

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

Claudio Panella

1. Il lavoro tra letteratura e realtà

A chi alla fine del XX secolo abbia iniziato a studiare quella a cui Marco Forti si riferiva già nel 1962 come «la letteratura del mondo del lavoro»¹ è occorso innanzi tutto di registrare il passaggio da un paradigma novecentesco in cui prevaleva il romanzo d'ambientazione industriale (o aziendale) a un panorama post-industriale² molto vario ma purtuttavia dominato dal romanzo. Poi, nei primi anni del nuovo millennio, si è reso necessario fare i conti con una vera e propria proliferazione di scritture narrative non sempre ben collocabili dal punto di vista del genere e della forma. Questo insieme cospicuo di opere, per lo più firmate da persone coinvolte in prima persona nella precarizzazione e nella nuova organizzazione del lavoro, si è costituito come un *corpus* che l'industria editoriale ha incoraggiato a recepire come tale con specifiche strategie promozionali. Le migliori tra queste opere si sono meritate la considerazione critica di chi le ha inquadrato nell'ambito di un "ritorno"³ a una letteratura d'impegno e di denuncia la cui tradizione si era inter-

1 M. Forti, *Un duplice fronte*, in «il menabò di letteratura», 5, 1962, pp. 25-29: p. 27.

2 Tra i primi, cfr. F. La Porta, *Allegoria una letteratura postindustriale*, in *Tirature 2000*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2000, pp. 97-105.

3 Per l'Italia cfr. in primis il dossier dal titolo interrogativo *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro e G. Taviani, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 9-54, e G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, ivi, 95-136. A quell'altezza, un "ritorno" a forme nuove di racconto della "realtà", e non unicamente del lavoro, è segnalato da più parti diventando presto etichetta critico-giornalistica di ampia diffusione e varia declinazione, da R. Polese, *Ritorno al reale: in principio fu il noir*, in *Almanacco Guanda. Il romanzo della politica. La politica del romanzo*, a cura di Id., Guanda, Parma 2008, pp. 7-13, a *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2010, che riprendeva il titolo di Wu Ming 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Einaudi, Torino 2009, versione definitiva del *Memorandum 1993-2008*, circolante sul web dalla primavera/estate del 2008, a cui si aggiunge l'ulteriore etichetta di «romanzo realista liquido» proposta da G. Magini e V. Santoni, *Verso il realismo liquido*, in «Carmilla», 3 giugno 2008, <https://www.carmillaonline.com/2008/06/03/verso-il-realismo-liquido> (ultimo accesso: 22/10/2020). A tentare un approccio più sistematico sono stati poi tre convegni non casualmente organizzati da italianisti residenti all'estero (Parigi, Varsa-

rotta nei decenni terminali del secolo scorso e la cui ripresa era reclamata⁴ dall'inizio del millennio. Si è così ritrovato, come già scriveva Vittorini ai tempi di *Industria e letteratura*, «il modo più aggiornato di tornare a porre il problema “letteratura e realtà”»,⁵ lasciando da parte le teorie dell'autoreferenzialità delle scritture letterarie e riportando al centro dell'attenzione critica le relazioni tra i testi e la realtà preesistente ed esterna a essi; ragionando inoltre sul posto della letteratura in una società che ne mette in questione l'autonomia; rivolgendosi infine a uno studio più attento delle peculiarità formali della narrativa contemporanea.

Per raggiungere questi ultimi obiettivi, si sono dovute superare le prime analisi meramente contenutistiche, la foga di applicare al supposto neo-neorealismo degli anni Duemila etichette periodizzanti quali quella del “ritorno al reale”⁶ o le definizioni assai generiche di “ibridi” e di “oggetti

via, Toronto) i cui esiti sono raccolti in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, a cura di S. Contarini, numero monografico di «Narrativa», nuova serie, 31/32, 2010; *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa 2011; *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Aracne, Roma 2013, pp. 409-434. In ambito filosofico, Maurizio Ferraris lanciava nell'estate del 2011 il Manifesto del *New Realism*, poi edito nel suo *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012, per sancire una cesura con il pensiero “debole” e il ritorno a un'idea “forte” di realtà.

- 4 Nel novembre 2001, dopo il doppio trauma di un'estate racchiusa tra il G8 di Genova e gli attentati dell'11 settembre a New York, un gruppo di autori – fondatori del blog «Nazione indiana» che terrà a battesimo anche Saviano – organizza a Milano il convegno da cui nasce il volume *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002. Da allora, si susseguono periodicamente dibattiti a mezzo stampa e web come quello innescato nell'inverno 2004 da M. Covacich, *Ho le vertigini da fiction*, in «l'Espresso», L, 2, 15 gennaio 2004, p. 98, e rilanciata da R. Luperini, *Intellettuali, non una voce*, in «l'Unità», 18 febbraio 2004, p. 1 e 24 (dove si legge tra l'altro: «All'inizio degli anni Settanta Pasolini parlava, per il nostro paese, di un genocidio culturale in corso. C'è stato e ha fatto tabula rasa. Il postmoderno italiano è stato questo genocidio») a cui seguirà Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005. Nell'inverno 2004 prendono parola su «l'Unità», «l'Espresso» e vari blog letterari, tra gli altri, Guglielmi, Benedetti, Bugaro, Busi, Cordeiro, Cortellessa, Domenichelli, Moresco, Mozzì, Scarpa. Per le modalità in cui la rete ha veicolato simili discussioni cfr. almeno F. Guglieri, M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», 61, 2010, pp. 153-174 e G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.
- 5 Cfr. E. Vittorini, nota di presentazione s.t., in «il menabò di letteratura», 6, 1963, p. 1, secondo cui il dibattito su industria e letteratura «era molto semplicemente [...] il modo più aggiornato di tornare a porre il problema “letteratura e realtà” che in questi suoi termini generalissimi e metastorici, cioè metafisici, resta da sempre così svisato, e per forza!».
- 6 A proposito della circolazione dell'espressione “ritorno al reale” si è fatto soprattutto riferimento al volume del critico d'arte Hal Foster, *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, MA-MIT, Cambridge-London 1996 (trad. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006). Tuttavia, la versione poi adottata in Italia della denominazione era già usata in Francia da Dominique Viart, che al proposito ha affermato: «je crois en effet être le premier à avoir lexicalisé cette expression de “retour au réel” au début des années 1990 à propos de la littérature contemporaine. [...] D'abord j'avais écrit “retour du réel” puis vite corrigé en “retour au réel” (un entretien pour “Prétexte” si je me souviens bien) afin d'éviter la reprise de la notion de “réalisme”. Il s'agit en effet d'un retour au réel comme problème, et non comme esthétique» (intervista con C. Panella, 16 agosto 2011). A dimostrazione che con il *retour au réel* si rinvia a un “reale” non soltanto referenziale, Viart vi associa il *retour au récit* e soprattutto il *retour au sujet*, già ripudiati dalla critica strutturalista.

