

Nel nome del pane e delle rose

Manuale per la manutenzione e il funzionamento delle scritture *working class*

Alberto Prunetti

Alcuni operai filtrarono all'interno, voci, piedi, tute blu. Una fila di scintille si incurvava mentre il metallo strideva sotto la mola; il sibilo del metallo incandescente nell'acqua. Il carro ponte vibrò, sferragliò, cigolò, e lentamente si mosse in avanti, procedendo borbottante per tutta l'officina. L'altra estremità del locale si incendiò improvvisamente di una luce azzurra, che tremolava e scintillava mentre i saldatori muovevano la loro fiamma sull'acciaio.

David Storey, *Il campione*

I. Primo antefatto. Respira e intona il mantra: «*Class is not cool*»

Un libro racconta la storia di un educatore precario, figlio di un operaio di una fonderia. Padre e figlio si incontrano a parlare il sabato pomeriggio allo stadio. Come viene descritto quel romanzo inglese in Italia? Come un libro sul calcio. Ma in realtà quel romanzo è un racconto sulla classe operaia, su quella *working class* inglese che attorno alla birra, al pub e al football aveva costruito elementi di

convivialità e socialità. Dopo la fabbrica, ovviamente, ma quella era già stata smantellata. Così in Italia si adotta come un libro sul calcio quello che invece è un romanzo che racconta una classe sociale. La *working class* inglese.¹

Guai infatti a parlare di classe operaia. Ripetere tre volte il mantra ad alta voce: la classe operaia non esiste – la classe operaia non esiste – la classe operaia non esiste. Poi comprare su una piattaforma on line una penna usb assemblata in una fabbrica cinese e chiedersi quante decine di mani operaie toccano quel singolo oggetto da Shanghai a Piacenza.

II. Secondo antefatto. La servitù sta al piano basso, reparto «Sociologia»

Un'amica mi racconta un episodio curioso: entrata in una grande libreria di catena di Firenze, chiede una copia del mio libro *Amianto, una storia operaia*. La indirizzano al piano di sotto, nel reparto sociologia. Lei domanda perché non sia in narrativa. E il commesso risponde: perché c'è scritto «una storia operaia». Aggiungerei: perché gli operai possono solo essere oggetti dello sguardo sociologico di terzi, meglio se colti e borghesi, mai protagonisti di storie raccontate con le proprie parole.

III. Un fatto dopo gli antefatti. Le scritture *working class* esistono

Appunto. Quando vuoi umiliare o attaccare un gruppo sociale, gli togli il diritto di parlare con le proprie parole. Lasci che qualcun altro lo interpreti, parli per lui o per lei. A lungo è stato così per gli indigeni, per le donne, di sicuro è ancora così per gli immigrati. Ed è così anche per gli operai. I racconti degli operai devono essere fatti da intellettuali, magari progressisti, appartenenti comunque alla classe media. Mai che gli operai possano raccontarsi da soli. Al massimo le loro storie possono essere pagine di diario o memoriali, tracce di esperienze che poi altri, intellettuali, borghesi e possibilmente maschi, interpreteranno. E invece no.

Negli ultimi anni sono stati pubblicati alcuni titoli in lingua italiana scritti da operai o da figli di operai, libri che raccontavano il mondo

¹ Mi riferisco a *Heartland* di Anthony Cartwright (Roma, 66thand2nd, 2013), ma anche, passando al rugby, a *Il campione* di David Storey (Roma, 66thand2nc, 2010).

operaio dall'interno. Queste scritture *working class* non sono (solo) narrativa del lavoro. Non sono la narrativa del precariato o la nuova letteratura industriale. Sono la narrativa della *working class*, fatta da operai o da lavoratori subalterni e sfruttati. Della vecchia classe operaia e della nuova classe lavoratrice, precaria e sfruttata.

Si può raccontare il lavoro senza fare narrativa *working class*. Ad esempio, raccontandolo da un punto di vista che esprime lo sguardo dell'oppressore e non dell'oppresso. Si può raccontare il lavoro senza sentirsi parte di una classe subalterna, senza raccontare il conflitto sociale. Fare scrittura *working class* significa soffiare sul fuoco, raccontare il conflitto, alimentarlo con le parole scritte. Storicizzare. Ritrovare fili rossi, brandelli di memorie che legano la vecchia e la nuova classe lavoratrice.

IV. Davvero è la nuova letteratura industriale? O un'altra corrente letteraria?

Alcune delle opere che di recente hanno trattato il tema della fabbrica o del lavoro sfruttato sono state inquadrare in un revival della letteratura industriale italiana. Io credo invece che quella stagione (legata al boom economico) sia esaurita, anche se alcuni autori forse non disdegnano quell'etichetta o ne sentono vicina l'eredità. Personalmente, la trovo problematica. Forse è solo una mia difficoltà, ma lego la letteratura industriale più allo sguardo esterno (quello dell'intellettuale progressista dell'industria olivettiana) che a quello interno (penso ad autori come Vincenzo Guerrazzi, Luigi Di Ruscio o Tommaso Di Ciala). E preferisco alla letteratura industriale italiana la narrativa *working class* inglese. Perché non è fatta solo di fabbrica e alienazione la vita della classe lavoratrice. Dove sono il calcio, le bevute, le risate, l'umorismo sfrontato, le partite a briscola, le risse per futili motivi?

Chiedetelo a chi scrive in inglese. Alla vecchia generazione, quella di Alan Sillitoe, di Brendan O'Carroll, di David Storey. O alla nuova generazione. Prendete Anthony Cartwright. Pensiamo a *Iron Towns: Città di ferro* (Roma, 66thand2nd, 2017). Titolo da letteratura industriale italiana. Ma i protagonisti non sono operai alla catena: i personaggi umani (spesso calciatori falliti figli di fonditori) sembrano solo catalizzatori di uno sfondo, di un paesaggio industriale dove la ciminiera e il campo di calcio, quasi dismessi, rappresentano la

bussola della classe operaia dell'Inghilterra del Nord. Un programma di scrittura ben condensato dall'esergo che apre il libro di Cartwright:

Attraversiamo i nostri labirinti neri, ombre ammassate. I fuochi sono ormai tutti spenti. Noi siamo il fumo che segna il mattone. Siamo il ruggito di ferro che credevate d'aver messo a tacere. Cantiamo al metallo contorto e lungo tunnel allagati, sopra distese vuote d'acqua e campi di detriti. Cantiamo di giorni migliori.

Senza rimpiangere il passato della letteratura industriale – da «cantiamo di giorni migliori di là da venire», aggiunge Cartwright alla fine del suo romanzo – scriviamo adesso l'epopea stracciona della classe lavoratrice dei nostri giorni.

V. No, sono solo scritture operaie (but I like 'em)

Parlo di scritture operaie, pertanto, limitandomi al dato materiale dell'estrazione sociale degli autori e del punto di vista *working class* come chiave prospettica del racconto. Parlo di scritture, al massimo di narrativa *working class* e non di letteratura operaia. E neanche di letteratura industriale, ossia di una corrente letteraria legata agli anni Sessanta, al boom economico, all'industrializzazione del paese, a intellettuali che descrivevano, guardando da fuori, la classe operaia. Roba lontana. Parlo di scritture operaie o scritture *working class* per non evocare lo spettro di una nuova *wave* letteraria. Non si tratta di stare dentro o fuori una scuola, una congrega o un gruppo di lavoro. Si tratta di stare dentro o fuori la nuova classe lavoratrice. Uso pertanto l'etichetta di scritture *working class* per riferirmi a scritture sul mondo del lavoro con un punto di vista interno, in anni di deindustrializzazione, fatte 1) da operai o 2) da figli di operai, cresciuti e socializzati nella vecchia classe operaia, o 3) da membri della nuova classe lavoratrice precaria dei servizi, delle pulizie, della ristorazione: dalla nuova *working class* a cui appartengono anche i *working poor* e i disoccupati con o senza laurea, i cottimari dei lavori, anche cognitivi, mal pagati e i precari dei lavori a chiamata.

