



CONTESTI, SNODI, MODI, INTERAZIONI

## DOROTHEA BURATO

Il documentario d'inchiesta e il racconto del lavoro nell'Italia del boom economico



<sup>1</sup> Cfr. Paul Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>2</sup> Cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 183.

<sup>3</sup> Claudio Bertier (a cura di), *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, Marsilio, Venezia 1965, p. 13.

<sup>4</sup> Cfr. Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2017, p. 35.

<sup>5</sup> Cfr., a questo proposito, David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 193.

<sup>6</sup> Sulla produzione documentaria italiana del periodo, cfr. Cosimo Tassinari, *Il cinema documentario italiano (1940-1960)*, Marsilio, Venezia 2024.

Nel secondo dopoguerra l'Italia attraversa una rapida trasformazione da un'economia agricola a un sistema industriale avanzato, che ridefinisce profondamente struttura produttiva, paesaggio e vita quotidiana. Il lavoro diventa uno dei principali vettori e osservatori di questo cambiamento: uno spazio in cui si condensano le tensioni tra tradizione e modernizzazione, localismo e mobilità, città e campagna. Come osservato da Paul Ginsborg, paesaggio rurale e urbano, dimore e modi di vita mutano radicalmente,<sup>1</sup> rivelando la profondità della trasformazione economica e culturale. Intorno a queste fratture si struttura una parte significativa dell'immaginario visivo e mediale del tempo, in particolare nelle inchieste filmate televisive.<sup>2</sup> Questi materiali emergono oggi come testimonianze vive della condizione lavorativa del dopoguerra, fonte preziosa per comprendere l'immaginario e le tensioni di un'Italia in rapido mutamento.

Il saggio si concentra su tre figure chiave – Virgilio Sabel, Ugo Zatterin e Ugo Gregoretti – che, tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60, sperimentano forme di racconto a cavallo tra il documentario e l'inchiesta televisiva, contribuendo a costruire una rappresentazione socialmente consapevole del lavoro negli anni del boom economico. Attraverso l'analisi delle loro opere, si evidenziano non solo le forme di rappresentazione, ma anche le condizioni produttive, culturali e mediali che le hanno rese possibili, in un sistema audiovisivo nazionale dove si approfondisce il dialogo tra cinema e televisione. L'importanza di questo dialogo è già evidente a metà degli anni '60, quando nell'ambito della I Tavola Rotonda sull'inchiesta filmata organizzata dal Centro Culturale Estense nell'ottobre 1964, si affermava la necessità di un "incontro alla pari: premessa per un dialogo civile, al di sopra di strumentali distinzioni di comodo"<sup>3</sup>. In questi anni, quindi, la mobilità degli autori tra i due media sembra favorire la sperimentazione di nuovi linguaggi e narrazioni documentarie.

#### 1. TRA FICTION E REALTÀ: IL LABORATORIO TELEVISIVO DI UGO GREGORETTI

Alla fine degli anni '50 il sistema produttivo e culturale della televisione italiana dà vita a un ambiente dinamico, in cui una generazione di autori opera con disinvoltura tra media diversi. Tra loro, Ugo Zatterin, Ugo Gregoretti e Virgilio Sabel sono, insieme a Mario Soldati, tra gli iniziatori del documentarismo televisivo italiano.<sup>4</sup> Interessati alla rappresentazione della realtà sociale del paese, lavorano entro i vincoli e i formati della televisione pubblica, mantenendo però una propria coerenza stilistica. La RAI e l'espansione del pubblico favoriscono la contaminazione tra cinema e televisione, rinnovando linguaggi, formati e approcci documentari. A fine anni '50 la televisione inizia ad imporsi come il principale mezzo di comunicazione di massa: un'indagine nazionale del 1958 rilevava che, a fronte di circa un milione di abbonamenti, il pubblico televisivo serale medio raggiungeva i dieci milioni di spettatori.<sup>5</sup> La sua logica seriale e la sua capacità di costruire un immaginario condiviso si riflettono anche nel cinema contemporaneo, con film a episodi e documentari modulari attenti ai temi sociali, spesso caratterizzati da uno sguardo affine a quello televisivo. In questo contesto, le inchieste filmate si affermano come forma innovativa, con funzione informativa, educativa e di intrattenimento. La circolazione di autori e dispositivi tra cinema e TV arricchisce il documentarismo italiano.<sup>6</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Gigi Cane, "I sunti delle nove opere vincitrici alla XII edizione del Premio Italia a Trieste", «Radiocorriere», n. 42, 16-22 ottobre 1960, p. 5.

<sup>8</sup> N.Q., "Documentari TV a Venezia", «Radiocorriere», n. 36, 5-9 settembre 1961, p. 8.

<sup>9</sup> Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario*, cit., p. 35.

<sup>10</sup> Francesco Bolzoni, "Un leone d'oro per 24 film", «Radiocorriere», n. 35, 25-31 agosto 1963, p. 7.

<sup>11</sup> Francesco Bolzoni, "Inchiesta sui giovani registi", «Radiocorriere», n. 43, 20-26 ottobre 1963, p. 41.