narrativi non-identificati”⁷, abbandonando anche il ricorso meccanico a un’opposizione binaria quale fiction/non-fiction, poco utile a dar conto delle interazioni tra le narrazioni variamente finzionali e documentarie⁸ del nuovo millennio. Fatta salva, come ha scritto Luigi Matt, «la piena conferma di quella marcata varietà» per cui, «da qualsiasi punto di vista la si affronti, la narrativa di oggi appare refrattaria a ogni tentativo di visione semplificante»,⁹ chi ha provato a inquadrare i mutamenti di paradigma in atto, come in particolare Raffaele Donnarumma e Gianluigi Simonetti,¹⁰ ha identificato costanti formali comuni alle diverse tipologie di opere ad alta e bassa finzionalità,¹¹ e derivanti proprio dalla mescolta di generi e regimi discorsivi: su tutti, il ritmo veloce del racconto associato al dominio del tempo presente e del modo indicativo; l’uso frequente di inserti documentali e i rinvii continui all’extra-letterario; la rivendicazione di una matrice testimoniale e autobiografica che dà esiti peculiari sul piano specifico dell’enunciazione.

È difficile verificare, e non ci si addenterà qui in cronologie o analisi quantitative, come e fino a che punto le opere narrative che raccontano il lavoro siano state un laboratorio di forme che si sono poi diffuse anche ad altre tipologie di testi. Pur potendo ascrivere un qualche primato alla dialettica con l’extra-letterario, all’origine manifestamente autobiografica e all’uso della prima persona grammaticale che caratterizza *memoir* e romanzi sul lavoro, è preferibile piuttosto inquadrare la pervasività di tali ele-

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

- 7 Diffusasi nel campo italiano soprattutto in seguito all’uso che ne fa Wu Ming nel suo *New Italian Epic*, la denominazione è mutuata da quella utilizzata per gli avvistamenti di Oggetti Volanti Non-Identificati (O.V.N.I.), variante dell’anglosassone *Unidentified Flying Object* (U.F.O.), ed è in uso nel campo francese dalla metà degli anni Novanta con l’adattamento della sigla in O.L.N.I. (*Objets Littéraires Non-Identifiés*) per cui cfr. già P. Alfieri, O. Cadiot, *La Mécanique lyrique*, in «Revue de littérature générale», 1, 1995, pp. 3-22; p. 19.
- 8 Oltre ai molti volumi citati nelle note precedenti, cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, che tra i primi rilevava una nuova «capacità della narrativa italiana di affrontare il reale, in tutti i suoi aspetti» (p. 14) e le commistioni ricorrenti di tipo saggistico e autobiografico che «agiscono ormai su un materiale perennemente mescolato, real-fittizio» (p. 54). Per le ibridazioni letterarie tra generi e forme discorsive cfr. *Funzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, Università degli Studi di Trento, Trento 2008; S. Ricciardi, *Gli artifici della «non fiction»*, Transeuropa, Massa 2011; R. Palumbo Mosca, *L’invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014; *Ma-sha up. Forme e valenze dell’ibridazione nella creazione*, a cura di P. Gervasi, F. Lorandini, P. Taravacci, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 5, 2016, pp. 1-115; *Pianeta non-fiction*, a cura di A. Rondini, numero monografico di «Heteroglossia», 14, 2016.
- 9 L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014, p. 19.
- 10 Cfr. in particolare R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014 e G. Simonetti, *La letteratura circostante. Letteratura e poesia nell’Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- 11 Per l’uso, opportuno, di tale prospettiva scalare cfr. almeno C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L’impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: «Presente» e «Piove all’insù»*, in «Between», 10, 2016, e Id., *Il romanzo contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018. Cfr. anche H. Skov Nielsen, J. Phelan, R. Walsh, *Ten Theses about Fictionality*, in «Narrative», 1, 2015, pp. 61-73.

menti in un fenomeno più ampio: quello che negli ultimi due decenni ha visto affermarsi in modo trasversale narrazioni autodiegetiche in cui a fare esibizione di esperienze è una voce in molti casi non riconducibile solo a un soggetto fittizio che narra ma a una presenza (intra e paratestuale) dell'autore, che secondo molta critica e narratologia recenti, anche italiane,¹² si fa sempre più ingombrante. Il presente contributo è quindi diviso in due parti. Nella prima, si riepilogano i campioni ormai canonici della narrativa testimoniale italiana sul lavoro, a partire da quelli apparsi quasi simultaneamente una quindicina di anni fa a firma di Aldo Nove, Andrea Bajani, Michela Murgia e Roberto Saviano. Nella seconda, si verificherà l'esito di tali tendenze nel campo del romanzo tramite l'esame di un libro apparso nel 2020 (*La classe avversa* di Alberto Albertini) e si tenterà infine di aprire uno squarcio sugli agenti d'intermediazione che, precedendo e accompagnando la pubblicazione di un testo, ne influenzano la forma finale.

2. Chi non fa inchieste non ha diritto di parola

Dopo che negli anni Settanta la letteratura "selvaggia"¹³ o "spontaneista", firmata da non letterati, caratterizzata da una matrice autobiografica esplicita e presentata con poco o nessun filtro stilistico, aveva forzato le tradizionali distinzioni tra i generi, tra romanzo e documento, «negli anni Ottanta acquistano rilevanza la narrativa documentaria e quella autobiografica»¹⁴ che diventano in Italia generi di largo consumo. Per Alberto Cadioli, quando a balzare «in primo piano è il racconto di "esperienze"» si può registrare un movimento per cui «la narrativa cede alla saggistica come argomenti, la saggistica ripropone (necessariamente) lo stile della narrativa».¹⁵ All'inizio dei Novanta, Vittorio Spinazzola rileva che di fronte al «bisogno diffuso di narrativa», cui i «letterati "puri"» non sanno dare risposte adeguate, «si fa avanti il proposito di esibire testimonianze di vita

12 Cfr. almeno gli approcci diversi ma contigui di C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999; D. Giglioli, *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, in «il verri», 55, 2014, pp. 5-28; F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

13 Il fenomeno era stato anticipato dall'uscita di *Vogliamo tutto* (1971) di Nanni Balestrini e dal varo della collana Feltrinelli dei «Franchi Narratori» (1970-1983, per un totale di trentasei titoli) curata da Balestrini sino al 1972 e da Aldo Tagliaferri per la sua intera esistenza, ma è *Nord e sud uniti nella lotta* (1975) dell'operaio Vincenzo Guerrazzi, pubblicato per interessamento di Balestrini stesso, a esserne eletto capofila. Cfr. V. Riva, *Esplode la letteratura selvaggia. L'operaio lo racconto meglio io*, in «l'Espresso», 12 gennaio 1975, pp. 30-33. Cfr. almeno F. Camon, *Letteratura e classi subalterne*, Marsilio, Venezia-Padova 1974, pp. 155-173, e R. Paris, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Garzanti, Milano 1977, pp. 162-172.

