



HAL
open science

Togliere di mezzo il lavoro: riflessioni sull'effetto ritardante che il tema del lavoro impone sulle trame della narrativa criminale

Gerardo Iandoli

► To cite this version:

Gerardo Iandoli. Togliere di mezzo il lavoro: riflessioni sull'effetto ritardante che il tema del lavoro impone sulle trame della narrativa criminale. Carlo Baghetti; Alessandro Ceteroni; Gerardo Iandoli; Romano Summa. *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all'ipermodernismo*, Franco Cesati Editore, pp.155-164, 2020, *Civiltà italiana*. Terza serie, 9788876678295. hal-02950412

HAL Id: hal-02950412

<https://hal.science/hal-02950412>

Submitted on 27 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TOGLIERE DI MEZZO IL LAVORO: RIFLESSIONI
SULL'EFFETTO RITARDANTE CHE IL TEMA DEL LAVORO
IMPONE SULLE TRAME DELLA NARRATIVA CRIMINALE

di GERARDO IANDOLI

L'articolo analizza da una prospettiva narratologica come il tema del lavoro, nella narrativa criminale pubblicata nel nuovo millennio, produca effetti di dispiacere. Infatti, l'attività abitudinaria del lavoro onesto collide con l'iperattività criminale: la seconda, producendo trama per via dei suoi effetti di perturbazione della quiete, viene rallentata dalla prima, la quale viene subito negata affinché la trama possa continuare.

1. *Works*

In ambito medico, quando si esamina lo stato di salute di un paziente, si mettono a confronto i risultati dell'analisi con dei parametri di base: una media che indica, in linea di massima, quali debbano essere i valori necessari per avere un corpo sano. In questo articolo, si cercherà di fare lo stesso: l'analisi di un piccolo corpus di narrativa criminale sarà preceduta dallo studio di un testo che avrà il compito di fornire i "valori di base" di ciò che è la concezione del lavoro nel mondo contemporaneo. Tutti i testi analizzati sono stati pubblicati dopo la caduta del Muro di Berlino, inserendosi così all'interno della fase che ha dato inizio all'affermazione dell'*american way of life*, la quale ha creato, secondo Guido Mazzoni, «una bolla di autonomia e benessere intorno agli individui, [ha reso] disponibile una quantità enorme di merci ed [esaltato] i valori delle classi medie»¹.

Il testo da cui partire è *Works* di Vitaliano Trevisan. I motivi di questa scelta sono molteplici: prima di tutto, il testo stesso dichiara che il «lavoro» è «il centro di questo scritto»². Infatti, l'autore ripercorre la sua vita lavorativa attraverso il suo libretto di

¹ GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 10.

² VITALIANO TREVISAN, *Works*, Torino, Einaudi, 2016, p. 257.

lavoro, «con tutti i timbri delle varie ditte di cui sono stato dipendente, le date di assunzione in servizio e di cessazione del servizio, e le relative qualifiche professionali»³. Il testo è suddiviso in vari capitoli, ognuno dedicato a una diversa attività lavorativa svolta dall'autore o a una differente fase della sua vita, sempre in legame con il mondo del lavoro. Questa struttura mostra come le varie esperienze lavorative difficilmente riescano a entrare in contatto tra di loro, tanto da far apparire la vita dell'autore come un mero accumulo di impieghi, senza alcuna progettualità. Pertanto, *Works* è stato scelto anche perché rappresentazione del passaggio dal «*legein*, nel suo significato di ricomposizione mediante la parola e il discorso» al «*teukein*, che fa della ragione analitica, e della sua capacità di separare, il presupposto della propria forza»⁴, che, secondo Mauro Magatti, caratterizza il mondo contemporaneo. Detto altrimenti: lo sviluppo tecnico degli ultimi secoli ha sancito un'affermazione del potere della ragione analitica su quella discorsiva o retorica. E con Trevisan la scrittura non è più in grado di creare legami tra i vari eventi narrati, ma si limita a registrarli in un eterno "tempo presente"⁵ che impedisce di aspirare a una visione organica e coesa dell'esistenza umana. Infine, fino ad adesso si è parlato di autore e non di narratore perché *Works* appare come un'autobiografia⁶: quest'ultima caratteristica, quindi, rende tale testo utile per riflettere sul rapporto tra identità e lavoro, tema che compare anche nei testi sulla narrativa criminale che verranno analizzati più avanti.

