

MAMMUT, IL ROMANZO OPERAISTICO-SINDACALE
DI ANTONIO PENNACCHI

Gian Luca Rampazzo

Ricercatore indipendente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6816-4501>

ABSTRACT IT

Il saggio analizza *Mammut* (1994), romanzo d'esordio di Antonio Pennacchi, collocandolo, nel contesto storico degli anni Novanta, all'interno della tradizione operaistica e della narrativa dei lavoratori-scrittori; speciale risalto è dato all'aspetto sindacale, che caratterizza il testo in modo peculiare. Dopo aver indagato composizione, storia editoriale e auto-ricezione del testo, l'analisi si concentra sugli aspetti narratologici (struttura dell'opera, modo di narrazione, rapporto fra vero e finzionale). Viene infine proposta una lettura interpretativa del primo 'libro', all'interno del quale sono contenute digressioni su operai e macchinari della fabbrica.

PAROLE CHIAVE

Mammut; Antonio Pennacchi; Romanzo operaistico; Sindacato; Auto-ricezione; Finzionalità.

TITLE

Mammut, the Labour-union Novel of Antonio Pennacchi

ABSTRACT ENG

This essay analyses *Mammut* (1994), the debut novel by Antonio Pennacchi, placing it, in the historical context of the 1990s, within the labouring tradition and the worker-writers narrative. Special emphasis is given to the union-labouring aspect, which characterizes the text in a peculiar way. After investigating the composition, the editorial history and the self-reception of the text, the analysis focuses on narratological aspects (the structure of the work, the narrative mode, the relationship between truth and fiction). Finally, an interpretative reading of the first 'book' is proposed, within which digressions on workers and machinery of the factory are contained.

KEYWORDS

Mammut; Antonio Pennacchi; Working Class Novel; Labour Union; Self-Reception; Fiction.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Gian Luca Rampazzo ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica all'Università degli Studi di Udine (corso interateneo con Trieste) con una tesi dalla quale ha in seguito sviluppato il saggio *Forme della rappresentazione della massa narrativa di Aldo Palazzeschi* («Oblío», n. 48, 2023). Si interessa delle forme della narrativa italiana del Novecento e in particolare dell'attività letteraria delle avanguardie storiche. Dal 2022 a oggi ha lavorato come docente di scuola secondaria in diversi licei di Trieste.

1. UN ROMANZO OPERAISTICO-SINDACALE?

All'interno dell'eterogenea e stratificata tradizione italiana del romanzo operaistico, *Mammut* (1994) di Antonio Pennacchi occupa un ruolo particolare¹ sia per quanto riguarda il momento storico rappresentato – «il passaggio storico dal fordismo al post-fordismo»² – sia per quanto concerne la condizione ibrida di lavoratore-scrittore che caratterizza la figura autoriale. L'opera, insieme ad altri testi coevi, anticipa il successo che questo genere avrà a partire dagli anni Novanta e per tutti i Duemila. Oltre al lavoro in fabbrica, il romanzo tematizza in modo peculiare anche l'evoluzione delle organizzazioni sindacali ad esso collegate; è quindi legittimo riferirsi a *Mammut* come a un romanzo “operaistico-sindacale” e a Pennacchi come a un “lavoratore-sindacalista-scrittore”.

Gli anni Ottanta sono stati storicamente interpretati come il momento di crisi del sindacato in Italia:³ dopo il glorioso “decennio del sindacato”, che aveva portato ad alcune delle più grandi conquiste in materia di diritto sul lavoro – lo Statuto dei lavoratori è del 1970 –, l'affermazione a livello internazionale del neoliberismo, accompagnato dalla nuova rivoluzione tecnologica («la “terza rivoluzione industriale” della robotica e dei computer»)⁴ e dalla conseguente riorganizzazione del sistema di produzione, determina un cambiamento epocale. La solida unitarietà di CGIL, CISL e UIL – la formazione della Federazione unitaria è del 1972 –, che aveva determinato i successi del sindacato negli anni Settanta, viene meno: tre eventi simbolici di questa spaccatura sono, ricorda Roberto Bruno, la «svolta dell'Eur» del 1978, la marcia dei quarantamila nel 1980 a Torino e, infine, la questione del «Decreto di San Valentino» del 1984, che causa l'uscita della CGIL dalla trattativa comune. L'azione sindacale abbandona gradualmente l'antagonismo, che durante la ‘grande mobilitazione’ aveva reso protagonisti consigli e comitati dei lavoratori – all'interno dei quali si esercitava una «partecipazione diretta e non delegata [...] alla lotta di classe»⁵ – in favore della concertazione, cioè l'atteggiamento di

¹ «[U]n testo inaugurale e simbolico della nuova letteratura industriale» (TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea: a partire da “Addio. Il romanzo della fine del lavoro” [2016] di Angelo Ferracuti*, in STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA [a cura di], *Il lavoro della letteratura. Forme, temi, metafore di un conflitto occultato e di un'emancipazione a venire*, «L'Ospite ingrato online», 3-4, gennaio-dicembre 2018 p. 177). Sul tema ho utilizzato anche: FILIPPO GOBBO, MARA SANTI, TIZIANO TORACCA, *La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XV, 2020, pp. 1-10; TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, «allegoria», 82, luglio-dicembre 2020, pp. 7-16; STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Letteratura e Economia nell'Italia degli anni Duemila*, «Narrativa», nuova serie, 42, 2020.

² TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 178.

³ Per le informazioni sulla storia del sindacato in Italia ho scelto di fare riferimento a ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia. Lavoro, conflitto ed emancipazione*, prefazione di Piero Bevilacqua, Ediesse, Roma 2011.

⁴ Ivi, p. 203.

⁵ Ivi, p. 176.

conciliazione e cooperazione fra lavoratori e datori di lavoro: l'obiettivo comune è il risanamento, non più la rivendicazione; il nemico da contrastare non è tanto il padrone, quanto il mercato.⁶ Durante gli anni Novanta il nuovo paradigma industriale si afferma definitivamente: le nuove tecnologie rendono il lavoro più automatico, la crescente globalizzazione invita a delocalizzare la produzione e il mercato richiede ai lavoratori sempre maggiore flessibilità (da «*homo faber*» a «*homo flexibilis*»)⁷. La retorica di quegli anni annuncia per l'Occidente la «fine della "società del lavoro"»⁸ e l'entrata in un'epoca post-industriale in cui operai, fabbriche e sindacati non hanno più una ragion d'essere.

Pennacchi, nell'*Introduzione*⁹ all'edizione del 2011 del suo romanzo d'esordio, *Mammut*, ripercorre alcune delle tappe di questa storia fornendone un'interpretazione sulla base della propria esperienza. L'autore individua i due fattori che hanno dato forza al sindacato durante gli anni Settanta nell'unitarietà fra le sigle e nella rappresentanza «dal basso»:

Il sindacato era ancora unitario in Italia. Cgil, Cisl e Uil non si sarebbero mai sognati di andare a firmare un contratto o un accordo, ognuno per conto suo. C'era già stata in realtà l'avvisaglia della "notte di San Valentino" sui due punti di scala mobile, e poi il referendum per abrogare l'accordo, promosso dalla componente comunista della Cgil. Io stavo con loro, ma è lì che è irrimediabilmente cominciata la rottura dell'unità sindacale. All'inizio non fu immediata, poiché nelle fabbriche c'erano ancora i "Consigli dei delegati". Ogni reparto eleggeva il proprio delegato su scheda bianca, e il delegato poteva anche essere un non iscritto al sindacato. Non erano quindi le singole organizzazioni a scegliersi i rappresentanti, ma erano Cgil, Cisl e Uil che tutte assieme dovevano confrontarsi con quel Consiglio eletto dal basso. Era democrazia diretta e si chiamava proprio il "sindacato dei consigli". Una specie dei soviet.¹⁰

Entrambi i fattori vengono meno a partire dagli anni Ottanta, quando la crisi costringe i sindacati a «fare i conti con le compatibilità aziendali e l'economia di mercato stessa»; il risultato è stato che a questo scopo le tre sigle confederate per prime «hanno dato

⁶ «Come la classe operaia è avvertita in via d'estinzione, così la classe padronale, il "nemico di classe", diventa sfuggente, difficile da individuare perché sostituito da consigli di amministrazione in strutture multinazionali: in questo testo il nemico è visto piuttosto nella classe politica, nelle logiche economiche internazionali» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso? Letteratura e industria oggi*, in ILONA FRIED [a cura di], *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, «Italogramma», 8, 2014, p. 131).

