

Alessandro Ceteroni  
University of Connecticut

Lavoratrici, operaie e donne delle pulizie nei romanzi di  
Giulia Fazzi

Abstract

Giulia Fazzi published her first novel, *Ferita di guerra*, in 2005, and her second one, *Per il bene di tutti*, in 2014. My paper focuses on the representations of women in the workforce in these novels, paying particular attention to the figures of the factory worker and the cleaning lady. By reflecting on the role that the theme of work plays in shaping female identity, we can trace the conflict between the protagonists and the patriarchal culture that prevails in small-town areas. In so doing, the paper aims at highlighting the process of producing and questioning stereotypes, such as the idea of women being the inferior gender who should be controlled. The paper concludes with an interview with Giulia Fazzi, which was given by correspondence in April 2019.

*1. Un'introduzione ai romanzi di Giulia Fazzi*

Nata a Carpi nel 1972, Giulia Fazzi ha pubblicato il suo primo romanzo, *Ferita di guerra*, nel 2005,<sup>1</sup> e il secondo, *Per il bene di tutti*, nel 2014. Le figure femminili di questi romanzi mettono in discussione i modelli culturali dominanti, di tipo patriarcale. Analizzando la dialettica tra le protagoniste dei romanzi e il resto della comunità, proverò a collocare l'opera di Fazzi all'interno di quella fioritura di una nuova letteratura italiana sul tema del (non) lavoro, per la quale ho proposto, sulla scia di altri studi, il nome di

---

<sup>1</sup> Il romanzo, pubblicato con la clausola del copyleft, può essere consultato al sito: [http://www.gaffi.it/document/upload/FAZZI\\_Feritadiguerra.pdf](http://www.gaffi.it/document/upload/FAZZI_Feritadiguerra.pdf).

letteratura aziendale.<sup>2</sup> Il contributo si conclude con la trascrizione di un'intervista con Fazzi effettuata per corrispondenza nell'aprile del 2019.<sup>3</sup>

Il rapporto tra le protagoniste dei romanzi di Fazzi e il resto della comunità dà luogo ad una conflittualità irrisolta. Entrambi i romanzi sono ambientati nella provincia italiana, più precisamente emiliana. *Ferita di guerra* ha un'ambientazione realistica – la città di Carpi –, mentre *Per il bene di tutti* si svolge in un immaginario paese di nome Borgo – nome simbolico, con cui si mira a rappresentare tutti i borghi italiani di poche migliaia di abitanti, collocati in aree periferiche e contraddistinti da una cristallizzazione culturale dovuta anche all'isolamento geografico.

Tra Carpi e Borgo non mancano le differenze, per esempio di carattere urbanistico e demografico. Tuttavia, a sorprendere – negativamente – sono soprattutto le similarità per quanto riguarda il trattamento della donna da parte degli uomini. Da una parte abbiamo le figure femminili, che cercano di far valere i propri diritti fondamentali e di legittimarsi, di volta in volta, come lavoratrici, come madri, come donne; dall'altra parte si incontra invece un sistema di relazioni professionali, familiari e culturali che si oppone a questa ricerca. Il contrasto è spesso violento, traumatico. In questi romanzi leggiamo episodi di stupro, di aggressione, di umiliazione, di tradimento, di sfruttamento.

Lisa, la protagonista di *Ferita di guerra*, è una ragazza giovane e indipendente che lavora come operaia alla Rubino. La fabbrica è descritta come un punto di riferimento di assoluta importanza per l'economia carpigiana. Il narratore onnisciente fornisce informazioni dettagliate sugli orari di lavoro, sulle mansioni delle operaie, sulle architetture dei reparti – elementi che suggeriscono di includere *Ferita di guerra* nella letteratura postindustriale, specialmente per aver saputo raccontare la trasformazione politica, generazionale e di genere della classe operaia. Lasciando i cancelli

---

<sup>2</sup> Rinvio a Ceteroni 2018. Riferimenti bibliografici essenziali per la letteratura aziendale: Baghetti 2017, Chirumbolo 2013, Contarini 2010, Dupré, Jansen, Jurisic, and Laslots 2016, Spinazzola 2011.

<sup>3</sup> Colgo l'occasione di ringraziare Giulia Fazzi per la disponibilità e per la cortesia. Ringrazio inoltre i miei colleghi Simone Puleo e Ruth Z. Yuste-Alonso per i preziosi consigli.

della Rubino e mescolandosi agli abitanti di Carpi per le vie della città, il lettore ha modo di verificare che l'influenza esercitata dalla Rubino va oltre l'aspetto economico-occupazionale. Per i carpigiani, riconoscersi nella propria città significa soprattutto riconoscersi nella Rubino. Potremmo definire il "modello Carpi" come uno schema culturale, valoriale e morale basato sull'identificazione profonda tra lavoro e comunità: più esattamente, tra l'inserimento – o l'espulsione –, in un sistema produttivo, e l'appartenenza – o viceversa l'esclusione – ad una comunità.

*Per il bene di tutti* è invece un romanzo polifonico, ambientato nell'immaginario paesetto di nome Borgo, collocato idealmente nella fascia settentrionale degli Appennini. Quattro figure femminili dominano la scena a fasi alterne. La prima è Olga, la vecchia che ha perso una gamba da ragazza e si trascina per le stradine del paese tra il disappunto dei concittadini. La seconda è Angela, la donna delle pulizie che è stata lasciata dal compagno per telefono e cresce i figli da sola. C'è poi Anna, l'insegnante venuta dal meridione, bersagliata dai borghigiani – o borghesi? – che non la sopportano. Infine incontriamo Delia, una signora che consuma i giorni insieme al marito nel ricordo del figlio morto da oltre vent'anni. Borgo è un nome esemplare: quello che accade qui, vale per tutti i borghi italiani. La quotidianità senza sussulti degli abitanti – una quotidianità di matrimoni e tradimenti, di sorrisi di circostanza e segreti pettegolezzi, e ancora, per venire al tema del lavoro, di lavoratrici sfruttate e insegnanti umiliate, di assunzioni irregolari e licenziamenti senza preavviso – denuncia una condizione generale di odio diffuso dei confronti della donna.

Per quanto riguarda lo stile, si tratta di romanzi brevi ed estremamente densi. Certo, tra i due testi non mancano le differenze: *Ferita di guerra* è del tutto incentrato sulla figura della protagonista Lisa, al punto che la tessitura narrativa diviene occasione di indagine sistematica dei moti psicologici e affettivi della ragazza; *Per il bene di tutti* è invece una narrazione corale, in cui "Fazzi applica il suo stile bozzettistico anche ai personaggi, di cui vengono consegnati al lettore solo alcuni tratti essenziali, ma tramite cui emergono figure a tutto tondo e di forte impatto" (Boscolo 2015, 19). Nondimeno, tra i due romanzi si avverte una certa continuità per il fatto che, prima ancora che per la natura delle tematiche, il progetto artistico si rivela per la scelta di

un linguaggio essenziale, duro, preciso. Un linguaggio che sembra anzi agire da precondizione per lo sviluppo di argomenti sensibili come lo stupro o il mobbing, al fine di evitare i limiti di una scrittura di tipo cronachistico o di scivolare nel patetico. Specialmente in *Per il bene di tutti* la scrittura appare a tratti minimalista, grazie a tecniche come il ricorso a sentenze concise, lapidarie, o come l'uso ponderato dell'aggettivazione, e di anafore e ripetizioni che scandiscono il ritmo della lettura – e qui penso anche alla produzione di Fazzi nell'ambito della narrativa breve: a una formula come “le variazioni di luci e ombre, luci e ombre, luci e ombre”, nel racconto *Le mie ossa*, per esempio, o alla frase “Hanno nomi e storie”, nel finale di *Divieto d'entrata*, in cui si riassume la condizione di tutte le operaie.

La mia ipotesi di lavoro è che questo tipo di scrittura sia funzionale alla rappresentazione dei traumi psicologici, professionali e familiari delle protagoniste, che assume un valore di testimonianza e di denuncia. Possiamo interpretarlo come una costruzione retorica di tipo realistico, a patto di riconoscere che la “realtà” coincida con una profonda rielaborazione linguistica e psicologica degli eventi mediata dai filtri del personaggio e del narratore. Vale dunque per questi testi la categoria di *ipermodernità*, per cui rinvio a Donnarumma (2014), intesa come proiezione realistica e tensione etica,<sup>4</sup> e non, nel caso di Fazzi, come produzione non-finzionale.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Intervistata da Paolo Chirumbolo, Fazzi ha dichiarato: “quando ho cominciato a pensare e a scrivere i miei primi appunti di *Ferita di guerra*, alla fine degli anni '90, il tema del lavoro era quasi inesistente. [...] Oggi sì, c'è un'urgenza civile e sociale che interessa tutti gli aspetti della nostra vita e lo scrittore non può non sentirsi coinvolto” (Chirumbolo 2013, 193).

<sup>5</sup> Per quanto riguarda la componente autobiografica dei romanzi si può semmai segnalare la introduttiva a *Ferita di guerra*, in cui si legge: “Per scrivere il suo primo romanzo [Giulia Fazzi] si è licenziata ed è andata a vivere sull'Appennino, più o meno negli stessi posti in cui è ambientata l'opera qui presentata [...] Tuttavia *Ferita di guerra* non è un testo autobiografico”. In effetti la traccia autobiografica assume sempre la forma della rielaborazione letteraria, ossia mediata dal destino del personaggio di finzione: così nel finale del romanzo, quando Lisa osserva i suoi concittadini proprio dall'alto degli Appennini.

