



HAL
open science

“Non fiction e working class”. Intervista a Alberto Prunetti

Carlo Baghetti

► **To cite this version:**

Carlo Baghetti. “Non fiction e working class”. Intervista a Alberto Prunetti. Cahiers d’Etudes Romanes, 2019, 10.4000/etudesromanes.9460 . hal-02636935

HAL Id: hal-02636935

<https://hal.science/hal-02636935>

Submitted on 27 May 2020

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

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

Non fiction e working class

Intervista a Alberto Prunetti

Carlo Baghetti



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9460>

DOI: 10.4000/etudesromanes.9460

ISSN: 2271-1465

Editore

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 27 giugno 2019

Paginazione: 287-298

ISBN: 979-10-320-0226-1

ISSN: 0180-684X

Questo documento vi è offerto da Aix-Marseille Université (AMU)



Notizia bibliografica digitale

Carlo Baghetti, « *Non fiction e working class* », *Cahiers d'études romanes* [Online], 38 | 2019, online dal 18 ottobre 2019, consultato il 09 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9460> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.9460



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Non fiction e working class

Intervista a Alberto Prunetti

Carlo Baghetti

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

Alberto Prunetti (Piombino, 1973) ha al suo attivo quattro opere di narrativa: *Potassa*, opera d'esordio, poi rieditata col titolo di PCSP (*piccola controstoria popolare*)¹, *Il fioraio di Péron*², *Amianto*³, e, infine, il recente *108 metri*⁴.

Prunetti dedica particolare attenzione a quella che possiamo considerare la « classe » lavoratrice, che nell'idioletto impiegato nei testi diventa spesso working class, rinsaldando il legame anche biografico fra Prunetti e la l'Inghilterra della fine del xx secolo, teatro di una delle più ampie e dure sconfitte dei lavoratori.

La sua scrittura, che si colloca nella scia di alcune sperimentazioni contemporanee quali quelle promosse dal collettivo Wu Ming, ricorre con puntualità agli stilemi della non-fiction, territorio ibrido e eterogeneo per eccellenza, con il quale Prunetti dialoga in maniera diversa a seconda dell'opera. Ad esempio, se in PCSP la voce narrante non esita a fare ricorso al documento d'archivio e a reinterpretare fonti ufficiali, in *Amianto* è la memoria privata –sostenuta da documenti fotografici– ad essere al centro del progetto narrativo. Il dato fattuale, oggettivo e riscontrabile è insomma una matrice visibile del suo lavoro di sperimentazione formale, anche quando –come in *108 metri*– esso viene offuscato e nascosto da una serie di elementi chiaramente finzionali.

1 Alberto Prunetti, *Potassa*, Roma, Stampa alternativa, 2003, poi: id., *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, Roma, Alegre, 2015.

2 Id., *Il fioraio di Péron*, Viterbo, Stampa alternativa, 2009.

3 Id., *Amianto*, Milano, Agenzia X, 2012, poi: Roma, Alegre, 2014. Il romanzo ha avuto una storia editoriale tortuosa essendo stato pubblicato da due case editrici diverse a distanza di pochi anni.

4 Id., *108 metri*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

Alberto Prunetti, tu hai sperimentato le tecniche narrative della non-fiction non solo in *Amianto*. Prima di discutere di questo « genere » di scrittura, potresti spiegarci perché l'hai scelto per raccontare la storia di Renato Prunetti, l'operaio tubista che, appena andato in pensione, si ammalò di tumore?