⁷ ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia*, cit., pp. 233-247. Bruno sostiene che la delocalizzazione e le innovazioni tecnologiche siano «le due potenti risposte antisociali e liberiste del capitale ai successi che il movimento operaio, non solo in Italia, era riuscito a conquistare lungo gli anni 70», ivi, p. 254.

⁸ Ivi, p. 238.

⁹ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, in ID., *Mammut*, Mondadori, Milano 2011, pp. 5-12.

¹⁰ Ivi, p. 8.

l'assalto al "sindacato dei consigli"» e si sono sempre più divise, entrando in competizione «per acquisire i consensi, il potere e soprattutto le tessere, coi relativi soldi».¹¹ Gli unici ad aver tratto vantaggio dalla situazione a discapito delle «ragioni operaie»¹² sono stati i "padroni".

L'interpretazione fornita nell'*Introduzione*, così come nel romanzo, è orientata ideologicamente. Il bersaglio principale della polemica di Pennacchi è la retorica sulla fine della "società del lavoro":

Io [operaio] all'azienda gli voglio più bene di te. Io ho solo quella. Tu forse no. La mia vita stessa, invece, è legata a lei. Non sono suo nemico. Io sono il suo primo alleato - la sua prima ricchezza - se solo mi sa prendere. Si chiama democrazia. E i nemici delle fabbriche sono altri, non sono io: sono quelli che le fabbriche - sia a me che a te - ce le vogliono far chiudere sotto i gravami d'una società bloccata o sognando che sia possibile un mondo in cui si sta bene ma non si produce. Vogliono la bicicletta per correre in mezzo al verde, per esempio, ma non vogliono gli altiforni necessari per produrla.¹³

Pennacchi sostiene che il lavoro in quanto attività produttiva sia necessario e ineliminabile, e che la promessa neolibera di un mondo post-industriale, la quale si poggia talvolta su una certa forma di ambientalismo,¹⁴ sia in realtà un inganno. Il lavoro manuale non è un'attività marginale né tantomeno un rimasuglio del recente passato destinato a scomparire, ma un elemento fondamentale su cui si regge il processo produttivo dell'intera società. L'ideale di Pennacchi è rendere le fabbriche luoghi più umani – un «luogo

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Ivi, pp. 11-12.

¹⁴ Dichiarazioni simili, risalenti all'anno successivo, di Pennacchi sulla questione dell'Ilva di Taranto: «Vuole il siderurgico aperto ma bonificato, invece, Antonio Pennacchi, premio Strega nel 2010 con "Canale Mussolini". "L'Ilva deve essere sanata ma deve restare aperta. Il problema è che se si chiude il complesso di Taranto, chiuderanno i battenti anche altre fabbriche. E allora chiudetele tutte, e finisce la questione". Pennacchi commenta così il provvedimento del gip Paola Todisco che ha deciso di revocare la nomina del presidente Bruno Ferrante a curatore dello stabilimento, dopo aver già disposto il blocco della produzione. "Alla fine - rincara la dose Pennacchi - non ci sarà lo stipendio né per gli operai, né per il giudice né per i preti. Chi paga le decime - si chiede - se sono tutti disoccupati? Al Paese manca il principio di realtà". Lo scrittore non esita a prendere posizione neanche sui pericoli per la salute legati all'inquinamento della fabbrica: "Quanta gente muore negli incidenti stradali? E perché non si chiudono le strade. Dite al giudice di Taranto - scandisce Pennacchi - di chiudere le strade. Non si può sognare un mondo verde, senza fabbriche, nel quale ci si sposta con la sola bicicletta. Perché anche per la bicicletta ci vuole l'acciaio!"» (MIMMO MAZZA, *Chiudere il siderurgico o bonificare le aree? Duello tra gli scrittori Desiati e Pennacchi*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 agosto 2012 <www.lagazzettadelmezzogiorno.it/news/notizie-nascoste/387394/chiudere-il-siderurgico-o-bonificare-le-aree-duello-tra-gli-scrittori-desiati-e-pennacchi.html> [u.c. 14.04.2024]). In questo senso "anti-ambientalista" deve essere letto anche il romanzo *Storia di Karel* (2013): all'interno dell'opera compare persino la Fulgorcavi, seppur rielaborata nel mondo pseudo-fantascientifico del romanzo.

di socializzazione»¹⁵ –, restituire dignità al lavoro manuale e quindi alla figura dell'operaio, il quale non deve essere un semplice «*adiectum* alla macchina» in balia di un principio d'autorità sregolato, ma «prima di tutto una persona»¹⁶ lasciata libera di voler bene ai propri compagni, alla propria fabbrica e alle proprie macchine:

Io – come ogni operaio – le volevo bene alla mia fabbrica, ai suoi reparti, alle macchine. E ogni tanto, di notte, mi sogno che mi richiamano a lavorare. A volte mi dà ansia, perché debbo superare un'altra volta il periodo di prova. Ma il più delle volte è gioia pura, perché sto coi miei compagni, anche quelli che non ci sono più, e lavoro alle mie macchine, la Maillefer 120, i siluri, lo Shaw, la Conica. Certe volte pure la Smaltiera.¹⁷

La fabbrica a cui Pennacchi fa riferimento è la Fulgorcavi di Borgo Piave, in provincia di Latina, nella quale l'autore ha lavorato per circa trent'anni e sulla quale si basa per scrivere *Mammut*. L'azienda viene fondata nel 1963 e produce cavi elettrici e telefonici su scala mondiale, entra in crisi negli anni Settanta-Ottanta e viene salvata per un intervento congiunto di operai e Gepi; negli anni successivi, con una riduzione notevole del personale – da migliaia di operai a poche centinaia –, viene ceduta alla Manuli, in seguito diventa Alcatelcavi e infine, nel 1993, è ceduta nuovamente alla Nexans; la fabbrica è rimasta in attività fino al 2010, quando ha chiuso definitivamente.¹⁸ È proprio questa chiusura ad animare la già citata *Introduzione* all'edizione Mondadori del 2011, datata «dicembre 2010».¹⁹ Quando Pennacchi elabora *Mammut* fra il 1987 e il 1994 è ancora «più operaio che scrittore» (persino nel 2010 continua a presentarsi come tale, «Io – come ogni operaio»); la sua produzione appartiene di diritto al mondo della narrativa dei lavoratori-scrittori,²⁰ caratterizzata in genere da una forte componente esperienziale e autobiografica, spesso connessa alla trasmissione di un messaggio forte relativo al proprio contesto e più vicina a istanze documentaristiche che letterarie.²¹ Le storie raccontate in *Mammut* rimandano a colleghi-amici reali, riportati con meticolosità fra i ringraziamenti

¹⁵ ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia*, cit., p. 20.

¹⁶ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ GIORGIO AGOSTINI, *C'era una volta la Fulgorcavi*, «Lepini Magazine», 28 settembre 2022 <www.lepinimagazine.it/rubriche/post_industriale/cera-una-volta-la-fulgorcavi/> (u.c. 14.04.2024); ANTONIO PENNACCHI, *Morto il patron della Fulgorcavi. Pennacchi: onore ad Aldo Dapelo*, «Latina Oggi», 12 febbraio 2021 <www.latinaoggi.eu/news/attualita/135780/morto-il-patron-della-fulgorcavi-pennacchi-onore-ad-aldo-dapelo> (u.c. 14.04.2024).

¹⁹ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., p. 12.

²⁰ SILVIA CONTARINI, *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in ID. (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, «Narrativa», 31-32, 2010, pp. 10-11.

