

Where Ego Was, “We” Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature

edited by Nicole Siri

Abstract

This interview with Alberto Prunetti focuses on his work both as a writer (*Amianto, 108 metri, Nel girone dei bestemmiatori*), and as the editor of Alegre’s “Working-class” series and one of the organisers of the Working-Class Literature Festival (Campi Bisenzio, March 31st – April 2nd 2023). One of the most relevant voice’s in Italy today on the topic of working-class literature, Prunetti explores here some questions on literature, class struggle, and trying to find one’s own voice.

Keywords

Working-class literature; Italian contemporary literature; Working-class literature festival; Alberto Prunetti; Asbestos

Dov'era l'Io fare il Noi. Una conversazione con Alberto Prunetti sulla letteratura working-class

a cura di Nicole Siri

Questa intervista prende le mosse da un dialogo originariamente tenutosi all'Università di Siena il 5 aprile 2022, in occasione del Seminario sulla scrittura biografica¹. Le riflessioni emerse in quell'occasione sono poi state ulteriormente sviluppate e arricchite alla luce dei più recenti sviluppi della letteratura working-class in Italia.

Per iniziare, vorrei chiederti di parlare della tua "trilogia working-class" (Amianto, 108 metri, Nel girone dei bestemmiatori) e, in particolare, del rapporto tra finzione e non finzione al suo interno, e di come si è sviluppato nel corso degli anni, mentre la trilogia prendeva forma.

Nell'incipit di Amianto scrivi "avrei voluto che questa storia non fosse davvero accaduta. Come si dice? Frutto della fantasia dell'autore. Invece è la realtà che ha bussato alle porte di queste pagine", e che "l'immaginazione ha riempito i buchi come uno stucco di poco pregio e ha ridisegnato certi episodi per meglio riprodurre la vicenda di una vita e di una morte". Le fotografie che corredano Amianto spesso mostrano l'autenticità perfino degli aneddoti più minuti tra quelli raccontati (penso per esempio alla fotografia della trawl).

Non così in 108 metri, dove è presente il classico disclaimer: "Ogni riferimento a fatti realmente accaduti o a persone realmente esistenti è da ritenersi puramente casuale" (anche se poi il disclaimer dell'edizione inglese aggiunge una strizzatina d'occhio al lettore: "Sort of" ...).

Ancora diverso, poi, è il rapporto tra verità e finzione in un libro come Nel

¹ Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Riccardo Castellana che, organizzando il seminario e invitandomi a dialogare con Alberto Prunetti in quell'occasione, ha reso possibile questa intervista.

girone dei bestemmiatori, *che gioca con l'idea di un saldatore nell'Inferno, in dialogo con Dante.*

Il mio proposito nella trilogia era quello di raccontare la realtà, ma non mi sono sentito obbligato al realismo.

In *Amianto* c'è una più forte aderenza al dato di realtà, ma si vede anche un progressivo distaccarsi rispetto all'obbligo alla fedeltà letterale della realtà ai fatti. Direi che con *Amianto* ho ovviamente raccontato una storia vera, però facendo uso delle strategie narrative della fiction per raccontarla, per esempio spostando alcuni episodi. In *Amianto* la finzione ha uno spazio marginale, che riguarda più che altro la messa in scena e la drammatizzazione della realtà. Non ho fatto un resoconto letterale e cronologico della vita di mio padre, piuttosto ho dosato momenti di tregua, spinto il carico delle emozioni, selezionato, a volte dislocato certi episodi. Faccio un esempio: il fatto di essere stato concepito a Casale Monferrato io lo sapevo da sempre, nel libro però dico di non saperlo finché non me lo rivela mia madre in un punto tragico del racconto.

In *108 metri* c'è l'inserito *weird*, e ovviamente finzionale, del fantasma della baronessa Thatcher. Si tratta di una finzionalità lovecraftiana che serve però a raccontare la mostruosità del capitalismo, che di per sé è una cosa decisamente reale. Quindi direi che in fin dei conti anche questo è uno stratagemma narrativo per fare i conti con la realtà.

Più complesso è il rapporto tra fiction e realtà nell'ultimo volume della trilogia. Effettivamente, dei tre, è quello in cui l'elemento finzionale ha un ruolo maggiore, con l'invenzione del girone dei dannati del lavoro.