14 Tirinanzi De Medici, *Il romanzo contemporaneo*, cit., p. 86.

15 A. Cadioli, *Produzione e consumo di narrativa nella società di massa degli anni Ottanta*, in «Problemi», 69, gennaio-aprile 1984, pp. 4-14: p. 7.

vissuta, da esaltare nella loro esemplarità»: «l'autorevolezza con cui l'io narrante si rivolge al lettore: questo è il vero punto di forza» di tali testi, anche se molto spesso «la finzione di autenticità testimoniale funge da alibi alla spregiudicatezza della fantasia inventiva». ¹⁶ Già allora le vite esemplari sono quelle di personalità che hanno più e meno meritatamente conquistato una visibilità mediatica, e, come ha scritto Ricciardi: «L'imperativo di fondo è narrativizzare la realtà, porgere il fatto di cronaca come racconto più che come resoconto», ¹⁷ in convergenza con quella «rinascita della narrativa negli anni Ottanta» ¹⁸ che corrisponde al cosiddetto «riflusso» seguente al «lungo '68».

Ben diverso è il proposito manifesto con cui nel 2005-06 l'ex cannibale Aldo Nove progetta un'opera di contro-narrazione abdicando, parzialmente, al dominio del romanzo che aveva superato indenne il passaggio di millennio, rivendicando orgogliosamente che «la nuova letteratura del lavoro è documentaristica» ¹⁹ e aggiungendo però che questa «nuova, potente letteratura del lavoro [...] non ha alle spalle la promozione» ²⁰ della critica. La sua raccolta di interviste realizzate per «Liberazione» con persone che fanno esperienza quotidiana della precarietà lavorativa, edita da Einaudi con il titolo *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* (2006) e dedicata a Nanni Balestrini, è anche il campione di uno sforzo comune a diversi altri autori che in quella stagione cercano di rinnovare radicalmente il genere classico del reportage narrativo. Difatti, la raccolta è definita nel risvolto anteriore di copertina: «Un *docudrama* italiano, un reportage aspro delicato e struggente». Ogni intervista è preceduta da brevi testi alla prima persona (sin dall'incipit autobiografico del primo: «Quando ho scritto *Superwoobinda*, dieci anni fa...») ²¹ con cui Nove rafforza la strategia di convalida del suo *ethos* di disvelatore, recupera il proprio passato di autore apparentemente poco impegnato e inserisce la propria voce accanto a quelle che nel testo sono dette «storie» già nei titoli dei capitoli (*Storia di Roberta*, *Storia di Alessandra*, etc.) e poi nelle ultime pagine del volume: «Parlano di noi // Storie. / Urgenti. / Sono dappertutto. //

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

16 V. Spinazzola, *Raccontare senza inventare*, in *Tirature '92*, Baldini & Castoldi, Milano 1992, pp. 16-23.

17 S. Ricciardi, *Gli artifici della «non-fiction»*, cit., p. 141.

18 G. Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 11. *Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Mondadori, Milano 2005, p. 167.

19 A. Nove, *Brandelli, laceranti, di vita e di scritture precarie*, in «Liberazione della domenica. Queer», 27 marzo 2005, p. VI.

20 Id., *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006, p. 58. Nove ne indica i capifila in Giorgio Falco (per l'universo della precarietà) e Francesco Dezio (per quello operaio). Insieme a Tullio Avoledo, Umberto Casadei e al collettivo Sparajurij, Falco e Dezio erano stati già battezzati come i nuovi narratori della generazione «precaria» da neoavanguardisti e neo-neoavanguardisti alla X edizione della rassegna *Ricerzare* (Reggio Emilia, 2002), la stessa che nel 1996 aveva tenuto a battesimo la «gioventù cannibale».

21 *Ivi*, p. 3.

Vanno raccolte. / Dobbiamo dircele».²² È però Nove stesso il soggetto enunciatore portante e responsabile della polifonia dei locutori che ha intervistato e di cui ha selezionato le voci, esemplari sì, ma fatte emergere dalla marginalità in cui le ha relegate la retorica sui vantaggi della “flessibilità” divulgata insieme alle riforme del mercato del lavoro degli anni Novanta (a partire dalla legge 196 del 1997 ricordata come “pacchetto Treu”).

Altrettanto sintomatico appare il modo in cui Andrea Bajani situa la genesi del suo *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili* (2006), prendendo anche lui parola all'interno del libro con brevi testi in cui parla di sé e delle motivazioni della sua inchiesta, e intervallando così i capitoli impersonali in cui riproduce ironicamente le forme di una guida/vademecum al lavoro temporaneo, giustificata in primis dalle analogie estetiche tra le agenzie di collocamento e quelle turistiche.²³ Come si legge nel paragrafo introduttivo di tutto il volume, intitolato «Raccomandazioni prima di mettersi in viaggio»:

Era un periodo in cui non solo passavo di lavoro in lavoro, ma anche di contratto in contratto. A volte continuavo ad eseguire la stessa mansione pur cambiando tipologia di contratto. Prima in nero, poi come collaboratore continuato e continuativo, successivamente come collaboratore a progetto, e infine come Partita Iva, un po' per esplicita richiesta dell'azienda e un po' per una mia ottusa fascinazione per le novità.²⁴

All'attestazione della sua esperienza diretta della frammentazione del mondo del lavoro, Bajani aggiunge poi il racconto del riscontro, quasi un'agnizione, di quanto tale condizione fosse comune a molti suoi coetanei:

ho cominciato a girare l'Italia, sfruttando in parte il tour di presentazioni di un mio romanzo, *Cordiali saluti*, pubblicato nei primi mesi del 2005. [...]

Quello che succedeva nel corso di queste presentazioni, era che *Cordiali saluti* veniva recepito come un libro sul precariato. Ora: *Cordiali saluti* non è, in senso stretto, un libro sul precariato, ma un romanzo in cui un numero imprecisato di persone vengono licenziate in un momento particolare della vita di un'azienda. All'inizio mi chiedevo il perché, di questo che mi sembrava un fraintendimento. Poi, a poco a poco ho cominciato a capire: quel clima di incertezza e paura che nell'azienda di *Cordiali saluti* si respirava nel periodo di “riorganizzazione” è lo stesso clima che un numero sempre maggiore di persone vive ogni giorno, ed è lo stesso clima di incertezza e precarietà nel quale vivevo, e vivo quotidianamente io stesso.²⁵

²² *Ivi*, p. 168.

²³ Cfr. A. Bajani, *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Einaudi, Torino 2006, p. 4: «C'è stato un momento della mia vita in cui ho cominciato a fare fotografie alle agenzie di lavoro temporaneo. [...] Erano affascinanti, tutte così imbandite per chi non aveva un lavoro».