Il termine che dà il titolo al testo compare nell'espressione *it works*, che indica il corretto funzionamento di un dispositivo. *It works* può essere tradotto con 'funziona': la vita narrata da Trevisan è una vita che va avanti come un meccanismo che funziona per il puro gusto di essere in moto. Il lavoro, nella prospettiva di Trevisan, non riesce a essere rilevante per l'identità dell'autore: infatti, alla fine del suo testo, dichiara: «Mai riuscito a pensare, mai, neanche una volta, che se tornassi indietro rifarei tutto. Se tornassi indietro, questo libro non esisterebbe»⁷. Tutto ciò è coerente anche con il mercato della scrittura contemporanea, dove

il tempo non è più [...] quello del tentativo proustiano di resuscitare il tempo perduto, ma quello dei micro "tranci di vita", distillati in romanzi brevi fatti per essere letti rapidamente, e nei quali il lettore può proiettarsi nell'intensità dell'emozione o la singolarità di un comportamento denudato da ogni analisi⁸.

³ Ivi, p. 25.

⁴ MAURO MAGATTI, *Libertà immaginaria*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 151.

⁵ L'autore afferma: «Il tempo della mia scrittura è sempre il presente» (VITALIANO TREVISAN, *Works*, cit., p. 103).

⁶ Anche se nel finale il testo afferma: «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto di invenzione» (ivi, p. 651).

⁷ Ivi, p. 646.

⁸ NICOLE AUBERT, *Le culte de l'urgence*, Parigi, Flammarion, 2010 [2003], p. 27. Traduzione mia.

Per quanto il testo di Trevisan, con le sue circa 650 pagine, non possa essere considerato esile, la struttura dei vari capitoli rispetta questa volontà di rappresentare dei “tranci di vita”. Al riguardo, Alessandro Ceteroni ha parlato di personaggio inerte, il quale «tende ad adattare il proprio carattere alla frammentarietà delle esperienze professionali che compie, assumendo di conseguenza un’identità flessibile e multipla»⁹. Addirittura, nel caso di Trevisan, si potrebbe parlare di *me-tainerzia*: mentre il personaggio inerte crede «che il flusso di eventi e prove a cui è sottoposto abbia una direzione precisa»¹⁰, Trevisan, al contrario, è completamente disilluso su questo punto. Egli non solo è consapevole del suo stato (ad esempio, parla di «inerzia della mia non-vita attuale»¹¹ riferendosi al lavoro di portiere notturno), ma accetterà passivamente anche il ruolo di attore e sceneggiatore per il film di Matteo Garrone che lo renderà famoso: «direi di sì in ogni caso, anche se il soggetto non mi piacesse, come in effetti non mi piace»¹². *Works* mostra l’intimità di un individuo che non vive attraverso il lavoro, ma che viene attraversato da esso. Il lavoro è la forza d’inerzia che fa attrito con l’identità, la quale non sembra più forgiarsi al fuoco dell’esperienza lavorativa. C’è un evento, a parer mio, in cui si cela quello che è il fulcro dell’intera rappresentazione del lavoro in Trevisan: durante un corso di inglese, l’insegnante di Trevisan chiede agli studenti della classe per quale motivo lavorino. L’autore risponde con una domanda retorica: «*Because I need money to live?* mentre tutti [...] gli altri avevano cianciato di realizzazione di se stessi e altre cazzate del genere»¹³. In quella che vorrebbe essere una *boutade*, è possibile riconoscere l’oscillazione «tra *regola* determinata e *regolarità* delle condotte specie-specifiche»¹⁴, che, secondo Paolo Virno, è alla base del motto di spirito: da una parte c’è la regola sociale, che risponde alla domanda sul perché si lavori adottando come pretesto la realizzazione personale; dall’altra c’è Trevisan che, al contrario, mostra qualcosa di “regolare”, cioè che si ripete senza che, però, tale atteggiamento venga codificato all’interno delle pratiche sociali: tutti lavorano per sopravvivere e cionostante questa consapevolezza viene taciuta, se non proprio celata in maniera vergognosa. L’autore in questo passo riafferma il rimosso, cercando di andare oltre le ipocrisie del linguaggio normativo.