Per quanto riguarda il disclaimer di *108 metri*, direi che la mia strategia è simile a quella di Trevisan nelle ultime righe di *Works*, quando dice che "tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione" e di Cash Carraway, in *La porca miseria*, che scrive che "alcuni nomi sono stati cambiati per proteggere i colpevoli". È una strategia tipica della letteratura working class.

Detto questo, penso che il momento in cui nella mia trilogia mi sono allontanato di più dalla realtà è stato quando ho scritto di essere bravo a giocare a pallone.

Quando si scrive una storia, specialmente se è una storia vera ed è la storia di qualcun altro, ci sono i fatti, ci sono gli aggiustamenti finzionali dei fatti, ma c'è anche una parte di reale che si decide di lasciare fuori dal racconto. Ovviamente la scrittura implica sempre una selezione, ma questa selezione non esclude soltanto i dettagli irrilevanti (quelli che non si reputano "funzionali alla narrazione"): c'è

anche un insieme di cose intime, che si sceglie di non raccontare.

Mi sembra che questo problema sia tematizzato molto bene in una pagina di Amianto. Descrivendo gli ultimi giorni di Renato, tu racconti che a un certo punto decidi di fargli una fotografia, e poi scrivi:

Appena fatto scattare l'otturatore mi pentii e decisi che avrei conservato la macchina senza sviluppare il negativo. Da quel momento la pellicola è rimasta con la sua immagine invertita e mai rivelata dentro al portarullino, come una sindone operaia che non conoscerà mai l'oltraggio dell'ultima aggressione chimica. [...] Sarebbe stato un gioco da ragazzi stampare quella foto 6x7, non avrei dovuto neanche portare un negativo tanto intimo in uno studio fotografico; sarebbe bastato scendere le scale, andare nel garage che un giorno è cantina, un altro è officina, un altro ancora laboratorio di sviluppo e stampa, o di saldatura, o di qualsiasi altra cazzata che ci si piantava in testa a me o al mi' babbo, ed era fatta. Invece niente più esposizione ad agenti chimici, neanche per l'immagine di Renato: il mistero di quella foto rimarrà nel buio in cui è avvolto quel dannato rullino.

La fotografia è un tema nel libro intero, e di solito, come accennavamo, serve per testimoniare che quello che si racconta "è proprio vero": e non penso solo alle fotografie che documentano la storia lavorativa del protagonista, ma anche all'aneddoto che apre il libro, in cui si racconta della fotografia di Renato con Nada, a cui nessuno credeva e che invece viene ritrovata — aneddoto che, in un certo senso, è speculare a quello della fotografia non sviluppata della fine del libro.

Mi sembra che la pagina in cui si parla della fotografia che non sarà mai sviluppata serva, nel libro, a dire che esiste, certo, la storia da raccontare, ma esiste anche un'intimità da salvaguardare, che non tutto deve essere per forza portato sulla pagina (come invece tendono a fare le narrazioni vittimiste). Immagino che questo sia un problema che ti sei dovuto porre a più riprese scrivendo Amianto, e penso che l'equilibrio che ne è risultato faccia la forza e la grandezza del tuo libro. Ti volevo chiedere se effettivamente è un problema che ti sei posto, e quali pensi che siano i criteri per decidere cosa raccontare e cosa tenere per sé.

Tra l'altro in questo tu sei anche in una posizione particolare, perché di solito chi scrive una biografia ha a che fare con gli eredi, ed è a loro che spetta questo lavoro di "tutela", cioè decidere cosa può essere reso pubblico e cosa deve invece restare privato: tu, scrivendo Amianto, invece, sei stato allo stesso tempo autore che racconta una storia vera, con un obiettivo militante, e persona vicina ai fatti raccontati, sempre ben consapevole del fatto che si tratta allo stesso tempo di una storia che ti coinvolge personalmente, e che resta però una storia altrui ("Questa è la storia di un uomo che si chiamava come me ed era nato nel giorno in cui io sono nato, eppure non sono io").

Anzitutto, la fotografia è per me uno strumento di lavoro: ho una formazione da fotografo, e spesso, soprattutto quando facevo reportage, scattavo fotografie che poi mi aiutavano a ricostruire scenari, atmosfere, colore e così via.