VI. E la loro strada è in salita

La narrativa *working class* non trova un tappeto rosso che conduca dalle fabbriche o dai centri per l'impiego alle case editrici. Certo, alcuni titoli sono stati mandati in stampa. Ma quanti sono stati rifiutati? E cosa

si pubblica al loro posto? Se siete hipster o fashion blogger avrete probabilmente più chance di essere pubblicati di un metalmeccanico, di una disoccupata o di un'infermiera. Non solo in Italia, anche altrove. *Working class is not cool*. Alle storie di classe si preferisce un'angolatura generazionale, che depotenzia ogni approccio strutturale e politico: avanti coi *millennial*, con la generazione Erasmus, con gli *young adult*... e via di questo passo.

Di recente vari scrittori in lingua inglese hanno tentato di inserire il tema della classe sociale² nel dibattito in corso sulla parità di rappresentazione e di opportunità nella sfera letteraria. Ma hanno trovato un muro:³ le esperienze delle classi inferiori tendono a suscitare poco interesse in editor e recensori. La letteratura assume volentieri il punto di vista dei ceti privilegiati. A lungo gli scrittori sono stati maschi bianchi di classe media. Ad oggi, i gruppi discriminati stanno parzialmente recuperando terreno. Quel terreno che giustamente è loro dovuto. Aumentano sì, questo sì (almeno all'estero) i romanzi scritti da donne, minoranze etniche e gruppi oppressi per il proprio orientamento sessuale. Così che adesso si pubblicano con interesse romanzi scritti da omosessuali e lesbiche, o da afroamericani e ispanoamericani. Ma c'è una categoria, oltre a quella di genere, razza e appartenenza etnica, che non viene considerata granché intrigante dagli editor: quella di classe. Le appartenenze identitarie (genere, etnicità, orientamento sessuale) sono ormai preferite alle affiliazioni di classe sociale ed economica. E la situazione si aggrava quando i manoscritti provengono da quell'enorme sacca di discriminazione che è la classe lavoratrice. Peggio ancora se i piani si sovrappongono, sommando discriminazione a discriminazione: una donna operaia, magari una lavoratrice di origine nigeriana che usa per esprimersi l'italiano come lingua madre, quante chance ha di pubblicare un libro, nella propria vita?

² A. Fleming Petty, *Uno sporco lavoro: passato, presente e futuro della letteratura proletaria*, trad. it. di F. Pe', in «Sur», 29 luglio 2016, <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/29-07-2016/uno-sporco-lavoro-passato-presente-futuro-della-letteratura-proletaria/> (ultimo accesso: 03/07/2018).

³ L. Berry, *Ecco come il classismo letterario sta impoverendo la letteratura*, trad. it. di F. Graziosi, in «Sur», 27 luglio 2016, <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/27-07-2016/classismo-letterario-sta-impoverendo-la-letteratura/> (ultimo accesso: 03/07/2018).

VII. Non dovete “darci voce”: siamo noi che dobbiamo prendere la parola

Quando Asor Rosa in *Scrittori e popolo* lamentava il “populismo” degli scrittori, diceva qualcosa che percepisco come sensato: dare voce a una classe popolare, astratta, astorica, plasmandola con lo sguardo paternalista e indulgente dell’intellettuale borghese.⁴ Di contro, rivendico lo sguardo interno di chi è nato dentro alla classe operaia in un’intervista sullo *storytelling* dal basso, ancora inedita, realizzata in inglese con Marco Armiero, direttore del KTH Environmental Humanities Laboratory di Stoccolma.

In your work you have given voice to marginalized subjects, workers oppressed by capitalism. How do you deal with the fact that you are speaking for someone else? How much is this yours or their voices?

I am trying not to speak about someone else. I am trying to speak not on behalf of the Italian working class. I am part of the Italian working class. I belong to the working class and I am trying, using my narrative, to tell the reader: “read and try to fit in our shoes”. That’s because I think that this is the problem: speaking on behalf of someone else. In the past, in the ‘60s, we had a literary wave called “industrial literature”, and everybody said: great, they are giving voice to the working class. Well, I don’t see this as a great achievement. Industrial literature was produced by middleclass writers. Of course they were engaged, enlightened, emphatic with proletarians. But this is not enough. I don’t think it is a great achievement when men speak on behalf of women, or when first world intellectuals speak on behalf of native peoples or colonized and oppressed groups of the south of the world. So, for the same reason, why should middle class writers give voice to working class guys? Let’s ask working class people to describe their own life. The novel has been a great tool in the hand of middle class novelists in order to describe their own life. Now it’s time for us, working class writers, to speak and write with our own voice. Another problem we must face: marginalized groups must only be referred to as witnesses. Later on, the meaning of their experiences will be given a “framing” by middleclass intellectuals. And the frame is the real meaning given to that

⁴ A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965], Torino, Einaudi, 1988.

experience. This looks unfair to me. It's time the we take the word, that we ourselves build the frame for our experience, without being interpreted by someone else. Maybe our words don't sound so polite, but they are ours, and we fought to build our own experience, to write it and to share it. And this matters. My social origin has shaped my voice and this is the reason why I write about my family, about workers and professional illnesses. Were I a middle class writer, I should write something else, to be honest with my readers

VIII. «We are all middle class» (Tony Blair)

Dagli anni Novanta si è diffusa una narrativa che ci vuole tutti «ceto medio»: un capitalismo di proprietari senza proletari, nessuno che fa le pulizie o la cassiera al supermercato, il sogno di Pinochet realizzato con la democrazia neoliberista di Reagan e Thatcher e portato a compimento dal *New Labour* di Blair. In realtà è una cortina di fumo: negli ultimi anni la lotta di classe nessuno l'ha fatta più della classe media neoliberista, che ha spinto il proprio classismo al punto di togliere alla *working class* anche la parola «classe», lasciandole solo il lavoro, ma un lavoro sfruttato, umiliato, schiavizzato. Un'*upper middle class* che ha decretato la morte della classe subalterna, prima frantumando i processi produttivi, poi distruggendo le industrie per coltivare un'economia di servizi e finanza mentre le merci venivano prodotte lontano da Europa e America: il lavoro sporco, meglio farlo altrove. La strategia retorica voleva che si cancellasse l'uso della parola «classe» dal vocabolario della politica per distruggere la cosa: per frantumare le comunità operaie, la vita e i quartieri e le strutture di resistenza, politiche e sindacali, di un'intera classe sociale. Per annullare l'immaginario del proletariato, al fine di eroderne la conflittualità. *Stat rosa pristina nomine.*

IX. C'era una volta...

Le scritture *working class* dovrebbero fornire un nuovo immaginario a una *working class* che esiste per ora solo come classe *in sé*. L'esempio del libro frutto della collaborazione tra il collettivo operaio MetalMente e gli scrittori Wu Ming 2 e Ivan Brentari è fondamentale: *Meccanoscritto* (Alegre, 2017) mette in tensione le storie operaie di ieri e di oggi e ricostruisce la memoria del conflitto. E senza il conflitto non si forma un immaginario, senza un conflitto, senza antagonismi, la narratologia ci insegna che non ci sono le storie, non c'è il materiale

della narrazione. Il conflitto alimenta l'immaginario, le storie creano l'immaginario, l'immaginario crea conflitto e altre storie. E a ogni passo ognuno di questi fattori alimenta il successivo, circolarmente. Tutto questo per unire quel che il capitale ha diviso, per dividere ciò che lo *storytelling* del potere vorrebbe unito. Alla «gente» (indistinta) opporre la «classe» per sé, allo *storytelling* dell'imprenditore che prima o poi condividerà i guadagni, rispondere con le storie *working class*. «C'era una volta un padrone che non regalava mai nulla...» (finite voi la storia).