La mia storia non era una storia borghese e non poteva stare dentro a un romanzo convenzionale, quel genere che la borghesia aveva usato in passato per raccontare il proprio immaginario. Inoltre lo percepivo come una forma che aveva esaurito la propria forza. Quando io ho iniziato a scrivere in Italia c'era un boom di narrativa di genere. E non era male all'inizio: era un tentativo di forzare il genere in direzione di una sua politicizzazione, per raccontare la realtà. Evangelisti nella fantascienza, i Wu Ming nel romanzo storico e Carlotto nel *noir* stavano facendo cose molto buone. Solo che non era neanche quella la mia strada. Inoltre la deriva era evidente e di lì a poco quel tipo di motore narrativo si sarebbe ingolfato: i seguaci non sapevano usare la frizione bene come i precursori che avevano aperto la pista. Ancora non avevo letto all'epoca il filone della *biofiction* francese, non conoscevo ancora Annie Ernaux o Emmanuel Carrère e neanche avevo letto, o probabilmente non era ancora stato pubblicato, un *memoir* ibrido come *Ritorno a Reims* di Didier Eribon⁵. Ero però affascinato dalle scritture ibride, dal crocevia tra narrativa e saggistica. Forse per la mia formazione, per il mio background. Mi sentivo un animale anfibio, non solo negli ambiti culturali ma anche nella mia vita materiale. Ero figlio di una famiglia operaia ma avevo poco della manualità del padre, a disagio nel mondo della borghesia, perché privo di un capitale culturale, ma anche privo della manualità paterna nelle arti dei metalli e del fuoco... stavo sul guado, senza essere carne né pesce, si sarebbe detto un tempo. Beh, quella sarebbe stata la mia forza. Diventare un anfibio, un mutante, vivere nel guado, stare sui margini, nel mondo del lavoro come nelle forme espressive. Credo che a voi interessi sapere soprattutto di queste ultime. Da lettore mi ero appassionato a una corrente narrativa latinoamericana, inizialmente argentina, quella della *no-ficción*, che racconta episodi politici del presente o del passato storico con meccanismi giornalistici. Un esempio classico è *Operazione massacro* di Rodolfo Walsh⁶ ma anche l'inchiesta storica di Ovaldo Bayer *La Patagonia*

5 Didier Eribon, *Retour à Reims* [2009], trad. it., *Ritorno a Reims*, Milano, Bompiani, 2017.

6 Rodolfo Jorge Walsh, *Operación masacre* [1957], trad. it., *Operazione massacro*, Palermo, Sellerio, 2002.

*rebelde*⁷ (che io stesso ho tradotto in italiano, in una sorta di traduzione piuttosto strana, ai limiti della riscrittura). Il caso di Walsh è impressionante: conduce un'inchiesta *undercover*, armato, ricercato, la pubblica a puntate su un periodico e una volta pubblicata questa si legge come un noir. Usa la prima persona, non per narcisismo, ma perché tiene i piedi dentro la vicenda. Insomma, rischia la pelle. Truman Capote e il *new journalism* verranno alcuni anni dopo, spesso li citiamo come precursori del giornalismo d'inchiesta o della *creative non fiction* solo perché sono Americani del nord (o almeno questa era la spiegazione che mi offrivano i miei amici latinoamericani). Gli Americani del sud avevano già inventato tutto, insomma. Io parto da loro e non sono il solo. Il genere si è diffuso in tutta l'America Latina: oggi in Messico per raccontare i narcos la cronaca narrativa è la strada maestra. E io ho preso da loro e mi sono aperto una mia strada nella selva. Probabilmente ho spinto molto nella direzione del *memoir* e della *biofiction* e forse mi è servito anche il metodo della tradizione della storia orale (forse ricorderete la biografia « corale » di Buenaventura Durruti scritta da Enzensberger)⁸. Aggiungerei che nella genealogia di *Amianto* c'è anche molta inchiesta operaia, quella che la tradizione dell'operaiismo italiano degli anni Sessanta chiamava « conricerca »: operai e ricercatori militanti che si mettono assieme a fare inchiesta operaia. Solo che io ero sia l'uno che l'altro, ero sia il ricercatore esterno che l'oggetto interno della ricerca. Ero il figlio delle officine, la seconda generazione di quegli operai che in Italia avevano prima messo il capitale in difficoltà e che poi erano stati sconfitti con le ristrutturazioni degli anni Ottanta. Potevo come Eribon ibridare le carte da fuori, uscendo e rientrando nella classe? Non lo so. In Italia non esiste una narrativa da transfuga di classe, perché non c'è più mobilità sociale. I figli degli operai non sono professori, come in Francia, sono disoccupati o fanno mille *minijobs* o hanno dipendenze da sostanze, come nel nord del Regno Unito. E io avevo la fortuna che la mia militanza politica mi aveva salvato, non avevo perso la testa né la classe, non stavo alla sala *betting* e non mi aveva ucciso l'eroina come alcuni miei coetanei dell'infanzia e potevo raccontare la mia storia. La nostra storia. Facevo conricerca con me stesso, ero operaio e ricercatore nello stesso tempo. Dal punto di vista sociologico quel

7 Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde* [1980], trad. it. *Patagonia rebelde. Una storia di gauchos, bandoleros, anarchici, latifondisti e militari nell'Argentina degli anni Venti*, Milano, Elèuthera, 2009.