La fotografia in *Amianto* ha un ruolo importante. Che si tratti di foto d'archivio o delle foto del cassetto di famiglia, hanno tutte un valore molto forte. Le fototessere d'entrata in fabbrica di Renato dimostrano la realtà del percorso lavorativo che racconto e l'invecchiamento precoce del suo corpo.

Per quanto riguarda la fotografia che non ho voluto sviluppare, ha a che fare con il problema di rifiutarsi di mettersi completamente a nudo, di esporre la parte più triste e oscena della propria storia.

L'ho percepito solo più tardi, ma ha a che fare con una forma di rischio che è inerente alle narrazioni che raccontano le storie delle persone più vulnerabili: quello di dover mettere a nudo ed esibire le proprie miserie, i propri traumi (che si tratti di malattie, crisi economiche, disastri esistenziali o violenze di genere) per potersi raccontare.

Da un lato riuscire a raccontare la propria storia è una forma di riappropriazione: mettere per iscritto la violenza subita permette di ottenere una sorta di giustizia poetica, una forma di risarcimento emotivo, e auspicabilmente diventa anche una denuncia di un problema sociale.

Però c'è anche il rischio che queste scritture, quando raggiungono un pubblico di classe media che le legge da una posizione di comfort, finiscano poi per contribuire all'opera di demonizzazione delle vite dei poveri: il pubblico di classe media finisce per pensare che "se noi viviamo in un modo diverso è perché ce lo meritiamo, perché ce lo siamo costruiti".

Questo rischio è molto forte davanti al *topos* narrativo delle cicatrici e della vulnerabilità. In Italia forse è meno percepito, in Gran Bretagna alcune autrici, spesso donne working-class vittime di violenza di genere, si stanno interrogando su quanto sia giusto continuare a dare in pasto i propri lividi a lettori e lettrici di classe media.

Per quanto riguarda le scelte che ho dovuto fare scrivendo *Amianto*, la questione principale per me è stata questa. Avevo deciso di raccontare la storia di mio padre, che in fondo era morto e non aveva modo di rispondere. Scrivere la sua storia era un modo di sentirlo ancora vivo, di far sentire viva la sua voce. D'altro canto, nello scrivere la sua storia dovevo interagire con altre persone: mia madre e mia sorella. Persone vive, con cui io ho un rapporto. Mi sono dovuto chiedere: con che diritto racconto le loro storie? In altre parole: proprio io, che dico sempre che dobbiamo raccontarci da soli per non farci raccontare dagli altri, con che diritto potevo mettermi a

raccontare la storia di mia madre? Questa è stata una questione cruciale, soprattutto perché mia madre mi ha esplicitamente negato questo diritto, mi ha esplicitamente chiesto di essere lasciata fuori dai miei libri. Il che, ovviamente, è una scelta legittima. Ma spesso mi è capitato di incontrare lettrici — direi specialmente femministe della generazione degli anni Settanta — che mi hanno chiesto dov'è mia madre, che mi hanno rimproverato l'assenza della figura femminile dai miei racconti. Quindi devo anzitutto chiarire questo: mia madre non c'è perché è stata lei a chiedermi di essere lasciata sullo sfondo, e io ho rispettato la sua volontà. Ho negoziato la sua presenza nel libro, e nel corso degli anni ho guadagnato sempre più spazio per lei, mi ha permesso di rappresentarla un po' di più. Nell'ultima edizione di *Amianto*, finalmente, mi ha permesso di includere una foto di lei e Renato, e nella copertina dell'edizione spagnola di *Nel girone dei bestemmiatori* è lei la figura femminile rappresentata. Ma questa negoziazione è stata faticosa. Secondo me questo è l'altro lato della questione del pubblico borghese di classe media, che vuole vedere tutto.

Rispetto il desiderio di mia madre che, per motivi personali, non vuole essere raccontata. Non condivido necessariamente tutte le sue ragioni, ma rispetto il suo desiderio di rimanere fuori campo.

A poco più di un mese dall'uscita della terza edizione di Amianto, non posso fare a meno di chiederti di parlare della conclusione del libro, su cui hai continuato a ritornare tra un'edizione e l'altra.