Come noto, si è sviluppato recentemente un dibattito sulle nuove forme di realismo nella letteratura italiana.<sup>6</sup> Senza necessariamente pretendere di essere innovativi sul piano delle strategie e del linguaggio, ed anzi mostrando un recupero delle forme della tradizione,<sup>7</sup> questi autori affrontano la questione del confine tra realtà e finzione. Santoro (2010, 17 e ss.), tra gli altri, inquadra le narrazioni sul lavoro proprio all'interno di un orientamento trasversale della narrativa italiana, insieme ad altre forme come il reportage, il romanzo sociale e la letteratura di viaggio.<sup>8</sup> Un'intuizione che risulta tanto più convincente, se si considerano gli autori che hanno saputo raccontare "da dentro" le trasformazioni in materia di lavoro e di professioni: un percorso che dagli esordi letterari di Nata (1995) e Ferracuti (1993), tra i primi negli anni Novanta a descrivere le multinazionali e il precariato,<sup>9</sup> giunge fino a Trevisan (2016) e Falco (2017).<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> L'origine del dibattito può essere individuata nel volume di *Allegoria*, XX, 57, gennaio-giugno 2008. Riferimenti bibliografici essenziali: Contarini, De Paulis, e Tosatti 2016; Donnarumma 2014; Santoro 2010; Serkowska 2011; Somigli 2013; Spinazzola 2010.

<sup>7</sup> Sono stati segnalati anche i rischi e le incertezze di questa nuova letteratura realista. Scrive in proposito Donnarumma 2014, 83-84: "Visto da una prospettiva di lunga durata, il romanzo contemporaneo italiano sembra tornare alle origini del *novel*, quando le storie si presentavano come storie vere e i narratori simulavano di essere diaristi o autobiografi. Eppure, dopo la furia derealizzante postmoderna e di fronte alla modellizzazione dell'immaginario da parte della televisione e di internet, queste aspirazioni acquistano tutt'altro suono. Bene o male, effetto ricercato e rivendicato o involontario rovescio della medaglia, il realismo è oggi, come dice benissimo Siti, 'un soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione', svelando il volto della 'post-realtà' e il 'regno dell'immagine'; mentre la vocazione autobiografica è incrinata da un senso di sé narcisista e vacillante, nella sensazione che l'identità sia poco più che uno 'spot'".

<sup>8</sup> Dopo aver premesso che il romanzo è il genere "politico per eccellenza, visto che la sua cifra essenziale è sempre consistita nella messa in scena del conflitto tra le *même* e l'*autre*", Santoro afferma che la dialettica tra io e altro è ora impedita dal conformismo dell'io. Il soggetto non vive più della propria esperienza, ma in un immaginario configurato sulla base della pre-interpretazione della realtà messa a disposizione dai media. La controprova verrebbe fornita dai libri "più ingenuamente autobiografici", che "affondano le radici non nel vissuto, ma nei materiali dell'immaginario". La letteratura aziendale, il reportage, il romanzo sociale e la letteratura di viaggio sarebbero invece accomunati dalla ricerca di un'alternativa alla dispersione dell'esperienza nella post-realtà (Santoro 2010, 17 e ss.).

<sup>9</sup> Per ulteriori approfondimenti su Nata e Ferracuti, mi permetto di rinviare a Ceteroni 2018b; 2017.

<sup>10</sup> Per ulteriori approfondimenti su Trevisan e Falco, rinvio a Baghetti 2020.

All'interno di questa letteratura, la voce delle scrittrici non è stata ancora studiata abbastanza. In questo articolo non intendo ricercare una specificità della scrittura femminile, ma considerare in che modo un mondo del lavoro in trasformazione induca a riconsiderare certi aspetti cristallizzati della nozione di "donna".<sup>11</sup> Ambientando i romanzi in una provincia apparentemente impermeabile ad ogni cambiamento, Fazzi esplora processi epocali come la ricerca di indipendenza delle giovani generazioni interpretata dal personaggio di Lisa in *Ferita di guerra*, o come, passando a *Per il bene di tutti*, la mobilità/precarietà dei laureati incarnata da Anna, un'insegnante che si trasferisce dal Meridione al Nord Italia rinnovando oltretutto il tema della migrazione interna, o come ancora, nello stesso romanzo, il difficile equilibrio tra maternità e lavoro nel personaggio di Angela, che cresce i figli da sola, con il proprio esiguo stipendio di lavoratrice domestica, dopo l'abbandono del compagno. All'interno di queste vicende vengono messi in luce gli aspetti specifici del mercato del lavoro, come la frammentazione della classe operaia femminile e la sfiducia delle lavoratrici nei confronti del sindacato in *Ferita di guerra*, o come lo scontro interno al perimetro femminile tra la proprietaria di casa e la donna delle pulizie in *Per il bene di tutti*.

I traumi a cui vanno incontro le protagoniste dei romanzi sono la misura della reazione dell'ambiente sociale contro chi si distacca dai modelli della cultura dominante. Il destino di queste donne rivela le ambiguità di una società provinciale che i media e l'opinione pubblica dipingono come un posto tranquillo e accogliente, che stando alla retorica aziendalista sarebbe felicemente indirizzata verso i miti del progresso e del benessere, ma che si rivela nei fatti feroce, regressivo, autoritario – tanto più che Fazzi "spinge" le proprie protagoniste sull'orlo del baratro, rifiutando di adottare scorciatoie consolatorie che potrebbero attutire i loro traumi.

Fin dalla prima lettura dei romanzi di Fazzi, si intuisce che nella dialettica tra le protagoniste e l'ambiente sociale giocano un ruolo fondamentale, oltre

---

<sup>11</sup> Il presupposto teorico è che la "donna" sia una categoria anche costruita socialmente e storicamente – per citare la formula di Riley 2008, 18, si tratta di riconoscere che "the notion of what a woman is, alters; so does the whole conception of what a person is, how a being is unified. A part of this malleable ingredient of being human is the degree to which possession of a gender is held to invade the whole person".

al *gender* – i personaggi principali sono tutte donne –, la sessualità – Lisa è stuprata dal datore di lavoro, Olga subisce una violenza di gruppo, Anna riceve insulti sessuali, Angela è abbandonata –, la classe sociale e l’occupazione – in provincia si avverte il peso di gerarchie cristallizzate, in cui a comandare sono figure come il titolare di fabbrica o il banchiere –, le relazioni familiari – le scelte di vita di queste donne sono spesso influenzate dal fidanzamento, dal matrimonio, dalla maternità. L’etnia dei personaggi incide in misura minore, ma si potrebbe comunque analizzare la provenienza geografica di Anna, chiamata dai cittadini di Borgo “la marucheina” venuta dal Sud, o di Angela, destinata a non integrarsi mai pienamente a Borgo perché è nata nella città confinante. Occorre pertanto munirsi di strumenti in grado di leggere questa complessità, e soprattutto di analizzare i vari assi della caratterizzazione del personaggio (*gender*, classe, occupazione, famiglia, ect.) senza disperdere l’unità del personaggio stesso. A tal fine, farò riferimento alla nozione di ‘intersectionality’.<sup>12</sup> Radicata negli studi culturali<sup>13</sup> e già applicata al tema del lavoro,<sup>14</sup> questa categoria può essere applicata alla letteratura come strumento critico in diverse accezioni. In primo luogo, per analizzare le ripercussioni dell’ambiente sociale sul personaggio di finzione, inteso come membro di una comunità in cui si verificano casi di discriminazione. È quanto avviene, in maniera esemplare, ad Olga, che a Borgo viene isolata in quanto storpia e vecchia e donna e senza famiglia e senza lavoro. Una prospettiva intersezionale aiuta poi a ragionare sul fatto che la produzione di rappresentazioni del mondo secondo i codici della comunicazione letteraria può privilegiare determinati assi del discorso sociale a discapito di altri. Ad esempio ci si può chiedere, per restare alla questione

---

<sup>12</sup> Accolgo la definizione di Collins e Bilge 2016, 2: “Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people’s lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but by many axes that work together and influence each other”.

<sup>13</sup> Il termine è stato coniato da Williams Crenshaw 1989.

<sup>14</sup> Si veda ad esempio Browne e Misra 2003.

del realismo, se lo scarso rilievo accordato da Fazzi alle lavoratrici immigrate in un settore come il lavoro domestico rispecchi effettivamente quanto avviene nella provincia italiana e, più in generale, in tempi di globalizzazione.<sup>15</sup> Una terza applicazione della ‘intersectionality’ riguarda la decostruzione della categoria monolitica di ‘donna’. Dalla rappresentazione del lavoro domestico in *Per il bene di tutti*, ad esempio, emerge in maniera chiara la stratificazione dei ruoli all’interno dell’universo femminile, poiché Angela lavora come domestica e, contestualmente, affida i figli a un’altra collaboratrice. Non solo il rapporto che viene a instaurarsi tra queste lavoratrici è pieno di tensioni, ma, come si vedrà, ne consegue talvolta una retorica dello sfruttamento interna all’universo femminile.