Il lavoro serve per la sopravvivenza. Eppure, continuando a riflettere sul concetto di realizzazione personale, Trevisan introduce un’altra visione del lavoro:

⁹ ALESSANDRO CETERONI, *Dall’inetto all’inerte. Il personaggio narrativo nella crisi economica*, in NATALIE DUPRÉ et al., *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ VITALIANO TREVISAN, *Works*, cit., p. 650.

¹² *Ivi*, p. 651.

¹³ *Ivi*, p. 372.

¹⁴ PAOLO VIRNO, *Motto di spirito e azione innovativa*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005, p. 94.

Se “realizzarsi” significa “rendere se stessi reali”, devo dire che, del tutto istintivamente, ho sempre cercato di fare esattamente l’opposto; e se significa “rendersi reali a se stessi”, peggio ancora, perché ho sempre l’impressione di esserlo troppo, e semmai vorrei esserlo di meno. Realizzare qualcosa fuori di sé è tutto un altro discorso. Non c’è da rifletterci sopra più di tanto: solo l’opera conta¹⁵.

In effetti, il titolo del testo può essere tradotto anche con ‘opere’: il lavoro, quindi, anziché essere qualcosa che si concentra esclusivamente sul sé che agisce, è un rapporto che si instaura con ciò che si produce, oltre l’individuo. Qui si può riconoscere il pensiero di Hegel, dove

agli occhi della coscienza, la forma non diviene un che di altro da lei per il fatto di essere posta all’esterno; infatti proprio la forma è il puro essere-per-sé della coscienza, che questa vede farsi verità. Ritrovandosi così da se stessa, la coscienza diviene dunque senso proprio, e precisamente nel lavoro, in cui essa sembrava costituire soltanto un senso estraneo¹⁶.

In sintesi, in *Works* si possono osservare due modi di intendere il lavoro: il primo vede nel lavoro un mero strumento per la sopravvivenza; il secondo, invece, considera il lavoro come un modo per riconoscersi e affermarsi nella propria opera, in ciò che si produce. In entrambi i casi, però, il lavoro viene espulso dall’io: nel primo caso, esso serve a soddisfare soltanto i bisogni primari dell’individuo e non partecipa alla formazione dell’identità. Nel secondo, il lavoro ha valore per l’io a patto che si rivolga verso l’esterno, che sia *produttivo*, che sia uno specchio della propria identità e non una forma della propria intimità. Il soggetto, quindi, in *Works* si forma *nonostante* il lavoro, essendo quest’ultimo, lo si è visto, una forza inerziale che fa attrito, impedendo alla volontà di affermarsi liberamente: «Hai voglia di lavorare? [...] Al cospetto di quella stupida domanda [...] avrei sempre detto di sì, non perché abbia mai avuto davvero voglia di lavorare, ma semplicemente perché ho sempre avuto *necessità* di lavorare»¹⁷. Il lavoro non appartiene al campo del “volere”, ma a quello della necessità: non si sceglie di lavorare, non è espressione della soggettività, ma imposizione dello stato delle cose.

¹⁵ VITALIANO TREVISAN, *Works*, cit., p. 373.

¹⁶ GEORG W. F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di GIANLUCA GARELLI, Torino, Einaudi, 2008 [1807], p. 136.

¹⁷ VITALIANO TREVISAN, *Works*, cit., p. 15.