*La prima edizione (Agenzia X, 2012) si concludeva con il passo in cui il figlio, lavoratore culturale precario, si rivolge al padre e, nel "lessico familiare" che lega padre e figlio e deriva da Il lavoro culturale di Bianciardi, allude all'illusione dell'ascensore sociale cui aveva potuto credere la generazione del padre contrappo-
nendole l'immagine di una scala salita faticosamente e invano:*

Queste sono le ultime cose che vorrei dirgli: babbo, il sacco di polvere al secondo piano io ce l'ho portato. Ma la ragioneria l'hanno già saccheggiata i padroni e per noi, figlioli degli operai che hanno provato a salire le scale, non c'è rimasto niente. Ci hanno solo preso per il culo, Maremma schifosa.

Nella seconda edizione (Alegre, 2014) hai aggiunto un ulteriore capitolo come conclusione, "Come Steve McQueen". Questo capitolo si distingue dagli altri perché, tramite "una strana proiezione cinematografica", un montaggio che — come tu stesso dichiari — segue più la logica del sogno che quella del racconto, in un certo senso inverte i "rapporti di forza" che caratterizzano l'impianto del resto del libro, in cui il ricordo è invece tendenzialmente sempre subordinato al

documento. *“Come Steve McQueen”*, poi, costruiva una climax che preparava, per il libro, una conclusione arrabbiata in cui gli *“eroi working class”* tornano *“tutti assieme per regolare i conti”*.

Nella nuova, recentissima edizione di *Amianto* (Feltrinelli, 2023), l'ordine degli elementi nel finale è di nuovo cambiato: il capitolo *“Come Steve McQueen”* è mantenuto, ma il finale della prima edizione è ripristinato nella sua posizione di epilogo.

Volevo chiederti se sei disposto a esplicitare alcune delle riflessioni sottese a questo ripensamento. Viene in mente un motto di Pasolini che una volta ha scritto, in una delle sue tragedie, che *“tutto ciò che non finisce, finisce secondo verità”*.

Nella prima edizione (Agenzia X, 2012) lanciavo una maledizione rabbiosa per la solenne fregatura presa dal protagonista, dalla sua generazione, dalla sua classe sociale, per la questione dell'ascensore rotto, che scende solo verso il basso, e concludevo con l'invettiva *“Maremma schifosa”*.

Nell'anno e mezzo di presentazioni che poi mi hanno portato alla riedizione del 2014, ho sentito il bisogno di inserire nuovi materiali nel libro, e così ho creato il capitolo più finzionale, *“Come Steve McQueen”*, una sorta di proiezione cinematografica, un miracolo in cui sono evocati un insieme di personaggi da diversi luoghi ed epoche. Il punto di quel capitolo era che questi personaggi realizzano una sorta di giustizia poetica: dal momento che dalle aule di tribunale la giustizia non arriva, quei cowboy del metallo tornano a regolare i conti con i padroni. Adesso, con la recentissima riedizione Feltrinelli, ho sentito forse il bisogno di tornare a quell'imprecazione finale. In realtà si tratta di un ritorno parziale alla conclusione della prima edizione: il capitolo *“Come Steve McQueen”* è mantenuto. L'epilogo dell'edizione 2012 è stato diviso, spostando in fondo al libro le ultime due pagine, dopo il capitolo *“Come Steve McQueen”*. Questa non è l'unica operazione della riedizione Feltrinelli, ho limato anche altri episodi, però è effettivamente la scelta più sostanziale che ho fatto in questa nuova edizione. Si spiega, direi, con la necessità di tornare a chiudere con un'imprecazione.

Vorrei farti qualche domanda anche sul lavoro che stai facendo tra la collana “Working-class” che dirigi per Alegre, l'organizzazione, insieme al Collettivo di fabbrica GKN, del Festival di letteratura working-class, e il tuo recente saggio Non è un pranzo di gala (2022). Anzitutto, mi sembra che uno dei punti cruciali e più ricorrenti all'interno di questo lavoro articolato e collettivo sia la questione che Cash Carraway sintetizza con l'espressione “ricerca della propria voce”. È un tema centrale di La porca miseria, il suo straordinario memoir, che può essere considerato, tra le tante cose, una lunga riflessione sul fatto che — la cito ancora

— “il dolore è una trappola” che rischia di imprigionare le persone marginalizzate all'interno di narrazioni che in ultima analisi lavorano contro di loro, anche quando sono loro a prendere la parola. Tutta la prosa di Carraway, mi pare, parte da questo nodo, ed è un tentativo di elaborare un antidoto contro queste trappole retoriche. In maniera simile, il Collettivo di fabbrica GKN scrive in un passo del diario collettivo *Insorgiamo*: “Ma è l'ora di smetterla di parlare di questa gente. Non siamo qui a dire quanto sono cattivi. Se diciamo quanto sono cattivi abbiamo già perso. Non si contesta la natura di un avvoltoio”.