8 Hans Magnus Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* [1972], trad. it., *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Milano, Feltrinelli, 1973.

metodo poteva essere un disastro. Dal punto di vista narrativo, poteva essere un asso nella manica. Poteva funzionare. Credo abbia funzionato. Ma era spurio, ibrido, una mossa rischiosa. Eppure questa ibridazione stava nell'aria. Non ero solo, a mia insaputa altri facevano cose simili. In Francia e anche in Italia. Come i Wu Ming, che a latere dei loro romanzi storici scrivevano quelli che hanno definito «oggetti narrativi non identificati». Ibridi letterari tra narrativa e saggistica che i librai non sanno in che scaffale mettere, gli editori non sanno in quale collana collocare, ma che per me sono la scrittura del presente e del reale. Almeno fino a quando anche l'ibridazione (che in realtà non è affatto una novità e ha una lunga tradizione nella letteratura italiana del passato) verrà trasformata in un genere convenzionale. Allora bisognerà tornare a studiarsi un punto di vista straniante per allenare la mano dello scrittore e lo sguardo del lettore. Servono prospettive spiazzanti per vedere le cose che sguardi stanchi non sono abituati a cogliere. Per questo ogni tanto bisogna spostare il punto di vista, che deve essere obliquo, nuovo, angolare, collocato ai piani bassi.

La stessa tecnica narrativa viene impiegata in *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, in cui vengono riportati anche episodi che riguardano la Storia italiana, «anzi italianissima. Vale a dire fascista»⁹, come si legge all'interno di uno dei capitoli dedicato a Giacomo Matteotti. L'attenzione all'Ottocento e al Novecento è ampia e varia, ma sempre osservata dal basso, per – come suggeriva Benjamin – «passare a contrappelo la storia»¹⁰. Con *Amianto* e *PCSP* siamo quindi di fronte a due operazioni narrative simili eppure profondamente diverse: la prospettiva è la stessa, osservare dal basso, rifiutare il punto di vista egemone, offrire una versione alternativa; però la materia è completamente diversa, da una parte la Storia, dall'altra le storie, da una parte le ricerche d'archivio, dall'altra lo scavo nel baule della memoria familiare. La scelta di una modalità narrativa non finzionale è stata una scelta deliberata o l'unica che hai sentito congeniale? Quali potenzialità del racconto ha liberato una tale impostazione e quali invece ha frustrato? Ci sono stati argomenti che in fase di progettazione ti hanno portato a scartare il modello finzionale puro?

In *Pcsp* ho rieditato il mio esordio, quindi va inteso come un testo meno maturo rispetto ad *Amianto*. In linea di massima, l'approccio è lo stesso, ibridare narrativa e non fiction. Solo che se in *Amianto* il *memoir* è una via narrativa che mi permette di legare l'inchiesta operaia, l'invettiva e il saggio sociologico, in *Pcsp* devo fare i conti con materiali diversi. Non è una storia personale e limitato

9 Alberto Prunetti, *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, Roma, Alegre, 2015, *op. cit.*, p. 94.

10 Walter Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 2014 [1962], p. 79.

l'uso della prima persona. L'archivio non è privato ma pubblico. Le foto non parlano di persone intime e familiari. Il riferimento che mi ha aiutato è ancora la *no-ficción* argentina ma stavolta più che a Rodolfo Walsh ho guardato a Osvaldo Bayer, che è un giornalista d'inchiesta che si è occupato di questioni storiche, raccontando il passato per incidere nel presente. Non ho scritto quindi un romanzo storico ma una sorta di inchiesta storica in cui faccio vedere i punti di sutura dei vari materiali e delle differenti strategie enunciative che uso. Nel romanzo storico tutto si tiene, spesso il narratore è onnisciente. Nel mio libro il narratore appare ogni tanto impegnato a inseguire appunti, foto, ci sono scalini, salti di continuità, rotture, salti di montaggio. L'autore stesso entra in scena a tratti e si chiede se non si sta facendo ingannare dalle spie fasciste e ne approfitta per mettere in discussione l'autorevolezza dei materiali che ha trovato. Il libro sembra procedere in maniera disordinata, perché la ricerca non è ordinata, procede a balzi, per discontinuità. Non mi vedrei mai a scrivere un romanzo storico convenzionale. *Pcsp* è una sorta di saggio antropologico, di inchiesta storica, ci sono passi di fiction, le fonti sono prese in giro in maniera irriverente. Insomma, dentro alle forme convenzionali non mi piace stare, né dal lato della saggistica né da quello della narrativa. Anche qui: si poteva fare un altro lavoro. Usare le note a piè di pagina, confrontarsi con la storiografia sul tema. Sarebbe stato legittimo ma avevo necessità diverse. Il risultato è che *Pcsp* libera a tratti energie umoristiche e sembra in alcuni passi uno spaghetti-western alla maremmana, cosa che non avrei potuto fare con le pastoie del saggio accademico alle caviglie.

