INTERVENTI

Alberto Prunetti

NON SIAMO TUTTI CLASSE MEDIA

Quando ho iniziato a lavorare alla stesura di *Amianto. Una storia operaia* mi sono chiesto quale forma narrativa fosse la migliore per raccontare la storia che avevo in mente. Come storicizzare la vicenda di un metalmeccanico nato alla fine del conflitto bellico, che entrava nella forza lavoro alla fine del boom economico e lavorava in anni di conflittualità nei cantieri industriali più importanti del paese, a contatto con sostanze nocive, per ammalarsi subito dopo la pensione e morire di un tumore professionale. Era una vicenda personale, familiare addirittura (il protagonista, Renato, era mio padre), che in teoria poteva anche essere raccontata, considerando la distanza temporale, con la forma del romanzo storico. Dieci anni prima, nel 1999, era stato dato alle stampe uno dei migliori romanzi storici degli ultimi decenni, *Q* di Luther Blisset. Gli autori avevano fatto una scelta straniante: raccontare la storia di una insurrezione contadina attraverso un racconto corale, senza focalizzare su un protagonista, e soprattutto senza che il protagonista fosse un personaggio illustre. Altri autori italiani, come Valerio Evangelisti, riuscivano a fare cose importanti in ambito storico ibridando generi diversi, come fantascienza e romanzo storico. Tuttavia in dieci anni su quel fronte era già montata una risacca più reazionaria e meno sperimentale. Si moltiplicavano romanzi storici che si limitavano a seguire il punto di vista di un personaggio importante che come un artefice interpretava e forgiava la storia, modellando gli eventi sulla base della propria volontà. La storia dell’insurrezione contadina, al contrario di quanto fatto da Luther Blisset, secondo le tendenze degli ultimi anni andava raccontata sbattendo nella prima pagina un grande protagonista: ad esempio, Martin Lutero che inchioda le sue tesi sul portone della chiesa di Wittenberg. Non poteva essere quella la mia strada. La mia era una storia di personaggi anonimi, senza voce, invisibili, subalterni, che sfuggivano al radar di quei racconti che incensano il lavoro ma non parlano dei lavoratori: racconti focalizzati sui grandi capitani d’industria o, al rovescio, ma sulla stessa falsariga, sui grandi protagonisti del mondo sindacale. Per raccontare la mia storia operaia avevo bisogno di uno sguardo diverso, che emergesse dal basso. Invece di calcare la strada del romanzo storico, pensai a un testo che doveva sembrare all’inizio un memoriale. Ma non doveva esserlo davvero. Temevo l’effetto *memoriale* (che poi è sintomaticamente anche il titolo di un’opera di Volponi). Temevo che le storie operaie venissero raccontate come racconti documentali, a cui poi gli intellettuali borghesi potevano imporre una cornice di senso con le loro introduzioni e postfazioni, con le loro interpretazioni. Un rischio ben presente in tanta storia orale anche quando produce capolavori (penso a *Working* di Studs Terkel, ad esempio). Dovevo insomma prendere un’altra direzione. Avrei ibridato la memoria con l’inchiesta, l’inchiesta con il

saggio, il saggio con l'aneddoto narrativo. Per scrivere un saggio che avrebbe commosso il lettore, per scrivere un romanzo che avrebbe provato, almeno per una volta, a rubare la scena alla classe sociale che sul romanzo aveva formato il suo immaginario, ossia la borghesia. Quell'ibrido era *Amianto. Una storia operaia*, iniziato nella sua stesura nel 2010, pubblicato nel 2012 da Agenzia X e poi ristampato da Alegre nel 2014 (oggi è in traduzione in castigliano, catalano, greco e francese).