Nel saggio *Il freddo e il crudele*, Deleuze, parlando di tutt'altro ma descrivendo meccanismi retorici e relazionali che forse si possono applicare anche alle narrazioni *working-class* e al contesto di relazioni di potere in cui si inseriscono, dice che qualsiasi operazione retorica di ordine “pedagogico” — volta cioè ad arrivare a stabilire un accordo tra le parti — rischia di finire sempre nello stesso scacco: trovarsi, cioè, a chiedere un riconoscimento a chi, per definizione, non è disposto né tantomeno interessato a concederlo. Mi sembra che tanto il libro di Cash Carraway quanto quello degli operai GKN, ma forse anche il tuo *Non è un pranzo di gala*, si smarcano da questo scacco assumendo, in partenza, l'idea di un'inconciliabilità di fondo, assumendo il conflitto come punto di partenza. Tutto questo per chiederti, credo, come pensi che si debba posizionare la letteratura *working-class* per riuscire a prendere la parola in maniera davvero efficace, senza cadere nelle trappole retoriche della narrazione vittimaria.

Questo è un tema su cui mi sono messo a ragionare specialmente negli anni più recenti del mio attivismo. Ho letto una serie di *memoir*, soprattutto di ambito anglosassone, ma in parte anche francesi, che raccontavano di ferite, cicatrici inflitte dal capitalismo, dal patriarcato, *memoir* di donne *working-class* che avevano subito violenze di genere.

Sia l'opera di Cash Carraway, sia quella di D. Hunter, autore di *Chav. Solidarietà coatta* e *Tute, traumi e traditori di classe* (le opere della collana “*Working-class*” che finora hanno avuto più successo) sono interessantissime proprio per questo: non posso dire che riescano a evitare totalmente la narrazione vittimaria, ma fanno i conti con il problema del vittimismo, con il problema dello sguardo di chi legge queste opere da una posizione di comfort, con il rischio del *misery porn*, del *poverty safari*. Questo è un format tipico della programmazione di Channel 5 in Inghilterra: dare in pasto storie di proletari a un pubblico londinese benestante. La letteratura *working-class* non può essere la traduzione letteraria di questo tipo di format, che è un format neoliberista: e corre però questo rischio. L'industria del libro è infatti ben consapevole del fatto che si tratta di un format di successo, e tende a porre gli autori *working-class* in quella stessa posizione.

Il punto, quindi, è come evitarla. Carraway lo fa con l'umorismo, interpellando il lettore, mettendolo con le spalle al muro, a tratti solleticandolo, e poi sbattendogli, in senso figurato, la testa contro un muro. Hunter ha una strategia più dura, più argomentativa. Io credo di collocarmi a metà tra i due, tra l'umorismo e l'invettiva.

Il festival è un momento in cui siamo noi a decidere le regole, a fissare i paletti: in questo contesto è più facile raccontarsi da soli, e porre le condizioni con cui le nostre storie hanno validità.

Va detto, per quanto riguarda gli appuntamenti di rilievo dell'industria del libro, che finora non sono stati particolarmente accoglienti verso la letteratura working-class, con qualche eccezione. Ho partecipato al Salone del libro due anni fa con D. Hunter, ma quella è stata per ora l'unica occasione in cui abbiamo avuto un invito in un contesto *mainstream*. In genere, però, siamo ancora tendenzialmente esclusi da questi contesti, quindi non ci poniamo particolarmente il problema di non poterci esprimere nel *mainstream* alle nostre condizioni e nei nostri termini.

Stiamo lavorando alla nuova edizione del festival. Quello che adesso ci auguriamo di riuscire a fare è intessere rapporti anche con altri Paesi, con la letteratura working-class in altre lingue.