2. Padri e figli

L'interesse di questo articolo è iniziare a studiare il tema del lavoro nella narrativa criminale. Per farlo è stato scelto un ristretto corpus di testi: *La città perfetta* di Angelo Petrella, *Settanta* di Simone Sarasso e il dittico composto da *La paranza dei bambini* e *Bacio feroce* di Roberto Saviano. Il mondo del lavoro, in questi testi, è rappresentato dalle figure paterne: si passa da una generica «strada giusta [...] del lavoro e del sacrificio»¹⁸ insegnata dai padri e dai nonni in *Settanta* alle figure specifiche dei padri dei protagonisti dei romanzi di Saviano e Petrella. In Saviano, il giovane capo del gruppo criminale della paranza dei bambini, Nicolas, si scontra con la figura paterna, insegnante di ginnastica. Nicolas, infatti, disprezza il padre a causa della sua onestà, che gli impedisce di aspirare a una vita più agiata. I punti in cui Nicolas sottolinea la differenza tra la sua forza criminale e la debolezza del padre sono molteplici, ad esempio: «Il lavoro è d'» e strunze, e degli schiavi. Poi in tre ore di fatica guadagniamo quello che mio padre guadagna in un mese»¹⁹, oppure in un faccia a faccia col padre: «Il perdono è per i deboli come te, che manco la casa riesci a comprarti da solo»²⁰. La situazione ne *La città* non è molto differente: Chemicone, una delle tre voci narranti del romanzo, si scaglia contro il padre quando scopre che quest'ultimo ha fatto la spia per bloccare l'occupazione della scuola. Il tutto per salvare la fedina penale del figlio, nella speranza di aprirgli una carriera nel mondo giornalistico. «Non vali un cazzo!»²¹ sono le parole che rivolge al padre, nel momento della scoperta del tradimento: infatti, il padre, aiutando la polizia, viene meno alla sua storia di lotte operaie. A causa di questo episodio, Chemicone abbandonerà la famiglia per poi finire in una cellula terroristica di estrema sinistra. Anche l'altra giovane voce narrante, Sanguetta, vive con una figura paterna debole: infatti, il padre, «robivecchio», deve il giusto «rispetto» al Barracuda, strozzino con il quale ha contratto dei debiti. La difficoltà del padre nel ripagare il proprio aguzzino, inoltre, lo porta a essere violento contro i suoi figli per futili motivi²². In tutto ciò si intravede quella «evaporazione del padre» che, secondo Massimo Recalcati, colpisce la società contemporanea: essa è l'«impossibilità di sostenere il peso simbolico di una parola che vorrebbe poter dire ancora il senso ultimo del mondo, del bene e del male, della vita e della morte»²³.

I figli, d'altro canto, in questi testi, si descrivono o sono descritti come figure di successo: compare il linguaggio dell'imprenditoria o, meglio, del *self-made man*. Tale espressione deve essere presa alla lettera, poiché i figli, abbracciando il

¹⁸ SIMONE SARASSO, *Settanta*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 55.

¹⁹ ROBERTO SAVIANO, *La paranza dei bambini*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 53.

²⁰ ROBERTO SAVIANO, *Bacio feroce*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 306.

²¹ ANGELO PETRELLA, *La città perfetta*, Milano, Garzanti, 2008, p. 230.

²² Cfr. *ivi*, pp. 66-68.

²³ MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 21.

loro desiderio di potere, rinnegano i padri come se volessero autogenerarsi, essere completamente indipendenti da tutto quel patrimonio culturale fatto di leggi e convenzioni che le figure paterne incarnano. I paranzini si definiscono «imprenditori» nella «logistica e grande distribuzione»²⁴, anziché mostrarsi come spacciatori e assassini. La banda di Ettore Brivido²⁵ viene descritta come «pura imprenditoria meneghina applicata all'illecito»²⁶, mentre Chimicone, una volta diventato terrorista, gestisce la sua cellula come un vero *manager*, ponendo come obiettivo l'allargamento del nucleo e la ricerca di «forme di finanziamento alternative»²⁷.