Posto dunque che i romanzi di Fazzi andrebbero collocati all’interno della recente tendenza realistica della letteratura italiana, che la rappresentazione del lavoro andrebbe inquadrata nel passaggio dalla fase industriale di metà Novecento alla cultura aziendale di fine Novecento e degli Anni Zero, e che la complessità di queste rappresentazioni suggerisce l’adozione di metodologie di analisi di tipo intersezionale, si può anticipare un primo giudizio sulla dialettica tra personaggio e ambiente sociale in questi testi. Ciò che emerge è una doppia subordinazione delle protagoniste – di genere e di

---

<sup>15</sup> Browne e Misra 2003 spiegano che “domestic work is deeply imbedded in hierarchies of class, gender, race, ethnicity, and nationality [...] Historically, domestic work has been performed by ethnic minorities, and ethnicity, nationality, and citizenship-status construct an idea of domestic workers as ‘others,’ who do not deserve better pay or working conditions”, e ricordano che la globalizzazione svolge un ruolo fondamentale – “Global restructuring has played a key role in creating a pool of immigrant women workers who perform housework and childcare for extremely low wages [...] Globalization has created more high-paying professional jobs in the United States, stimulating the demand for low-paying jobs that service the needs of professional workers. Once primarily filled by American-born racial and ethnic minority women, these jobs now increasingly draw on the labor of immigrant men and women. Domestic work, such as housecleaning and caring for children, has “left the hands of wives and mothers and has entered the global marketplace” –, che non riguarda soltanto il mercato del lavoro americano, ma pure quello di altri paesi industrializzati – “Indeed, beyond North America, domestic work has expanded in Europe, the Pacific, industrializing countries in Asia, oil-rich Middle Eastern countries, and large cities in Africa and Latin America; domestic workers are drawn from various parts of the globe to meet these needs, creating an ‘international division of reproductive labor’” (502-3).



classe – nei confronti dell'autorità patriarcale. Saranno in particolare due le questioni su cui concentrerò l'analisi. La prima è il processo per cui la subordinazione della donna all'autorità patriarcale viene messa in dubbio da elementi estranei alla cultura dominante e ad essa irriducibili, tanto da suscitare una reazione violenta da parte della cultura dominante. Gli elementi dissonanti vengono cioè castigati ed espulsi. Qui il discorso intersezionale appare decisivo, poiché non viene punita soltanto la donna, o soltanto la dipendente, o soltanto la 'diversa', ma la totalità e la complessità di questi aspetti. Così, nella scelta dell'operaia Lisa di mobilitare il sindacato e di mantenersi in modo indipendente senza avere accanto un partner e rifiutando persino le lusinghe del capo, la cultura dominante può avvertire un pericoloso principio di mobilità di classe, di parità di genere, di libertà sessuale, di attivismo politico, insomma di messa in discussione di una serie di elementi cristallizzati che compongono il concetto di ruolo/identità della donna. La reazione dell'ambiente nei confronti del personaggio sarà terribile – Lisa viene isolata a lavoro, umiliata, denigrata, stuprata, abbandonata.

Contestualmente, prenderò in esame il tema dell'oggettivazione della donna. La distorsione forzata, eppure accolta come "naturale", che subisce il corpo femminile a seguito di violenze sistematiche e reiterate, è una dinamica che investe tutte le figure di questi romanzi. La violenza, prima ancora di manifestarsi nell'aggressione fisica, si esprime linguisticamente nella riduzione della donna a corpo demarcato dagli attributi imposti dalla cultura dominante. Sono esemplari, in tal senso, tanto il mobbing subito da Lisa in azienda prima dello stupro, quanto il crescendo di intimidazioni ai danni di Anna, che riceve commenti offensivi, insulti, violazioni di proprietà, e infine un pestaggio per strada.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Per chiarire che cosa intendo per oggettivazione, richiamo il "classic example [...] of precipitation into a sexed self-consciousness" di Riley 1988: "You walk down a street wrapped in your own speculations; or you speed up, hell-bent on getting to the shops before they close: a car slows down, a shout comments on your expression, your movement; or there's a derisively hissed remark from the pavement. You have indeed been seen "as a woman", and violently reminded that your passage alone can spark off such random sexual attraction-cum-contempt, that you can be a spectacle when the last thing on your mind is your own embodiedness. But again, the first thought here, surely,

## 2. *Tensioni sociali e il tema dello stupro*

Lisa viene stuprata da Sandro, il titolare della Rubino, che la aveva già precedentemente insultata. È importante notare che lo stupro giunge all'apice di un'escalation di violenza, la quale, peraltro, non si esaurisce con l'aggressione fisica. Quando Lisa denuncia Sandro, resta infatti sola. La ragazza viene linciata pubblicamente sulla stampa locale, in cui i politici di destra e di sinistra esprimono la propria solidarietà ai vertici aziendali.<sup>17</sup> I maliziosi "secondo me" dei passanti, registrati al mercato dalla voce narrante, confermano che Lisa è percepita come un corpo estraneo dalla comunità.<sup>18</sup>

Ora, ripercorrendo a ritroso la vicenda, si può notare che l'isolamento di Lisa era già iniziato in fabbrica prima dello stupro. Si registra in questa fase una discriminazione della lavoratrice, in cui è evidente la commistione tra il discorso di classe, la rappresentazione del gender, il tema della sessualità, e una serie di implicazioni culturali e anagrafiche. Più esattamente, Lisa aveva protestato per i ritardi nel pagamento dello stipendio e aveva organizzato uno sciopero al quale aveva aderito, inizialmente, la maggioranza delle operaie. I vertici aziendali indicano allora dei colloqui individuali con le altre lavoratrici per isolare Lisa, diffondendo falsità sulla vita privata della ragazza. Queste menzogne e pressioni riescono a isolare Lisa, e costituiscono una interessante rappresentazione letteraria del mobbing esercitato dall'azienda ai danni di una

---

is not, "Now, humiliatingly, I've become a woman", but rather that you have been positioned antagonistically as a woman-thing, objectified as a distortion" (96-97).

<sup>17</sup> "Il giornale riportava parte degli interventi di due consiglieri rappresentati la maggioranza e l'opposizione. Il consigliere di sinistra diceva sostanzialmente: *è un fatto grave, preoccupante, sul quale occorre fare assoluta chiarezza e di questo se ne sta occupando chi di dovere, ma io ritengo che non si può processare un'intera azienda, peraltro così importante per questa città*. E il consigliere di destra diceva sostanzialmente: *è un fatto grave, preoccupante, sul quale occorre fare assoluta chiarezza per accertare le rispettive responsabilità e di questo se ne sta occupando chi di dovere, ma io ritengo che non si può processare un'intera azienda, peraltro così importante per questa città*" (Fazzi 2005, 229. Corsivo originale).

<sup>18</sup> "Secondo me lei ha le sue colpe. Secondo me se l'è cercata. Secondo me lei avrebbe dovuto denunciarlo subito, adesso è troppo tardi. Secondo me lei ha esagerato con il suo comportamento. Secondo me lei si sta vendicando per quelle angherie, ma non è vero che l'ha violentata. Secondo me lei ha avuto paura" (Fazzi 2005, 204).

dipendente per motivi politici, culturali e di gender, prima ancora che per ragioni professionali o gestionali – nessuno ha infatti mai accusato Lisa di non saper svolgere il proprio lavoro, né risulta che l’azienda avesse in agenda dei tagli di personale.

Ottenuta questa vittoria, i titolari vorrebbero espellere Lisa dall’azienda, ma non sussistendo le condizioni del licenziamento per giusta causa, devono “limitarsi” a diminuire le sue mansioni e a rimproverarla per cause inesistenti. Pur essendo cosciente del proprio isolamento, al punto da scioperare un’ora al giorno in solitudine, Lisa sceglie di resistere, fino a venire stuprata dal padrone. Lo stupro assume il significato di una colpa personale, di una marchiatura indelebile su cui punteranno il dito gli organi di stampa, la politica e i concittadini.<sup>19</sup> Quando una commissaria le chiede come mai in fabbrica la odiassero così tanto, Lisa risponde con una serie di perché:<sup>20</sup> le parole di Lisa evidenziano l’intersezione del discorso di classe, ossia l’insubordinazione nei confronti il capo, con quello politico, per via del coinvolgimento delle colleghe nelle rivendicazioni sindacali, con quello sessuale, per aver rifiutato l’interessamento di Sandro, e con quello culturale, per essersi permessa di smarcarsi da un preciso stereotipo. La violenza sessuale appare perciò collegata anche alla volontà di impartire una punizione all’operaia ribelle, alla pretesa di rieducare la ragazzina che si è permessa di rifiutare le *avances* del capo.

Si comprende dunque che il progetto artistico di *Ferita di guerra* è effettivamente quello di tratteggiare uno scenario ‘di guerra’ – una guerra che ha nel gender il terreno di scontro essenziale, come lascia intendere la polisemia della parola ‘ferita’, chiaro riferimento all’organo femminile, e che

---

<sup>19</sup> Già Andrea Carraro, nel recensire il romanzo su *Stilos* nel 2005, evidenziava il conformismo della società di provincia che non assolve, neppure di fronte all’evidenza, la vittima della violenza.

<sup>20</sup> “Perché ce l’avevano così tanto con te? le aveva chiesto la commissaria. Lisa aveva fornito le sue personali e convinse risposte: perché ero una rompiscatole, perché non stavo zitta, perché protestavo per il mancato rispetto dei nostri diritti, perché avevo coinvolto le mie colleghe, perché non mi importava nulla di Sandro e del suo interessamento, perché non mi sentivo privilegiata a lavorare alla Rubino, perché, nonostante facessi bene il mio lavoro, non ero come volevano loro. Questo è il punto, non sono mai stata come volevano loro” (Fazzi 2005, 196).

dimostra come la nozione di gender sia inscindibile dal discorso di classe, dalla politica, dalle incrostazioni culturali. Smontando pezzo dopo pezzo la logica perversa che prevede la subalternità della donna-lavoratrice nei confronti del maschio-padrone, Lisa si fa testimone, sul proprio corpo, della violenza del potere. Questo percorso è estremamente doloroso e traumatico. La ragazza si isola in un silenzio assoluto, gravido di sensi di colpa. In queste sequenze il male viene a configurarsi come una indisposizione linguistica radicale: espropriata del proprio corpo e della propria dignità, la vittima non è nemmeno più libera di esprimersi, dunque di difendersi, e quindi, in ultima istanza, di esistere. Si assiste in questa fase a un'oggettivazione tremenda della donna. *Ferita di guerra* è perciò un romanzo politico, nella misura in cui racconta la necessità della donna di esprimere all'interno della comunità una posizione – esistenziale, giuridica, culturale, lavorativa, economica, e soprattutto linguistica, ossia la dignità di parola – che non può più essere taciuta.