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, pp. 6-7.

Bajani si presenta quindi al contempo in quanto scrittore e giovane cittadino che ha fatto e fa ancora esperienza in prima persona del precariato. Al medesimo tema è sempre stato associato il suo romanzo precedente, che peraltro aveva un io narrante anonimo alla prima persona grammaticale ed era proposto editorialmente come l'esito di un'autentica esperienza lavorativa in cui l'autore era stato incaricato di scrivere lettere di licenziamento, ristampato nel 2008 con una prefazione di Ascanio Celestini tutta incentrata sul tema della "precarietà".²⁶ La premessa "soggettiva" del suo successivo libro di non finzione, con altri richiami che puntellano il testo, dichiara che la sua critica nasce dal di dentro dei processi di cui il libro ritrae la ferocia, seppure con *verve* ironica. Maggiormente esplicita di altre, la presa di parola di Bajani in *Mi spezzo ma non m'impiego* è emblematica di una modalità discorsiva che qui informa un ibrido tra vari generi semi-letterari ma che accompagna anche testi presentati come "romanzi" senza identità di nome tra autore e protagonista, quale il coevo *Il mondo deve sapere* (2006) di Michela Murgia. Il libro è stato tratto su iniziativa dell'editore Isbn da un blog, «documento in tempo reale di un'esperienza diretta»,²⁷ tramite cui l'autrice dava conto a puntate della propria esperienza autentica di telefonista con post alla prima persona firmati Camilla; una scelta coerente con il fatto che a chi lavora in un call center accade di doversi presentare con un nome diverso dal proprio. Anche questo debutto di una scrittrice destinata a successi crescenti è stato ristampato con una postfazione firmata da Murgia stessa che ne chiarisce l'origine, il blog nato dalla volontà di colmare un «vuoto di rappresentazioni simboliche»,²⁸ e le finalità, definendolo «un'arma»²⁹ con un «intento bellico»³⁰ che si è precisato dopo la pubblicazione, man mano che i riscontri avuti la incoraggiavano a compiere «atti politici autentici»³¹ per cambiare le condizioni reali del mondo del lavoro, portandola nel 2014 a candidarsi alla Presidenza della Regione Sardegna.

Il mondo deve sapere sembra così confermare una prassi (e, talvolta, una posa)³² in cui non prevale «l'applicazione di un metodo» ma «il tentativo di dare forma ad un incontro con la realtà, per cui la ricerca formale, l'elaborazione di adeguate strutture narrative non precede questo incontro

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

26 A. Celestini, *Prefazione*, in A. Bajani, *Cordiali saluti*, Einaudi, Torino 2008, pp. V-XI.

27 Così M. Murgia in P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p. 273.

28 M. Murgia, *Postfazione*, in Ead., *Il mondo deve sapere*, Isbn, Milano 2010, p. 142.

29 *Ivi*, p. 136.

30 *Ibidem*.

31 Ead., *Giugno*, in Ead., A. Bajani, P. Nori, G. Vasta, *Presente*, Einaudi, Torino 2012, p. 116.

32 Cfr. almeno C. Panella, *Nuove scritture dal mondo del lavoro: figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto*, in *Finzione cronaca realtà*, cit., pp. 95-107.

ma è prodotta nel momento in cui esso ha luogo». ³³ Anche se nel testo stesso ³⁴ la voce narrante rivolge più volte a chi legge l'invito a credere all'autenticità della vicenda, il patto di lettura rimarrebbe ancor più ambivalente se non fosse per paratesti e peritesti (come la postfazione riproposta nella riedizione definitiva stampata da Einaudi nel 2017, l'unica oggi in commercio), cosa che vale per molte opere della letteratura del lavoro recente.

L'esordio di Murgia rimane comunque non solo il prototipo del "romanzo precario" la cui moda ha prodotto tanti libri che non saranno ricordati a lungo, ma soprattutto un esempio di quella «scossa data al bon ton postmoderno» ³⁵ da parte degli autori e delle autrici del "realismo ipermoderno" di cui ha scritto Donnarumma. Non si tratta solo di poetica ma anche di riposizionamenti interni ed esterni al campo letterario, di disponibilità a gesti parresiasici, a cui ha reagito chi, come Arturo Mazzarella, ha messo in guardia contro i pericoli che la voga della «mescolanza ibrida» comporterebbe «per l'intero sistema letterario» provocando un «profondo svilimento nei confronti delle caratteristiche fondamentali che connotano un testo letterario. Insomma, non c'è niente di più rischioso che presentare un racconto o un romanzo all'insegna del documento». ³⁶

Queste parole sono riferite a un altro testo d'esordio apparso nello stesso anno dei precedenti quale *Gomorra* (2006) di Saviano in cui, com'è noto, il lavoro d'inchiesta e documentazione viene esibito anche se il libro si presenta come un romanzo. Non essendo rivolto prioritariamente al mondo del lavoro (benché intenda «studiare il crimine organizzato per in realtà scandagliare nel suo aspetto più puro e scoperto l'anima del capitalismo contemporaneo») ³⁷ non è il caso di dilungarsi in questa sede su *Gomorra* e sul dibattito che ha suscitato, ma non se ne può tacere l'importanza per la storia delle retoriche della voce nella narrativa italiana da tre lustri a questa parte. Nel momento in cui Saviano sceglie tecniche tipiche della prosa di finzione per legare i suoi vari testi («Ho pensato quindi ad una struttura maggiormente unitaria. Una voce narrante in prima persona che racconta»), ³⁸ adotta una voce che «domina il racconto sempre» e «non fa parlare

33 L. Somigli, *Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul "ritorno alla realtà" nella narrativa contemporanea*, in *Negli archivi e per le strade*, cit., pp. I-XX: p. XVII.

34 Cfr. Murgia, *Il mondo deve sapere*, cit., p. 39: «Mi sconcerata l'alto numero di persone che pensa che io stia facendo allenamento di cabaret a tempo perso inventandomi tutto. / Le persone si rifiutano di credere che tutto questo mi stia accadendo davvero».

35 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 205.

36 A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 13.

37 Così una lettera di Saviano (marzo 2005) cit. in E. Brugnattelli, *Gomorra prima di Gomorra*, in «Medium Italia», 18 giugno 2016, <https://medium.com/italia/roberto-saviano-gomorra-lettere-inedite-7412f0f87464#hkh9anz88cit> (ultimo accesso: 22/10/2020).

38 *Ibidem*.

la realtà, la parla in pedagogico monologo». ³⁹ La narrativizzazione si sviluppa così tramite una postura riassunta da Carla Benedetti negli enunciati «dell'intimità con il territorio», «del raccontare come ribellione» e «della necessità del dire» ⁴⁰ che verranno largamente riproposti, o mimati, negli anni seguenti.