Questo tipo di linguaggio cela la violenza che è alla base delle azioni di questi personaggi, violenza che garantisce loro la possibilità di agire all'interno di un mondo in cui i lavoratori, le figure paterne, sono invischiati in un «generale senso di impotenza»²⁸ che impedisce loro di agire in maniera efficace. Se i padri non riescono più ad avere una presa sul reale a causa dei numerosi ostacoli del mondo contemporaneo (debiti, disoccupazione, precariato, lavoro mal pagato, ecc.), i figli reagiscono in maniera violenta: l'uso della forza, quindi, diventa lo strumento per rompere ogni tipo di catena, soprattutto quelle di tipo legislativo, al fine di vivere solo secondo i dettami della propria volontà. Questo individualismo estremo, inoltre, porta con sé una «visione *utilitaristica* del mondo», dove «l'umanità appare come una serie di individui isolati che instaurano [...] relazioni contrattuali e di rivalità»²⁹: detto altrimenti, l'individuo criminale contemporaneo non è più capace di instaurare rapporti umani, poiché guarda all'altro solo come un alleato da sfruttare o un rivale da depredare. L'altro è uno strumento del proprio profitto, e nulla più.

La violenza, allora, è una versione estrema di quella «supervalorizzazione dell'azione»³⁰ su cui si fonda la retorica del lavoro imprenditoriale contemporaneo: il “sempre di più, sempre più veloce” trova nell'uso della forza la sua forma parossistica, trasformando la nevrosi in (auto)distruzione. La competizione perenne conduce a uno “stato di guerra” vero e proprio, il quale sorge «da società che pensano di dover affrontare il conflitto mirando all'annientamento di tutto ciò che è *altro*»³¹. La criminalità organizzata, attraverso l'eliminazione fisica del concorrente,

²⁴ ROBERTO SAVIANO, *Bacio feroce*, cit., p. 274.

²⁵ Sarasso dichiara che Brivido «non è Renato Vallanzasca», ma così facendo tradisce la sua fonte di ispirazione (SIMONE SARASSO, *Settanta*, cit., p. 683).

²⁶ Ivi, p. 430.

²⁷ ANGELO PETRELLA, *La città perfetta*, cit., p. 300.

²⁸ DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 3.

²⁹ MIGUEL BENASAYAG, GÉRARD SCHMIT, *Les passions tristes*, Parigi, La Découverte, 2006 [2003], p. 38. Traduzione mia.

³⁰ NICOLE AUBERT, *Le culte de l'urgence*, cit., p. 102. Traduzione mia.

³¹ MIGUEL BENASAYAG, ANGÉLIQUE DEL REY, *Elogio del conflitto*, traduzione di FEDERICO LEONI, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 55.

realizza il “sogno oscuro” di ogni attività commerciale, la quale vorrebbe esistere come unico punto di riferimento del settore. Il crimine, senza alcun rapporto dialettico, mira alla totale affermazione di sé, costringendo l'altro a essere una pura vittima da saccheggiare. Nel mondo di oggi, secondo il sociologo Hartmut Rosa, «il riconoscimento (e tutto ciò che lo accompagna: ricchezza, sicurezza, privilegi, ecc.) è distribuito in funzione della *performance*»³²: ogni azione deve produrre il maggior profitto possibile nel minor tempo. Come nel caso della *stesa*, in cui i paranzini rombano sui propri motorini sparando all'impazzata ad altezza uomo per affermare il proprio potere: «Terrorizzare era il modo più economico e veloce per appropriarsi del territorio»³³.

I desideri di questi personaggi sono banali: «Non importava nulla, a loro, di come si facessero i soldi, l'importante era farne e ostentare»³⁴; «Se c'è da guadagnare, stai tranquillo che le palle non mi mancano...»³⁵; «Se divento pure io uno a livello, quando so' grande, devo metterglielo in culo a tutti i figli di zoccola di sto' quartiere [...]. E poi voglio le femmine [...]. E poi voglio le macchine grandi»³⁶. In questi romanzi la “realizzazione di sé” avviene tramite il denaro; il soddisfacimento dei bisogni primari che appartengono alla sopravvivenza muta in un continuo bisogno di godere, mettendo un punto alla frase precedente e iniziandone una nuova: Tale visione è coerente con quanto affermato da Gilles Lipovetsky sul mondo contemporaneo: «non ci sono più infatti norme e mentalità che si scontrano con l'inondazione di bisogni monetizzati. Tutte le inibizioni, tutti i baluardi “arcaici” sono stati liquidati; restano in attivo soltanto la legittimità consumistica, le spinte ai piaceri, gli inni alla felicità e alla conservazione di sé»³⁷. Si assiste a una perversa sintesi dei due modi di concepire il mondo del lavoro in *Works*: tale nuova prospettiva, per usare le parole di Massimo De Carolis, ha «come bersaglio l'agire in se stesso, la prassi, l'operare nel suo insieme e non semplicemente l'opera cui esso mette capo»³⁸. Dall'*opera* all'*operare*, insomma. Trevisan divide la sfera intima da quella lavorativa, quasi derealizzandosi attraverso l'opera; i figli criminali, al contrario, fondano la propria identità sulla base delle *performance* violente che eseguono al fine di ottenere tutto ciò che desiderano. Trevisan non vuole che si confonda il proprio io con il lavoro necessario alla sopravvivenza, i criminali vogliono identificarsi nelle loro azioni sanguinarie e nella ricchezza così acquisita.