²¹ «[T]esa tra il voler essere documento o denuncia e l'essere, appunto, creazione», in ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 115; «Molti dei testi che rappresentano il lavoro si collocano infatti sul territorio intermedio, ibrido, tra finzione e non finzione» (TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, cit., p. 10).

iniziali; i luoghi e i macchinari descritti, così come gli scioperi e le proteste, sono quelli che Pennacchi ha veramente vissuto. Non per questo, però, bisogna ritenere che la finzione sia assente: la vicenda raccontata è infatti del tutto finzionale e riguarda Benassa, l'operaio leader del consiglio di fabbrica della Supercavi (nome trasfigurato della Fulgorcavi), il quale affronta la sua ultima settimana in seguito alla decisione di abbandonare lavoro e sindacato. È infatti la cifra finzionale, anche nel modo di narrare oltre che nell'oggetto della narrazione (cfr. par. 3), a distinguere in maggiore misura l'opera di Pennacchi dalla produzione tipica dei lavoratori-scrittori.

2. GENESI DEL ROMANZO, STORIA EDITORIALE E AUTO-RICEZIONE

La prima stesura di *Mammut*, stando alle parole di Pennacchi, inizia nel 1986 e termina nel 1987; a questa data seguono otto anni di rifiuti editoriali («55 rifiuti alla fine, da 33 editori diversi»)²² e revisioni («lavorando a sottrazione, asciugando, limando e rilimando, riscrivendolo più volte» portando il testo «dalle trecento pagine iniziali [...] alle centosettanta della stesura definitiva»),²³ fino alla pubblicazione con Donzelli nel 1994; il romanzo è acquisito dal catalogo Mondadori e, sulla scia del grande successo di *Canale Mussolini*, ripubblicato nel 2011; l'ultima edizione, postuma e priva di modifiche testuali, è del 2022 per la collana "Oscar moderni", all'interno della quale compare insieme a tutte le altre opere "mondadoriane" dell'autore. Alla luce della storia editoriale, due luoghi particolari – l'*Epilogo* e la già citata *Introduzione* all'edizione del 2011 – rivelano informazioni utili a comprendere la genesi e l'auto-ricezione continua dell'opera, evidenziando come il romanzo, in bilico fra tre decenni – anni Ottanta, Novanta e Duemila –, si caratterizzi come un testo in evoluzione che cerca di registrare un'epoca altrettanto in mutamento.

La vicenda principale raccontata nel romanzo, cioè l'ultima settimana in fabbrica del protagonista, si estende temporalmente da lunedì 27 ottobre a sabato 1 novembre: la combinazione di giorni, numeri e mesi rende semplice individuare anche l'anno, il 1986; la data corrisponde a quella dichiarata a posteriori dall'autore («Ho cominciato a scrivere *Mammut* la sera del 3 novembre 1986»),²⁴ dando l'impressione che, per la prossimità delle date, la scrittura abbia un carattere quasi diaristico e, di conseguenza, un tasso di finzionalità minore. L'intero romanzo sembra coerente con questo sistema temporale. In modo differente si comporta solo l'*Epilogo*, che agisce come una sorta di corpo estraneo e posteriore rispetto al resto dell'opera: qui il narratore dichiara di tornare a raccontare

²² ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., p. 6.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 5.

«qualcosa più di un paio d'anni»²⁵ dopo la fine di ciò che viene riportato nell'ultimo capitolo, anche se il fitto elenco di riferimenti storici e culturali sfiora nel 1990-1991, anziché nel 1988-1989:

Questo periodo è stato un terremoto appresso all'altro. Una vera e propria ira di Dio. E non è un modo di dire.

In Italia, c'è stata la legge sugli spot. Al sindacato, la sera, ci stanno più marocchini che noialtri. E tutti i funzionari dietro a loro. Però adesso si chiamano extracomunitari. Noi abbiamo perso il referendum, e ci hanno chiuso la Centrale. Ma forse ci ripensano. E la riapriranno. Maradona è risultato positivo all'anti-doping. È crollato il muro di Berlino. Da solo. L'Est si è sfasciato tutto quanto. Pure l'Albania. Fra poco manda l'ambasciatore in Vaticano. Quel muro aveva dato la nausea a tutti. Adesso ci hanno fatto i souvenirs. Si comprano allo stesso prezzo delle punte di pietra neanderthaliane. Al mercato americano, a Latina, svendono i cappelli dell'Armata Rossa. Si è stravolta l'esistenza. Gorbaciov ancora regge, ma Raissa tiene sempre le valigie pronte.

Anche il Partito ha dovuto cambiare nome. E simbolo. Noi, col cuore, saremmo stati con Cossutta. «Ma col cervello no», ha detto Ferrari, a nome di tutti, al congresso di sezione.²⁶

Il «paio d'anni» è obbligato per la trama – Benassa accetta infatti un accordo di due anni – e per questo viene mantenuto nonostante l'incongruenza, che però è in parte schivata grazie a quell'ambiguo «qualcosa più di». È ad ogni modo evidente che i riferimenti in questione non possono essere stati inseriti durante il 1987 («Ho finito il 26 giugno del 1987»);²⁷ la stessa serie di fusioni raccontata in seguito, che porta la Supercavi a far parte della multinazionale, altrettanto di fantasia, «Yokohamacavi»²⁸ si colloca certamente oltre il 1987. È probabile quindi che l'intero *Epilogo*, o perlomeno buona parte di esso, non fosse presente nella prima stesura, certamente non in questa forma: alle limature e sottrazioni ammesse dall'autore durante gli otto anni di revisione è necessario quindi affiancare vere e proprie aggiunte. Il termine *ante quem* è invece la presenza di Gorbacev, che non permette di andare oltre il 1991; è quindi possibile datare, per ipotesi, una sorta di “seconda fase compositiva”, se non addirittura di “seconda stesura”, entro questo anno. L'*Epilogo* in questo senso deve quindi essere interpretato come la prova di una riscrittura anteriore alla pubblicazione del romanzo: fra 1987 e 1991 sono accaduti stravolgimenti storici che non possono essere ignorati, motivo per il quale è necessario per Pennacchi integrarli; così facendo il racconto viene ri-significato.

A sostegno di ciò, si deve considerare il passo centrale dell'opera dal punto di vista del messaggio ideologico, contenuto nel primo capitolo del libro quarto, all'interno del

²⁵ ID., *Mammùt*, Donzelli, Roma 1994, p. 153. Il testo citato nell'analisi è quello del 1994, mentre l'edizione Mondadori è citata solo per l'*Introduzione*.

²⁶ Ivi, p. 155.

²⁷ ID., *Introduzione*, cit., p. 5.

²⁸ ID., *Mammùt*, cit., p. 156.

quale il narratore riporta il discorso “profetico” tenuto da Benassa in assemblea per motivare ai colleghi operai la propria volontà di ritirarsi. Il sindacato, terminato il decennio d’oro dei Settanta e ormai diviso, ha perso la sua carica rivoluzionaria per assestarsi su posizioni sempre più concertative; la fabbrica è destinata a confluire in qualche colosso multinazionale, ma almeno, in virtù delle lotte passate e del suo alto livello tecnologico, «ha la vita garantita per omnia saecula saeculorum»;²⁹ è soprattutto presente una riflessione, che dà il nome al romanzo, sul futuro della classe operaia:

la classe operaia, come classe che dovrebbe dirigere tutto [...], oramai, è una specie in via di estinzione. Anche numericamente. Come il lupo. Lo vediamo pure qua: più andiamo avanti e più siamo di meno. Aumenta l’automatizzazione, aumentano i computer. Tra trent’anni, tutte le fabbriche saranno automatiche. Completamente. Gli operai non esisteranno proprio più [...]. Culturalmente, poi, non ne parliamo. L’egemonia operaia? Ma per piacere... Siamo una classe estinta. Ci siamo estinti già da un pezzo. Come il bisonte dall’Europa. Come i mammut... Non ci stanno più i mammut... E noi?... Ci siamo estinti, amore mio. Culturalmente. Politicamente. Numericamente. Come i mammut. [...] E soprattutto non c’è ancora, non c’è ancora, un’altra classe che possa prendere il nostro posto. Tecnici, scienziati, robotici, informatici, non sono in grado di generare una cultura rivoluzionaria, cari compagni...³⁰

Il discorso prosegue e termina con una previsione, animata dalla passione per la letteratura fantascientifica del protagonista, sul fatto che solo gli «Spaziali»³¹ potranno essere la nuova classe rivoluzionaria del futuro. La prospettiva del 1991 proposta dall’*Epilogo* rappresenta una conferma di questa profezia («Benassa doveva fare il cartomante»;³² afferma uno dei colleghi):

E noi [il consiglio di fabbrica] abbiamo continuato a litigare. Senza che nessuno, poi, sia mai riuscito di prendere il suo posto. Dopo sei mesi, eravamo pronti per subire l’invasione. Azienda e sindacato sono passati come carri armati.