Andrà ricordato che Lisa è stata stuprata nello spogliatoio della fabbrica. L'ambiente di lavoro non è dunque né marginale né neutrale. Fin dalla disposizione dei locali interni della fabbrica – uomini da una parte e donne dall'altra, padrone in alto e operaie in basso –, viene descritto un modello culturale basato su rigide opposizioni binarie: maschio/femmina, adulto/giovane, violentatore/violentata, padrone/servo, ricco/povero, stabile/precaro. Le prime voci di ogni opposizione definiscono il modello dominante; le seconde quello subordinato. Sandro riassume tutte le prime voci di queste coppie oppostive: il maschio adulto che dall'alto della sua posizione di comando esercita il ruolo di padrone predatore. Vale la pena di ripetere che una parte dei carpigiani sarebbe disposta ad assolverlo. Lisa, invece, dà voce ai deboli. Alle donne colpevoli di pretendere, semplicemente, l'indipendenza. Attraverso lo stupro, Sandro rinnova questo dualismo. Pertanto, se da un lato la Rubino riflette i tratti della piccola-media impresa a gestione familiare, apparentemente immacolata e produttiva, che nel tempo ha saputo instaurare con il territorio un proficuo rapporto di reciproco riconoscimento identitario, dall'altro Lisa dimostra che la retorica della provincia benestante e della fabbrica-modello si fonda su una visione autoritaria, violenta e per niente ingenua della società, di cui Sandro è il

prototipo. La Rubino è il vertice di uno schema patriarcale che sarebbe impensabile senza la fabbrica, cioè senza il centro gestionale del potere (l'ufficio di Sandro), senza la manifestazione fisica del possesso-potere sulla donna (lo spogliatoio), e senza la simbolizzazione del potere (la stampa e la politica asservite alla fabbrica).

Anche in *Per il bene di tutti* compare il tema dello stupro, sebbene non sia qui collegato al tema del lavoro. Olga subisce una violenza collettiva quando i bravi ragazzi di Borgo abusano in successione, uno dopo l'altro, della giovane senza una gamba che “avrebbe potuto solo strisciare” (Fazzi 2014, 112). Il giudizio ‘avrebbe potuto solo strisciare’ viene ripetuto per due volte dalla voce narrante, a sottolineare la sottomissione di Olga. Sono gli attimi precedenti allo stupro, quando la ragazza, gravemente infortunata a seguito di un incidente stradale, mostra ai presunti amici la cicatrice dell'amputazione. Il paragrafo si interrompe prima della violenza; quello seguente inizia con la ripresa del verbo al passato remoto: “Striscio coi gomiti sul pavimento, fra la polvere, i detriti, i vetri rotti, e raggiunse la gamba ancora abbandonata in un angolo” – si intende la protesi artificiale che Olga usa per camminare. La voce narrante ha scelto di non descrivere l'atto materiale dello stupro. Nessuna spettacolarizzazione del gesto. Nessuna concessione all'estetica del compatimento, che suggerirebbe invece di osservare la vittima da vicino, di accomodarsi al suo fianco per commiserarla, di registrare lo strazio.<sup>21</sup>

Insisto così tanto sulla rappresentazione/ricostruzione dello stupro poiché l'indicibilità del trauma, condensata metaforicamente nel dettaglio dei vetri “rotti” proprio come il corpo e l'anima di Olga, è un tratto distintivo del realismo psicologico di Fazzi. Una strategia simile è adottata in *Ferita di guerra* con la metafora del foglio.<sup>22</sup> In entrambi i testi, la voce narrante si fa in

---

<sup>21</sup> Per un approfondimento sulle strategie di rappresentazione del trauma, mi permetto di rinviare ai miei studi sui bestseller italiani (Ceteroni 2015, 2014).

<sup>22</sup> “Guarda dentro. È lo stesso spogliatoio di sempre. La stessa stanza grande, gli armadietti, il tavolo al centro, il lampadario al neon. Ricorda che proprio venerdì sera si era accorta, per la prima volta, che il rivestimento in plastica che copre i tubi del neon ha un'incrinatura centrale. Alza gli occhi e guarda la crepa. Vi filtra attraverso la luce bianca che, come una lama puntata, arriva dritta al tavolo sottostante. La stessa luce che le aveva illuminato la faccia. Ricorda che aveva immaginato di farsi piccola e sottile come un foglio

disparte. Il lettore ha tutte le informazioni necessarie per comprendere i fatti, ma spetta al personaggio il compito di rielaborare il trauma nella propria mente ferita, cercando le parole per oggettivare il male. Il narratore accompagna il personaggio in questo percorso, ma non lo sostituisce. Si pone quindi un tema di etica della scrittura e di forme della rappresentazione, in cui ravviso una discontinuità rispetto a certi orientamenti della comunicazione mediatica, che pretende talvolta di risolvere il trauma nell'impatto visivo di un'immagine, o di condensare la testimonianza in un virgolettato di poche righe, magari in un tweet.

Ma restiamo sul verbo "strisciare". Questa parola ha un alto valore simbolico in *Per il bene di tutti*: indica la donna ridotta a verme. Basterebbe passare in rassegna le occorrenze dell'immagine della donna sbattuta per terra nel romanzo. Sta per terra Anna, che viene picchiata con ferocia da un vigliacco col volto coperto. Sta per terra Delia, che si suicida buttandosi in un burrone. Sta per terra Angela, immobilizzata e ammanettata dai poliziotti come se fosse una pericolosa criminale. A proposito di Angela, è interessante il seguente passo, in cui la sessualità della protagonista riaffiora, inappagata, in contrasto all'oggettivazione di cui è vittima: "Le parole ascoltate e immaginate, le occhiate oblique e taglienti, le voci alle spalle, e il silenzio della sua camera da letto, quella solitudine di carne e pelle che la schiaccia a terra tramortita" (Fazzi 2014: 120). Il messaggio è chiaro: la donna deve stare per terra. La narrazione del dramma individuale di Olga apre dunque la via alla denuncia sociale, ponendo in modo inequivocabile la questione della violenza sul corpo della donna.

Oltretutto, a Borgo "gli altri sanno":<sup>23</sup> la subalternità della donna è codificata, e la trasgressione dalla regola è punita con fermezza. È esemplare, in tal senso, la vicenda di Anna. La sua vita "è resa difficile dai genitori dei suoi alunni, infastiditi dalla sua provenienza, dal suo accento e dai suoi

---

di carta per riuscire a infilarsi in quella fessura e perdersi nella luce accecante" (Fazzi 2005. 44-45).

<sup>23</sup> Il riferimento è a un passo in cui Anna, dopo aver ricevuto un biglietto di minacce, "ha visto qualcosa negli sguardi degli altri. Gli altri sanno. La cassiera del negozio di alimentari, la tabaccaia dove si è fermata a prendere le sigarette, i suoi studenti. Aspettano che volti le spalle per ridere di lei" (Fazzi 2014, 64).

metodi educativi”, al punto da farle decidere di “allontanarsi senza rimpianti da quell’angolo di mondo, dove tragedie passate e presenti miserie tracciano un quadro umano squallido e privo di speranza” (Boscolo 2015, 19). La partenza di Anna alla fine dell’anno scolastico è una condanna senza appello per Borgo: il personaggio più vivace e, forse, più luminoso del romanzo, lascia per sempre la micro-comunità appenninica, certificando il fallimento di ogni possibilità di integrazione.

Tra le varie intimidazioni subite da Anna, segnalo un episodio a metà del romanzo: qualcuno imbratta il muro della casa di Anna con la scritta *Vattene troia*. Mi sembra importante notare la compenetrazione tra origine geografica – *vattene* – e sessualità – *troia* –, con il sottointeso implicito del tema del lavoro – Anna è detestata dai genitori degli alunni per i suoi metodi di insegnamento e per i voti che mette agli studenti. Nel successivo dialogo con i proprietari a cui paga l’affitto, Anna si sente accusare di non svolgere bene il proprio lavoro (Fazzi 2014, 89):

“Non era mai successa una cosa del genere” dice la signora.

L’uomo scruta Anna.

“Ma lei che sta combinando?” chiede.

“Cosa intende?”

“Cosa sta facendo per farsi odiare in questo modo? Perché è chiaro che qualcuno ce l’ha con lei, qui in paese. Ho visto la rigata che le hanno fatto alla macchina.”

“Io faccio il mio lavoro e basta.”

“Eh, brava. Si vede che non lo fa tanto bene.”

L’uomo scuote le spalle e torna a guardare il muro. Mormora un’altra bestemmia e sbuffa.

“Ci vuole una barca di soldi, qui.”

La moglie lo richiama in casa, è notte fonda, fa freddo, ci penseranno il giorno dopo.

Il proprietario si preoccupa soltanto del danno economico, a conferma di quanto sia radicata, nella mentalità dei borghigiani, la ricerca di benessere materiale. Non lo sfiora neppure il pensiero di soccorrere la ragazza. Di accompagnarla a sporgere denuncia. Lo stesso vale per la moglie. Anna deve persino scusarsi: la vittima è colpevole. Ma rifiutandosi di sentirsi colpevole – a differenza di quanto accadeva, almeno inizialmente, a Lisa – Anna dimostra che la dinamica di rieducazione e re-impossessamento della donna,

nel suo caso, non può funzionare. Si passa così al livello successivo, quello dell'aggressione fisica, consumata anonimamente per strada, in uno spazio pubblico, quasi a voler rimarcare che l'intera Borgo è schierata contro Anna, persino le strade, persino gli oggetti.

Il senso di colpa consuma invece le due madri del romanzo, Angela e Delia. Per certi versi, queste donne sembrano essere l'opposto l'una dell'altra. La casa di Angela è caotica e sporca, quella di Delia ordinata e pulita. Angela è un moto continuo, è una madre lavoratrice che si divide senza sosta tra i figli e il lavoro. Delia invece è spesso seduta. Trascorre molto tempo in casa, vive di ricordi. Angela crolla psicologicamente quando scopre che i concittadini la considerano una pessima madre – la baby-sitter si lascia sfuggire che vorrebbe chiamare l'assistente sociale,<sup>24</sup> mentre il meccanico prende a schiaffi Matteo, il figlio maggiore di Angela.<sup>25</sup> Proprio il legame profondo tra lavoro e maternità aiuta a comprendere quanto siano umilianti le modalità del licenziamento di Angela (Fazzi 2014, 93):

Le ha messo in mano l'ultimo assegno dicendole questo è l'ultimo assegno. Non sei puntuale e precisa come prima, le ha detto. Per due volte non ti sei presentata, senza avvertirmi né giustificarti. E la cosa più grave, le ha detto con un sorriso di circostanza, la cosa più grave è che mi hai rubato una collana. Angela ha provato a difendersi, ma la signora Valli l'ha fermata con un gesto che non ammetteva repliche e una frase lapidaria. Non ti denuncio solo per quei tuoi poveri bambini.