Penso che sia importante riflettere sulle condizioni nelle quali il Festival di letteratura working-class è nato, e sulle reazioni che hanno avuto i nostri avversari. Il nostro festival non è avvenuto soltanto nel campo letterario, ma anche in quello della lotta di classe vera e propria. Abbiamo appreso dai giornali che quando la proprietà dell'impianto industriale ex GKN ha saputo del festival, la sua reazione, a quanto pare, è stata ostile, perché stavamo organizzando un festival letterario in un impianto industriale. Dobbiamo riflettere su questo: perché fa più paura una manifestazione letteraria di una manifestazione di strada?

Forse perché la seconda è quello che ci si aspetta dagli operai, mentre non ci si aspetta che possano lavorare sull'immaginario. Quando lo fanno - organizzano un festival letterario in una fabbrica, aprendo le porte anche a un pubblico diverso, più ampio —, i padroni si aspettano che si presentino poche persone, di estrazione working class.

Invece si sono presentate moltissime persone: ricercatrici e ricercatori, persone di classe media, insegnanti dell'area fiorentina e non solo, tutti molto interessati.

Al festival c'è effettivamente stata una riappropriazione delle parole e della voce. C'è stato un momento in cui abbiamo pensato di invitare grandi attori, che aiutassero a promuovere l'evento. Una proposta che non è andata in porto per ragioni pratiche e disparate: chi non poteva, chi non ci ha rispo-

sto... Alla fine abbiamo fatto con le voci degli operai e dei lavoratori e delle lavoratrici di GKN. È venuta una cosa superlativa. Col senno di poi, è stato meglio così: se fosse venuto un attore famoso, si sarebbe pensato che era stata la sua presenza a portare tutte quelle persone in fabbrica a parlare di letteratura. Invece no, abbiamo dimostrato che sono stati gli operai a farlo.

Quindi sì: dobbiamo soprattutto cercare di far sentire la nostra voce, di non farcela rubare, di non cercare persone che parlino per noi e che poi finiscono per parlare al nostro posto. Questa deve essere la peculiarità della letteratura working-class: raccontarsi da soli per non farsi raccontare dagli altri.

Un altro punto che mi pare ricorrente è il tentativo di scardinare, in varie maniere, la fruizione oggi più convenzionale dell'opera letteraria, il libro scritto dal singolo e pensato per essere letto da una moltitudine di singoli nelle loro stanze. Da Amianto portato nei teatri (sbaglio, o con la famosa auto di Renato portata direttamente sulla scena?), alle tue riflessioni sul Collettivo di fabbrica GKN che, in contrapposizione allo scrittore che lavora da solo, lavora collettivamente alla costruzione di un nuovo immaginario, a Cash Carraway che esorta nella "Nota dell'autrice" a leggere La porca miseria ad alta voce: "Le parole scritte su queste pagine non sono state pensate per essere lette in silenzio. Quindi per favore, se possibile, leggetele ad alta voce. Preferibilmente a qualcuno che non vuole ascoltarle".

Sì, penso che il consumo di un prodotto culturale in solitudine si presti più a un contesto borghese che a uno proletario. Nelle sue *Aguafuertes asturianas*, scritte negli anni Trenta, lo scrittore argentino Roberto Arlt racconta di aver visto gruppi di operai che la sera, dopo il lavoro, si riunivano in laboratori artigianali e leggevano romanzi ad alta voce. Leggevano un capitolo, lo commentavano, e poi riprendevano la lettura. Una pratica che permetteva la condivisione tra chi era alfabetizzato e chi non lo era, perché la lettura a voce alta permetteva agli analfabeti di fruire di questi romanzi.

Qualcosa di simile accade con il teatro. Nell'area fiorentina il teatro popolare ha una tradizione forte: in ogni casa del popolo c'è un teatro, e le performance sono un mezzo di comunicazione artistica molto efficace, nella loro immediatezza.

Effettivamente abbiamo organizzato diversi reading e letture performati, spesso adattamenti teatrali di diverse opere working-class. Questo è stato un elemento fondamentale del festival e anche degli eventi di avvicinamento verso il festival: abbiamo organizzato una serie di eventi sul territorio fiorentino per creare interesse nel festival, e speriamo di riuscire a rifarlo il prossimo anno.

Detto questo, purtroppo non sono riuscito a portare sul palco la vecchia Audi di mio padre, che funziona ancora perfettamente anche se ha 33 anni: non passava dalla porta del teatro in cui andavamo in scena con l'adattamento *Come Steve McQueen*. Forse ci sarà modo se organizzeremo degli eventi all'aperto.