L'identità di nome tra Saviano autore-testimone, narratore e personaggio nella sua apparente non-ambivalenza è stata recepita in modo sostanzialmente a-problematico da molti acquirenti del libro. Il suo successo ha dunque rianimato la narrativa italiana di non finzione ⁴¹ con effetti duraturi; ma ha anche fatto sì che si istituzionalizzassero «la presa di parola individuale», il «pathos della presa diretta e della denuncia sull'attualità», «il racconto in prima persona e l'esibizione della "storia vera"», ⁴² perché ogni «effetto di realtà risulta rafforzato se l'autore esibisce esplicitamente il proprio coinvolgimento personale nel narrato», se «la parola è ancorata a un'identità riconoscibile e identificabile in concreto» e «l'io che parla è direttamente implicato nella materia narrativa». ⁴³ Come a dire, recuperando il motto di Mao Tse-tung, che chi non fa inchieste (o almeno esperienze) non ha diritto di parola.

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

3. Voci che (non) sono la mia

I titoli citati sin qui prendevano le mosse dal fronte del racconto testimoniale a bassa finzionalità per sfociare poi, all'insegna della contaminazione, in scelte formali ed esiti diversi. Il loro essere in buona parte libri d'esordio (o primi libri non finzionali, come per Nove) li accomuna a una percentuale largamente maggioritaria dei romanzi che raccontano il lavoro nel nuovo millennio: ⁴⁴ debutti la cui derivazione autobiografica è regolarmente esplicitata, in un modo o in un altro, a costo di artefarla. Anzi,

39 P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», 63, 2012, pp. 135-163: p. 155.

40 C. Benedetti, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 178-179.

41 Lo certificano tra l'altro le ristampe con note aggiuntive (come nel caso di Bajani/Celestini e Murgia) di opere quali quelle di S. Veronesi, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie* [1992], Bompiani, Milano 2006 (dove nella nuova introduzione, a p. 6 si legge: «Ci siamo accorti che c'era un vuoto da colmare – era vuota la casella della realtà raccontata dagli scrittori»; e a p. 26 si precisa che negli anni Novanta «il concetto di non-fiction o di "reportage narrativo" svincolato dall'attualità non aveva ancora il significato chiaro che ha adesso»), e di M. Covacich, *Storia di pazzi e di normali* [1993], Laterza, Roma-Bari 2007. I due esempi sono citati anche in D. Dalmas, *Nuova narrativa italiana e realismo. Appunti per una discussione*, in «CoSMo», 9, 2016, pp. 29-44: pp. 36 e 39, il primo in R. Palumbo Mosca, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, in «Modern Language Notes», 126, 2011, pp. 200-223: p. 200.

42 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 129, 83, 209.

43 Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 98 e 95.

44 C. Panella, *Nell'officina dell'opera prima. Sguardi sul lavoro di alcuni esordienti degli anni Duemila*, in *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all'ipermodernismo*, a cura di C. Baghetti, A. Ceteroni, G. Iandoli, R. Summa, Cesati, Firenze 2020, pp. 19-27.

Romano Luperini ha scritto nel 2017 che l'«autobiografismo» è in assoluto «una delle forme più ricorrenti della tendenza al realismo dell'ultimo decennio o quindicennio»,⁴⁵ ratificando così un convincimento critico di cui si sono già date altre attestazioni. Nei cinquant'anni intercorsi tra le *9 domande sul romanzo* rivolte nel 1959 ad alcuni dei maggiori scrittori italiani dalla rivista «Nuovi Argomenti» (una delle quali recitava: «Non vi sarà sfuggito che i romanzi moderni sono scritti sempre meno in terza persona, sempre più spesso in prima persona. E che questa prima persona tende sempre più ad essere la voce stessa dell'autore»)⁴⁶ e l'inchiesta condotta da Paolo Chirumbolo presso diciotto rappresentanti della letteratura incentrata sul lavoro (questo il secondo interrogativo: «In molte delle opere di questo filone narrativo l'elemento autobiografico è assolutamente centrale. Come ti spieghi questa tendenza? Tra l'altro, una delle conseguenze a livello narrativo è il massiccio uso di una narrazione in prima persona che non fa che amplificare l'equivalenza io-narrante/autore empirico»)⁴⁷ si sono moltiplicate quelle che Donnarumma ha definito con l'appellativo di «egofonie»: «i romanzi in prima persona, che hanno una diffusione pandemica»⁴⁸ e specialmente quei testi «in cui l'io si mostra nell'atto di produrre il discorso, con la grana della sua voce».⁴⁹

In questo quadro, la matrice autobiografica che ancora caratterizza la narrativa che racconta il mondo del lavoro, e le forti implicanze extra-letterarie che il tema porta con sé anche quando si dà in «romanzi-romanzi», continuano a creare una forte tensione tra elementi testuali ed extra-testuali nelle opere di autori esordienti nel campo del romanzo di «nobile intrattenimento» e persino in quello di consumo.

Sorvolando sugli autori più notevoli del decennio, quali Giorgio Falco o Vitaliano Trevisan, oggetto di altri saggi raccolti in questo fascicolo, prendiamo ad esempio un debutto recente e più sintomatico, *La classe avversa* del cinquantacinquenne bresciano Alberto Albertini, arrivato in libreria il 27 febbraio 2020 a sessant'anni esatti dalla morte di Adriano Olivetti. Si tratta di un romanzo per certi aspetti tipicamente aziendale che si rifà da un lato alle opere di Ottiero Ottieri, nume tutelare del dirigente protagonista, intimamente diviso tra cultura d'impresa e cultura umanistica; e dall'altro agli esordi dei due più noti narratori aziendali degli anni

45 R. Luperini, «Gli anni» di Annie Ernaux, in «Allegoria», 76, 2017, pp. 102-108: p. 102.

46 *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 1-72: p. 1.

47 Chirumbolo, *Letteratura e lavoro*, cit., p. 113. Cfr. peraltro *ivi*, p. 9, la prima riga del volume dove l'autore dichiara che anche il suo «libro nasce per ragioni autobiografiche», riassumendo il percorso d'insegnante e ricercatore precario che l'ha condotto a emigrare negli Stati Uniti.

48 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 133.

49 Id., *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevisan, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248: p. 233.

Novanta, Sebastiano Nata e Massimo Lolli, con cui condivide anche lo spazio dato alle indecisioni sentimentali del protagonista che intersecano azienda e vita privata certificandone l'identità scissa. In modo analogo al Michele Garbo de *Il dipendente* (1995) di Nata, l'io narrante di Albertini deve fare i conti con un superiore invisibile (il grottesco Cagnoni) e, come il Marco Pressi di *Volevo solo dormire addosso* (1998) di Lolli, intraprende una corsa contro il tempo per portare a termine una missione da cui sembra dipendere qualcosa di più del suo successo professionale, in questo caso la conquista del mercato americano grazie a un ordine che insegue da anni.