Adesso stiamo proprio meglio. L’aria è molto più tranquilla di una volta. Niente scioperi. Niente baccani. Niente casini con l’Azienda. Intanto, fusione dopo fusione, siamo finiti in una multinazionale. Sulle tute hanno cambiato l’etichetta, e sui cancelli l’insegna luminosa. Ora c’è scritto «Yokohamacavi». Senza che nessuno abbia detto una parola. Sindacato incluso.³³

Il perfetto combaciare di profezia ed eventi fa quantomeno sospettare: è possibile che Pennacchi abbia non solo voluto aggiungere un *Epilogo*, ma retrospettivamente abbia anche rielaborato l’intero romanzo in funzione del nuovo finale? L’opera pubblicata nel

²⁹ Ivi, p. 140.

³⁰ Ivi, pp. 144-145.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 155.

³³ Ivi, p. 156.

1994, per quanto stesa in buona parte alla fine degli anni Ottanta, è quindi frutto di un'auto-ricezione, e conseguente modifica, dei primissimi anni Novanta. *Mammut* è dunque un testo che appartiene agli anni Novanta non solo per un mero fatto editoriale, ma anche perché viene ripensata in funzione degli avvenimenti che aprono quel decennio.

Ad aggiungere un'ulteriore prospettiva, questa volta però esterna al romanzo, è l'*Introduzione* del 2011, a diciassette anni dalla prima pubblicazione. Dopo aver fornito la propria interpretazione storica sull'evoluzione del sindacato e delle lotte fatte per mantenere in vita la Fulgorcavi, Pennacchi non può che dispiacersi per il fallimento di ciò che aveva auspicato nel suo romanzo:

Poi è andata come è andata. Sta tutto scritto nel romanzo. La fabbrica è rimasta aperta altri trent'anni [dal 1981]. L'hanno chiusa adesso, nel 2010. E se il fatto d'averla tenuta tutti assieme aperta allora è uno dei più bei ricordi e soddisfazioni della mia vita, il fatto che l'abbiano chiusa adesso è uno dei dolori più grandi.³⁴

Gli «omnia saecula saeculorum» previsti da Benassa sono svaniti al confronto con la Storia. L'*Epilogo* del 1994, se non proprio lieto, era perlomeno non del tutto catastrofico: pur sottostando a una multinazionale e con una rappresentanza sindacale depotenziata, gli operai erano tuttavia riusciti a mantenere il proprio posto di lavoro («La fabbrica è sanata. Il posto di lavoro è garantito. Nessuno è stato licenziato a forza. O messo a vita in cassa integrazione»);³⁵ il racconto delle lotte sindacali della Supercavi assumeva un tono eroico, il sacrificio degli operai aveva permesso loro la sopravvivenza attraverso la metamorfosi. Il romanzo che Pennacchi pubblica nel 2011, uscendo nello stesso anno della chiusura della fabbrica, assume un significato del tutto differente, ribaltato rispetto all'originale: le lotte sembrano ora gli ultimi vani tentativi di opporsi all'ineducabile della Storia, mentre l'eroismo si trasforma in titanismo.

3. TRAMA, STRUTTURA E FINZIONALITÀ

È importante fare chiarezza sul problematico rapporto fra verità biografica e finzione³⁶ all'interno dell'opera. Partendo dall'assioma che qualsiasi narrazione contiene per sua natura un certo grado di finzionalità, si può notare come in *Mammut* i diversi elementi della storia ne posseggano gradi molto differenti. L'ambientazione ha certamente un grado di finzionalità molto basso, vicino al dato documentario: se non si considerano le

³⁴ ID., *Introduzione*, cit., p. 9.

³⁵ ID., *Mammut*, cit., p. 140.

³⁶ Per le relazioni fra vero e finzionalità mi riferisco a: CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014; RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021.

storpiature, più comico-parodiche che mosse da intenti finzionali, del nome dello stabilimento (da Fulgorcavi a Supercavi) e del suo proprietario (da Aldo Dapelo a Ugo Travelyo), la descrizione della fabbrica e della sua storia può dirsi, pur con tutte le distorsioni dettate dalla soggettività, “vera”; lo stesso vale per le proteste sindacali, la cui esistenza storica non è in questione. Sotto questo aspetto il romanzo si avvicina alla tradizione dei lavoratori-scrittori.

Su questo sfondo “vero” viene invece raccontata la storia finzionale di Benassa. *Mammut* si apre con un *Prologo*, sottotitolato «*Il sabato dopo*», che si riferisce all’ultimo giorno della settimana in cui si colloca la storia; seguono quattro “libri”, ulteriormente divisi in capitoli, che partendo da «*Lunedì*» procedono cronologicamente; «*Giovedì e venerdì*» sono raccontati insieme. È infine presente il già citato *Epilogo*, che salta direttamente a «*Due anni dopo*» le vicende narrate. Il «*Lunedì*», descrive l’ultimo turno di notte di Benassa: non accade nulla di eccezionale, ma il disagio reiterato quotidianamente dal contesto lavorativo – i maglioni bucati, il riscaldamento spento, l’essere costretto a «fare il tappabuchi»,³⁷ i bagni comuni sporchi mentre i capi hanno i bagni privati, la mancanza di sapone – fa maturare in lui il desiderio di cambiamento («sentì scavarsi una voragine, dentro di sé. Una voragine che si allargava a vista d’occhio [...]. Lui ci buttò dentro l’ascia di guerra.»).³⁸ Nel pomeriggio di «*Martedì*» partecipa a un incontro di trattativa fra Consiglio di fabbrica e Direzione aziendale, durante il quale si rende conto di essere rimasto l’unico a opporre una resistenza alle imposizioni aziendali: né il sindacato («tutti dicevano la messa: partiti, chiesa, governo, Confindustria e sindacati»)³⁹ né tantomeno i suoi compagni lo sostengono («nessuno, di noialtri, aveva voglia di andargli dietro. E continuare nella lotta, giorno per giorno. Ci eravamo tutti stufati», afferma il narratore);⁴⁰ al termine della trattativa il direttore del personale gli chiede un incontro privato per il giorno successivo: Benassa, dopo «tanti anni di rifiuti»⁴¹ a proposte ricevute sia dall’azienda che dal sindacato stesso, inaspettatamente accetta. Tornato a casa ne discute con la moglie e passa la notte insonne a riflettere. Il giorno seguente («*Mercoledì*») gli viene offerta la possibilità di stare due anni a casa, mantenendo lo stipendio, per scrivere un libro sulla storia dell’azienda; Benassa, prima di accettare, vuole confrontarsi con i suoi colleghi in assemblea nei giorni successivi («*Giovedì e venerdì*»); è in questa occasione che pronuncia il suo discorso e che, dopo aver convinto quasi tutti quanti, firma l’accordo; è contento di non essersi realmente “venduto”, ma di andarsene anzi “in modo pulito”, aprendosi soprattutto alla possibilità di un nuovo lavoro legato alla scrittura («la mia intenzione, che confesso, è quella di scrivere le storie che interessano a me. E vedere

³⁷ ANTONIO PENNACCHI, *Mammut*, cit., p. 16.

³⁸ Ivi, p. 47.

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

⁴¹ Ivi, p. 68.

se mi riesce di campare con un lavoro intellettuale»);⁴² l'unica contestazione arriva da Aldo, un collega, il quale dubita dell'onestà di Benassa. L'*Epilogo* è lontano nel tempo e nello spazio: Benassa e il narratore si ritrovano al funerale di Cesare, un collega (cfr. par. 4) suicidatosi a causa del figlio tossicodipendente in cerca di denaro; la scena, per la brutalità sia dell'argomento che dello stile, si discosta notevolmente del resto del romanzo, aprendo una parentesi cruda – “cannibale” *ante litteram*? – sulla realtà sociale di quegli anni. Ad ogni modo sono passati i due anni previsti dall'accordo; il romanzo termina con la notizia che, nonostante il libro prodotto dalla ricerca sia stato rifiutato, l'azienda ha concesso due anni ulteriori a Benassa, il quale nel frattempo si è iscritto alla facoltà di Lettere.