Comunque, direi che sì: le opere working class si possono ovviamente leggere in solitudine e in silenzio, ma incoraggio fortemente qualsiasi altra forma di fruizione, tutte quelle pratiche che permettono all'Io di diventare un Noi.

Ci puoi già dire qualcosa sulla prossima edizione del Festival di letteratura working-class, e sui tuoi prossimi programmi? Come sta la letteratura working class in Italia e nel mondo oggi?

Gli ultimi anni sono stati molto positivi. Ovviamente il bicchiere è sempre allo stesso tempo mezzo pieno e mezzo vuoto. Quando penso alla Gran Bretagna, mi pare una situazione idilliaca rispetto all'Italia. Ma poi se parli con gli inglesi, si lamentano giustamente per una serie di cose che devono essere migliorate.

Questo confronto rivela anche alcuni paradossi. In Gran Bretagna c'è una quantità enorme di opere interessantissime, che poi sfondano nel *mainstream*, vendono molto, magari diventano film o serie tv. Noi non abbiamo bestseller comparabili, però siamo stati capaci di unirci a una mobilitazione popolare.

Si tratta anche di due tradizioni in parte diverse. In Gran Bretagna le persone rivendicano con orgoglio l'appartenenza alla working-class — a volte, persino persone che non sono davvero working-class rivendicano questa appartenenza, in qualche modo romanticizzano il loro appartenere alla classe operaia. In Italia, la provenienza dalla working-class è meno percepita, l'elemento identitario è meno forte. Però è molto più connotata politicamente.

Direi che abbiamo avuto un ciclo per le scritture working class dal 2019 (e forse anche leggermente prima) ad oggi, sono successe varie cose. In Spagna *Tea rooms* di Luisa Carnés è diventato un *longseller*, e poi anche una serie tv. In Francia sono uscite diverse opere importanti, e il risultato più importante è stato il Nobel ad Annie Ernaux. In Gran Bretagna, Douglas Stuart ha vinto il Booker Prize con *Shuggie Bain*. E poi c'è la Svezia, un altro Paese che ha una scena molto vivace. Sto lavorando molto su questo fronte, nonostante la barriera linguistica: posso già anticipare che probabilmente avremo una delegazione di un'autrice e uno studioso svedesi, che

fanno parte della rivista *Klass*.

Una delle idee su cui sto lavorando è quella di dare un taglio geografico alla seconda edizione del festival di letteratura working class. In fondo nella prima edizione abbiamo visto le genealogie della letteratura working class contemporanea. Questa volta mi piacerebbe esplorare le geografie: avere invitati dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Svezia. Per ora è ancora tutto in divenire, però.

Per quanto riguarda la collana "Working-class" di Alegre, riproporremo presto in una nuova traduzione un saggio narrativo sulla violenza di classe negli Stati Uniti. Ci sarà poi l'esordio di una scrittrice, lei stessa con un background working-class, che racconta una storia ambientata nell'area fiorentina, e che si innesta direttamente con la mobilitazione GKN. Pubblicheremo anche un'altra opera inglese, che sto traducendo proprio in questi giorni, intitolata *How I Killed Margaret Thatcher*: un romanzo molto bello di Anthony Cartwright ambientato nelle Midlands degli anni del thatcherismo.

Continuiamo a lavorare, a picchiare il ferro finché è caldo, e vediamo cosa riusciamo a costruire. Le nostre priorità ora sono entrare in parte anche nel *mainstream*, e creare connessioni fra i vari scenari nazionali di letteratura working class. Tutto questo per costruire un immaginario working class solidale, conflittuale, capace di riscaldare i cuori e alimentare le coscienze.

L'autrice

Nicole Siri

È ricercatrice postdottorale in Letterature comparate all'Istituto interdisciplinare Lethica (Institut thématique interdisciplinaire en Littératures, éthique et arts) dell'Università di Strasburgo. I suoi attuali principali interessi di ricerca sono la teoria della letteratura, la letteratura francese, la rappresentazione del lavoro nella tradizione del romanzo europeo.

Email: nicolesiri89@gmail.com

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Siri, Nicole, "Dov'era l'io fare il Noi. Una conversazione con Alberto Prunetti sulla letteratura working-class", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 195-207, www.betweenjournal.it.