Quando *Amianto* uscì, il libro, con mia enorme sorpresa, venne sommerso di recensioni, nonostante fosse dato alle stampe da una piccola casa editrice. Fu recensito da tutti i grandi giornali e quasi tutti, secondo me, fecero l'errore di inquadrarlo in uno scenario che conoscevano: «il ritorno della letteratura industriale italiana». Si calcava un terreno consolidato, mentre *Amianto* rappresentava per me un tentativo di calcare un sentiero nuovo, poco praticato. Altri recensori, forse più attenti, trovarono similarità con quanto si faceva in ambito francese con la letteratura di autofiction, quella che poneva storie familiari scritte in prima persona al centro del *récit*, richiamando l'opera di autori consolidati come Carrère o Ernaux (forse con meno narcisismo da parte mia, che in fondo raccontavo una storia piena di merda e polvere di ferro). La cosa buffa è che al momento di scrivere *Amianto* io non avevo mai letto né la letteratura industriale (con l'eccezione di Bianciardi, che è sicuramente una fonte primaria di ispirazione per la mia scrittura), né Carrère o Eribon. Ho letto le loro opere, con grande interesse, solo dopo quelle recensioni. E ne dedussi che probabilmente si scrive a orecchio, alimentandosi di quel che si muove sulla scena, influenzati anche da quel che non si è letto. O che certe somiglianze semplicemente erano frutto del caso. Ovunque, in paesi diversi, si andava diffondendo un tipo di scrittura di finzione che mescolava storia personale e storia pubblica, come aveva fatto benissimo Ernaux ne *Il posto*. L'autofiction stava insomma diventando un nuovo fronte dell'editoria internazionale, mentre il romanzo storico

Milano, 8 marzo 1973, corteo in via Dante, fotografia di S. Loconsolo conservata presso l' Archivio del lavoro, Sesto San Giovanni

perdeva terreno o veniva respinto nel recinto sempre rassicurante del *genere*.
Per quanto mi riguardava, leggendo le recensioni – e i messaggi dei lettori – scoprivo che quello che avevo scritto era andato oltre le mie intenzioni. *Amianto* non era un omaggio al padre morto, cosa che mai era stata nelle mie corde. Rappresentava piuttosto il tentativo di raccontare il paese, la classe operaia, la fine del suo protagonismo prendendo come emblema retorico la figura di un vecchio operaio, un tempo eroico, almeno agli occhi del figlio, e poi sempre più sul viale di un tragico tramonto. Un operaio che si ammalava mentre la classe operaia scompariva: una sineddoche che aveva una forza narrativa. Che portava alla luce quello che le strategie neoliberiste avevano celato: gli operai esistevano, le loro vite erano profonde, complesse e problematiche e non si esaurivano nel tempo morto del lavoro: solo che nessuno li raccontava mai. E soprattutto: col cavolo che eravamo tutti classe media. Le nostre storie si potevano raccontare. E se si raccontavano bene, senza cadere in errori, quelle storie commuovevano e spiegano tante cose, del passato e del presente.

Quali erano gli errori che ero riuscito a evitare? Ed era possibile andare avanti nel sentiero che mi ero aperto con un'opera narrativa *working class*? Non avevo raccontato tutta la storia. In *Amianto* la spalla, il protagonista secondario di Renato, era il figlio che lo raccontava. E nelle ultime pagine e nel triello posto in postfazione, al padre operaio con la terza media affiancavo il figlio laureato, privo però di capitale culturale e costretto, finiti gli studi, a fare lavoretti precari nella ristorazione. La tesi forte di *Amianto* è che la sconfitta delle lotte operaie del protagonista spiegavano la vita precaria della spalla. Che c'era insomma un legame diretto tra la fine delle lotte operaie e la precarizzazione dei lavoratori della generazione successiva, fossero o meno cognitivi. E che se si storicizzava bene il racconto quel filo rosso causale si poteva tendere. Altrimenti si rischiava di fare come in tanta narrativa del precariato,

quel filone letterario che a inizio degli anni duemila aveva raccontato il precariato, indugiando però nella dimensione esistenziale: in quel modo la precarietà diventava una sfiga personale, esistenziale. «Perché proprio a me?». Invece storicizzando, tendendo fili narrativi e causali tra passato e presente, si potevano capire meglio le ragioni delle trasformazioni sociali e storiche, allontanando il punto di vista dall'ombelico dei protagonisti per cogliere gli eventi su una dimensione storica più ampia. Senza che la storia venisse schiacciata in quell'eterno presente del realismo capitalista (Mark Fisher) in cui sono ambientate certe storie del precariato contemporaneo, storie in cui manca proprio la storia, ossia la storicizzazione del racconto. Per questo decisi di estendere il mio progetto di scrittura sulla classe lavoratrice, scrivendo un secondo libro in cui i ruoli si sarebbero invertiti: Renato, il padre, sarebbe diventato una spalla, e il protagonista sarebbe stato il figlio, esule dalla classe operaia, che finisce in Inghilterra a lavorare nella ristorazione e nei lavori *dirty, dangerous and demanding*. Ossia rientra di nuovo nella classe operaia.