---

<sup>24</sup> Segnalo due riferimenti testuali al tema della buona madre: “Angela deve ricordare come fare per essere una buona madre. Le cose che servono per essere una buona madre. Cibo, vestiti, riscaldamento, scarpe del numero giusto, medicine, il necessario per la scuola, giochi per Gabriele, fumetti per Matteo. E amore, attenzione, sorrisi, carezze, ascolto. Fatica. Con la schiena spezzata” (Fazzi 2014, 54); “Non poteva essere vero che qualcuno in paese pensasse che non era una buona madre. Ma l'aveva sentita, quella frase. E faceva male come una coltellata alla schiena” (ibidem: 72). Si noti la struttura speculare dei passi, entrambi costruiti sul binomio “tema della buona madre” e “tema del dolore alla schiena”.

<sup>25</sup> Matteo racconta che il meccanico “mi è venuto contro. Mi ha spinto e mi ha fatto cadere, ha detto che ero un maleducato e che è colpa tua, perché hai fatto scappare il papà. Io mi sono arrabbiato, e lui mi ha dato due schiaffi” (Fazzi 2014: 101).



Non solo la lavoratrice viene licenziata senza preavviso e con accuse infamanti, ma deve pure ringraziare di non essere denunciata. Quando in precedenza ho accennato a una retorica dello sfruttamento interna all'universo femminile, mi riferivo a dinamiche come questa, e alla patetica e fasulla ostentazione di solidarietà femminile condensata nel riferimento ai "poveri bambini". La signora Valli usa per giustificarsi l'argomento dei figli, mentre la sua condotta dimostra un totale disinteresse per Angela e per la sua famiglia. La finta generosità della datrice di lavoro non fa che accrescere la mancanza di rispetto verso la lavoratrice.<sup>26</sup>

Nel caso di Delia la questione è più complessa. L'accusa di non essere una brava madre non vale, perché Delia incarna il prototipo della rispettabile signora di Borgo. Nata e cresciuta in paese, sposata e fedele al marito nella buona e nella cattiva sorte, Delia è riservata con tutti e da tutti rispettata. Nonostante ciò, un muro invisibile la separa dai concittadini. È il muro creato dalla perdita del figlio. Certo, la scomparsa del figlio non è imputabile a lei, eppure su di lei grava un senso di (auto)condanna.<sup>27</sup> Delia si uccide dopo che Olga le rivela che suo marito è uno degli stupratori, quasi a dimostrare che si potrebbe pure far fronte a una terribile perdita affidandosi ai valori fondamentali della comunità riassunti nel matrimonio – dopotutto, Delia se

---

<sup>26</sup> In proposito, Browne e Misra 2003 spiega che "gender subordination also colors the relationship between domestics and their employers — even as employers are generally women [women employers remain responsible for domestic work as it is (devalued) women's work, even as they employ other women to handle the work]. As Rollins (1985, 186) argues, "The female employer, with her motherliness and protectiveness and generosity, is expressing in a distinctly feminine way her lack of respect for the domestic as an autonomous, adult employee." Employers use this maternalism and the emotional nature of caretaking work to further exploit workers". Per quanto riguarda la cura dei figli, viene poi fatto notare che "domestic workers also must transgress gender norms of caretaking for their own families, even as they care for their employers' families" (504).

<sup>27</sup> I pensieri di Delia filtrano in passi come questo: "Si china ad annusare le maglie sul letto e la delusione la sconforta. Puzzano. Nonostante la sua cura, nonostante i sacchetti profumati di lavanda che mette a ogni angolo dell'armadio, la puzza di chiuso si sente così forte. Guarda meglio e si accorge che alcune maglie sono scolorite, hanno macchie di colore, piccole chiazze beige e gialle. Pensa a quanto tempo è passato. Conta ogni singolo giorno e sa che è molto tempo e non è riuscita a impedire che svanissero i colori, che si formassero quelle piccole chiazze gialle, che l'odore di vecchio e stantio prendesse il sopravvento. Troverà dei buchi, la prossima volta, la stoffa sfaldata, lacera" (Fazzi 2014,38).

lo ripete spesso che “Giuliano è un uomo buono che le vuole bene. Giuliano le vuole bene. È suo marito” (Fazzi 2014, 84) –, ma che si perde ogni speranza nel momento in cui l’intera comunità si rivela malata, inquinata, irrecuperabile. Nessuno al funerale saprà spiegarsi il perché del suicidio di Delia, dal momento che nessun concittadino può immaginare che lei abbia decostruito e rifiutato il sistema di valori della comunità.

Quanto a Olga, si spegne per un infarto fulminante. Soltanto il tanfo del cadavere, dopo diversi giorni, allarmerà i vicini: una conferma dell’inconsistenza delle relazioni sociali in questo paese in cui tutti fanno, ma ognuno è solo. L’unica a restare a Borgo è Angela. Tuttavia, restano delle perplessità sulla sua condizione economica. Nel finale apprendiamo infatti che Angela ha riottenuto l’affidamento dei figli, ma non sappiamo se, e come, manterrà la famiglia. Di sicuro, questa donna-lavoratrice non smetterà di combattere: ma non è detto che basti, in un posto come Borgo.

### *3. La rappresentazione del lavoro domestico*

Fazzi è un’autrice che, anche in tempi di globalizzazione e virtualità, non dimentica la dimensione manuale del lavoro. Se nel romanzo d’esordio la protagonista, Lisa, era un’operaia, in *Per il bene di tutti* viene assegnato un ruolo fondamentale ad Angela, la donna delle pulizie. Per studiare la figura di Angela ricorrerò alla categoria del personaggio inerte,<sup>28</sup> con la quale si intende definire il rapporto tra il personaggio di finzione e l’ambiente sociale e professionale nell’epoca del precariato e della globalizzazione. La categoria del personaggio inerte suggerisce di interpretare l’asse temporale del racconto come un’assolutizzazione del presente del personaggio, il quale ingaggia una competizione estenuante, traumatica, e spesso fallimentare con il mondo-azienda che lo respinge, oppure lo sfrutta finché ne ha bisogno, e poi lo sostituisce con una nuova “risorsa umana”. Dall’orizzonte temporale del personaggio tendono così a sparire il futuro, mancando le condizioni materiali per una pianificazione di medio e lungo periodo, e il passato, poiché

---

<sup>28</sup> Per la categoria del personaggio inerte, rinvio a Ceteroni 2018.

l'identità del personaggio risulta infine frammentata in una collezione di esperienze slegate le une dalle altre, di cui si perde la memoria.

Nel caso di Angela, le precondizioni tipiche del personaggio inerte si rivelano innanzitutto dal punto di vista contrattuale ed economico. Angela non ha un contratto regolare, deve svolgere più lavori allo stesso tempo per racimolare uno stipendio dignitoso, e non ha tutele, al punto da essere licenziata in modo offensivo e frettoloso. Sul piano temporale, Angela è un personaggio inerte nel senso che giorno dopo giorno finisce per logorarsi in un eterno e claustrofobico presente che si consuma tra la cura dei figli e il lavoro, tra le ristrettezze economiche e il mantenimento della casa, tra il senso del fallimento e la responsabilità di madre. Angela va avanti per inerzia, per necessità, per abitudine.

Quando la vediamo piegata a strofinare i pavimenti, vediamo non solo la lavoratrice di una classe sociale subalterna, ma anche una madre che ha bisogno dei soldi per i figli. Quando Angela ci mostra le mani consumate dai prodotti chimici, sappiamo che questa donna non ha tempo per farsi bella, per allinearsi ai codici estetici dominanti. Quando Angela rientra a casa sfinita, possiamo misurare il peso dell'inerzia nelle pulsioni erotiche insoddisfatte, nell'abuso di medicinali, nella solitudine. E quando passeggia per le vie di Borgo, vediamo la straniera a metà: nata in un paesino confinante con Borgo, Angela non è tanto estranea al tessuto sociale quanto Anna, ma non è neppure una "del posto" che può sentirsi davvero "a casa". Ho scelto di analizzare un passo che permette di cogliere le intersezioni di tutte queste categorie (Fazzi 2014, 27-28):

Venerdì mattina. Sveglia all'alba per andare a fare le pulizie negli uffici della banca. Poi allo studio del notaio Sereni. Adesso sono le undici, è a casa, ma alle due deve essere al condominio Quadrifoglio. La aspettano quattro piani, otto rampe di scale, pianerottoli, ingresso comune. La aspettano i soliti stracci, scopa, acqua nel secchio che diventa nera, detergente per pulire il corrimano, le vetrate, l'ascensore. L'ultima volta che c'è stata ha dovuto pulire le impronte di merda che qualcuno aveva lasciato fino al secondo piano. Ha dovuto abbandonare l'alcol e strofinare bene le macchie diventate secche. Una volta al mese deve anche pulire i locali comuni del solaio, dove i condomini vanno a stendere le lenzuola e a lasciare gli scatoloni con la roba vecchia. Deve dare una spazzata, controllare che non si siano formate macchie d'umidità nel sottotetto, che non girino topi o

scarafaggi. Il solaio le piace. Lì non si sentono i rumori della strada e arrivano ovattate le voci degli appartamenti. Una porta in ferro dà su una grande terrazza. Le piace perché si vede tutta la valle del Monte Cenere. Si vedono le case di Rangone, Santa Croce e, più lontano, quasi confuso in fondo alla valle che si chiude, Roveto, dov'è nata. Nei giorni puliti e tersi, in quei giorni di freddo ghiacciato quando il vento spazza via le nuvole basse, i colori diventano vividi, il cielo sembra spiccare nel contrasto con il verde della montagna, lo sguardo si perde lontano. In quei giorni, Angela si attarda sulla terrazza, respira a piene boccate, stringendosi le braccia intirizite dal freddo. Saluta con lo sguardo il Monte Cenere che domina il paesaggio come un gigante.