X. ...e c'è anche oggi. La scrittura e il conflitto

Non esiste più la centralità della classe operaia. I lavoratori sono posti in conflitto tra di loro, anni di lotte operaie sono cancellati, i diritti conquistati vengono erosi a ogni riforma del lavoro: un quadro desolante. Grande è la confusione sotto il cielo, la situazione è eccellente.

Proprio adesso infatti escono dei titoli che raccontano il lavoro, il lavoro in fabbrica, dal punto di vista dei subalterni. Esempi degli anni recenti: *Amianto, una storia operaia*,⁵ *Fabbrica e altre poesie* di Fabio Franzin,⁶ *La fabbrica del Panico* di Stefano Valenti,⁷ *Ferriera* di Pia Valentini,⁸ *Meccanoscritto* di MetalMente, Wu Ming 2 e Brentani,⁹ *Inox* di Eugenio Raspi.¹⁰ O ancora il racconto *Volodja* (2011) di Wu Ming 1 (figlio di un operaio metalmeccanico della bassa ferrarese), che narra la surreale storia di un passaggio del fantasma del poeta russo Majakovskij nelle officine della Fiat: pubblicato in versione cartacea in un'edizione speciale distribuita in 4mila copie agli abitanti del quartiere operaio di Mirafiori a Torino, *Volodja* è oggi disponibile nella sezione «Working Class Archives» del blog «Giap» dei Wu Ming (dei tre membri del collettivo, due sono figli di operai).

E non erano mancate delle anticipazioni nel primo decennio del Duemila, interpolate alla narrativa del proletariato: *Figlia di una vestaglia blu* di Simona Baldanzi,¹¹ *Le storie dal fondo* di Massimiliano

⁵ A. Prunetti, *Amianto, una storia operaia*, Milano, Agenzia X, 2012.

⁶ F. Franzin, *Fabbrica e altre poesie*, Borgomanero, Giuliano Landolfi, 2013.

⁷ S. Valenti, *La fabbrica del Panico*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁸ P. Valentini, *Ferriera*, Bologna, Coconino Press, 2014.

⁹ MetalMente, Wu Ming 2, I. Brentani, *Meccanoscritto*, Roma, Alegre, 2017.

¹⁰ E. Raspi, *Inox*, Milano, Baldini&Castoldi, 2017.

¹¹ S. Baldanzi, *Figlia di una vestaglia blu*, Roma, Fazi, 2006.

Santarossa,¹² il romanzo *Cattedrale* di Saverio Fattori – uscito a puntate sulla rivista digitale «Carmillaonline» nel 2008 – e poi pubblicato col titolo *12:47, strage in fabbrica*.¹³ Figli di operai e operai che adesso lavorano nell'industria editoriale, un collettivo di scrittori dove ci sono anche figli di operai, un collettivo di scrittori operai (il Collettivo MetalMente), un operaio disoccupato e un poeta assunto in una falegnameria.

Non solo romanzi-romanzi: spesso le forme dell'esposizione narrativa si ibridano mescolando *memoir*, storie di famiglia, inchiesta operaia, materiali d'archivio, reperti fotografici. E i risultati possono essere oggetti narrativi, ma anche poesie o *graphic novel* o pièces teatrali operaie, come *Meccanicosmo*, l'adattamento teatrale di *Meccanoscritto* realizzato da Wu Ming 2 e Ivan Brentari. Nel teatro segnalò *Workers*, la pièce teatrale portata in scena dal Teatro Popolare di Napoli, una compagnia di studenti-lavoratori che, sulla base di una prima selezione di testi di scritture *working class* italiane operata da chi scrive, ha elaborato un copione e una messa in scena potente, capace di coniugare la narrativa *working class* italiana col teatro politico brechtiano.¹⁴

Si tratta di uno scenario diverso anche dalle scritture proletarie del passato. Un tempo chi apparteneva alle fasce più escluse della *working class* poteva dedicarsi alla scrittura prevalentemente solo in carcere. Da qui il fiorire di scritture penitenziarie o carcerarie (a volte, esemplari, come quelle americane), che poi spesso viravano al *crime* o al *polar* (penso a nomi come l'irlandese Sam Millar o il francese Nan Aourousseau). Parlo invece di scritture di una fascia di narratori che ha goduto dei processi di democratizzazione scolastica degli anni Settanta, che ha avuto accesso a studi universitari ma è stata esclusa dalla formazione accademica di élite e ha conosciuto il precariato come unica forma di contatto col mondo del lavoro.

La domanda è: perché tutto questo avviene proprio oggi e non negli anni Settanta, quando il lavoro era un tema centrale e forti erano i conflitti sociali legati alle rivendicazioni della classe operaia? La

¹² M. Santarossa, *Le storie dal fondo*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2007.

¹³ S. Fattori, *12.47, strage in fabbrica*, Roma, Gaffi, 2012.

¹⁴ Molto forte emotivamente è anche il *reading* performato da *Amianto* e *108 metri* (Roma-Bari, Laterza, 2018) portato in scena dal duo Bartolini/Baronio al Teatro di Villa Torlonia a Roma, con un taglio intertestuale simile più a una riscrittura che a un semplice adattamento.

risposta che mi do è che la scrittura si costituisce, come il simbolo, nell'assenza, nella distanza. È qualcosa che unisce nella distanza. Quando la classe operaia era forte, non scriveva: l'egemonia ce l'aveva nella strada e la teneva a pugno chiuso in mano. Oggi che dobbiamo riformare un immaginario che è stato completamente devastato, bisogna ripartire dai libri e dal conflitto. La nuova frammentazione dei processi produttivi impone infatti l'alternanza di periodi di iper-lavoro, con straordinari obbligatori, a periodi di disoccupazione coatta. Alcuni lavorano troppo, altri troppo poco. In questi periodi di distacco dal lavoro, la scrittura diventa un'occasione che si pone al lavoratore, ai nostri giorni spesso scolarizzato, di raccontare la propria esperienza e alimentare, con la penna, il conflitto. Per tenere unito, dentro di sé e attorno a sé, ciò che il Capitale divide.¹⁵

XI. Demonizzare la *working class*

«La classe operaia non c'è più». E quando c'è va demonizzata, attribuendole ogni disastro. Lo sentiamo dire continuamente, anche da sociologi e giornalisti: la classe operaia non esisterebbe più. Salvo evocarla come capro espiatorio a ogni giro di cronaca, ogni volta che i ceti dominanti lanciano il sasso e poi nascondono la mano: ora la classe operaia è accusata di aver mandato al potere Trump, ora di aver votato per la Brexit, etc etc. Le accuse di razzismo e maschilismo non mancano: inutile dire che questi fenomeni sono alimentati dai vertici politici e istituzionali, così come dalla stampa: la colpa è sempre della casalinga di Voghera o dell'operaio di Sesto, fatti risorgere alla bisogna per votare Lega.