Milano, 5 novembre 2020, protesta rider, da ilgiorno.it

«Quale errore evitare? Cosa non voglio fare col secondo libro della trilogia?». Questa domanda è la prima che bisogna porsi, prima ancora di chiedersi cosa si vuol fare. Non volevo raccontare la classe operaia come piace ai padroni: una classe operaia onesta, dedita al lavoro, ma alla fine sconfitta dalla storia (cioè da loro, *bloody hell*). Volevo evitare il vittimismo e il narcisismo ombelicale. Il vittimismo era una scelta possibile già in *Amianto*, dato che il libro aveva un tono tragico. Ma io non volevo pacche sulle spalle, non volevo che il lettore si commovesse e basta, volevo che capisse. Per questo avevo inserito brani umoristici, perché ci tenevo a non fare la vittima. E quando ho scritto il secondo tomo della trilogia, *108 metri*, non volevo pormi nella posizione di chi dice: ah, ho una laurea e sono andato a pulire i cessi a Bristol… povero me… ho visto cose che voi umani… etc etc. Insomma, non volevo fare *misery-lit*, letteratura della miseria. Dovevo avere bene in mente le grandi inchieste del passato sul mondo operaio, da Engels a George Orwell fino a *Faccia da turco* di G. Wallraff. E nello stesso tempo neanche volevo fare di Renato un eroe. Volevo giocare col mito, ma non volevo creare una macchina mitologica che *tecnicizzasse* quel mito (una strategia retorica che, come ci insegna Furio Jesi, diventa

reazionaria). Renato non doveva essere Stachanov. Doveva sembrare quasi Stachanov, ma poi doveva infilarsi in un bar sport per uscirne ubriaco, alla faccia del lavorismo. Poteva quasi sembrare Steve McQueen (che avevo già arruolato in *Amianto*, nel finale) ma quel che mi interessava era l'attore malato, al finale della carriera, o il giovane proletario degli inizi, quando ancora non era famoso. E mi servivano per risemantizzarne la figura: puoi anche essere una star di Hollywood, ma se nasci proletario, hai buone possibilità di fare comunque una brutta fine. Non dovevo cadere nell'errore dell'eroe integro e onesto, del maschio bianco di una volta. Anche se una versione logora e stracciona, eroicomica, dell'eroe, in qualche modo mi attraeva.
Questo mio eroe proletario che ho cucito sulla figura biografica di Renato è più che altro un antieroe. Questo mi permette di costruire una mitopoesi *working class* (come in *Mitocrazia* di Yves Citton), caricando di forza epica certi attori narrativi senza però arrivare a costruire una macchina mitologica operaia *pesante*. Senza stalinismo, insomma. Un esempio utile potrebbe essere il tentativo che ho fatto di risemantizzare la figura di Steve McQueen come icona *working class*. O l'uso del *working class hero*, concetto molto presente in ambito anglosassone, che però non si traduce neanche letteralmente in italiano e che non si sovrappone con il mito stachanovista.

Ogni eroe da un punto di vista narratologico poi ha degli avversari e bisognerà parlare anche della costruzione narrativa dell'antagonista (il padrone, Margaret Thatcher, i supervisor, etc).
Gli avversari in *108 metri* sono vittime della lotta narrativa di classe: diventano *brodi*, *cetomediume*, *gente con le mani come scolapasta*. A meno che non siano troppo forti per me, perché dotati di energie maligne, come Margaret Thatcher.
E l'irrisione dell'avversario di classe spinge a non prendere troppo sul serio nemmeno i protagonisti operai. Perché il mito rischia di corrompersi in un dispositivo reazionario, in un'epica muscolare maschia ed eroica, alla fine reazionaria, tecnicizzata. L'umorismo può essere un antidoto per evitare una ossificazione, una calcificazione della semantica delle storie operaie. Un altro antidoto è il conflitto. Anche narrativo, non solo sociale: la lotta tra antagonisti per risolvere una storia, in chiave narratologica. Il conflitto diventa un elemento di svolta narrativo per impedire la solidificazione del mito. Il conflitto