Il passo, specialmente in apertura, è contraddistinto da verbi di movimento che fanno riferimento all'apparato locomotore di Angela. Spesso introdotti da formule che indicano obbligo o divieto – come il deve, il per, il senza –, questi verbi rinviano al tema del lavoro – “per andare a fare le pulizie”, “deve essere al condominio”, “ha dovuto pulire”, “ha dovuto abbondare con l'alcol”, etc. Si ha l'impressione che Angela, da un lato, sia un personaggio iperattivo, ma che dall'altro, la sua attività sia schematica. La rappresentazione del movimento è legata al tema del tempo e al senso dell'accumulo. Angela sembra soffocata dalle cose che deve fare. Le prime righe mostrano la corsa al lavoro di Angela attraverso frasi nominali – “venerdì mattina”, “poi allo studio del notaio Sereni” –, e brevi periodi con il verbo all'infinito – “fare le pulizie”, “essere”, “pulire”, “dare”, etc. Viene così descritta una condizione assoluta, in cui la fitta rete di indicatori temporali – “all'alba”, “poi”, “adesso”, “le undici”, “alle due” – illustra la successione meccanica e alienante delle azioni che si ripetono tutti i venerdì. In tutte le giornate di lavoro. L'impressione di accedere a un tempo assoluto e compatto – il tempo della madre lavoratrice – è accresciuta dall'anafora “la aspettano”.

Siamo ancora nell'ambito della rappresentazione del tempo – il tempo dell'attesa –, eppure, per mezzo dell'anafora, si accede all'elencazione degli spazi – “quattro piani”, “otto rampe”, “pianerottoli”, “ingresso” – e degli strumenti di lavoro – “stracci”, “scopa”, “acqua”, “detergente”. Si tratta, a tutti gli effetti, della definizione tecnica di una professione, in cui la nota prevalente è la grandezza dei volumi, la faticosità dei gesti. In effetti, l'anafora segue la climax ascendente della fatica della lavoratrice. La sveglia all'alba, il

passaggio dal notaio e il breve rientro a casa – allusione anche alla responsabilità materna, che ricompare in modo esplicito dopo la visita al solaio, in una sequenza di cui tralascio ora l'analisi per ragioni di spazio – sono tappe preparatorie che scandiscono il ritmo di un'epifania: tutto converge sull'immagine della donna sorpresa a lavorare. Si procede dal generale al particolare: la vastità degli ambienti condominiali viene proiettata sugli strumenti di lavoro, come se schiacciasse la ragazza piegata a strofinare i pavimenti. L'acqua nel secchio, a poco a poco, diventa nera. E la progressione si conclude su un dettaglio preciso, inequivocabile: le impronte di merda. Angela è lì che gratta, una macchia alla volta, in questo spazio enorme, sola.

Questa è la condizione di lavoro della donna delle pulizie. Lavoro e libertà, lavoro e felicità, sono in contrasto totale. Angela non ama il proprio lavoro, non pensa che il lavoro la renda una persona migliore, e non crede di realizzarsi come donna attraverso il proprio lavoro. Soltanto la devozione per i figli la tiene lì, a pulire la merda degli altri.

Semmai, l'aspirazione alla libertà è allusa nella sequenza del solaio. “Il solaio le piace”: è la prima ed unica affermazione di piacere da parte del personaggio nei confronti del luogo di lavoro. Superati i topi e gli scarafaggi, che completano il quadro miserevole di una condizione penosa del lavoro, Angela si lascia per pochi istanti la fatica alle spalle. Non viene cancellata, ma sospesa. Nel solaio Angela riscopre la possibilità di una pace temporanea dell'anima. Crescono i richiami all'udito – “lì non si sentono i rumori della strada” – e alla vista – “si vede tutta la valle”, “si vedono le case” –, mentre la preoccupazione del lavoro si allontana – “arrivano ovattate le voci degli appartamenti” –, permettendo di recuperare gli affetti del passato – “Roveto, dov'è nata”. Angela ascolta, guarda, e finalmente respira “a piene boccate”. Si tratta quindi del paesaggio filtrato da Angela, proprio come il senso di oppressione nel condominio scaturiva dal logoramento della lavoratrice. Vediamo Roveto, dapprima “quasi confuso in fondo alla valle”, guadagnare il primo piano, mentre i colori si distendono “vividi” sugli occhi di Angela. Nel finale della sequenza si registra un innalzamento retorico, dovuto a un principio di sinestesia – “saluta con lo sguardo” – e alla similitudine – “domina il paesaggio come un gigante”. Si tratta di un recupero, seppur

limitato, di creatività linguistica. Le emozioni hanno il potere di sospendere l'inerzia disumanizzante del lavoro, e nella vita di Angela rifiorisce una dimensione estetica.

La donna “si attarda” in questo stato. Viene così a delinarsi un'opposizione tra dovere e piacere, tra corsa e contemplazione, tra rumore e silenzio, tra spazio chiuso e spazio aperto, tra merda e colore. È interessante notare che al solaio si accede attraverso una “porta in ferro”. Il tema delle soglie, fisiche o immaginarie, è decisivo in questo romanzo. Si pensi alla porta di casa per Anna, ultima barriera contro la minaccia esterna. Alla porta della stanza del figlio per Delia. Il tema delle soglie è importante anche in *Ferita di guerra*: ricordo, in particolare, la porta dello spogliatoio che Lisa non trova il coraggio di varcare dopo lo stupro.

Prima di concludere con l'intervista a Giulia Fazzi, vorrei esaminare brevemente un altro passo legato alla rappresentazione della donna delle pulizie: l'incontro tra Angela e Agnese nell'ufficio del notaio. Agnese lavora come segretaria nello studio notarile in cui Angela fa le pulizie. Anche Agnese viene presentata china, mentre svolge il proprio lavoro, ed anche lei appare turbata (Fazzi 2014, 65):

Quando apre la porta del notaio Sereni, Angela trova Agnese seduta alla scrivania, china sulla tastiera del computer. Non le dà segni di averla sentita, allora Angela le si avvicina, le sfiora una spalla e Agnese sobbalza, spaventata. Per qualche secondo la guarda come un animale terrorizzato.

Nel corso del romanzo, si apprende che Agnese ha problemi matrimoniali simili a quelli di Angela – un'affinità oltretutto rafforzata dalla somiglianza dei nomi delle due ragazze. Tra Angela e Agnese potrebbe dunque generarsi una forma di reciproca solidarietà, in quanto, oltre ad essere due donne, condividono le stesse difficoltà e lo stesso ambiente lavorativo. Tuttavia, il dialogo viene soltanto abbozzato, e per tutto il romanzo continuerà a dividerle una distanza incolmabile. Può essere allora interessante segnalare una continuità stilistica nella rappresentazione della loro attività lavorativa. Ad esempio, nel passo segnalato si nota un'insistita allitterazione della -s- : “seduta”, “scrivania”, “segni”, “sentita”, “si avvicina”, “sfiora”,

“spalla”, “sobbalza”, “spaventata”. Dopo circa una pagina, quando Angela rientra nell’ufficio di Agnese, troviamo una costruzione simile: “Angela spazza per terra, si china sotto le scrivanie, spolvera” (ibidem: 67). Che sia o meno casuale, la ripresa della spia lessicale del verbo “china” e l’insistenza sulla -s- sembrano alludere al silenzio dell’ufficio, al taciturno lavoro di queste donne, alle loro paure non condivise. Queste donne sono effettivamente “chine su se stesse”, nel senso che pure i loro pensieri sono tutti raccolti nella mente del personaggio. Sono donne ripiegate in se stesse, abituate per lavoro alla postura del subalterno, che diventa quasi una corazza difensiva.

In conclusione, credo che non sussistano dubbi sul fatto che i romanzi di Fazzi offrano spunti interessanti per comprendere le dinamiche del lavoro e la loro rappresentazione. Più esattamente, *Ferita di guerra* e *Per il bene di tutti* si prestano a un’analisi intersezionale di categorie come il genere, la professione, la classe sociale, la sessualità, l’età, la salute, le relazioni familiari e la provenienza geografica, che aiuta a capire la genesi degli stereotipi e i processi di discriminazione nei confronti del personaggio femminile. Da entrambi i romanzi emerge una visione fortemente critica dell’ambiente provinciale e del mercato del lavoro.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> L’analisi potrebbe estendersi alla narrativa breve di Fazzi. Mi limito a riportare in nota un estratto del racconto breve *Divieto d’entrata*, quasi coevo a *Ferita di guerra* e incluso nel volume *Laboriosi oroscopi* del 2006, che sembra fare da cerniera tra i due romanzi: “Lui qui dentro è il padrone. Tu sei quella che prende uno stipendio. Sei quella che entra ogni mattina alle otto meno cinque, passa il badge, lascia borsa e cappotto nell’armadietto e va alla sua postazione. Sei quella che ha sette minuti di pausa ogni tre ore. Il tempo per correre al bagno, farsi una pisciata veloce, tornare in postazione. Pausa pranzo di un’ora e mezza. Il tempo per uscire, entrare in macchina, correre all’asilo a prendere Simone, arrivare di corsa a casa, trangugiare un pranzo freddo, portare Simone già mezzo addormentato dalla nonna e tornare in fabbrica, in tempo per marcare alle tredici e ventinove esatte [...]” (Fazzi 2006: 159). La costruzione speculare dei primi due periodi – “Lui qui dentro è il padrone” e “Tu sei quella che prende uno stipendio” – definisce il dualismo interno alla fabbrica. Da una parte il maschio, dall’altra la femmina; da una parte il padrone, dall’altra la lavoratrice. Ruoli che valgono “qui dentro”: fuori dalla fabbrica, lo schema dovrebbe cessare di esistere. Ma non è così. Il racconto mostrerà anzi che la fabbrica incide sugli orari di vita del personaggio, plasma gli affetti privati, influenza il modo di vestire. Ritengo dunque che lo schema culturale e professionale di riferimento sia quello di *Ferita di guerra*. Nondimeno, l’insistenza tambureggiante sui verbi di movimento, abbinata alla puntualità dei riferimenti temporali, ricalca la struttura del passo