Tuttavia, c'è una differenza significativa tra il romanzo di Albertini e i titoli precedenti: se Garbo e Pressi venivano presentati con nome e cognome sin dalle prime pagine, il protagonista de *La classe avversa*, soprannominato in ditta «il Conte» o «il Poeta» per i modi e la cultura che lo distinguono da tutti, viene nominato di sfuggita con il cognome Cristini soltanto a pagina 190 del volume, lasciando spazio per buona parte della lettura a una facile sovrapposizione della voce narrante con quella dell'autore. Tanto più che le sue note biografiche in copertina coincidono con quelle del personaggio e che il libro è pubblicamente presentato come largamente autobiografico.

A rafforzare quest'impressione generale concorre una fitta trama di effetti di realtà⁵⁰ che, oltre ad avere una funzione strutturante il testo, intreccia un dialogo continuo con l'universo extra-testuale. Anche in questo caso, i romanzi di Nata e Lolli avevano istituito una sorta di canone con i loro inserti documentali di vario genere, che però non erano effettivamente verificabili come autentici (riproduzioni di *Internal communication*,⁵¹ fax e mail, citazioni di slogan e della neolingua aziendale). Nel caso di Albertini la mole di tali materiali è persino esorbitante. In un elenco, forzatamente parziale, si può dar conto «dei due nipoti accusati di aver buttato lo zio nel forno fusorio» dell'azienda di famiglia, una vicenda giudiziaria ancora in corso nella primavera 2020, dei riferimenti al figlio di una vittima di femminicidio che della madre ricorda «solo i capelli e il suo profumo», tratto da un fatto di cronaca risalente al marzo 2019, o ai noti casi di Jean-Claude Romand che sterminò l'intera famiglia per non far scoprire una vita di menzogne sul proprio lavoro diventando poi protagonista di *L'Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère e «del pilota tedesco depresso» schiantatosi su una montagna con un aereo carico di studenti; a cui si aggiungono le riflessioni esistenziali ispirate dalla frequenza di un gruppo organizzato

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

50 Cfr. almeno la prima definizione di R. Barthes, *L'effet de réel*, in «Communications», 1, 1968, pp. 84-89, e l'uso che ne fa G. Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà*, in Id., *La letteratura circostante*, cit., pp. 89-94. Tirinanzi De Medici preferisce "effetto di vero" nel suo *Veridicità e effetto di vero: l'universalismo della prosa in Walter Siti*, in *Finzione, cronaca, realtà*, cit., pp. 163-174.

51 Cfr. M. Lolli, *Volevo solo dormire addosso*, Limina, Arezzo 2004, pp. 53, 55 e 161.

«dall'Associazione Industriali e dedicato alla convivenza generazionale» o da un articolo letto su un quotidiano dal titolo *Il ritardatario esprime disobbedienza all'autorità*, e quelle metalinguistiche suggerite da titoli di corsi aziendali che si promuovono sul web quali «Attrito, lubrificazione e usura», «Failures nei refrattari. Cause e rimedi». ⁵²

Grazie a internet, l'autenticità degli esempi citati è agevolmente verificabile e almeno i primi di essi entrano facilmente in risonanza con l'enciclopedia di chi legge, ⁵³ inserendosi a suo modo in un fenomeno attestato già da Simonetti:

Negli Stati Uniti hanno parlato, per l'estetica postmoderna, di “data sublime”, con riferimento all'esibita accumulazione informativa [...]. Ma anche nei romanzi italiani degli ultimi vent'anni risulta evidente una clamorosa proliferazione dei dati [...] sul piano delle informazioni, degli ambienti, degli stimoli: l'enciclopedismo postmoderno che incontra Wikipedia. ⁵⁴

A quest'accumulo si associa pertanto una ricerca di condivisione volta ad autenticare il paradigma testimoniale del romanzo. C'è inoltre una coerenza tra questa raccolta di episodi e dati – la cui selezione sembra essere stata oggetto di un lavoro specifico, perseguito metodicamente, al punto che è facile vedervi “lo scrittore al lavoro” con un taccuino simile a quello di Ottieri ⁵⁵ – e le fissazioni ricorsive per il linguaggio del protagonista di *La classe avversa*, che si laurea in filologia di nascosto dalla famiglia di imprenditori e sul lavoro asserisce: «Bisogna essere filologi maniaci ossessivi nella stesura e nel controllo di qualsiasi documento». ⁵⁶ Alle citazioni su riportate si sommano infatti una collezione di osservazioni disseminate di pagina in pagina a cui si può riconoscere lo statuto di trama concettuale del romanzo e che moltiplicano nel testo le figure della servitù, in molti casi volontaria, che l'io narrante preleva dal lessico familiare e dal dialetto lombardo dei suoi avi, dal gergo e dalla lingua tecnica degli operai, dal con-

52 A. Albertini, *La classe avversa*, Hacca, Matelica 2020, pp. 13, 23, 200-1, 291, 133, 237, 233, 282.

53 Cfr. Pennacchio, *Eccessi d'autore*, cit., p. 79: «che esista un legame fra la mole di informazioni di cui molti narratori oggi si fanno carico e la facilità con la quale è possibile recuperare in Rete quelle informazioni è un aspetto su cui forse vale la pena di riflettere», al punto da pensare che «il romanzo possa essere immaginato come una specie di equivalente cartaceo di un *cloud* virtuale, di uno spazio in cui quelle informazioni vengono depositate». Non mancano poi gli autori che su questo giocano consapevolmente, come accade per esempio con i presunti casi di cronaca citati in D. Zito, *Robledo*, Fazi, Roma 2017.

54 Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 51.

55 Albertini (intervista con C. Panella, 10 maggio 2020) conferma questa immagine: «Vero. Una raccolta metodica e ossessiva, quotidiana, sul mio taccuino inseparabile nella tasca interna della giacca. Con la speranza che un giorno potessero diventare parti di un romanzo, in un progetto più organico. Prendo nota di tutto quanto mi colpisce: scritte sui muri, frammenti di conversazioni, dirette o indirette, rubate sui mezzi di trasporto, al bar, e ancora brandelli di romanzi, saggi e articoli, post sui social media».