Quest'ultima informazione non è l'unico indizio che ci spinge a credere che Pennacchi e Benassa siano legati da un rapporto particolare: la volontà di reinventarsi scrittore dopo decenni di lavoro in fabbrica e l'iscrizione all'Università trovano facili corrispondenze nella vita dell'autore; persino la militanza sindacale e le relative espulsioni sono elementi fortemente autobiografici, così come i tratti della personalità e i riferimenti culturali del protagonista. Anche lo stesso nome, Benassa, facendo uso dell'auto-intertestualità – consapevolezza della quale è imprescindibile avere per comprendere a pieno l'opera di Pennacchi –, rimanda all'autore: varia infatti della sola lettera finale rispetto al cognome che sceglierà di dare al personaggio trasfigurato del proprio padre e, di conseguenza al personaggio di se stesso, sia nel *Fasciocomunista* che nella saga familiare di *Canale Mussolini*, cioè “Benassi”. Benassa è quindi un alter ego finzionale di Pennacchi che viene fatto agire in un contesto “vero” e in modo verosimile.

Il modo di narrare di *Mammut* è caratterizzato da una serie di procedimenti e artifici letterari che impongono invece un aspetto notevolmente finzionale al romanzo. Il narratore non è Benassa ma un suo collega-amico che, come capiamo dal breve *Prologo*, ne riporta il racconto:

Stamattina, al Borgo, quando la moglie di Benassa ha accompagnato i bambini a messa, tutti le hanno fatto festa: «Era ora che vi sistemavate».

Anche al sindacato, tutti dicono che si è venduto. Per un centinaio di milioni e passa.

La sera, allora, sono andato a casa sua.

Benassa è alto. Coi capelli corti e la barba lunga. È il Capo storico degli operai della Supercavi. Ed io gli sono sempre stato a fianco.

Gli ho ridetto questa cosa dei milioni. Lui me l'ha negata. E mi ha riraccontato tutta la storia.

La riporto pari pari. E, in cuor mio, gli credo quasi in toto.

Mi resta un solo, piccolissimo, margine di dubbio. Perché sul tavolino della sala, a casa sua ho visto un «Quattroruote» nuovo. Che lui non aveva mai comprato prima.⁴³

⁴² Ivi, p. 140.

⁴³ ID., *Mammut*, cit, p. 11.

«Fra'»⁴⁴ – così viene chiamato di sfuggita verso la fine del romanzo – compare più volte anche come personaggio e interagisce con il protagonista: è quindi in alcuni punti testimone di ciò che racconta, mentre in altri fa solo da mediatore. La mediazione del narratore ha l'effetto di creare un maggiore distacco critico fra autore e protagonista. La narrazione ha inoltre un doppio grado di inattendibilità, dal momento che si tratta di un racconto del protagonista relativo a se stesso, che viene riportato da una figura non imparziale, la quale, per prima, dubita di ciò che ha sentito. I luoghi in cui il narratore è testimone sono certamente più attendibili rispetto a quelli in cui fa da mediatore. Chi racconta, manipolando l'ordine cronologico degli eventi, comincia dalla fine, a settimana conclusa, per poi ripercorrere la vicenda con la consapevolezza che Benassa ha accettato la proposta aziendale: rimane ambiguo solo il motivo per cui questo è avvenuto. Tutto ciò che riguarda le affermazioni del protagonista viene quindi presentato sotto la lente di questa potenziale doppiezza di intenti. Si tratta infine di un narratore colto-incolto,⁴⁵ caratterizzato da una costante ironia⁴⁶ e da una forte tendenza all'oralità, quasi si trattasse della trascrizione di un racconto orale fatto dal narratore a un ascoltatore. All'elemento autobiografico, che induce il lettore ad approcciare il testo in chiave non-finzionale, si contrappongono quindi numerosi espedienti tipicamente romanzeschi, che spingono la lettura in senso opposto.

Nei primi due libri, la vicenda principale assume la funzione di cornice narrativa, all'interno della quale si sviluppano numerose digressioni; ogni singolo capitolo rappresenta un nucleo tematico attorno a cui le digressioni si raccolgono. Il «*Lunedì*» è diviso in tre capitoli: nel primo sono riportate le storie relative a Cesare, collega ormai in pensione, prima del suicidio; nel secondo le storie relative a Massimo, l'attuale collega di Benassa; nel terzo è descritto il turno di notte in fabbrica. Il secondo capitolo del «*Martedì*» ripercorre la storia della fabbrica dalla fondazione fino alla grande crisi del 1981, mentre il terzo racconta nello specifico l'occupazione della centrale nucleare di Latina e il successivo salvataggio dell'azienda. Anche in questo caso, mentre lo sfondo è "vero", i personaggi che agiscono su di esso sono totalmente finzionali. Cesare e Massimo sono figure caricate di significati simbolici universali, costruite per illustrare, tramite il rac-

⁴⁴ Ivi, p. 147.

⁴⁵ MARCO SANTAGATA, *L'incolto colto narratore di Pennacchi*, in RINO CAPUTO (a cura di), *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Atti del convegno di studi, Latina, 5-6 ottobre 2018, Mondadori, Milano 2021, pp. 13-32. Santagata si riferisce a *Canale Mussolini*, ma le caratteristiche individuate nel narratore del capolavoro di Pennacchi si osservano già, insieme a molti altri elementi, all'interno del romanzo d'esordio.

⁴⁶ «[I]l sarcasmo e la distorsione grottesca rappresentano una valvola di sfogo vitalistica per superare le tensioni sul lavoro, togliere credibilità al "nemico" e vincere la paura durante i conflitti, ma ripropongono anche una componente anarchica del pensiero rivoluzionario di cui s'era appropriato il movimento studentesco "Sarà una risata che vi seppellirà". L'alienazione è qui compensata da un forte senso di solidarietà e d'identificazione con il lavoro, le macchine e i compagni» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 130).

conto delle loro vicende personali, un momento storico. Per realizzare queste figure Pennacchi non fa ricorso alla pura fantasia, ma attinge alle storie “vere” dei propri colleghi, rielaborandole e mescolandole fra loro. Questa particolare forma di realismo è sostenuta dalle due più importanti dichiarazioni di poetica fatte dall’autore negli anni successivi. Il primo testo è *Genesis di “Marco”*, contenuto in appendice a *Shaw 150* (2006):

“Marco” non è un reportage di cronaca, non è un pezzo giornalistico e non è nemmeno un racconto-verità. “Marco” è una creazione artistico-letteraria e la letteratura non è la realtà, non è la descrizione del reale. Questa la fa il giornalismo. La letteratura è rappresentazione, non propone le “cose”, propone il sentimento – proprio inteso nel “modo di sentire” – delle cose. Ed è diverso. Il giornale ha per sua funzione raccontare proprio quell’evento precipuo, accaduto a una persona specifica con tanto di nome e cognome, in quel posto certo e in quel giorno determinato: a lui e non ad altri. E sta sul giornale proprio perché è successo a lui, e in quel modo specifico. Se fosse successo a tutti non starebbe lì, perché il giornale si occupa del “particolare”, del singolo e specifico particolare. La letteratura è il contrario.

La letteratura inventa dei personaggi e ne fa “tipi”, come dice Lukács: non sono quelle persone specifiche, ma siamo tutti. Le situazioni in cui i personaggi vengono implicati fanno emergere – o almeno dovrebbero – i tratti psicologici e caratteriali, e soprattutto le emozioni ed i comportamenti che avrebbe ognuno di noi se inserito nella stessa situazione, nello stesso contesto relazionale e con lo stesso background; completamente a prescindere da ogni specificità di luogo, di tempo e di individuo.