³² HARTMUT ROSA, *Aliénation et accélération*, traduzione di THOMAS CHAUMONT, Parigi, La Découverte, 2014, p. 81. Traduzione mia.

³³ ROBERTO SAVIANO, *La paranza dei bambini*, cit., p. 259.

³⁴ Ivi, pp. 22-23.

³⁵ SIMONE SARASSO, *Settanta*, cit., p. 65.

³⁶ ANGELO PETRELLA, *La città perfetta*, cit., p. 193.

³⁷ GILLES LIPOVETSKY, *Le bonheur paradoxal*, Parigi, Gallimard, 2013 [2006], p. 146. Traduzione mia.

³⁸ MASSIMO DE CAROLIS, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 192.

Come ha mostrato Jean Ziegler, «il crimine organizzato costituisce la fase parossistica dello sviluppo del modo di produzione e dell'ideologia capitalista [...]. Realizza la “massimazione” massimale del profitto. Accumula il suo plus-valore a una velocità vertiginosa»³⁹. E queste figure che si scontrano con i padri sono ben lontane dall'essere figure del rinnovamento, anzi: sono “superzelanti” della fede consumistica, poiché disprezzano le fasce più deboli (nel nostro caso, i padri/lavoratori) che non partecipano all'edonismo dominante⁴⁰.

3. Il piacere dell'azione

Il tema del lavoro, inteso come rappresentazione di un impiego onesto, compare all'interno della narrativa criminale per essere subito negato. Le figure paterne sono *strawman*⁴¹ che rappresentano il lavoro in quanto vivere onesto: deboli e destinati all'inazione, sono subito relegati ai margini della narrazione, diventando poco più che comparse con il compito di far risaltare ancora di più le *performance* dei figli. Volendo analizzare tutto ciò da un punto di vista narratologico, è opportuno partire dalla definizione di base della trama secondo Tzvetan Todorov:

La trama minima completa consiste nel passaggio da un equilibrio all'altro. Un racconto ideale inizia da una situazione stabile che viene perturbata da una certa forza. Ne risulta uno stato di disequilibrio; dall'azione di una forza di senso contrario, l'equilibrio è ristabilito; il secondo equilibrio è simile al primo ma entrambi non saranno mai identici⁴².

Se per Roland Barthes «il piacere della lettura deriva [...] da certe rotture (o da certe collisioni)»⁴³, allora si può dire che il lettore contemporaneo, che secondo Michele Rak pone molta attenzione alla dimensione del divertimento⁴⁴, tenderà a preferire gli elementi “conflittuali”: il personaggio, che agisce e che quindi perturba gli stati di equilibrio, catturerà maggiormente l'attenzione rispetto al personaggio inattivo.

Anche analizzando la questione dalla prospettiva narratologica proposta da Meir Sternberg il discorso non cambia. La sua teoria si fonda sul fatto che ogni

³⁹ JEAN ZIEGLER, *Les seigneurs du crime*, Parigi, Seuil, 2016 [1998], pp. 43-44. Traduzione mia.

⁴⁰ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Il sogno della purezza* in ID. *Il disagio della postmodernità*, traduzione di VERA VERDIANI, Milano, Bruno Mondadori, 2002 [2000], pp. 3-19.

⁴¹ Nelle teorie sull'argomentazione, lo *strawman* o 'argomento fantoccio' è un modo distorto, banalizzato, indebolito di rappresentare una determinata posizione, tesi, visione del mondo.