La classe operaia viene così descritta in maniera fuorviante, caricaturale. Alla demonizzazione della classe operaia è dedicato un saggio magistrale dell'inglese Owen Jones:

¹⁵ Al riguardo riporto un passo da uno scambio che ho avuto col teorico operaista Mario Tronti, che mi scrive, a proposito di memorie operaie, scrittura e conflitto: «No, non credo che ci sia contraddizione tra lotta e scrittura. La stessa scrittura è una lotta: specialmente quando è frutto della passione agita contro qualcosa o qualcuno. [...] Compito della memoria operaia oggi è di tornare a significare, con una forma diversa di discorso, l'accumulo di storia passata che, anche qui al contrario di quanto comunemente si dice, è giunto fino a noi, non si è interrotto nei fatti, è stato interrotto volutamente e violentemente dalla parola dei vincitori. Strappare a loro questa parola, riprendersela, è quanto sta facendo questo germe nascente di letteratura operaia». (corrispondenza privata dell'autore).

The new Briton created by Thatcherism was a property-owning, middleclass individual who looked after themselves, their family and no one else. Aspiration meant yearning for a bigger car or a bigger house. [...] Those working-class communities who had been most shattered by Thatcherism became the most disparaged. They were seen as the leftbehinds, the remnants of an old world that had been trampled on by the inevitable march of history. There was to be no sympathy for them: on the contrary, they deserved to be caricatured and reviled.¹⁶

Le scritture operaie si propongono allora di raccontare da dentro la classe lavoratrice, demolendo gli stereotipi sulla *working class*. Ma il compito non è lineare: bisogna descrivere i tempi vivi della laboriosità umana e tempi morti del lavoro sfruttato, bisogna restituire l'ambiguità tra lavoro vivo e lavoro morto, tra lavoro come emancipazione e lavoro come estrazione di profitto, come aggressione dell'ambiente e della salute. Si tratta di realizzare con la scrittura un campo elettrico generato da cariche opposte.¹⁷

XII. *If the Kids Are United*. La narrativa *working class* in lingua inglese

Tuttavia a volte accadono cose strane. La classe, eliminata come idea, può rinforzarsi nella pratica. Anche perché se aumentano le disuguaglianze e non c'è mobilità sociale, hai voglia a cancellare il nome: la rosa rimane e punge.

¹⁶ O. Jones, *Chavs. The Demonization of the Working Class*, London-New York, Verso, 2011, p. 71.

¹⁷ Dopo aver letto il mio articolo sulle scritture *working class* nella forma più breve apparsa su «Giap», diversi lettori mi han chiesto: perché non hai citato tizio o caio? Il punto per me non sono i nomi o i titoli ma le forme della scrittura. Non mi interessa stabilire un canone ma descrivere alcune tendenze che si stano sviluppando. Starà all'interesse dei singoli autori riconoscersi in un processo in corso. Qualcuno mi ha anche chiesto perché non ho fatto riferimento a *Acciaio* di Avallone (Milano, Rizzoli, 2011). Qui una considerazione di merito è opportuna. Innanzitutto, scrivere di operai o di fabbrica di per sé non implica fare scrittura operaia. Per me è più rilevante l'estrazione sociale, il senso di appartenenza di classe dell'autore, l'adozione di un punto di vista operaio nella scrittura. Comunque le ragioni di questa esclusione sono due: 1) a parere mio il libro di Avallone va nella categoria "Demonizzazione della classe operaia" e 2) mette le categorie di genere in conflitto con quelle di classe (mentre le categorie di genere e classe, assieme a quella di origine etnica o nazionalità, in un serio progetto di narrativa *working class* dovrebbero rafforzarsi e sostenersi a vicenda).

E così, nonostante le condizioni avverse, la rosa continua a fiorire. E la sua voce a farsi sentire. Quando si parla di narrazioni *working class*, non si può fare a meno di confrontarsi con la scena britannica. È qui che la *working class* si è formata con la rivoluzione industriale, è da qui che arrivano i suoi contributi più significativi in ambito culturale. La *working class* inglese ha dato forma al costume, alla musica, alle tendenze, alle mode, al calcio, così come li conosciamo. E anche nel campo della scrittura, rimane l'esempio da seguire.¹⁸

XIII. Contro il sessismo

Le scritture *working class* in lingua inglese hanno però, con alcune eccezioni come il primo romanzo di Margareth Powell o la serie su Agnes Brown dell'irlandese Brendan O'Carroll, un limite: sono piene di testosterone, cariche di risse, scritture di autori maschi per un pubblico di maschi. Le cose però stanno cambiando in meglio con gli autori dell'ultima onda, come Cartwright. Dal canto loro, le scritture *working class* italiane degli ultimi anni hanno una diversa sensibilità di genere, forse perché sono piuttosto recenti e godono di un punto di vista che rifiuta il maschilismo. Alcune autrici sono donne: è il caso di Baldanzi, di Valentinis, di alcune operaie che fanno parte del collettivo MetalMente.

¹⁸ Per farsi un'idea del mondo della cultura di strada *working class* britannica, può essere utile leggere *Congratulazioni. Hai appena incontrato la ICF* di Cass Pennant (Milano, Baldini&Castoldi, 2004) e i romanzi di John King, a partire da *Fedeli alla tribù* (Milano, TEA, 2006), mentre il mondo della cultura *working class* degli ultimi anni, quelli successivi alle trasformazioni imposte da Margaret Thatcher, è ben illustrato nei romanzi di Anthony Cartwright, in particolare *Heartland* (Roma, 66thand2nd, 2013), e nel bellissimo *Voglio la testa di Ryan Giggs* di Rodge Glass (Roma, 66thand2nd, 2014). Si veda, come esempio di una delle prime opere di questo filone, il magistrale *Sabato sera, domenica mattina* di Alan Sillitoe (Roma, minimumfax, 2010) o *Ai piani bassi* di Margareth Powell (Torino, Einaudi, 2012). I romanzi dello scozzese Irvine Welsh sono in gran parte afferenti allo scenario della narrativa *working class* britannica. I suoi protagonisti altro non sono che i figli dei vecchi stivatori dei moli scozzesi, costretti dalle riforme della Thatcher, che hanno deindustrializzato il paese, a usare le sostanze per affrontare la terra bruciata, la *wasteland* creata dai Tory e dal New Labour. Per uno sguardo sociologico sulle subculture *working class* britanniche consiglio due titoli di Valerio Marchi: *Teppa* (Roma, Red Star, 2014) e *La sindrome di Andy Capp: cultura di strada e conflitto giovanile* (Rimini, NdA Press, 2004). Fondamentale anche la serie televisiva inglese *This is England*, spin-off dell'omonimo film del 2006 di Shane Meadows.

Questo fatto rappresenta una trasformazione importante nella maniera in cui la *working class* si rappresenta: la nuova classe lavoratrice non è fatta di operai maschi dell'industria pesante con le mani sporche di grasso ma di uomini e donne che lavorano nei servizi, nelle pulizie, nei negozi, nei supermercati, nella logistica, negli ospedali. È una classe lavoratrice in cui le donne sono rappresentate tanto come gli uomini, ed è una classe lavoratrice fatta anche di lavoratori migranti, che spesso rappresentano l'avanguardia delle lotte, soprattutto nel campo della logistica. Una classe lavoratrice con livelli di alfabetizzazione più alti rispetto al passato, anche se paga il prezzo di un'intelligenza sociale sempre più spianata verso il basso.