In *Amianto* hai scelto di inserire alcune fotografie che ritraggono tuo padre, Renato Prunetti, omonimo del protagonista, o che mostrano alcuni luoghi di cui parla il narratore, come l'officina paterna. Queste immagini fungono da supporto per l'immaginazione del lettore, come un doppio codice espressivo, linguistico e iconografico, in cui i due linguaggi si rimandano a vicenda. Quale idea sta all'origine di questa scelta narrativa? Le fotografie sono usate per produrre un effetto di realtà? O avevi immaginato svolgessero altre funzioni?

Per me la fotografia è molto importante, in passato ho lavorato anche come fotografo e come stampatore in un laboratorio di ingrandimenti. In genere considero le fotografie sotto due punti di vista. Il primo è il taccuino degli appunti. Uso la reflex come un taccuino di appunti per annotarmi situazioni visive, ambienti, contorni degli scenari, soprattutto quando scrivo reportage narrativi, articoli giornalistici, etc. In secondo luogo, la fotografia mi interessa quando non è scattata da me ma è un reperto recuperato in un archivio. Ho fatto uso in *Amianto* della collezione di foto di famiglia di mia madre per ricostruire la mia storia familiare, per proiettarmi nei colori sbiaditi, violastri, delle foto

stampate in bassa qualità, prossime se non all'evanescenza a una viratura cromatica, degli anni Settanta. In *Pcyp* invece mi sono servito delle fotografie degli archivi di polizia per raccontare le storie di alcuni sovversivi e antifascisti. Negli archivi ho trovato incartamenti, foto segnaletiche, foto sequestrate dalle spie fasciste. Il punto è diverso: non sono queste foto affettive di famiglia ma fotografie che raccontano lo sguardo disciplinare del potere. Le ho smontate, più che usate. La realtà c'è sempre, ma bisogna saperla decodificare. Noi oggi ci scattiamo decine di foto anche in un solo giorno, è una vera emorragia fotografica. Ma un tempo non era così. Molti proletari si sono fatti fotografare prima di partire per la Prima guerra mondiale solo per lasciare un ricordo nel caso fossero morti. Per molti antifascisti, nel ventennio, l'unica foto era quella segnaletica che ti scattavano quando stavi in carcere o in questura. Ovviamente era una foto di taglio antropometrico, non un momento ludico da ricordare. Quindi ci sono dimensioni diverse. In *Pcyp* la fotografia serve a smontare il progetto disciplinare del potere: ad esempio, di fronte alla fotografia segnaletica di un sovversivo, mi chiedo se nel suo sguardo si può leggere il desiderio di prendere a calci nel sedere il fotografo. Delle mie fotografie di famiglia, faccio un uso diverso. Le uso come effetti, come attestazioni di realtà da un lato, come etichette per dire: «guarda che quel che leggi è vero». Dall'altro, servono anche a illustrare una parabola esistenziale. Ad esempio, prendo una foto di Renato, mio padre, giovane operaio di 20 anni, e un'altra sua fotografia scattata poco prima della pensione e il risultato produce una collusione emotiva: non sembra neanche la stessa persona, tanto il lavoro lo ha prosciugato.