⁴² TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Parigi, Seuil, 1980, p. 50. Traduzione mia.

⁴³ ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo* in ID. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di CARLO OSSOLA, Torino, Einaudi, 1999, p. 77.

⁴⁴ Cfr. MICHELE RAK, *La letteratura di Mediopolis*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2010.

evento, all'interno di un racconto, può generare attese (suspense) o una ricerca delle cause (curiosità); in entrambi i casi, il lettore sarà portato a desiderare una "chiusura" del processo. Tale ricerca della chiusura

non comincia a meno che (e, letteralmente, fino a che) una frattura nell'ordine degli eventi non si renda esplicita, e non avrà fine finché questa frattura non verrà colmata in maniera soddisfacente; l'inferenza cognitiva in merito agli antecedenti presuppone un'incoerenza narrativa intorno alla quale e dalla quale poter elaborare un procedimento inferenziale; la deformazione della temporalità del mondo narrato opera in funzione dell'ambiguità, la riformulazione in funzione di un'eventuale coerenza al di qua della dimensione temporale, con nel mezzo il nostro procedere per tentativi di comprensione⁴⁵.

Il lavoro, inteso come attività onesta, si iscrive all'interno della quotidiana *routine*: pertanto, è difficile che sia in grado di sviluppare quei perturbamenti della quiete che danno vita alla trama o quelle attese che provocano il divertimento nel lettore. Il crimine, al contrario, attraverso l'uso della violenza, scuote continuamente lo stato di quiete, producendo trama e attese. Al riguardo, Claudio Panella ha registrato come, nella narrativa sul lavoro del nuovo millennio, l'attenzione si orienti verso una «dimensione di sofferenza fisica con cui i lavoratori sembrano doversi fatalmente confrontare»⁴⁶: di fatto, in questa narrativa ci si sofferma principalmente sugli elementi che alterano la *routine* lavorativa: sfruttamento, *mobbing*, violenze sessuali, precarietà, morti bianche, lavoro nero, disparità sociali, ecc. Nella narrativa criminale *tout court*, invece, il tema del lavoro onesto è subito negato perché rischierebbe di inchiodare la trama in quella stessa *routine*. Esso, quindi, ha un effetto ritardante: il lavoro compare come possibilità esistenziale nelle vite di questi uomini d'azione, possibilità che è subito rifiutata per lasciare spazio alla *performance* violenta.

Inoltre, tenendo conto degli studi di Anne W. Eaton, la presenza di elementi considerati immorali può aumentare il valore estetico del testo: infatti, l'inserimento di personaggi immorali pone «un interessante problema artistico, cioè spingere il pubblico a provare delle cose che non vorrebbe affatto provare»⁴⁷. Nel caso della narrativa a tema criminale, il lettore è spinto a preferire che i personaggi abbandonino la prospettiva del lavoro onesto: altrimenti, cadrebbe l'intera macchina della trama. Si crea, così, un conflitto tra il piano del reale e quello della finzione: se, in

⁴⁵ MEIR STERNBERG, *Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività*, traduzione di FRANCO PASSALACQUA, in «Enthymema», II (2010), p. 191.

⁴⁶ CLAUDIO PANELLA, *La tragedia del lavoro: working class heroes nella letteratura italiana d'inizio millennio*, in «Between», VII (2017), 14, p. 3.

⁴⁷ ANNE W. EATON, *Robust immoralism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXX (2012), 3, p. 288. Traduzione mia.

linea di massima, si tende a preferire un'azione onesta a quella criminale nella realtà di tutti i giorni, di fronte a un testo narrativo, al contrario, si potrebbe desiderare l'arrivo di un'azione criminale col solo scopo di avere ulteriore trama e suspense.

In conclusione, si può affermare che dietro la dicotomia lavoratore onesto/lavoratore criminale si nasconde quella più generale di personaggio passivo/personaggio attivo. Il lavoro, nella narrativa criminale, risulta essere così un modo per segnare quei personaggi che verranno scartati dall'intreccio, perché incapaci di partecipare al gioco competitivo della *performance*.

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France