XIV. Raccontare il disastro industriale e ambientale

La classe operaia ha lavorato a rischio per decenni. Sull'orlo della malattia professionale e dell'incidente, sul baratro della nocività, a un passo dal disastro industriale e ambientale. Il lavoro a rischio della classe operaia va raccontato fino alle sue estreme conseguenze: il disastro ambientale e industriale. Senza logiche vittimiste: prima che vittime, i vecchi operai sono testimoni di un abuso patito sulla propria pelle. Da Taranto a Bhopal, da Marcinelle a Casale Monferrato, la nostra eredità *working class* ci impone di raccontare i disastri imposti dalle logiche del profitto alla salute e all'ambiente: dal lavoro a rischio alla deindustrializzazione selvaggia che si lascia alle spalle inquinamento e bonifiche mai realizzate. Uno *storytelling* del disastro che metta assieme questioni ambientali e questioni di classe, laddove le retoriche *mainstream* tendono a separare i temi per meglio imbrigliarli, mettendo poi i lavoratori con le spalle al muro, a scegliere tra occupazione o inquinamento. Ossia a non scegliere ma a subire politiche industriali devastanti e fallimentari.

XV. Un ambientalismo *working class*

Tra le retoriche che infestano il discorso pubblico, c'è quella secondo la quale l'ambientalismo sarebbe un lusso per ricchi. In realtà, le prime vittime dei disastri industriali, da Bhopal a Taranto a Marcinelle a Rosa Montana, sono sempre gli appartenenti alla classe lavoratrice. È interesse degli operai, esposti per primi alle nocività industriali, lottare per ottenere il pane e le rose, entrambi non avvelenati, senza polvere sottili e benzopirene. Di qui la necessità di lottare (e scrivere) unendo le rivendicazioni sul lavoro e quelle

sull'ambiente: il mio libro *Amianto* è stato letto sia come una denuncia ambientale che come una narrazione sul lavoro sfruttato. Bisogna far convergere i punti di vista: è un libro che unisce le due rivendicazioni in una prospettiva di ambientalismo *working class*, come scrive con un felice etichetta Stefania Barca.¹⁹ Lo *storytelling* dal basso può servire a smontare le logiche delle retoriche tossiche imposte dall'alto, che finiscono per spingere i lavoratori a scegliere tra lavoro e ambiente: una finta scelta, un arrocco imposto dal padrone che ha già messo sotto scacco i lavoratori.²⁰

XVI. Uso del linguaggio tecnico dell'industria

Il linguaggio tecnico e settoriale del lavoro industriale può essere una delle caratteristiche della narrativa *working class*. Ci sono lavori operai che richiedono competenze, sapere, studi: l'immagine dell'operaio dequalificato, che compie solo mansioni semplici e frammentate, non copre l'intera gamma del lavoro operaio. Il linguaggio del lavoro si costruisce con l'esperienza sul campo. Faccio una semplice osservazione. Quando una persona comune, magari con laurea, entra in una ferramenta, spesso si trova priva di parole per designare gli oggetti.

¹⁹ A proposito di "working class environmentalism" segnalo il fondamentale lavoro di ricerca di Stefania Barca e quello di Marco Armiero. Sono grato al gruppo di lavoro dell'Environmental Humanities Laboratory del KTH Royal Institute of Technology di Stoccolma di avermi permesso di confrontarmi con loro sulle prospettive che uno *storytelling* dal basso può avere in termini di sviluppo di questo tipo di ambientalismo da classe lavoratrice (Cfr. S. Barca, *On working-class environmentalism: a historical and transnational overview*, in «Interface: a journal for and about social movements», 4, 2, 2012; Ead., *Lavoratori e ambientalisti del mondo, unitevi!*, in «Ecologia politica», 5, <http://www.ecologiapolitica.org/wordpress/?p=923> (ultimo accesso: 03/07/2018); M. Armiero, *Dal mondo all'Italia. Andata e ritorno*, postfazione a R. Guha, *Ambientalismo*, s.l., Linaria, 2016, pp. 229-242. Il concetto di un ambientalismo da classe lavoratrice è stato al centro di un convegno ospitato dall'Università Ca' Foscari di Venezia dal 9 al 10 novembre 2017: *Working-class Environmentalism: Reframing the Interface between Society and Nature*.

²⁰ Per descrivere la nocività industriale può non bastare il realismo. Importanza della dimensione dell'allegorico e del perturbante. Il drago della fabbrica di Busalla in *Amianto*, ad esempio, o l'altoforno di Naspi in *Inox* o l'Entità ne *Un viaggio che non promettiamo breve* (Torino, Einaudi, 2016), l'inchiesta narrativa di Wu Ming 1. O ancora nel mio nuovo romanzo *108 metri* il centro commerciale descritto come un drago dormiente e il fantasma della Thatcher come metafora del neoliberismo. Mostruosità del sistema di sfruttamento del lavoro rappresentato con forme in certo modo oscure, che si fatica con la narrativa, soprattutto col realismo, a far stare in scena, a mettere in campo.

Sono tutte cose che *cosano*. Per fortuna l'addetto alle vendite è spesso un buon semiologo (anche se ha fatto l'Iti o il professionale) e cercherà di tradurre quella richiesta generica in un oggetto specifico. Al contrario, un operaio in ferramenta si trova nella propria zona di confort. Ogni cosa su quegli scaffali ha un nome e una misura specifici. Questo accade anche in *Inox*, il romanzo di Eugenio Raspi che racconta il lavoro nelle acciaierie di Terni. Qui il linguaggio tecnico diventa davvero il punto di forza della narrazione. Ci sono competenze operaie che vanno raccontate con le parole del gergo tecnico.

XVII. La morte del Vecchio e il *pride*

Alcuni dei racconti della narrativa *working class* italiana hanno a che fare con la scomparsa del padre (*Amianto*, *Ferriera*, *La fabbrica del panico*).²¹ Tornano attuali le parole di Wu Ming 1 sul mitologema della morte del Vecchio:

Diverse opere scritte oggi registrano la nostra condizione di postumi, e la rappresentano in allegoria, un'allegoria profonda. Molti dei libri che ho definito New Italian Epic trattano del buco lasciato dalla morte di un "Vecchio", un fondatore, un leader o demiurgo. A volte proprio questo epiteto è usato come antonomasia: "il Vecchio".²²

La morte del vecchio padre operaio porta il giovane a riflettere sulla propria storia, a scrivere come terapia per elaborare il lutto. A gettare ponti tra generazioni e infine a diventare lui stesso padre. Partorendo allegoricamente la nuova *working class* che porterà i geni della vecchia

²¹ Il tema della morte del Vecchio è presente anche nel romanzo di Falco *Ipotesi di una sconfitta* (Torino, Einaudi, 2017), una dolente rappresentazione dell'antropologia del lavoro nel Paese. Interessante anche *Works* di Vitaliano Trevisan (Torino, Einaudi, 2016): ottima radiografia del nordest, scrittura potente, forse più debole l'anello della presenza della classe. Di fronte ai tanti lavori, di rado il protagonista di *Works* ha davvero dei compagni. Ecco la mia proposta: più che raccontare il lavoro, raccontare la classe lavoratrice; uscire dalla trappola del racconto del precario solo di fronte al lavoro (come ci vorrebbe il padrone-imprenditore) per spingere verso una dimensione di classe lavoratrice, che sia epica corale o racconto collettivo (nelle pagine di Trevisan questo succede ad esempio quando parla dei tre lattonieri). Bisognerà usare di più il noi. Oppure conservare l'io ma dare a questo lavoratore, isolato nelle tante esperienze di lavoro, dei compagni.