#### 4. Intervista a Giulia Fazzi

1. *Mi piacerebbe iniziare questa intervista, chiedendoti di parlare dell'ambientazione dei tuoi romanzi. La sensazione è che Carpi e Borgo segnino la via d'accesso a una condizione più generale. Che cosa volevi raccontare attraverso questi luoghi? Inoltre, come ti sei sentita a raccontare la tua città?*

(Fazzi): Nelle sue primissime parziali stesure la storia di *Ferita di guerra* era ambientata in una città senza nome. Era chiaramente Carpi, qualsiasi carpigiano l'avrebbe riconosciuta, ma non la nominavo, mi sembrava di non riuscire a governare l'idea che stessi proprio parlando della mia città. Se l'avessi nominata, dovevo raccontarla esattamente com'era? Potevo prendermi qualche libertà, tipo inventarmi una strada che non esisteva? Qualcuno mi avrebbe rinfacciato una certa mancanza di realismo? Erano domande che mi ponevo. Mi sembrava anche che nominare Carpi avrebbe reso la mia storia troppo provinciale, piccola, insignificante, una roba che poteva interessare solo chi la conosceva. Mi sbagliavo, ovviamente, e quando ho cominciato a chiamare la città di Lisa col suo vero nome e a mettere nero su bianco che era Carpi, la mia città amata e odiata quella che stavo raccontando, mi sono resa conto che tutto funzionava molto meglio. Se si parla chiaro, si riescono a pareggiare meglio i conti. Borgo, invece, è un nome inventato, perché *Per il bene di tutti* è una favola nera. Ma anche Borgo esiste veramente, è il paese dell'appennino modenese in cui ho vissuto quando ho scritto *Ferita di guerra*. Entrambi i luoghi raccontano la meschinità e l'indifferenza, la violenza esercitata su chi non rispetta le regole del più forte. Sia Carpi che Borgo diventano estranei, repulsivi, per le donne che li abitano. Mi piace l'idea che luoghi familiari e amati diventino ostili.

2. *In una intervista hai dichiarato che queste figure femminili, e in particolare le straniere come Anna, esprimono un elemento estraneo che viene attaccato. Ti chiederei di spiegare*

---

di *Per il bene di tutti* che ho esaminato a proposito di Angela. Anche il riferimento al tema della maternità accresce questa impressione.



*questa dinamica, riflettendo sugli spazi in cui si verifica la violenza. Penso agli spazi chiusi come la fabbrica per Lisa e la villa per Olga; oppure alle strade, come nei casi del pestaggio di Anna e dell'arresto di Angela. Come scegli i luoghi a cui legare il destino dei tuoi personaggi?*

(Fazzi): Sono i luoghi che vedo ogni giorno, che vivo, sui quali applico un costante esercizio di osservazione distaccata, di immaginario in perenne costruzione, anche quando non me ne rendo conto. Potrei indicare esattamente in quale punto di Borgo (cioè di quel paese in cui ho vissuto in appennino) avvengono l'aggressione a Anna e l'arresto di Angela. Gli spazi determinano il grado di libertà e di alienazione dei personaggi. Sono spazi in cui queste donne sono costrette, o sono autorizzate ad abitare, dove si esercita il controllo, dove si indica loro quale direzione prendere per il loro bene. E infatti, il processo di guarigione di Lisa può dirsi veramente compiuto quando lei esce letteralmente dalla sua città, quando va "altrove" in un posto dove può osservare dall'alto le luci e le ombre della sua terra. La stessa cosa accade a Anna: va via, lascia Borgo, solo così può sopravvivere.

*3. Ferita di guerra compie un'operazione di ri-semantizzazione della fabbrica. Mentre, da un lato, si incrina il senso della lotta di classe e lo sciopero fallisce, dall'altro emergono le differenze di gender e il punto di vista della donna lavoratrice. Su questa linea si colloca anche il racconto Divieto d'entrata. Vorrei chiederti di spiegarci che cosa significa, per te, raccontare il mondo della fabbrica. Inoltre, come mai hai voluto ambientare lo stupro di Lisa nello spogliatoio femminile?*

(Fazzi): Come ho detto in altre occasioni, io vengo da una famiglia operaia, ho respirato clima di fabbrica per tutta la vita quindi è stato molto naturale, per me, raccontare di donne operaie. Sono partita da lì, dalle mie origini, non ho avuto bisogno di pensarci. Lo stupro che subisce Lisa è un atto di sopraffazione politica, non poteva che avvenire in un luogo dove la sopraffazione è la norma. Non è solo la violenza di un uomo su una donna, è anche la violenza di un padrone su un'operaia, è un esercizio di potere. Lisa ha osato essere altro, dentro la fabbrica, non è stata alle regole, va punita

come donna e come operaia lì dove ha cercato di rivendicare i propri diritti e quelli delle compagne.

4. *A proposito della scrittura di fabbrica, avverto una critica alla retorica trionfalistica dell'industrialismo di provincia, che altri autori tendono invece a rivalutare come una perduta età dell'oro. Ti andrebbe di discutere dei tuoi modelli, non solo letterari? Ti poni il problema di accettare, o viceversa di rifiutare certe retoriche?*

(Fazzi): Non amo certe retoriche. Se penso alle vite operaie, mi vengono in mente una grande fatica, sfruttamento, lotte quotidiane per resistere e non soccombere, volontà di essere qualcosa di diverso, dentro e fuori la fabbrica. Non vedo nessuna età dell'oro. Carpi si è adagiata per anni su questa retorica dei tempi felici quando era un grande distretto dell'abbigliamento e della moda. Immagino avvenga la stessa cosa per ogni distretto industriale in Italia, soprattutto se di provincia. A me interessa raccontare le crepe, i conflitti, le zone d'ombra, non i trionfi, non l'innocenza perduta perché ritengo che non ci sia mai stata innocenza.

Ci sono due scrittori che hanno cambiato il mio modo di scrivere, che hanno dato una direzione radicalmente diversa alla mia scrittura quando ero molto giovane: Joyce Carol Oates e Stephen King. Se non avessi letto *Foxfire*, *Blonde* e *Dolores Claiborne* in quegli anni in cui già iniziavo a pensare a *Ferita di guerra*, non avrei scritto in quel modo. Non avrei pensato a quella voce, quelle voci. Sono state davvero letture formative, sono arrivate nel momento giusto.

5. *Le quattro protagoniste di Per il bene di tutti sembrano rappresentare quattro diverse età della vita: Anna è una giovane professoressa, Angela è una madre con due figli piccoli, Delia è una signora che ha avuto un grave lutto familiare, ed Olga è "la vecchia". Sembra perciò che le umiliazioni a cui sono sottoposte riassumano una condizione di radicale subalternità della donna. Qual è allora il significato del titolo del romanzo? In quali termini ritieni che si possa parlare di "bene" nel tuo romanzo? Ti andrebbe di raccontarci l'origine e lo sviluppo del progetto di Per il bene di tutti?*

(Fazzi): Il "bene" è quello che consente alla gente del paese di continuare a vivere la propria vita come se niente fosse. Per il bene di tutti, Delia si uccide,

la prof. straniera decide di andarsene, Angela riacquista serenità e torna a essere una buona madre, la vecchia è solo la stramba che tutti tollerano, Agnese tace le violenze del marito. E tutti se ne stanno al bar a fare colazione in una giornata di inizio estate. Possono ricominciare a vivere come hanno sempre fatto, ora che gli elementi di disturbo sono stati ricondotti alla ragione o si sono tolti di mezzo. Sono i segni di una pace terrificante, come in quella canzone di De André.

*Per il bene di tutti* è nato come un racconto, avevo questo personaggio della vecchia con la protesi, che poi era una mia vicina di casa quando abitavo in appennino, e la prof. straniera, poi sono arrivate la mamma sola e Delia, e il racconto è diventato un romanzo. Volevo raccontare l'inimicizia, le cattiverie, l'odio nascosto che agita una piccola comunità, come questo odio infetti i rapporti e colpisca soprattutto le donne. L'odio come un'epidemia, e la violenza della reazione di una comunità che vuole espellere l'estranea, l'anomala, la pazza. A una presentazione che feci poco dopo l'uscita del romanzo, mi fu rimproverato di dare una visione troppo nera dei rapporti umani, che non era possibile che in quel paese fossero tutti così gretti e ostili, doveva pur esserci qualcosa da salvare. Io risposi che la cosa da salvare era la sorellanza tra Anna e Angela e la loro salvezza avvenuta grazie a questa solidarietà del tutto gratuita e spontanea. Mi fa sorridere quando qualcuno fa queste osservazioni, mi successe anche per *Ferita di guerra*, una ragazza mi disse che ci era rimasta male per come dipingevo la "gente d'Emilia". Io non so cosa dire, le mie storie inventate sono anche frutto delle mie visioni, che spesso sono nere e pessimiste. Mi guardo intorno, vivo in questo paese, e non mi sembra che ci siano buoni motivi per scrivere storie edificanti.