Abbiamo parlato di «effetto di realtà» per le fotografie all'interno della prosa e viene in mente il recente saggio di Gianluigi Simonetti¹¹ dedicato interamente a tali espedienti che aumentano l'effetto realistico delle opere letterarie. Tra gli «effetti» evocati da Simonetti, ve ne sono alcuni che anche tu hai impiegato, come la narrazione in prima persona oppure la ricerca del «qui e ora»¹². Nell'atto della scrittura, ti capita di ragionare in termini di «effetti di realtà»? Se la definizione di «effetto di realtà» ti sembra pertinente, quali sono quelli su cui hai lavorato maggiormente in *Amianto*? Se, invece, ritieni che la definizione sia lasca o improduttiva, come definiresti le strategie testuali attraverso cui persegui un tipo di narrazione realistica?

11 Gianluigi Simonetti, «Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni», in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano*, Massa, Transeuropa, p. 149-166.

12 *Ibidem*, p. 150.

A volte per essere realisti bisogna andare oltre il reale, nella direzione dell'iperreale, dell'iperetrofico, della caricatura, del ritratto carico, che della caricatura è il principio (mi sto rifacendo alle teorie di Gombrich¹³ sulla caricatura, in questo momento). La fotografia è un importante effetto diretto di realtà, nasce da un'impronta luminosa, però distorce anche la realtà. E questa distorsione è il mio modo di raccontare il reale. Mi bagno nella realtà ma mi porto dietro un punto di vista angolare, uno sguardo in soggettiva che può passare attraverso una lente grandangolare, che tende a curvare la prospettiva. La soggettiva, che è un espediente cinematografico che corrisponde all'uso della prima persona in narrativa, è un marcatore di realtà di cui faccio ampio uso nella mia scrittura. Poi ci sono le lunghezze di focale. In fotografia l'obiettivo «realistico» è quello dei 55 millimetri. A me piace saltare da una visione grandangolare, quasi da *fishbeye*, a zoommate su primi piani in montaggio alla Èjzenštejn. O alla maniera del western di Sergio Leone. È un espediente narrativo che talvolta ho usato. Insomma, voglio raccontare il reale ma non faccio verismo alla maniera convenzionale del XIX secolo o del romanzo sovietico degli anni Cinquanta. Per raccontare lo sfruttamento della nuova *working class* meticciasa nel Regno Unito mi servo dei miei ricordi, della mia immersione nei ristoranti e nelle latrine britanniche, ma poi utilizzo allegorie che si ancorano a un immaginario *weird* (si veda anche il saggio di Mark Fisher *The weird and the eerie* a proposito della possibilità di costruire entità *weird* facendo uso di uno «spietato realismo»¹⁴). La realtà sta anche oltre la scena del reale, può essere ob-scena, mostruosa. In *108 metri* ho preso questa direzione. In *Amianto* invece l'effetto di realtà lo costruisco con il dialogo serrato con l'archivio di famiglia, che detta così sembra una cosa nobile, ma in realtà sono solo i cassetti dei ricordi di mia madre e gli scatoloni di attrezzi dell'officina di mio padre, i suoi appunti di lavoro, le buste paga e la sua cartella clinica, assieme alle foto di famiglia. Le lastre dei suoi polmoni malati. Quale effetto di realtà più potente di un raggio x che passa attraverso i polmoni logori di un vecchio operaio stanco? E cosa c'è di più osceno di accostare due sue fotografie in cui a distanza di 20 anni sembra invecchiato di cinquanta, perché lo sfruttamento lo aveva spremuto come una spugna?

13 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1957], trad. it., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1962.

14 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* [2017], trad. it., *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum fax, 2018.

Rimanendo alla questione del realismo, nella tua opera successiva, *108 metri*, che costituisce il secondo volume di una trilogia di cui fa parte anche *Amianto*, abbandoni questa modalità narrativa inserendo brani d'ispirazione fantastica, dove appaiono il soprannaturale e il magico. Il risultato è l'anti-realismo, l'anti-mimesi: perché questa scelta? Il cambio di registro è una rinuncia agli stilemi del realismo? È, in altre parole, una sorta di denuncia dei suoi limiti? E come imposterai il terzo volume della trilogia, con un ritorno alla non-fiction e alla modalità realistica, o con una conferma di questa linea gotico-immaginfica?