²² Wu Ming 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 45.

classe operaia ma li ibriderà con la nuova classe lavoratrice transnazionale, migrante e meticcia.

Raccontiamo la bellezza del tempo vivo fuori dal lavoro morto, l'inganno della retorica della meritocrazia, l'orgoglio e la strafottenza di crescere lontani dai riti di plastica dei nuovi ricchi della lumpenborghesia e del capitalismo straccione, che sognano Briatore ma assomigliano ai personaggi di Jerry Calà. E poi gli inganni, la flessibilità, le promesse di mobilità sociale che erano solo una carota che nascondeva il bastone, le fabbriche chiuse per fare campo bruciato, per distruggere le comunità, le città operaie. Non crediamo troppo nella "mobilità sociale", non vogliamo uscire dalla miseria individualmente e diventare classe media, lasciando gli altri indietro, salvando il culo da soli: vogliamo combattere la miseria e lo sfruttamento e "sortirne tutti insieme, che è la politica", contro il privilegio, che è "sortirne da soli" (sulla linea di quel che scrivevano gli autori di *Lettera a una professoressa*, altro esempio di proto-scrittura *working class* italiana, usato in parte anche nel corso di scrittura collettiva di *Meccanoscritto*).

XVIII. Problematicità nella definizione di cultura operaia/cultura *working class*

Tronti scriveva in *Operai e capitale* che la cultura è sempre borghese. Forse oggi rivedrebbe questa osservazione, ma di certo son d'accordo sul fatto che si debba rubare alla borghesia gli strumenti culturali da usare contro di lei. Eppure se esiste un'antropologia delle classi subalterne, allora esiste anche una cultura della classe operaia.²³ Tutto sta a farla affiorare e la scrittura può servire anche a questo. A volte sembra che siamo retaggio di un abbaglio. L'abbaglio vorrebbe che la cultura borghese si possa raccontare nei romanzi, mentre le culture popolari si fanno raccontare dagli antropologi (ossia da quei borghesi che vanno a far visita ai subalterni e "danno loro voce", trascrivendone un resoconto). Ecco, è arrivato il momento di usare un altro approccio. Noi che scriviamo coi piedi nella *working class* siamo capaci di parlare entrambe le lingue, conosciamo i codici delle diverse culture, di quella borghese e di quella operaia, pratichiamo il bilinguismo (nel senso usato da Fortini in *Verifica dei poteri*). Parlerei allora di "culture *working class*" (spesso si dice subculture, quasi a sminuirle) perché si sovrappongono

²³ Alberto Rollo, in *Un'educazione milanese* (San Cesario di Lecce, Manni, 2016), parla esplicitamente di un'educazione operaia milanese. Laddove c'è pedagogia, c'è anche cultura.

nei campi magnetici culturali molteplici affiliazioni: di classe, di genere, di etnicità. E si sovrappongono tra loro, verso polarità di sfruttamento e oppressione da un lato, e conflitto e riconoscimento dall'altro.

Ma procediamo con ordine. È difficile parlare di cultura operaia per diverse ragioni. In questo campo l'errore più grosso è quello di fornire definizioni essenzialiste, identitarie, rigide, prive di sfumature. È quello che accade quando si parla per esempio di "cultura islamica", "cultura meridionale", "cultura italiana"... associando a queste etichette tutta una ragnatela semantica di stereotipi. Ultimamente ci troviamo di fronte a frequenti "eccessi di cultura", per citare il felice titolo di un libro dell'antropologo Marco Aime.²⁴ Le culture sono diventate oggetti identitari e tutto (soprattutto gli stereotipi) viene culturalizzato.

In realtà la cultura è un campo poroso di relazioni in continua evoluzione, in tensione dialettica, tutt'altro che statico. E le culture – intese come ambiti simbolici e materiali in cui si riproducono sistemi di sapere, capacità, percezioni di sé, degli altri, punti di vista sul mondo – sono elementi che evolvono e risulta difficile schiacciarli su due assi cartesiani e rappresentarli univocamente.

Pertanto, ammessa la problematicità dell'espressione "cultura operaia", quello che posso dire è che la cultura ha anche a che fare con la consapevolezza ossia con la coscienza di classe. E quella che abbiamo oggi è una classe operaia in trasformazione, sotto assalto, divisa, segmentata e iper-sfruttata, una nuova *working class* che nella notte delle trasformazioni imposte dal capitale cerca di trovare una forma dialettica in cui riconoscersi, manifestarsi, esprimersi, per rimettersi in cammino in un nuovo ciclo di lotte. Dov'è questa classe? È dispersa. L'astuzia del capitale la fa lavorare al buio, di notte, in grandi magazzini lontani dalle città; è una classe di lavoratori dei servizi che possono spostarsi tra Berlino e Londra, facendo caffè e pizze, al di fuori del canone della ristorazione artigianale di un tempo. Un lavoro massificato, di trasformazione di prodotti alimentari preparati e congelati che si muovono come blocchi inerti sulla catena di montaggio. Non come un barista ma come un operaio, ormai si lavora da Starbucks o da McDonald's. E la stessa routine si impone quando si viene assunti da Amazon come magazziniere o si smistano pacchi per

²⁴ M. Aime, *Eccessi di cultura*, Torino, Einaudi, 2004.

i grandi corrieri della logistica. O si fa il commesso in una grande libreria italiana di catena.²⁵

Parlo di una *working class* che può offrire un tetto ai precari provenienti dai ceti medi impoveriti. A questi lavoratori è necessario fornire dei mezzi per storicizzare la propria condizione, per riconoscerla come un fatto sociologico con un proprio percorso, per orientarsi nel lavoro e nelle rivendicazioni su coordinate di classe invece di percepire la propria condizione come una manifestazione di un'occasionale e privata "sfiga" esistenziale. Per salvarsi tutti assieme, perché un torto fatto a uno è un torto fatto a tutti.

Ecco, perché questa nuova classe sociale si riconosca, bisogna vincere le strategie che vorrebbero segmentarla grazie al razzismo ("prima gli italiani"), distinguendo tra lavoratori italiani e immigrati, quando la classe operaia da sempre è migrante. Bisogna lavorare sull'immaginario e sulla prassi, facendo cose che sono assieme simboliche e pratiche. Perché l'immaginario forma la prassi e la prassi costruisce l'immaginario. Non c'è più una fabbrica davanti alla quale andare a volantinare come un tempo, è ancora più difficile, ma l'immaginario soffia dove vuole e raggiunge i lavoratori più dispersi.

Insomma, bisogna come Sisifo ripartire da capo. Con una nuova alfabetizzazione sul lavoro, di cui la narrativa *working class* può essere un frammento. Perché i giovani lavoratori non capiscono i contratti che firmano. Serve un nuovo immaginario da costruire con i conflitti, con le lotte, ma anche coi libri che scriveremo.²⁶

XIX. Piccolo manifesto personale di scrittura *working class*²⁷

²⁵ Per una radiografia della *working class* dei nostri giorni si veda l'inchiesta operaia realizzata da Clash City Workers, *Dove sono i nostri? Lavoro, classe, movimenti nell'Italia della crisi*, Lucca, La casa Usher, 2014.