La letteratura si occupa “dell’universale”.⁴⁷

Mentre il secondo è la prefazione a *Canale Mussolini. Parte prima* (2010):

Non esiste naturalmente nessuna famiglia Peruzzi in Agro Pontino a cui siano capitate tutte le cose narrate qui. Sia la famiglia Peruzzi che la successione delle cose che le capitano – anche in riferimento ai personaggi storici realmente esistiti – non sono che frutto di invenzione: non è vero niente ed è tutta opera di fantasia. Non esiste però nessuna famiglia di coloni veneti, friulani o ferraresi in Agro Pontino – e anche questo è un fatto – a cui non siano capitate almeno alcune delle cose che qui capitano ai Peruzzi.

In questo senso e solo in questo, tutti i fatti qui narrati sono da considerarsi rigorosamente veri.⁴⁸

È quindi netto da parte di Pennacchi il rifiuto della non-finzionalità in letteratura, tanto quanto è decisa la rivendicazione della “verità” nella rappresentazione letteraria.

4. GLI OPERAI DEL «LUNEDÌ»

Il primo nucleo di digressione riguarda Cesare, lo storico compagno di Benassa sia sui macchinari che al sindacato, il quale ha accettato il prepensionamento da un paio d’anni:

⁴⁷ ANTONIO PENNACCHI, *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2022, p. 170.

⁴⁸ ID., *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2022, p. 7.

Cesare era secco e di statura media, col naso ed il volto affilati. Le braccia però erano tutte muscoli, anche dopo passata la cinquantina. Sembrava felpato, ma quando si muoveva era una molla. Nel parlare, invece, era lento, nenioso e cantilenante. E andava avanti per ore. Aveva i capelli tutti bianchi; folti e lunghi. Li pettinava spesso, all'indietro, lasciandosi il ciuffo sulla fronte.

Era un compagno coi fiocchi. Forse un po' ignorante. Ma non secondo il lessico italiano, bensì nella accezione della «ignoranzità» propria dei monti Lepini: un amalgama di ottusità premeditata, aggressività e impulso provocatorio. Ma nel fondo era buono come il pane.⁴⁹

Il personaggio di Cesare è funzionale a illustrare tre momenti della storia del lavoro e del sindacato. Il primo è l'industrializzazione degli anni Sessanta: Cesare è operaio sin dalla creazione della Supercavi (1963) e ha vissuto il passaggio, che ha coinvolto anche l'ambiente naturale, dalla «campagna aperta» alle «valanghe di calcestruzzo»;⁵⁰ Cesare stesso è di estrazione contadina («tutt'oggi crede di essere un contadino»),⁵¹ suo padre è infatti uno dei tanti coloni arrivati durante le bonifiche fasciste grazie all'Opera Combattenti; le stesse caratteristiche fisiche del personaggio rientrano perfettamente in quelle del contadino-tipo; il processo di industrializzazione è interpretato, nonostante il lavoro pesante e lo sfruttamento, come portatore di benessere, dal momento che, «diceva Cesare, “noi venivamo tutti dalla campagna. Fino allora avevamo fatto solo tanta fame”».⁵² Sono poi raccontati gli anni del sindacalismo giallo: Cesare, infatti, litigando duramente con l'amico ingegnere Serrelli, rifiuta di iscriversi al «Gils (Gruppo Indipendente Lavoratori Supercavi)».⁵³ È infine mostrata l'alba del “decennio del sindacato”: durante gli scioperi del 1968 a cui partecipano gli studenti, Cesare conosce Benassa, appena diciottenne; in seguito i due danno vita al Consiglio di fabbrica della Supercavi e ottengono le prime conquiste sindacali. Cesare è mostrato come un operaio dall'integerima coscienza di classe, tanto da rifiutare qualsiasi promozione («Prima di essere un Capoturno io sono comunista. E prima che comunista, io sono Cesare Flora. E a me, gli ordini, non mi sono mai piaciuti»);⁵⁴ è un operaio e in quanto tale il suo lavoro è sulle macchine. La sua è la «Riunitrice Conica del capannone Quattro», a cui Cesare ha lavorato per vent'anni:

La Conica è un macchinario enorme, che serve ad assemblare i cavi elettrici di grandi dimensioni. Il nocciolo è una struttura fatta a cono, tutta d'acciaio. Per metà – circa tre metri – è alloggiata in una buca di cemento armato, sotto il piano di calpestio del capannone. L'altra metà si eleva in alto. Il cono, però, non sta ritto in piedi.

⁴⁹ ID, *Mammut*, cit., pp. 16-17.

⁵⁰ Ivi, p. 21.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 27.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*.

Esso è adagiato. Orizzontalmente. Tenuto in bilico sul suo asse, puntato sempre in avanti.

Sulla base di questo cono, in tre punti equidistanti come i vertici di un triangolo perfetto, stanno le culle. Lì, si serrano le bobine di ferro da Duemila, piene di semilavorato: corde di rame o di alluminio già isolate, che costituiranno i conduttori di un singolo polo di corrente elettrica. La Conica deve riunirli tra di loro, cordandoli a spirale.

Quando la macchina è in funzione, si vedono queste tre bobine, che sono pesantissime, girare intorno all'asse della Conica. Si librano per aria, come se niente fosse. Ma lo sforzo è portentoso. Anche il rumore che fanno gli ingranaggi, con l'attrito, è di tutto rispetto. La velocità di rotazione non è sempre la stessa. Varia con il variare del passo di cordatura. Arriva anche a compiere 15 giri in un minuto. E si vedono queste bobine, da sette tonnellate l'una, che si rincorrono senza acciuffarsi mai. Spuntano dalla buca, salgono quasi fino all'eternità del capannone, e si tuffano un'altra volta nel terreno. Sempre di corsa.

Mentre la ruota gira, le bobine vengono srotolate. I tre cavi, nel passare attraverso uno stampino che li tiene aderenti l'uno all'altro, ne escono avvinghiati. Cordati e arrotolati tra di loro. Poi la nuova grande corda, dallo stampino, passa in mezzo alle fasciatrici. Dove viene nastrata con la carta, o con la tela, il cellophane o il rame, secondo il caso.

Quindi la corda arriva al volano, e vi si avvolge per tre o quattro giri, prima di uscirne ed andare al cavalletto di raccolta. E, finalmente, qui si arrotola sul tamburo di una bobina vuota. Fino a riempirla con una pezzatura giusta.

Il cono di ferro, facendo girare intorno a sé le tre bobine, fornisce ai tre cavi il movimento di rotazione intorno a un unico asse. Ma è il volano che sopporta tutto lo sforzo di trazione. È enorme. Pure lui. Per gran parte, sotto terra. Girando, tira la corda: srotolando le bobine sulle culle. Dalla combinazione dei due moti, trazione e rotazione, si forma quella spirale senza fine che sono i cavi.

Quando la Conica è già carica, basta anche un solo operaio a mandarla avanti: «Perché spingi il bottone, e fa tutto da sola» diceva Cesare. Però una volta a turno, mediamente, è necessario caricarla. Allora bisogna stringere i freni – perché non abbia a muoversi – e arrampicarsi sulle culle. Agganciare la bobina al carro ponte, allargare le ganasce che la stringono alla culla, sollevarla col carro ponte e scaricarla a terra. Poi agganciare una bobina piena, e fare il procedimento inverso. Sollevarla, trasportarla sulla culla, calarvela. Stringere le ganasce, scendere dalla Conica ed allentarne i freni. Farle fare un terzo di giro e passare all'altra culla.

Le operazioni di caricamento si fanno in due. L'aiutante, con una manovella, deve stringere ed allargare le ganasce della culla. A forza di braccia. Il Capomacchina, invece, manovra il carro ponte. E deve saperci fare, per sollevare la bobina soltanto di quel poco che serve a farla stare nel giusto punto neutro, in cui non tocca affatto i perni. Ma se la bobina tocca in un sol punto, anche poco, su quel punto si scarica tutto il peso. E per girare a fondo la manovella, e stringere od allargare a dovere il tutto, all'aiutante serve la forza di King Kong.

E questo è tutto un lavoro che si fa per aria. Sopra le culle traballanti, a quasi cinque metri dal terreno.⁵⁵

⁵⁵ Ivi, pp. 18-20.