tiene morbida la materia narrativa, è un anticoagulante, un diluente universale che permette di plasmare la materia delle storie operaie senza trasformarle in statue, in memoria granitica, usata per l'edificazione (e la disciplina) delle masse (come accadde in Unione sovietica con la figura di Stachanov).
Bisognava insomma proiettare la mia storia in un ambito più romanzesco e finzionale, uscendo dalle secche del memoriale. La storia del mio viaggio nel Regno unito diventa un'epica, ma un'epica stracciona, simile a quella della letteratura eroicomica. Il viaggio dell'emigrante diventa una sorta di *quest*, di ricerca. La Gran Bretagna diventa l'isola del tesoro. Il protagonista esce dalla provincia, dal mondo industriale, va oltre le colonne d'ercole, e trova alleati e nemici. Gli alleati sono stevensoniani, i nemici lovecraftiani. Nell'isola non trova il tesoro ma lo sfruttamento. E il tesoro al *minimum wage*, la paga sindacale minima, non lo trovi di certo. E quando l'Ulisse *working class* torna a Itaca, trova un gran casino ma al contrario dell'eroe nobile di Omero non riuscirà a rimettere le cose a posto.
108 metri prende anche le distanze dal realismo. *Amianto* era ancora realista. Ma non credo che per raccontare la realtà bisogna per forza usare il realismo. Altrimenti sembra che gli scrittori *working class* debbano sempre rimasticare le proprie storie, schiacciate sulla realtà, mentre gli autori borghesi possano prendersi il lusso di inventare labirinti e immaginari fantastici. L'espressionismo, le forme stranianti, le associazioni metaforiche e allegoriche possono essere invece fondamentali per raccontare le vite operaie. Per questo ho scelto di raccontare il neoliberismo evocando un feticcio mostruoso che assomiglia a Margaret Thatcher e già in *Amianto* avevo evocato la figura del drago per raccontare la fabbrica. (Qui bisognerebbe rileggersi Mark Fisher sullo strano e l'inquietante, ossia *The Weird and the eerie*).

Soligorsk, 1 settembre 1968, minatori, dall'agenzia Ria Novosti

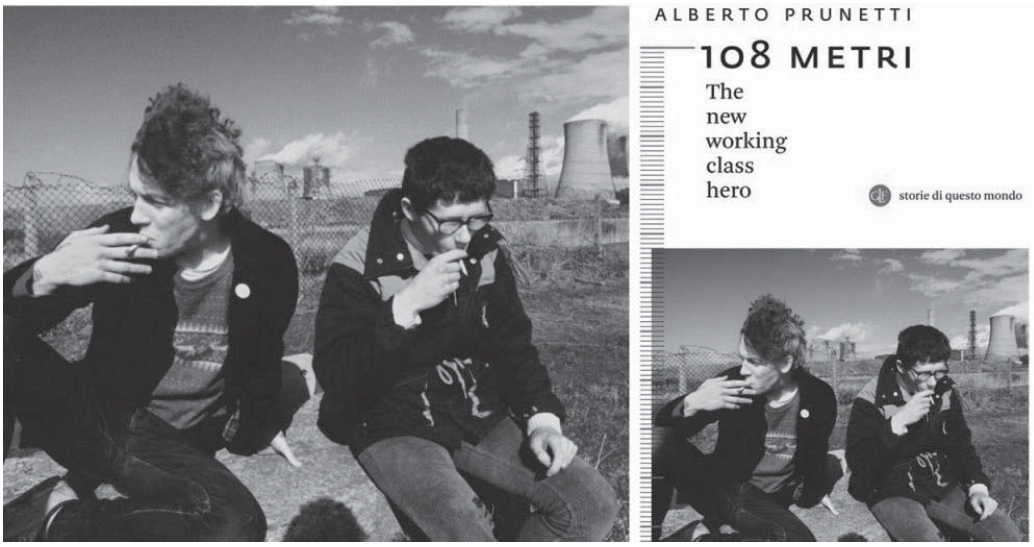
Anche attorno alla questione lingua, nella seconda tappa del mio progetto di scrittura *working class* dovevo assolutamente compiere una torsione. In *Amianto* mi ero proposto, fin dalle pagine iniziali della

prima stesura, di scrivere un libro comprensibile anche da un operaio in pensione. Lo chiamavo il test del babbo. Il mi' babbo avrebbe dovuto poter leggere ogni pagina che scrivevo, senza difficoltà. Applicavo il metodo della scuola di Barbiana. Se un passo era troppo complesso, lo toglievo o lo riscrivevo. Toglievo tutto quel che era ridondante, pretenzioso, barocco. Con l'eccezione di brani scritti col gergo tecnico dell'industria e di passi vernacolari, per il resto rimuovevo tutto quello che suonava complesso. E credetemi, scrivere facile è davvero difficile: è stato un lavoro forte di decantazione.