²⁶ Al riguardo va detto che questo progetto va realizzato con ogni mezzo necessario. La narrativa è un potente mezzo per costruire nuovi immaginari ma non è il solo. C'è la musica, il teatro, la fotografia. E non solo. Anche la saggistica ha un ruolo fondamentale. Un libro come *Non è lavoro, è sfruttamento*, pur non essendo narrativa, è a suo modo (sui generis, perché non è neanche un saggio convenzionale ma riprende forme dell'inchiesta operaia e altre del *pamphlet*) un notevole esempio di scrittura *working class*: la continuazione della narrativa *working class* italiana con altri mezzi, quelli della saggistica.

²⁷ Le prospettive che seguono sono valide solo per l'estensore delle seguenti note. Si può fare scrittura *working class* anche scrivendo altrimenti. Io però sto provando a scrivere su questa linea, almeno con *Amianto e 108 metri. The new working class hero* (Roma-Bari, Laterza, 2018).

1. *Niente approcci vittimisti*

Con le nostre storie *working class* non vogliamo che il lettore ci venga a battere lacrimevoli pacche sulle spalle. Niente commiserazione. Non siamo vittimisti. Rappresentiamo i proletari di rado come vittime, piuttosto come attori e protagonisti di movimenti sociali, di un periodo storico, di cambiamenti e trasformazioni. Più che l'alienazione, raccontiamo l'orgoglio e la strafottenza di appartenere alla *working class*. Al tono dolente contrapporre l'esuberanza turbolenta della *working class*: raccontare la storia di chi sta sotto, di chi non racconta mai la propria storia e si fa raccontare dagli altri, perché questo hanno fatto gli intellettuali borghesi, raccontare operai e contadini e farli noiosi e alienati, come sono in realtà loro.

2. *Umorismo di contrasto*

Se vi facciamo commuovere, non pensate che godiamo delle vostre lacrime. Se vi facciamo ridere, non pensate che vogliamo intrattenervi. Bisogna mescolare tragedia e commedia, l'umorismo e la tensione emotiva del dramma. Usare l'ironia per ribaltare i contesti, per smontare le pesantezze retoriche dell'ideologia, per fare il sì dov'era il no. Quando la classe lavoratrice era raccontata dall'esterno, emergevano la tristezza, l'alienazione, la sofferenza, come nei romanzi della letteratura industriale. Dall'interno, bisogna raccontare anche l'orgoglio, che è ormai quasi scomparso, di vivere e crescere nella classe operaia. E l'umorismo, che è la nostra unica successione, l'eredità che si riceve nella cultura popolare. Per questo i nostri racconti devono essere carichi di umorismo, ma devono anche sapersi rovesciare nel suo opposto: la tristezza, la tragedia. La vita operaia è fatta di opposti e serve tutta la forza di un saldatore per tenerli assieme.²⁸ Questa è anche una tecnica di lotta. Ricordatevi di Ali contro Foreman. Vi faccio venire sotto. Vi lancio un aneddoto, ridete. Vi siete scoperti: destro d'incontro con una legnata emotiva al fegato. Accusate il colpo, incassate a fatica. Cambiate di guardia, finto con un'altra battuta e vi lancio un rapido job di sociologia, siete rimasti sguarniti da lato del materialismo storico. Andate a terra. Se cadete knock-out, è perché siete ancora vivi. Quel dolore è la vostra umanità.

²⁸ Esempi di umorismo: gli aneddoti di *Amianto*, poi estesi in *108 metri*; la tavola zoomorfa dei moccoli in *Ferriera*; il personaggio dell'operaio "coatto" dell'*Infrastoria #9* di *Meccanoscritto*; i personaggi dell'osteria di *Storie dal fondo* di Santarossa.

3. Responsabilità

Se parliamo di noi e delle nostre famiglie, non è narcisismo. Le storie familiari diventano storie esemplari. Se diciamo “io”, lo facciamo ancora non per culto della personalità, ma per un’assunzione di responsabilità su quel che raccontiamo.

Quando usiamo la prima persona, lo facciamo per asserire che noi siamo dentro al racconto, alla classe, al lavoro, alla fabbrica. La terza persona serve al narratore esterno che sceglie uno sguardo più oggettivo e terzo (è la scelta del giornalismo narrativo che racconta, anche con esiti molto felici, la fabbrica e il lavoro sfruttato, come nel caso di Angelo Ferracuti o Alessandro Leogrande). Noi però stiamo dentro all’enunciazione e all’enunciato, al racconto e al vissuto. Solo speriamo che quella prima persona da soggettività singolare si faccia plurale: dov’è l’io, fare il noi.

4. Preferiamo i punti di vista obliqui

Ci infiliamo nelle storie di soppiatto, come cani in chiesa, come contadini nella casa del padrone. Il realismo è una delle tante possibilità espressive ma non è un dogma: per avvicinarsi al reale non c’è solo il realismo. Raccontiamo la realtà ma lo sguardo sulla realtà enfatizza ogni volta un dettaglio distinto. La fotografia, che è considerata un’arte realista, deforma l’oggetto che riproduce. E così fa la scrittura. Bisogna scrivere con una macchina fotografica dentro la propria testa, come farebbe Dziga Vertov. E usare la teoria del montaggio di Èjzenštejn per mettere in tensione i piani e i volumi. Carattere ellittico della narrazione che procede a balzi, con salti di montaggio in cui il non detto ha un valore concettuale espresso dalla dialettica delle parti accostate.

5. Meglio le narrazioni ibride...

...che il romanzo-romanzo. Del resto il romanzo è stata la forma espressiva in cui la borghesia si è rappresentata, da Defoe in avanti. Ma è anche una forma elastica, che nasce già ibrida e che può essere usata in forme diverse da quelle scelte dal *mainstream* letterario degli ultimi anni. Intrecciamo quindi *memoir*, autofiction, etnografia, inchiesta operaia, materiali d’archivio privato. Moltiplichiamo non solo i registri e i generi ma anche le forme dell’esposizione (descrittiva, di invettiva, poetica). E infine diamo forza perlocutiva ai nostri scritti:

usiamoli per fare cose nella realtà, per trasformare il mondo, non per contemplare il nostro ombelico.

6. *Taglio da western crepuscolare*

Raccontare i metalmeccanici come eroi *working class* sul viale del tramonto. Come il western crepuscolare di Peckinpah. Finita la stagione delle ombre rosse, l'(anti)eroe del passato, sconfitto, muore privo di eroicità, per raccontare la fine di una stagione della grande epopea operaia.

Allego al riguardo alcune considerazioni di Wu Ming 1 su scrittura *working class* e western crepuscolari. Si tratta della sbobinatura di un suo intervento nel corso di una presentazione bolognese del mio libro *PCSP*:

