

Introduzione

Quando nell'aprile 1994 uscì la prima edizione di *Tutti giù per terra* avevo ventotto anni e lavoravo a Torino in una libreria che non esiste più, all'angolo tra via Roma e via Bertola, lì dove oggi significativamente c'è un Apple Store. *Tutti giù per terra* l'avevo scritto prima a mano e poi con una vecchia Remington portatile tra il 1991 e il 1992, all'indomani della pubblicazione da parte di Pier Vittorio Tondelli di cinque miei racconti nell'ultima antologia *Under 25* da lui curata per l'editore Transeuropa, intitolata *Papergang*. Dopo l'uscita del volume, nell'autunno del 1990, l'avevo chiamato per ringraziarlo e gli avevo chiesto se a suo parere avrei dovuto continuare a scrivere racconti, magari per cercare di pubblicarli su qualche rivista. «Mah, sai, in Italia le riviste letterarie non le legge nessuno. Cerca piuttosto di scrivere un romanzo», mi rispose lui. Ma all'epoca la parola romanzo mi spaventava. Avevo impiegato dieci anni tra innumerevoli tentativi andati a vuoto e infinite riscritture per mettere assieme quei racconti di poche pagine, e non avevo idea di come si potesse arrivare anche solo a concepire un romanzo.

Così, dato che i racconti che avevo fatto leggere a Tondelli erano dieci, presi i cinque scartati dall'autore di *Un weekend postmoderno* e ripartii di lì. Naturalmente avevano protagonisti diversi, e il primo problema fu trovare un personaggio che li attraversasse tutti.

In quel periodo, dopo aver letto e riletto Hemingway, Scott Fitzgerald e Carver, stavo leggendo l'opera omnia di Charles Bukowski, e ascoltavo il primo disco dei Ramones, uscito nel lontano 1976 ma ancora freschissimo. Così mi dissi che il protagonista del mio romanzo sarebbe dovuto passare attraverso una serie di disavventure tragicomiche come in *Post Office* il mio adorato Henry «Hank» Chinaski, e che avrei costruito la sua storia assemblando una serie di capitoli molto brevi e veloci, esattamente come le canzoni di Joey, Johnny, Tommy e Dee Dee. Ah: e poi avevo l'ambizione di raccontare da un punto di vista antropologico l'Italia di quegli anni in cui, malgrado ci si sentisse ripetere un giorno sí e l'altro pure che la classe operaia non esisteva piú, i ricchi erano sempre piú ricchi e i poveri sempre piú poveri. Il protagonista del romanzo doveva stare ai margini della città e della società. E volevo fermare sulla pagina uno stato d'animo particolare, quel chiamarsi fuori dal mondo degli adulti che accomuna tutti i postadolescenti che stanno per diventare tali. Proprio come Hank Chinaski, anche il mio protagonista doveva passare per una serie di lavori «in nero», frustranti e sottopagati, il vero volto del capitalismo liberista entrato in voga in quegli anni per non abbandonarci piú.

Non lo sapevo ancora, ma ambientando il romanzo in una città del Nord senza mai nominarla – si trattava di una riconoscibilissima Torino colta tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, all'inizio della fine del suo ruolo di capitale italiana dell'auto – stavo mettendo in scena il primo precario della narrativa italiana. Nel libro, che volevo scrivere usando la lingua parlata in narrativa dai miei adorati americani, doveva esserci tutta la rabbia di una generazione tagliata fuori da tutto perché venuta al mondo troppo tardi per tutto, a cominciare dal Sessantotto e dal Settantasette, e

che però era andata a sbattere contro gli anni Ottanta, quelli dell'Edonismo Reaganiano, dei missili Cruise e di Margareth Thatcher, dei paninari e di *Drive In*: i famosi Anni di Plastica. E però tutto doveva essere raccontato con autoironia: al contrario dei nostri fratelli maggiori, nessuno di noi aveva mai impugnato una molotov o una P38. Al massimo c'era chi allo stadio andava in curva Maratona, tra scontri con le altre tifoserie e cariche della Celere, e chi aveva fatto a botte con quei tipi arrostiti dai raggi UVA che in Timberland e Moncler rimorchiano le coetanee con i colpi di sole in Best Company e Naj Oleari.