È una macchina temibile, della quale tutti, compreso Benassa, hanno paura. «Lui [Cesare], invece, le voleva bene»: la macchina e l'operaio sono legati da un affetto profondo, dato dalla frequentazione quotidiana e dalla reciproca dipendenza. Il «pendolino da sette tonnellate», che gli altri operai spostano a fatica, è invece maneggiato con grande maestria da Cesare, definito «un artista per davvero»⁵⁶ dai suoi compagni. Oltre alla padronanza del lessico tecnico e alla conoscenza puntuale di ogni movimento e fase del lavoro, questa «ode alla Conica» fa emergere tutta la fascinazione per la meccanica, creando una sorta di estetica industriale, che, rendendolo «bello», conferisce dignità al suo oggetto. La macchina, resa viva, si trasforma in una bestia feroce che solo il suo operaio è capace di domare; il fascino investe infatti sia la Conica, per la sua potenza, sia Cesare, per la sua grande abilità nel controllarla.⁵⁷

Era preciso, previdente e metodico. Sembrava lento. Ma era rapidissimo, nell'intervenire. E prima di metter mano, o fare un passo, aveva già studiato un piano nella mente. Con tutte le operazioni e i movimenti calcolati. Poi, quando aveva finito l'intervento, dava una pacca sull'acciaio della Conica e ridacchiava «Eh eh eh», guardandosi con Benassa.⁵⁸

Il secondo capitolo è invece dedicato a Massimo, per cui Benassa non prova particolare simpatia e con cui è costretto a lavorare quella notte:

Massimo è un Apprendista. Nel senso che fa parte di quel blocco dell'ultima assunzione in massa [...] fatta una decina di anni fa. [...] Massimo è un pochino assenteista. In vita sua, non ha mai fatto un mese sano di lavoro. Nemmeno da stagnino, che fa a lavoro nero. Però è buono. Anche se, certe volte, gli salta la mattana. È alto, moro, scuro di pelle. Somiglia a uno zingaro, coi capelli lunghi e i baffi spioventi. È parecchio orgoglioso del suo corpo da culturista naturale. Ne è così fiero che lo mette sempre in mostra: gira in canottiera o a petto nudo anche d'inverno. Gli piace bere. Ed ha la sbornia facile. Ma non tranquilla. Gli viene sempre la sbornia da combattimento. [...] Quando decide di lavorare è come una bestia. Ed è abilissimo. Saprebbe anche condurre una trafilatura. Ma non hanno mai voluto neanche provare a mettercelo.⁵⁹

Massimo comincia a lavorare alla Supercavi esattamente alla fine del «decennio del sindacato»; le «sue» digressioni servono infatti a introdurre le proteste del 1981. Se Cesare rappresenta l'operaio del passato, Massimo è invece l'operaio del presente: pur mantenendo l'abilità nel lavoro, il fisico da contadino è sostituito dal «corpo da culturista»,

⁵⁶ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁷ «Nella narrazione largo spazio è concesso alla descrizione dei rapporti interpersonali nella fabbrica. Tra gli operai vige egualitarismo, solidarietà per il compagno di squadra e ammirazione per la sua forza, carattere o abilità alle macchine con cui ingaggia una particolare lotta, fatta di sfida e astuzia» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 129).

⁵⁸ ANTONIO PENNACCHI, *Mammùt*, cit., p. 21.

⁵⁹ Ivi, p. 34.

l'etica del lavoro dall'assenteismo, e la buona «ignoranza» dal vizio di bere e di azzuffarsi, oltre che dalla passione per le donne. È evidente la volontà di Pennacchi di rappresentare il cambiamento sociale e culturale all'interno della classe operaia. Le proteste sono raccontate attraverso una coppia di digressioni riguardanti la relazione «amorosa» fra lui e la Contarina, un'operaia del reparto femminile delle Spiralatrici. Durante l'occupazione della fabbrica è descritto il loro primo rapporto sessuale: la fabbrica, in quanto «luogo di socializzazione», ha spazio anche per l'erotismo. Durante il blocco stradale invece avviene, sempre ad opera di Massimo, il pestaggio di un automobilista, che causa l'avversione dell'opinione pubblica e l'intervento, da quel momento in poi durante le proteste, della polizia. Lui e Benassa nella notte di lunedì lavorano alla granulatrice:

La granulatrice serve a riutilizzare la resina delle guaine dei cavi andati a male, o gli scarti della lavorazione delle trafilè – che sono quelle macchine che mettono, appunto, la guaina attorno ai cavi.

È un affare tozzo, di un paio di metri per uno. È tutta nera, di vernice antirombo. Ma fa ugualmente un bel rumore. L'operaio da sopra, su una piattaforma a un metro da terra, butta nella bocca della tramoggia i pezzi interi. Dentro c'è un meccanismo che gira e stritola il pezzo, riducendolo in briciole. Queste vengono raccolte in contenitori e poi miscelate con granuli vergini di PVC, riutilizzate alle trafilè. Sembra semplice, ma il rumore è notevole.⁶⁰

Il tono di questa seconda e breve descrizione di un macchinario è sicuramente diverso, più sommerso («Benassa non era allegro già di suo. E il pensiero di una nottata alla granulatrice, con Massimo, non era certo una consolazione»)⁶¹. Questo è un «affare tozzo» e rumoroso che stritola gli scarti della produzione, totalmente privo del dinamismo, della potenza e del pericolo del «macchinario enorme»: mancano il fascino e il sentimento della Conica, di Cesare e, soprattutto, degli anni Settanta.

Nel terzo capitolo sono invece raccolte le digressioni riguardanti il lavoro notturno in fabbrica, che da un lato è angosciante, ma dall'altro è più libero:

Infatti, almeno sotto l'aspetto della creatività e della fantasia, anche il turno notturno ha i suoi vantaggi. Non ci sono in giro né capi né capetti, solo il Capoturno. Basta che ognuno faccia il suo lavoro, e poi può stare tranquillo. Così tutti si rilassano. Ed hanno il tempo di pensare ai fatti loro.⁶²

La fabbrica durante la notte, in virtù dell'assenza dell'autorità sregolata dei «capetti», riconquista una forte dimensione sociale, fra riviste pornografiche (con il personaggio soprannominato Don Bosco), scherzi fisici e verbali osceni (con il Pipistrello) ed erotismo omosessuale (con la Rosina); persino l'autoerotismo, pur essendo un fatto individuale, assume una dimensione sociale perché avviene tramite lo scambio e il commento

⁶⁰ Ivi, p. 33.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 49.

collettivo delle immagini sulle riviste. La digressione sulla pornografia è introdotta dalla descrizione del disagio che Benassa prova nei confronti dei propri compagni: il protagonista, infatti, trascorre spesso le notti scrivendo comunicati stampa sindacali che, salvo questioni pecuniarie, nessuno legge, al contrario delle suddette riviste. È nuovamente registrato il cambiamento culturale della classe operaia, denunciato ma rappresentato in chiave comica, che ha abbandonato la propria coscienza di classe in favore dell'individualismo. Simile procedimento è utilizzato poco più avanti, descrivendo la pratica comune degli operai del turno notturno di mantenere un secondo lavoro: Benassa giustifica «quelli che avevano ancora la casa da pagare», ma non quelli «a cui serviva solo per spendere e sprecare come i ricchi»;⁶³ l'assunzione di uno stile di vita borghese da parte dei nuovi operai è simboleggiato anche dalle automobili che possiedono («Manco sotto la Confindustria, ci stanno parcheggiate 'ste vetture»);⁶⁴ il narratore però – e qui si nota il distacco critico fra narratore e protagonista – non è intransigente come Benassa («Ma non è vero che sia poi così brutto. Spendere e sprecare, mica il lavoro»);⁶⁵ Il ribaltamento in prospettiva comica è dato in questo caso dal lungo e fitto elenco – circa tre pagine e mezza – dei secondi lavori, alcuni realistici e altri più surreali, svolti dai colleghi.⁶⁶ Il turno di notte è anche occasione per accennare al problema della sicurezza e degli incidenti sul lavoro: è infatti raccontato l'episodio di un collega che, a causa di un colpo di sonno, si è per poco salvato dall'essere «bobinato insieme al cavo».⁶⁷ La digressione si conclude con uno dei luoghi del romanzo più riusciti dal punto di vista comico, cioè la descrizione del sogno ricorrente di Benassa, che serve a sdrammatizzare il sentimento di angoscia del protagonista: egli vede infatti comparire Cesare – che odiava il turno di notte e lo continua ad ammonire – illuminato, in tuta da lavoro e con le sembianze di Dio/Marx, circondato da quattro figure («Come i quattro evangelisti»)⁶⁸ che sono Che Guevara, Piero Angela, Yuri Gagarin e Papa Luciani; il sogno, nel corso della vicenda, torna a più riprese arricchendosi di dettagli, come i titoli dei libri che i quattro tengono in mano (rispettivamente: *Il dottor Zivago*, *L'uomo e la marionetta*, i *Viaggi di Gulliver* e le *Rime* di Angiolieri). Questa amalgama di sacro e profano, politica contemporanea, cultura di massa e cultura alta è l'esempio più emblematico di estetica postmoderna all'interno del romanzo, il quale è costellato, oltre al passo in questione, da numerose citazioni dello stesso tipo.