Mi ritrovo molto in questa dimensione del western, fa parte della nostra formazione come scrittori, questo sì, è un dato generazionale. Penso a una serie di autori (di movimento, compagni) nati all'inizio degli anni Settanta e cresciuti negli anni Settanta dentro il movimento operaio. Siamo figli di operai, per questo *Amianto* mi ha colpito fortissimo quando l'ho letto perché ho ritrovato elementi di storia di famiglia: io son figlio di un metalmeccanico e di una bracciante. Siamo cresciuti nel movimento operaio, nelle lotte degli anni Settanta [...], poi siamo diventati però adolescenti negli anni Ottanta, durante la risacca, in uno scenario di sconfitta totale. Sconfitta del movimento operaio perché c'era stata la marcia dei 40mila di Torino, sconfitta dei movimenti perché c'era stata una repressione militare atroce [...]. Siamo cresciuti in quello scenario lì, uno scenario di sconfitta. Quando abbiamo visto i film di Peckinpah, i western crepuscolari, ci siamo ritrovati all'interno di quel mondo e di quella narrazione, perché son tutti personaggi di un mondo morto, o di un mondo in agonia. Ne *Il mucchio selvaggio* ci sono gli ultimi cowboy fuorilegge, gli ultimi *pistoleros*. L'azione si svolge nel 1911, ci sono già le automobili e loro sono parte di un mondo sconfitto e questa cosa viene tematizzata. Per me *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah è il film più bello della storia del cinema. L'avrò visto venti volte. E la camminata dei quattro è la scena più bella della storia del cinema. Al secondo posto c'è *Pat Garrett e Billy the Kid* sempre di Peckinpah. Tra l'altro è un film sul pentitismo, la storia di un compagno che ti tradisce e diventa un tutore dell'ordine e ti dà la caccia [...]. Poi ovviamente abbiamo imparato a decostruire questo

immaginario, sappiamo che è un mondo rozzamente sessista [...] ma anche questo è tematizzato: sono dei modelli maschili al tramonto, sono dei personaggi dolenti, dei maschi sconfitti. E quindi sì, mi riconosco moltissimo in questa cosa del western crepuscolare. Più Peckinpah che Leone. Ci sono alcuni che preferiscono Leone ma io mi sento più vicino a Peckinpah. [...] Questi film ci han così tanto colpito quando li abbiamo visti da adolescenti, che ce li portiamo dentro e ogni tanto vengono rigurgitati nelle pagine.²⁹

7. *Una lingua antiretorica*

Dopo questi richiami alla classe lavoratrice, vi aspetterete pesanti paragrafi densi di ideologia. Al contrario: al classismo della neolingua padronale, rispondere con le metafore vive di una politica che comincia dal corpo (sfruttato, tartassato) dei protagonisti delle storie. Usare l'umorismo per coibentare il calore eccessivo delle vicende. Raccontare storie operaie senza perdere la tenerezza. Lavorare al tempo stesso in maniera da sovvertire le logiche dei registri. In passato si parlava di operai con toni dolenti e umili, realisti; le sperimentazioni espressive, i tagli jazzati, i flussi di coscienza erano considerati tagli di sartoria più adatti ai pingui sederi à *la page* della borghesia. Col nuovo romanzo (*108 metri*) provo a rovesciare i registri: usare la lingua colta della borghesia per parlare di sguatterri e pulitori di cessi. Non solo per straniare, ma per capovolgere, invertire alto e basso, sollevare gli oppressi e rovesciare i potenti.

8. *L'atlante delle memorie operaie*

Riprendendo una suggestione di Tronti, avanzata anni fa in un convegno a Piombino, le memorie operaie, in forma fotografica, diaristica, narrativa o cinematografica, possono andare a costruire un atlante, sull'esempio del progetto iconografico di Aby Warburg.³⁰ La costruzione di queste memorie in una sorta di etnografia operaia può costituire un passaggio di testimone verso la nuova classe lavoratrice del futuro, che oggi brancola in una notte di vacche nere, incapace di riconoscersi e di leggere i contratti di lavoro che firma, priva di protezioni e di possibilità di rivendicazione.

²⁹ Wu Ming 1, brano tratto dalla registrazione di una presentazione di PCSP, Bologna, 4 febbraio 2016.

³⁰ A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002.

9. *L'epica stracciona e l'eroe working class*

«Alla povera gente non è adatta la tragedia che è roba di re e principi in ogni caso di gente altolocata, a noi poveracci si addice il comico, l'irrisione dello strazio e in certi illustri casi a noi si addice l'epica». Così scrive Luigi Di Ruscio in *La neve nera di Oslo*. Epica dunque, ma epica stracciona. E l'epica si fa con gli eroi. Solo che gli eroi *working class* non sono gli eroi tutti d'un pezzo della retorica militarista. Quello *working class* è un eroe sconfitto, sul viale del tramonto, come in *Amianto*, o un eroe plebeo e ramingo, che usa il comico per non stare al suo posto, quel posto che altri hanno scelto per lui. Per portare il disordine nel mondo ordinato del romanzo borghese.³¹

Infine

10. *Il test del babbo*

Partiamo dalla lezione del metodo della scuola di Barbiana:

Aver qualcosa di importante da dire che sia utile a chi legge.
Sapere a chi si scrive. Raccogliere tutto quello che serve. Trovare una logica su cui ordinarlo. Eliminare ogni parola che non serve. Eliminare ogni parola che non usiamo parlando. Non porsi limiti di tempo.³²

Questo metodo, almeno in parte, l'ho usato in *Amianto* in una forma un po' diversa: io lo chiamavo «il test del babbo». Ossia, alla fine di ogni

³¹ Inserisco qui in forma sintetica alcuni spunti di riflessione sull'eroe *working class* come l'ho descritto in *108 metri*: 1) L'eroe *working class* è uno straniero o va in terra straniera (è un emigrato); 2) Va alla ricerca di una meta o di una *quest* (il lavoro, una lingua nuova da apprendere, quel che rimane della prestigiosa *working class* inglese); 3) L'eroe *working class* può essere anche un bardo. Oppure il bardo sta a fianco dell'eroe, ne è testimone. Il bardo/eroe non è un traditore di classe: combatte con altri mezzi, quelli della poesia, del racconto, della narrazione; 4) *Hybris*/dismisura dell'eroe *working class* a cui segue il castigo (degli dei, del destino o della società) e la sopravvivenza (l'eroe talvolta muore, talvolta sopravvive alla propria fine ingloriosa); 5) L'avversario, l'antagonista spesso è mostruoso (il drago, l'orco, il mago di Tolkien, l'entità. Il fantasma di Thatcher); 6) Solitudine dell'eroe *working class*, che si trova fuori della classe o del gruppo di origine e cerca disperatamente dei compagni, perché chi ha compagni non morirà (per un'epica collettiva senza eroi).

³² Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1986, p. 20.

pagina mi chiedevo se mio padre o i suoi colleghi di lavoro avrebbero potuto apprezzare la pagina che avevo scritto o l'avrebbero considerata astrusa, o fighetta, o comunque lontana dai propri interessi. In questo senso, scrivevo deliberatamente per gli operai. Mi interessava che un operaio pensionato nato nel 1945 o un suo giovane collega nato negli anni Ottanta fossero in grado di leggere il mio libro. A dire il vero, non scrivevo solo per la vecchia classe operaia, ma anche per la nuova: un *working poor*, un precario dell'editoria con laurea, di estrazione sociale proletaria, o un figlio della classe media proletarizzata, costretto a fare un minijob per integrare le magre rendite di un lavoro da impiegato, è comunque parte della nuova *working class*.

XX. In ultimo: costruire un nuovo immaginario

Le narrazioni *working class* si propongono di contribuire alla costruzione di un immaginario per una nuova classe. Detta così, la sfida è immane. Ma non siamo soli: i conflitti sociali, mai sopiti, solo deviati, sono il vento che può riattizzare la fiamma. Finché ci sarà lavoro, ci sarà sfruttamento, ci saranno interessi contrapposti. Ci sarà una classe lavoratrice. I nostri racconti servono a infondere coraggio e orgoglio. A trovare un sentiero tra le macerie. A riscoprire la spiaggia sotto l'asfalto che ha ricoperto di bitume i sogni di emancipazione dei nostri vecchi. A salvarsi il culo tutti assieme, che è la politica, contro gli insegnamenti di chi ci esorta a far la guerra ai nostri compagni di sventura e salvarci da soli, che è il privilegio.