Io dico sempre che in *108 metri* ho fatto finta di fare fiction. Ossia che non volevo scrivere un romanzo-romanzo, volevo scrivere un romanzo che fosse altro, fosse anche un'inchiesta sociologica e un *memoir*. Ero attratto dal romanzo *working class* britannico: non da quello del realismo anni Cinquanta alla McIlvanney ma dalle opere più recenti, a cominciare dallo sguardo sarcastico e caricaturale de *La solitudine del maratoneta* di Alan Sillitoe¹⁵, da *The sporting life* di David Storey¹⁶, fino ai romanzi di calcio e hooligan e fonderie arrugginite dell'ultima generazione. In un primo momento volevo scrivere un'inchiesta sul mondo della ristorazione, sui ristoranti italiani nel Regno Unito, che sono abissi di sfruttamento come le miniere delle mie parti. Però la comicità mi ha preso la mano, la buttavo sempre sul ridere, perché era davvero quello che facevo io coi miei soci di lavoro mentre si lavorava: la vita era dura da sgatterti e ridevamo per non deprimerci. Volevo anche raccontare le dipendenze da sostanze, usate per combattere la stanchezza: c'è un problema di sostanze enorme nelle cucine dei ristoranti, sia in Italia che nel Regno Unito. Insomma alla fine ho scritto un testo molto «narrativo» e «romanzesco» che però chiede di essere considerato qualcosa di più di un'operazione di fiction. Il realismo c'è ma è spinto agli estremi perché è caricaturale, grottesco, perché il protagonista lavora troppe ore e assume troppi stimolanti e quindi vede la realtà come realisticamente gli appare: deformata e inquietante. Lo sfruttamento poi è disumano, è osceno, nel senso etimologico, sta fuori dalla scena, non rientra nei margini del discorso ufficiale. E quindi ecco che il soprannaturale, il *weird*, mi serve non per allontanarmi dal reale, ma per raccontare meglio la realtà. Per dire quel non detto del lavoro che è lo sfruttamento. Quindi vado sicuramente oltre l'inchiesta ma lo faccio per un vizio di eccesso di realtà. È quasi una sorta di *gonzo journalism*. Pensiamo a *Paura e disgusto a Las Vegas*

15 Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long-Distance Runner* [1959], trad. it., *La solitudine del maratoneta*, Torino, Einaudi, 1964.

16 David Storey, *The sporting life* [1960], trad. it., *Il campione*, Milano, Feltrinelli, 1962.

di Hunter S. Thompson¹⁷, all'ironia sarcastica, alle prospettive deformate dalle sostanze. Qualcosa di quello stile narrativo c'è in *108 metri*. Quindi la realtà c'è, ma si deforma nello sguardo del protagonista, che tra l'altro fa uso di una serie di stimolanti per sostenere il peso del lavoro. Anche i personaggi di *108 metri* non sono molto lontani dalla realtà. Togliamo John Silver, che ovviamente non è mai esistito fuori dalle storie di pirati, e un paio di personaggi che sono *composite characters* (cioè di tre veri ne ho fatti uno, sommandone le caratteristiche fisiche e psicologiche). Degli altri, quelli più assurdi (lo sturacessi innamorato della lirica, l'attore shakesperiano folle e l'attaccabrighe *working class* dal cuore d'oro) li ho ritratti così meravigliosamente vitali come li ho conosciuti. Insomma, la realtà conta ancora, per quanto mi riguarda. E anche il fantasma di Margareth Thatcher... magari non va in giro in catene, ma ancora con l'eredità della Lady di ferro bisogna farci i conti, nel Regno Unito e nell'Europa tutta. Insomma, sì, il realismo non basta, ma dalla realtà io parto e con la realtà faccio costantemente i conti. Bisogna trovare mezzi nuovi per raccontare una realtà sempre più complessa. Il realismo racconta quel che vedi, ma bisogna raccontare anche quel che non si vede ma che sta dietro, che sta fuori scena, quello che pur essendo tagliato dalla cornice della cinepresa insiste nel campo della visione e della rappresentazione. Il fuori campo è importante tanto quanto quel che sta nel campo e in narrativa bisogna forzare continuamente i codici per raccontare il reale. Il mimetismo rende ciechi. (Sulla terza opera della mia trilogia, ci sto lavorando ma ancora sono lontano da avere certezze e preferisco non rispondere nei dettagli. Quel che posso dirti è che lavorerò sulla parte femminile della mia storia di famiglia.)