⁶³ Ivi, p. 57.

⁶⁴ Ivi, p. 58.

⁶⁵ Ivi, p. 57.

⁶⁶ Ivi, pp. 53-56.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ Ivi, pp. 59-60.

5. NEI DINTORNI DI *MAMMUT*

Le digressioni di *Mammut* devono infine essere confrontate con due delle opere successive di Pennacchi, collegate sia per tema che per caratteristiche a questa parte, pseudonovellistica e proto-romanzesca, del romanzo d'esordio. Più in generale, la fascinazione per la meccanica e la nostalgia nei confronti del lavoro manuale opposta all'automatizzazione del mondo contemporaneo è presente, certo in misure diverse, pressoché in ogni opera di Pennacchi.

La prima è *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni* (2006), una raccolta di racconti che, come si evince anche solo dal titolo, ha una forte continuità con *Mammut*; i singoli testi sono pubblicati in diverse riviste fra 1994 e 2005, ma solo sette su ventidue appartengono al mondo operaistico:⁶⁹ sono infatti presenti anche storie di generica ambientazione pontina, comunque utili se messe in relazione con altre opere di Pennacchi.⁷⁰ Come si apprende dalla *Nota al testo*, il «primo grosso nucleo di scrittura di questi racconti risale all'inverno 1986-1987»;⁷¹ è cioè contemporaneo alla prima stesura di *Mammut*. È noto, sempre grazie alle già citate parole dell'autore, che negli anni precedenti alla pubblicazione del romanzo, il 1994, Pennacchi ha lavorato di sottrazione per arrivare alla versione definitiva. La pubblicazione in rivista dei racconti inizia esattamente dopo l'uscita del romanzo. Oltre alla coincidenza delle date, la condivisione dell'ambiente (la Fulgorcavi, che riottiene il suo nome vero) e dei personaggi (Cesare, Massimo, Benassa ricorrono numerose volte), così come lo stesso tipo di narratore e i rimandi auto-intertestuali più o meno diretti – «ci toccò di assalire la Centrale nucleare (ma questa [storia] sta in *Mammut*)»⁷² –, fanno perlomeno ipotizzare che il materiale narrativo usato nei racconti di *Shaw 150* possa essere lo «scarto di produzione» del romanzo. Scarto, certo, non inteso qualitativamente. Il continuo tornare sullo stesso tema del romanzo nei singoli racconti offre inoltre un'interessante prospettiva sull'auto-ricezione continua e sull'evoluzione del pensiero di Pennacchi nel periodo intermedio fra la prima pubblicazione di *Mammut* e l'*Introduzione* del 2010. Ricorrente nei racconti operaistici di questa raccolta è infine la figura di Generoso Tramont, «colosso friulano»,⁷³ la quale può tranquillamente essere affiancata a quelle di Cesare e Massimo.

La seconda è invece *Palude*,⁷⁴ il secondo romanzo di Pennacchi, pubblicato nel 1995; l'opera si inserisce in piena continuità con l'universo del primo romanzo, riprendendone e ampliandone talvolta i temi. Il protagonista del romanzo, Bonfiglio “Mario” Ferrari

⁶⁹ *Il paraurti; Tùmparos; La Centrale del latte; Mescole gomma; Il Presidente; Le Quattro Strade; Il caporeparto.*

⁷⁰ Si pensi a semplice titolo esemplificativo al confronto che è necessario fare fra il racconto *Marco e Canale Mussolini. Parte seconda.*

⁷¹ Ivi, pp. 185-186.

⁷² Ivi, p. 35.

⁷³ Ivi, p. 52.

⁷⁴ ID., *Palude. Storia d'amore, di spettri e di trapianti*, Donzelli, Roma 1995.

detto appunto “Palude” – il quale compare già nei ringraziamenti di *Mammut*⁷⁵ –, è infatti un operaio della Fulgorcavi, attraverso la cui vicenda vengono raccontate le origini mitiche dell’Agro Pontino bonificato. Pur confrontandosi con questioni finzionali differenti – a partire dal protagonista che è una persona esistente, fino al recupero dei nomi veri della Fulgorcavi e di Aldo Dapelo – nella struttura il testo replica, amplificandolo fino a conferire dignità di romanzo alla narrazione, il modello delle digressioni di *Mammut*.

BIBLIOGRAFIA

- STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Letteratura e Economia nell’Italia degli anni Duemila*, «Narrativa», n.s., XLII, 2020.
- ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia. Lavoro, conflitto ed emancipazione*, prefazione di Piero Bevilacqua, Ediesse, Roma 2011.
- MARCO SANTAGATA, *L’incolto colto narratore di Pennacchi*, in RINO CAPUTO (a cura di), *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Atti del Convegno di studi, Latina, 5-6 ottobre 2018, Mondadori, Milano 2021, pp. 13-32.
- RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021.
- SILVIA CONTARINI (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nell’Italia degli anni 2000*, «Narrativa», XXXI-XXXII, 2010.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- FILIPPO GOBBO, MARA SANTI, TIZIANO TORACCA, *La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XV, 2020, pp. 1-10.
- ANTONIO PENNACCHI, *Mammut*, Donzelli, Roma 1994.
- ID., *Palude. Storia d’amore, di spettri e di trapianti*, Donzelli, Roma 1995.
- ID., *Mammut*, Mondadori, Milano 2011.
- ID., *Storia di Karel*, Bompiani, Milano 2013.
- ID., *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2022.
- ID., *Canale Mussolini. Parte seconda*, Mondadori, Milano, 2022.
- ID., *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2022.
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.
- TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea: a partire da “Addio. Il romanzo della fine del lavoro” (2016) di Angelo Ferracuti*, in STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il lavoro della letteratura. Forme, temi, metafore di un conflitto occultato e di un’emancipazione a venire*, «L’Ospite ingrato online», III-IV, gennaio-dicembre 2018, pp. 177-193.
- TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, «allegoria», 82, luglio-dicembre 2020, pp. 7-16.

⁷⁵ ID., *Mammut*, cit., p. 6.

ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso? Letteratura e industria oggi*, in ILONA FRIED (a cura di), *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, «Italogramma», 8, 2014, pp. 115-142.

SITOGRAFIA

GIORGIO AGOSTINI, *C'era una volta la Fulgorcavi*, «Lepini Magazine», 28 settembre 2022 <www.lepinimagazine.it/rubriche/post_industriale/cera-una-volta-la-fulgorcavi/> (u.c. 14.04.2024).

MIMMO MAZZA, *Chiudere il siderurgico o bonificare le aree? Duello tra gli scrittori Desiati e Pennacchi*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 agosto 2012 <www.lagazzettadelmezzogiorno.it/news/notizie-nascoste/387394/chiudere-il-siderurgico-o-bonificare-le-aree-duello-tra-gli-scrittori-desiati-e-pennacchi.html> (u.c. 14.04.2024).

ANTONIO PENNACCHI, *Morto il patron della Fulgorcavi. Pennacchi: onore ad Aldo Dapelo*, «Latina Oggi», 12 febbraio 2021 <www.latinaoggi.eu/news/attualita/135780/morto-il-patron-della-fulgorcavi-pennacchi-onore-ad-aldo-dapelo> (u.c. 14.04.2024).



Share alike 4.0 International License