «un discorso pubblico, estroflesso, che punta al bilancio politico e alla trasformazione della scrittura di vita in sociologia»: ⁴² nell'affermare la propria postura sociale ricreano una propria genealogia letteraria, e proprio a causa di quest'atto «il racconto svara di continuo in una riflessione e in un quaderno di letture (di qui la frequenza di estese citazioni da opere altrui)». ⁴³ La letteratura ha quindi un ruolo attivo e importante in queste opere: aiuta a descrivere il mondo del lavoro, tiene unita la narrazione nonostante la frammentarietà delle esperienze lavorative, è strumento di contrasto sociale e politico. L'atto letterario è, per i tre scrittori, l'unico modo per reagire a un mondo del lavoro che cerca di sottomettere gli individui anche tramite l'uso del linguaggio. Se il capitale agisce mascherando le proprie intenzioni con espressioni linguistiche distorte e – a ben guardare – prive di significato, la letteratura si

⁴⁰ G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, cit., p. 147.

⁴¹ *Ivi*, p. 319.

⁴² L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 108.

⁴³ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 118-119.

muove in direzione opposta e contraria.⁴⁴ Gli autori compiono un disvelamento della realtà nascosta dal linguaggio aziendale, e oppongono alla narrazione del potere – che agisce da antagonista rispetto al lavoratore –, quella letteraria, che mette in scena protagonisti e aiutanti schierati dalla parte dei lavoratori. La letteratura può essere vista, in queste opere, come via di fuga per l'autore da una realtà ostile, ma la sua funzione non si limita a questo. Intersecandosi con il tema del lavoro, la letteratura non ne dà una rappresentazione documentaristica e scientifica, ma si costituisce come «armamento simbolico per affrontare gli eventi».⁴⁵ Gli autori creano una propria rappresentazione del mondo del lavoro, nella quale inseriscono eroi positivi che si oppongono all'antagonista, il potere. Letteratura e potere usano lo stesso strumento, il linguaggio, per giungere ad esiti opposti: il ruolo delle narrazioni a tema lavorativo è quello di scrivere e raccontare il mondo del lavoro da un punto di vista diverso da quello del potere, affinché queste rappresentazioni possano diventare delle «minute proteine di quel codice che romperà le catene della sopraffazione».⁴⁶

⁴⁴ Forse è questo motivo che, come sostiene Falco, «l'azienda italiana di terziario ragiona così: meglio un pregiudicato di uno scrittore» Cfr. G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 292.

⁴⁵ M. Barengi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 24.

⁴⁶ A. Prunetti, *108 metri*, cit., p. 129.