I critici dibattono da molti anni sulla questione della non-fiction e si sono divisi in due campi i quali hanno qualche punto di contatto: vi è chi sostiene che la non-fiction sia un genere letterario a sé, che ha delle precise origini (Capote, Walsh, Mailer, per citarne tre), e vi è chi sostiene che si tratti di una modalità narrativa, un insieme di strategie testuali. Scrivendo *Amianto* ti sei collocato consapevolmente all'interno di questa tradizione letteraria? Senti le opere di Walsh, Mailer o Capote come prossime alla tua scrittura? Oppure, hai invece tenuto presente la tradizione italiana di non-fiction?

Credo di aver già risposto in parte a questa domanda. Ho vissuto alcuni mesi a Buenos Aires e Rodolfo Walsh è stato per me fondamentale. Ho seguito il suo cammino per le strade di Buenos Aires, andavo alla *plazeta*

17 Hunter Stockton Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas* [1971], trad. it., *Paura e disgusto a Las Vegas. Una selvaggia cavalcata nel cuore del sogno americano*, Milano, Bompiani, 1996.

col murales dedicato a lui, alla casa delle Madres, mi infilavo nei bar che aveva frequentato, andavo al Tigre dove lui amava rifugiarsi. Leggevo tutto quel che lo riguardava. Sicuramente è stato un faro nella tempesta. Ha contribuito alla costruzione di quei meccanismi narrativi, a quella scatola degli attrezzi per l'officina del racconto senza la quale non avrei saputo raccontare le mie storie. Io ho iniziato tardi a pubblicare, relativamente tardi. Dopo la laurea sono andato a fare lavoracci da emigrato nella *working class* inglese, poi mio padre si è ammalato e io gli sono stato accanto negli ultimi suoi due anni di vita nella malattia. Ci ho messo del tempo a trasformare quelle esperienze in forma narrativa perché dovevo trovare degli strumenti narrativi e di metodo per raccontare. Non bastano gli eventi, anche dolorosi o avventurosi, servono delle forme. Le forme che negli anni in cui ho iniziato a scrivere erano più diffuse in Italia, quelle del romanzo convenzionale e quelle del romanzo di genere, non mi permettevano di raccontare le mie storie, non funzionavano, le trasformavano in storie vittimistiche, consolatorie, in cui non mi riconoscevo. Ho dovuto viaggiare e leggere e « fare l'orecchio », affinare le mie capacità, lavorando anche nel confronto con la *no-ficción* argentina e la narrativa *working class* inglese. (Che problema mettere assieme Argentina e Inghilterra, due paesi poco amici. Quando si incontrano in un campo di calcio, deve intervenire la *mano de dios*.) Insomma, la mia scrittura della trilogia *working class* deve molto a questi due ambiti. Per farla breve: adoro Walsh, mi piace moltissimo Capote, ho letto Mailer, del *new journalism* mi interessa quella versione più estrema che è il *gonzo journalism* di Thompson¹⁸. Devo dire che in questo senso la tradizione italiana della letteratura industriale per me non ha rappresentato una fonte di ispirazione. La vedo come uno sguardo esterno, oggettivo e privo di soggettività, sulla classe operaia. Anche autori più recenti del filone della narrativa del lavoro e del precariato, che magari ammiro e verso cui provo sentimenti di amicizia e simpatia, non mi hanno aiutato a plasmare la mia cassetta degli attrezzi narrativa. L'unica eccezione è probabilmente quella del collettivo Wu Ming, dove su tre membri due sono figli di operai, con cui ho condiviso molte esperienze di scambio, di scrittura e di lavoro redazionale. Loro hanno spinto moltissimo in Italia per promuovere le narrazioni ibride: raccontare storie con ogni mezzo necessario (archivio, invettiva, memorie, inchiesta, finzione, tutto tiene in queste scritture di impasto, costruite come il cemento grasso che facevo con mio padre). Guardando al passato, un riferimento importante è rappresentato da Luciano Bianciardi. Di Bianciardi