56 Id., *La classe avversa*, cit., p. 60.

fronto con il tedesco e l'inglese che usa per lavoro, o da letture più o meno esplicitate. Qualche esempio: il «merlo da richiamo» del padre cacciatore e il cane addestrato pavlovianamente da questi grazie a un «collare che a distanza, con un telecomando, mandava scariche a bassa tensione tramite elettrodi di metallo», l'elefante del circo legato a un palo che potrebbe liberarsi con un colpo solo «ma lo hanno incatenato da piccolo e dopo i primi tentativi non ci ha più provato», il «servo muto» su cui appendere la giacca, le «viti prigioniere» che sono «senza testa e filettate alle due estremità» e «il contrario de *La chiave a stella* di Primo Levi», i lemming che seguono il branco fino al suicidio, l'imprinting dell'anatroccolo studiato da Lorenz, i «babuini con un rango inferiore nel branco» a cui l'autopsia «trova sempre ulcere allo stomaco». ⁵⁷ Nel finale del romanzo, il protagonista si libera dalla condizione di servo infelice in cui rischiava di farsi relegare dalla ristrutturazione violenta della sua ditta lasciando il lavoro e dedicandosi infine alla sua vocazione per le lettere, epilogo che induce ancor di più a identificarlo con l'autore stesso.

Albertini non teme dunque né il rischio comune a molti esordienti di «dire tutto» né quello di «sconfinare, trascinare, [...] relegando il personaggio al ruolo di portavoce, stilistico e ideologico», ⁵⁸ fenomeno che Daniele Giglioli stigmatizzava già alcuni anni fa, ma costruisce un testo ricco e stratificato di livelli di tensione dinamica con il mondo dei referenti. Viene comunque da chiedersi, per citare ancora Giglioli, quanto «l'indistinzione prospettica tra personaggio e autore» sia strategia consapevole o piuttosto «strategia di un sintomo», di cui l'autore «è a sua volta un preterintenzionale portavoce»; ⁵⁹ quanto cioè pesi il fardello di un'«ideologia della forma», a cui i primo-scriventi possono essere particolarmente esposti, sulla ricorrenza in questi testi narrativi che raccontano esperienze lavorative di una voce che sembra far finta di fingere di essere altro da sé, rendendo visibile il suo travestirsi.

Tentando un'indagine più approfondita in tal senso, si scopre che *La classe avversa* è stato segnalato con merito al noto premio per scrittori esordienti intitolato a Italo Calvino, ⁶⁰ sia nel 2018 sia nel 2019, seppur con titoli diversi, e che è stato proposto a quel concorso complessivamente quattro volte, con altrettante redazioni differenti. Le prime due si presentavano in una classica terza persona all'imperfetto, con focalizzazione interna, e componevano un affresco corale in cui l'autore distribuiva i caratteri della

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

57 *Ivi*, pp. 11, 267, 33, 46, 117, 150, 155, 264, 291.

58 Giglioli, *L'autore è l'eroe*, cit., p. 6.

59 *Ivi*, p. 8. Giglioli si riferisce qui a *Il peso della grazia* (2012) di Christian Raimo.

60 Il Premio Italo Calvino ha sede a Torino e i suoi archivi non sono pubblicamente consultabili. Per la disponibilità a trattare delle diverse redazioni del romanzo, si ringraziano il Presidente del Premio Mario Marchetti e l'autore Alberto Albertini.

sua presumibile vicenda autobiografica a due diversi personaggi: il dirigente appassionato di Ottieri, detto «il Conte», e il suo collega Lorenzo, attraverso il cui sguardo si dipanava la narrazione. Un procedimento interessante, previsto alla lettera negli studi sul genere del romanzo autobiografico che contemplano anche «i casi in cui l'autore si "divide" in diversi personaggi (pur conferendo la quasi esclusività del suo punto di vista ad uno in particolare) per rendere meglio le scissioni della sua natura». ⁶¹ Da segnalare inoltre il fatto che – un inedito può avere peritesti – la seconda ste-sura recava in apertura una nota con la seguente asserzione di veridicità: «Buona parte dei fatti e dei dialoghi narrati in questo romanzo sono realmente accaduti». Anche per questioni legali, i romanzi dei manager-scrittori quali Lolli o Nata (non a caso, uno pseudonimo) si aprivano abitualmente con epigrafi di segno opposto all'insegna del "tutto è immaginario" per evitare ritorsioni o emarginazioni come quelle che Falco dà conto d'aver subito nel suo *Ipotesi di una sconfitta*. ⁶²

Nella terza redazione – alquanto sfolta – il racconto adottava invece il presente enunciativo e la prima persona, con io narrante e protagonista «il Conte», affiancato dal collega Lorenzo. Nell'ultima – poi edita con qualche variante – le due figure sono rifuse nell'unico protagonista che di Lorenzo conserva, ma in modo ritardato e occasionale, il cognome Cristini. Come è maturata dunque la forma definitiva del libro? Intervistato a proposito del passaggio dalla terza alla prima persona, Albertini risponde: «Me l'ha suggerito Edoardo Brugnattelli, editor e direttore editoriale di Mondadori, dopo averlo letto in terza persona. Ho avuto il privilegio raro, straordinario, di avere lettori illustri, tutor e mentori d'eccezione». E quanto alle ragioni della rimozione della didascalica afferma: «Cautela, pudore e timore di denunce! La parte industriale è vera al 100%, è cronaca e non fiction. Ho solo cambiato i nomi dei protagonisti». ⁶³

Non stupisce che Brugnattelli, primo editor di *Gomorra*, abbia dato ad Albertini quel consiglio, e in fondo neppure il fatto che l'autore avesse fornito di quella ulteriore nota di autenticazione uno dei suoi manoscritti, dato che il libro ne presenta altre di altro tipo. Nonostante la prima persona autodiegetica e il presente enunciativo siano efficaci per far seguire a chi legge la corposa componente riflessiva e il continuo discorso interiore senza un destinatario intradiegetico del narratore, l'insieme di tutti gli elementi sin qui analizzati lascia l'impressione che in *La classe avversa* riman-

61 C. Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Carocci, Roma 2011, p. 34.

62 Cfr. G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino 2017, pp. 277-279: «Dopo l'uscita del libro, l'azienda mi aveva demansionato»; «Nessuna azienda sopporta la presenza di un artista al proprio interno»; «per l'azienda ero un nemico da distruggere». Al di là delle ritorsioni, il *topos* dell'emarginazione che i lavoratori scrittori subiscono dai loro stessi compagni è diffuso sin dalle origini della letteratura proletaria e ne soffre anche «il Conte» di Albertini.

63 Intervista con C. Panella, 10 maggio 2020.

gano un po' a vista i «residui del brodo»,⁶⁴ per dirla con Francesco Orlando, rinunciando al gioco di scissioni (altra «figura dell'invenzione» orlandiana) della stesura iniziale. Ovvero che ci si sia voluto scientemente assicurare in modo più immediato «quello shock realistico che un genere convenzionalmente *fictional* deve altrimenti costruire con fatica, cioè con uno sforzo supplementare di invenzione e struttura»,⁶⁵ che pure Albertini aveva saputo compiere nelle prime versioni del suo testo. Tenuto presente «l'insieme delle circostanze nelle quali il discorso letterario si dà»,⁶⁶ ciò si spiega con almeno due ordini di ragioni.