Ma con *108 metri* dovevo raccontare un'esperienza diversa. Una nuova generazione di lavoratori esposti a tassi di sfruttamento pesante che vivono in contesti linguistici complessi con un bagaglio culturale più ampio dei loro genitori. Mi venne in mente subito la lingua espressionista e meticcia di Luigi Di Ruscio, ma anche il personaggio di Salvatore ne *Il nome della rosa* di Umberto Eco o lo strano gergo anglo-russo inventato in *A Clackwork Orange* da Anthony Burgess. E la lingua ibrida di Fenoglio ne *Il Partigiano Johnny*, che avevo letto nella baraccaccia dove vivevo quando facevo lo sguattero nel Dorset. Dovevo insomma ibridare sul piano della materia linguistica, dovevo inventarmi una lingua d'impasto. E mentre pensavo alla lingua, mi veniva in mente quel cementone che Renato mi aveva insegnato a fare: mescolava sabbia, calce, sassi di dimensioni diverse, un impasto magro, povero di cemento, che teneva di brutto. Quella doveva esser la mia lingua: non sperimentale, ma grezza come il magrone eppure fluida, capace di infilarsi e riempire ogni poro. Per questo ho preso alla lettera forme metaforiche, inventato traduzioni bislacche, mescolato lingue diverse per creare quella che chiamavo la lingua perfetta (Umberto Eco), che secondo me non era la lingua della Crusca o quella della Real Academia o il Queen's English, ma era la lingua delle cucine del Regno unito, dove si mescolano tutte le lingue immigrate del mondo.

Ma il mio percorso nella narrativa *working class* non finisce qui. Dovevo chiudere il cerchio iniziato con *Amianto*. Toccava scendere

nell'inferno del lavoro e provare a riportare in vita Renato. Come Enea, dovevo incontrare Anchise nell'Ade. Come un Orfeo operaio, mi calavo nei panni di un cantore. Guai però a voltarsi indietro, o la nostalgia avrebbe ucciso chi volevo riportare in vita. Dovevo guardare in avanti, portando alla generazione successiva quel patrimonio di lotte e di modi di dire. Ma dovevo anche trovare finalmente un modo per raccontare Francesca, la mi' mamma, che continuava a non farsi raccontare da me (e che non accettava il mio invito a raccontarsi da sola). Per Francesca, avrei usato uno stratagemma diverso, ispirandomi alla sociologia delle donne *working class* di Richard Hoggart (1970). È così che nasce *Nel girone dei bestemmiatori*. Qui, nel terzo tomo della trilogia *working class*, la guerriglia semiotica, che ormai è lotta narrativa di classe, porta alla proletarizzazione di un classico della letteratura "alta" come la *Divina Commedia*. Ma non solo. Anche la mitologia si fa operaia. Spuntano le fatiche operaie d'Ercole. La storia e l'archeologia sono ri-raccontate in chiave *proletkult* e deformate ai limiti della caricatura, mentre il punto di vista operaio comincia ad estendersi sul mondo altro della borghesia. Che prima o poi andrà raccontata a modo nostro.



Copertina del libro di A. Prunetti, *108 metri. The new working class hero*

BIBLIOGRAFIA

Blisset, L.
(1999) *Q*, Einaudi, Torino.

Citton, Y.
(2013) *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Alegre, Roma [I ed. Paris, 2010].

Ernaux, A.
(2014), *Il posto*, L' orma, Roma
[I ed. Paris, 1984].

Fisher, M.
(2018) *Realismo capitalista*, Nero, Roma
[I ed. Winchester, 2009].

Fisher, M.
(2018) *The weird and the eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum fax, Roma [I ed. London, 2016].

Prunetti, A.
(2014) *Amianto. Una storia operaia*, Alegre, Roma.

Prunetti, A.
(2018) *108 metri*. *The new working class hero*, Laterza, Roma-Bari.

Prunetti, A.
(2020), *Nel girone dei bestemmiatori*, Laterza, Roma-Bari.

Terkel, S.
(1974) *Working*, Pantheon Books, New York.

Wallraff, G.
(2001) *Faccia da turco*, Pironti,
Napoli [I ed. Köln, 1985].