18 Hunter Stockton Thompson, *Paura e disgusto a Las Vegas*, *op. cit.*

mi sono innamorato da adolescente. Nei suoi libri c'erano note familiari, siamo tra l'altro quasi conterranei. Ci trovo l'umorismo, che è un elemento chiave della mia narrativa e serve ad attenuare la drammaticità del racconto o a rovesciare in maniera sovversiva il tavolo da gioco. C'è il *memoir* e c'è la classe lavoratrice. Io quest'ultima la vedo da dentro perché non vengo dal piccolo ceto medio di provincia come Bianciardi. Ma *I minatori della maremma* scritto a quattro mani con Cassola¹⁹ è un esempio perfetto di ibrido narrativo tra saggio sociologico, inchiesta operaia e opera narrativa. Per me è stato fondamentale, *Amianto* segue quelle orme. E non è un caso che l'editore di *108 metri* sia proprio Laterza, che negli anni Cinquanta pubblicò appunto *I minatori della Maremma*.

Approfitto di un'ultima domanda per chiederti della tua attività editoriale. Sappiamo che dirigi una collana sulle narrazioni working class per la casa editrice romana Alegre. Non è raro vedere racconti che trattano del mondo del lavoro espressi attraverso gli stilemi della non-fiction e per questo vorrei chiederti un parere sulle proposte che vi sono giunte: ti sembra che la non-fiction sia dominante in questo genere di scritture? La non-fiction ti sembra una modalità narrativa egemone? In quanto direttore della collana, incoraggi gli autori ad abbracciare nuove strade, come hai fatto tu stesso con *108 metri*, oppure credi che la non-fiction possa ancora offrire molto a questo genere di storie?

La collana è appena partita e per ora sono io che vado a pesca di autori. In Italia fino a qualche anno fa non si parlava di narrativa *working class*. Si parlava di narrativa del lavoro, non di scritture operaie. Si parlava di narrativa del precariato, ma lo si intendeva spesso in chiave personale, in forme vittimistiche, senza troppo storicizzare. La narrativa *working class* cerca di recuperare un filone poco esplorato in Italia, quello che guarda – più che al Balestrini di *Vogliamo tutto* – a *Tuta blu* di Tommaso Di Ciulla e all'opera di Luigi Di Ruscio e che arriva fino a *Inox* di Eugenio Raspi e a *Meccanoscritto* del collettivo operaio Metalmente²⁰. Scritture operaie fondamentali, non autori di classe media che scrivono di operai. Negli ultimi anni c'è stata una buona produzione di autori di figli di operai (Stefano Valenti²¹, Simona Baldanzi²², per citarne solo alcuni). Ci aggiungerei anche alcuni splendidi *graphic novel*

19 Luciano Bianciardi, Carlo Cassola, *I minatori della maremma*, Bari, Laterza, 1956.

20 Collettivo MetalMente, *Meccanoscritto*, Roma, Alegre, 2017.

21 Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2013.

22 Simona Baldanzi, *Figlia di una vestaglia blu*, Roma, Fazi, 2006.

disegnati e scritti da due donne di estrazione familiare operaia (*Ferriera* di Pia Valentinis²³ e *La prima cosa è stata l'odore del ferro* di Sonia Maria Luce Possentini²⁴). Adesso per me è diventato necessario fare un salto di qualità. Alimentare le scritture della nuova classe lavoratrice. Siamo un paese privo di mobilità, lavoriamo sfruttati molto più dei nostri genitori operai, siamo sfruttati, isolati, non sindacalizzati. Siamo la nuova *working class*. Raccontiamo le storie della nuova classe lavoratrice. Meno *blu collars* e più *pink collars*. Meno produzione e più riproduzione sociale. Meno metalmeccanica e più servizi, logistica, ristorazione. Ma siamo quelli che stanno sotto. Dobbiamo ricostruire un nostro immaginario e ripartire da qui. Per questo ho accettato di dirigere questa collana. Il primo libro, *Ruggine, meccanica e libertà* di Valerio Monteventi si colloca nella versione *old school*, tra testo carcerario, *memoir* politico e scrittura operaia. Il prossimo spero sia un libro sulla nuova classe lavoratrice del futuro e uscirà, se tutto va bene, nel 2019. Tendenzialmente spingo sulla *creative non fiction*, ma non ho problemi se arriverà un bel testo di finzione. Purché racconti la realtà.

23 Pia Valentinis, *Ferriera*, Bologna, Coconino, 2014.

24 Sonia Maria Luce Possentini, *La prima cosa è stata l'odore del ferro*, Tolentino, Rose Sélavy, 2018.