Da un lato, per l'urgenza dell'autore di raccontare la sua vicenda e di raggiungere così una catarsi che riscatti le vicissitudini narrate, un'eventualità peraltro anch'essa evocata nel testo quando il protagonista riferisce e commenta le parole di una collega: «Vorrebbe scrivessi un romanzo su quanto mi è accaduto [...]. Mettere i nemici all'Inferno e consegnarne ai secoli gli esempi spregevoli. Ecco la vendetta degli scrittori».⁶⁷ Non è un caso che quasi tutti i principali romanzi incentrati sul lavoro contengano anche la storia del loro farsi e il sentimento comune che l'approdo alla letteratura costituisca un riscatto – con le differenze dovute, si pensi a Falco che definisce la scrittura «l'avvenire inesistente di me stesso»⁶⁸ – dato che come ha rilevato Simonetti valutando i finalisti allo Strega 2020: «oggi è importante che un libro assegni con chiarezza le colpe, valorizzi e protegga le vittime, e soprattutto che finisca bene».⁶⁹

Dall'altro, perché vi sono varie agenzie d'intermediazione (agenti, editori, concorsi ed editori) che indicano i modi più efficaci per favorire l'identificazione di chi legge con l'autore stesso così che sia più facile comparirlo e ammirarlo, e promuoverlo quale un «autore-personaggio»⁷⁰ in un

Voci che (non) sono la mia: strategie enunciative ibride e ambivalenti nella narrativa del lavoro italiano

64 F. Orlando, *Lettera aperta a Romano Luperini*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Bulzoni, Roma 2008, p. 225: «Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa, verdure starebbero per il vissuto dell'autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal colabrodo loro non passano, restano al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente».

65 Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 94.

66 F. Fortini, *Opus servile*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1641-1652: p. 1642.

67 Albertini, *La classe avversa*, cit., p. 291. Numerosi i casi analoghi nella letteratura del lavoro più e meno autobiografica tra cui, a titolo di esempio, A. Pennacchi, *Mammuto*, Donzelli, Roma 1994, p. 140: «la mia intenzione, che confesso, è quella di scrivere le storie che interessano a me. E vedere se mi riesce di campare con un lavoro intellettuale»; o A. Pascale, *Passa la bellezza*, Einaudi, Torino 2005, p. 13: «vorrei scrivere un libro su questi cambiamenti, e partire proprio dalle mutazioni del lavoro. Ma non un'inchiesta giornalistica classica», etc.

68 Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 374.

69 G. Simonetti, *La formula dello Strega*, in «Il Sole 24 Ore», 5 luglio 2020, p. IV.

70 Quello che in Id., *La letteratura circostante*, cit., pp. 356-357, «non lascia mai solo il libro che ha scritto» ed è percepito «sempre meno come un artefice di forme, soprattutto se articolate e complesse, e sempre più come il depositario-scriba di un vissuto».

circuito della comunicazione che riserva più attenzione a un libro se è firmato da un *outsider* rispetto al mondo letterario o da un “testimone privilegiato” in una determinata realtà: «sulla scena rimane solo lo scrittore col suo desiderio di essere tale». ⁷¹ E c'è chi potrebbe sostenere che sarebbe cambiato poco se il romanzo di Albertini avesse conservato la terza persona. Secondo alcune teorie riassunte in *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio, le retoriche della voce e la presenza ingombrante delle figure reali, e mediatiche, degli autori nell'intorno discorsivo extra-testuale non solo vanno a discapito del narratore ⁷² quando questi è una proiezione diretta di un io autoriale, ma possono condizionare anche la lettura delle narrazioni eterodiegetiche, alla terza persona onnisciente (quella che per Benveniste è una “non-persona”), ⁷³ facendone risalire l'origine vocale proprio all'autore: «A raccontare le storie degli adolescenti di *Acciaio* o dei trentenni delle *Vite potenziali* non sarebbero delle figure vicarie create rispettivamente da Silvia Avallone e da Francesco Targhetta, ma gli stessi Avallone e Targhetta». ⁷⁴

Questo accade perché a chi legge viene inevitabilmente più facile attribuire la voce che narra a una persona, o in second'ordine a un enunciatore/personaggio finzionale suo alter-ego, che non a un'istanza discorsiva astratta o a un narratore nascosto che potrebbe essere portavoce di sole “verità finzionali”. «Oggi assistiamo a una riscossa dell'autore, a un suo ritorno, anzi al suo dilagare, alla sua rivincita sopra il narratore» ⁷⁵ perché è l'autore, in definitiva, a essere percepito come l'ultimo garante di una veridicità su cui tanto il romanzo autobiografico quanto «la narrativa cosiddetta di *non fiction* (o, con connotazioni diverse, di *docufiction*)» costruiscono le proprie «(affascinanti) ambiguità» ⁷⁶ o, meglio, quella «ambivalenza ipermoderna, che mantiene la tensione» manifestando la «natura duplice» ⁷⁷ dei documenti che incorpora e ripropone, giocando, ma non con fini ludici, con questi livelli e dislivelli di realtà.

In conclusione, si può rilevare come assai sintomatico il fatto che anche un romanzo come *La classe avversa*, apparentemente alieno da sperimentalismi e con una narrazione autodiegetica e autoriferita, porti in sé pro-

71 Giglioli, *L'autore è l'eroe*, cit., p. 10.

72 Cfr. almeno S. Patron, *La mort du narrateur et autres essais*, Lambert-Lucas, Limoges 2015 (in particolare, il primo e l'ultimo capitolo).

73 Cfr. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* [1966], Gallimard, Paris 2004, p. 228 e *passim*.

74 Pennacchio, *Eccessi d'autore*, cit., p. 162. *Acciaio* (2010) di Avallone e *Le vite potenziali* (2018) di Targhetta sono citati come esempi di romanzi che adottano una voce onnisciente in reazione al dominio della prima persona.

75 P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015, p. 14.

76 Pellini, *Lo scrittore come intellettuale*, cit., p. 147.

77 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 124.

prio questa ambivalenza, figlia delle contaminazioni tra finzione, non finzione e autofinzione degli ultimi anni, a causa degli inserti documentali e dell'eterogeneità enunciativa, pur sempre soggettivamente filtrata, che ne deriva e anche per il dettaglio della non corrispondenza di nome tra autore e personaggio che, combinato con l'«*attitudine alla veridicità* del testo, [...] destabilizza la percezione dell'opera da parte del lettore». ⁷⁸ Come se l'autore invitasse all'ascolto di una voce che è e non è la sua, per giocare col titolo del noto romanzo di Carrère che ha ispirato quello del presente studio.

Voci che (non)
sono la mia:
strategie
enunciative
ibride
e ambivalenti
nella narrativa
del lavoro italiano

78 Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 163.