6. *Uno degli aspetti che mi ha maggiormente colpito di Per il bene di tutti è lo stile: un dettato di frammenti, in cui sono gli slittamenti semantici tra le microsequenze e gli intrecci delle vicende delle protagoniste a sostenere lo sviluppo del racconto. Ci parleresti di come concepisci la prassi della scrittura e di come plasmi i tuoi personaggi?*

(Fazzi): Non ho piena consapevolezza del processo che sta dietro alla mia scrittura. Scrivo e basta. Nei miei primissimi scritti, da adolescente e fino a qualche anno dopo, ero ossessionata dalle descrizioni. La scuola mi aveva

insegnato a descrivere e io dovevo scrivere così. Mi sono poi resa conto che era noiosissimo sia scrivere così che esserne lettori e da lì ho cominciato a sottrarre, a concentrarmi sui dettagli che ritenevo importanti, a lavorare su una voce interiore che scoprivo sempre inedita, con mio grande stupore. I miei personaggi e il contesto in cui vivono hanno tratti essenziali, che accendono l'immaginazione: la protesi di Olga, la rabbia di Lisa, gli occhi e gli sguardi di Sandro, Borgo e la strada provinciale che lo divide a metà, la ritualità dei gesti di Delia. *Ferita di guerra* ruota intorno a Lisa e all'elaborazione del suo trauma, la storia è sua, la lingua diventa sua fino a esserne totale e totalizzante protagonista. Con *Per il bene di tutti* ho voluto ampliare lo sguardo, far parlare più voci, fare in modo che ognuna di queste voci di donne restituisse un pezzo del paese, componesse un quadro e raccontasse la meschinità e la grettezza, il risentimento covato per anni, ma anche la sorellanza e la salvezza, per qualcuna di loro.

*7. Angela è un personaggio molto interessante. Sembra essere in grado di sostenere qualsiasi sfida, eppure va in crisi quando viene messa in discussione come madre. Molti temi convergono su questo personaggio – lavoro, maternità, diversità, malattia, famiglia, solitudine, speranza –; oltretutto, attraverso Angela hai dato dignità letteraria alla figura della donna delle pulizie. Ti andrebbe di parlarci di questo personaggio, e di che cosa ti ha ispirato quando lo hai concepito?*

(Fazzi): Non ho amato i personaggi di *Per il bene di tutti* tanto quanto ho amato Lisa, ma Angela è il personaggio che preferisco del romanzo. Mi sono identificata in lei molto più che con le altre protagoniste, anche se non sono una madre. Ho amato le sue fragilità, l'ho spinta sul baratro ma poi l'ho fatta salvare da un'altra donna. È l'unica che nel romanzo compie un'evoluzione, o meglio un'involuzione, per poi rinascere prima che sia troppo tardi. Ho pensato alle tante madri sole che vanno avanti nonostante la fatica, la solitudine, le scarse risorse economiche, l'ostilità. Donne che non fanno le galleriste d'arte, o le arredatrici d'interni, ma che si sporcano le mani, puliscono la merda degli altri, conoscono benissimo i meccanismi dello sfruttamento perché lo vivono ogni giorno.

8. *I tuoi testi comunicano un forte senso di testimonianza e di denuncia. Allo stesso tempo, si percepisce un'attenzione importante al piano del linguaggio. Qual è oggi, a tuo parere, il confine tra letteratura, giornalismo, comunicazione? Quanta importanza attribuisce, o viceversa non attribuisce, alla dimensione letteraria del testo?*

(Fazzi): Il lavoro sulla lingua è compito primario dello scrittore, prima di quello sulla storia. Io non so quanto sia valido il mio lavoro sulla lingua, ma cerco di farlo al meglio. Non mi interessano i confini tra i generi, ma le contaminazioni. Mi interessa migliorare, mi piace pensare che la lingua di *Ferita di guerra* e quella di *Per il bene di tutti* siano diverse, rappresentino un'evoluzione, siano la lingua giusta per quel tipo di storia. Il monologo di *Ferita di guerra* è il risultato di un lungo lavoro sulla voce di Lisa e sul suo imparare di nuovo un linguaggio, nominare ciò che era stato taciuto, trovare le parole. Scrivere è trovare le parole.

9. *Quali sono i tuoi progetti futuri? Ti interessano i contatti tra letteratura e cinema? Se dovessi indicare un'altra forma artistica che ti affascina e che potrebbe influire sulla tua idea di scrittura, quale indichereesti?*

(Fazzi): Amo il cinema sopra ogni cosa, in molti periodi della mia vita è venuto prima il cinema e poi i libri, nella mia formazione è stato fondamentale. Penso e scrivo per immagini. Non posso fare a meno di Roberto Bolaño così come di Lars von Trier, di Edna O'Brien e di Stanley Kubrick, e potrei continuare per ore. Il mio sogno è di vedere i miei romanzi diventare film, nelle mani giuste ovviamente. Anche la musica influisce tantissimo sulla mia scrittura. Come diceva Truffaut: "tre film al giorno, tre libri alla settimana, dei dischi di grande musica basteranno a fare la mia felicità fino alla morte", perché la trasversalità delle passioni e delle arti arricchiscono l'immaginario e il lavoro dello scrittore, sono la sua felicità.

Ora sto lavorando a tre racconti complementari fra loro, che ruotano intorno al tema della dipendenza e della colpa. Forse diventeranno una breve raccolta, ancora non so. Ho momentaneamente sospeso il lavoro sul terzo romanzo, avevo bisogno di dedicarmi a qualcosa di più breve, sentivo che se avessi insistito lo avrei abbandonato del tutto. Non mi sentivo pronta per un

impegno così grande come scrivere un romanzo. Ma è lì, mi sta aspettando, ha già una vita sua. Devo lottare ogni giorno con la fatica di scrivere perché faccio un lavoro che mi prosciuga le energie mentali, ma è il lavoro che mi dà da vivere per cui sono costretta ad accettare il compromesso. Ho tempi biblici nello scrivere, è un aspetto di me che ancora non riesco a correggere.

### Bibliografia

- Baghetti, Carlo. 2020. “Da “vogliamo tutto” a “io non voglio niente”. Rappresentazioni letterarie del lavoro e impegno politico da Balestrini a Trevisan”. In *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all'ipermodernismo*, a cura di Carlo Baghetti, Alessandro Ceteroni, Gerardo Iandoli, and Romano Summa. Firenze: Cesati.
- (a cura di). 2017. “Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive”. *Nóτος. Espaces de la création: arts, écritures, utopies*, 4. <https://www.revue-notos.net>.
- Boscolo, Claudia. 2015. “Per il bene di tutti, Giulia Fazzi”. *L'Indice dei libri del mese*: 1/XXXIII (gennaio 2015), 19.
- Browne, Irene e Misra, Joya. 2003. “The Intersection of Gender and Race in the Labor Market”. *Annual Review of Sociology*: 29, 487-513.
- Carraro, Andrea. 2005. “Recensione”. *Stilos*. <https://iquindici.org/news.php?extend.233>).
- Ceteroni, Alessandro. 2018. *La letteratura aziendale. Scrittori che raccontano il precariato, le multinazionali e il nuovo mondo del lavoro*. Novate milanese: Calibano.
- 2018b. “Il Mediterraneo nell'opera di Angelo Ferracuti”. In *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo: (1990-2015)*, a cura di Srećko Jurišić, Antonela Marić, Nikica Mihaljević, and Katarina Dalmatin. Firenze: Cesati, 27-40.
- 2017. “La rappresentazione del manager e della multinazionale nell'opera letteraria di Sebastiano Nata”. *Nóτος. Espaces de la création: arts, écritures, utopies*: 4, 168-181.

- 2015. “Bestseller e generi letterari. Comparazioni testuali secondo i frame della solitudine e della coppia.” *Enthymma*: 12, 412-425.
  - 2014. “Il personaggio compatito. Sul bestseller italiano contemporaneo”. *Testo*: 67, 54-74.
- Chirumbolo, Paolo. 2013. *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- Collins, Patricia Hill, and Bilge, Sirma. 2016. *Intersectionality*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press.
- Contarini, Silvia (Ed.). 2010. “Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000”. *Narrativa*: 31/32.
- Contarini, Silvia, De Paulis, Maria Pia, and Tosatti, Ada (Eds.). 2016. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*. Massa: Transeuropa.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*: Iss.1, Article 8. <http://chicagobound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Mulino.
- Dupré, Natalie, Jansen, Monica, Jurisic, Srecko, and Laslots, Inge (Eds.). 2016. *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*. Firenze: Cesati.
- Falco, Giorgio. 2017. *Ipotesi di una sconfitta*. Torino: Einaudi.
- Fazzi, Giulia. 2014. *Per il bene di tutti. Romanzo*. Milano: Saggiatore.
- 2007. *Blessures de guerre*. Parigi: Gallimard.
  - 2006. “Divieto d’entrata”. In *Laboriosi oroscopi. Diciotto racconti sul lavoro, la precarietà e la disoccupazione*, a cura di Mario Desiati and Tarcisio Tarquini. Roma: Ediesse.
  - 2005. *Ferita di guerra*. Roma: Gaffi.
- Ferracuti, Angelo. 1993. *Norvegia*. Massa; Ancona: Transeuropa.
- Nata, Sebastiano. 1995. *Il dipendente*. Roma: Theoria; (Milano: Feltrinelli, 1997).
- Riley, Denise. 1998. “Am I That Name?” *Feminism and the Category of “Women” in History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Santoro, Vito (Ed.). 2010. *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni zero*. Macerata: Quodlibet.
- Serkowska, Hanna (Ed.). 2011. *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- Somigli, Luca (Ed.). 2013. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma: Aracne.
- Spinazzola, Vittorio (Ed.). 2011. *Tirature'11. L'Italia del dopobenessere*. Milano: Saggiatore.
- (Ed.). 2010. *Tirature'10. Il New Italian Realism*. Milano: Saggiatore.
- Trevisan, Vitaliano. 2016. *Works*. Torino: Einaudi.