Un aspetto spesso trascurato sono i riconoscimenti ottenuti da questi autori. Nel 1960, per la categoria documentari televisivi, Gregoretti vince, ad esempio, il Prix Italia con *La Sicilia del Gattopardo*. Entrato in RAI nel 1954, l'anno dopo è protagonista del programma di satira sociale *Semaforo* diventando subito voce autorevole del servizio pubblico. La sua "curiosità d'alta classe giornalistica" si esprime anche in documentari etnografici (*Dall'Adige al Garda*, *Argini contro la paura*, entrambi del 1957), dove si evidenziano attenzione all'aderenza parola-immagine, rispetto dell'oggetto e dello spettatore, completezza informativa tradotta in spettacolo accessibile.<sup>7</sup>

Il dialogo tra cinema e televisione attorno a questi autori diventa sempre più intenso e produttivo, in particolare per la televisione, che supera pregiudizi iniziali e acquista legittimità culturale. Nel 1961 i primi documentari televisivi vengono presentati alla Mostra del Cinema di Venezia, segnale della crescente considerazione culturale della produzione televisiva. Il «Radiocorriere» sottolinea l'importanza dell'evento, evidenziando come i programmi proposti a critici cinematografici vengano da essi apprezzati e si dimostrino utili a "sfatare alcuni luoghi comuni sulla nostra televisione"<sup>8</sup>.

La scelta della RAI di inviare documentari a Venezia nasce dalla vitalità di certe impostazioni coraggiose, come quelle della rubrica *Controfagotto* di Gregoretti (1961) o di inchieste quali *Le balie* e *I ragazzi scappano di casa*, che mostrano una testimonianza profonda dei problemi sociali dell'epoca. Secondo «Radiocorriere», Gregoretti è un autore che la televisione "presta" al cinema nazionale, segno di maturità professionale e qualità della TV italiana. In quegli anni Gregoretti realizza *I nuovi angeli* (1962), film-inchiesta in otto episodi, co-prodotto da Alfredo Bini per Galatea Film, Arco e Titanus, con attori non professionisti, che riflette il suo percorso. Gregoretti stesso racconta di essere arrivato al cinema da un'esperienza televisiva autonoma, fatta di inchieste dal vero e sperimentazioni linguistiche che mettono in discussione i confini tra giornalismo e narrativa. Nei suoi programmi trasforma interviste in episodi con brevi dialoghi dal tono teatrale, pratica allora criticata come "falsificazione della realtà", ma che anticipava un linguaggio autoriale innovativo. *I nuovi angeli* è "un viaggio dalla Sicilia a Milano alla scoperta delle nuove realtà giovanili"<sup>9</sup>, con capitoli che mantengono una base documentaria elaborata con moduli di finzione, mettendo a fuoco realtà lavorative diverse, dalle grandi industrie lombarde allo spopolamento delle campagne toscane.

Il passaggio al cinema non rappresenta per Gregoretti una rottura, ma la continuità di una pratica innovativa dell'inchiesta televisiva. Nell'articolo "Un leone d'oro per 24 film" Francesco Bolzoni lo definisce "il televisivo", sottolineando come l'autore si sia "fatto le ossa in televisione"<sup>10</sup>. In un successivo articolo dedicato alla rubrica d'inchiesta settimanale «Cinema d'oggi», curata da Pietro Pintus e trasmessa sul Canale Nazionale, lo stesso Bolzoni definisce Gregoretti "il televisivo"<sup>11</sup>. Tale esperienza si riflette altresì nei temi affrontati: il "televisivo" trasferisce nel suo cinema un interesse marcato per il documentario inteso come testimonianza sociale, caratteristica di chi ha maturato la propria formazione professionale nel contesto dell'inchiesta televisiva e della satira sociale. A conferma di ciò, si pensi a *"Il pollo ruspante"* (1963), diretto da Gregoretti per il film a episodi *Ro.Go. Pa.G.* (1963), realizzato insieme a Rossellini, Godard e Pasolini. La capacità di cogliere le molteplici realtà emergenti durante il boom economico, con particolare attenzione agli aspetti problematici della società, costituisce

<sup>12</sup>Cfr. Carlo Felice Casula, "Il lavoro e i lavori nel cinema: tra fiction e documentari", «Quaderni Fondazione Marco Biagi», Saggi 5, IV, 2015, p. 7.

<sup>13</sup>Domanda di revisione cinematografica del film *Apollon: una fabbrica occupata*, fascicolo 54099, 12 luglio 1969.

<sup>14</sup>Cfr. Adriano Aprà, "Un cinegiornale 'neorealistico'", «Cinema&Film», n. 9, 1969, p. 375.

<sup>15</sup>Il film circolò soprattutto nei circuiti alternativi alla grande distribuzione, come in circoli sindacali, sedi di partito, associazioni e movimenti.

<sup>16</sup>Cfr. Fernaldo Di Giammatteo, "Il contributo dell'inchiesta al rinnovamento tecnico e ideologico del cinema", in Claudio Bertier (a cura di), *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, Marsilio, Venezia 1965, p. 73.

<sup>17</sup>Cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 183.

<sup>18</sup>Nel 1957 viene pubblicata una lettera su «Radiocorriere» in cui un lettore apprezza l'efficace documentario di Gregoretti dedicato al lago Trasimeno, ma si dice non concorde con le conclusioni. La risposta è interessante: si afferma infatti che il dovere di un "documentarista è quello di illustrare obiettivamente tutti gli aspetti di un problema e non di indicare quale sia la soluzione da dare". Gregoretti "ha illustrato le possibili soluzioni [...] il fatto che alla prima soluzione sia stata dedicata la maggior parte del documentario è la prova che ad

inoltre la ragione di numerosi approfondimenti e contestazioni in sede di censura amministrativa.

Gregoretti realizza anche un originale esperimento produttivo: la docu-fiction *Apollon: una fabbrica occupata* (1969), prodotto dal Collettivo Apollon con Unitelefilm.<sup>12</sup> Il film narra collettivamente la vertenza sindacale di una tipografia romana, con operai che interpretano sé stessi e ruoli padronali, narrati da Gian Maria Volonté. La narrazione ibrida coniuga elementi documentari e finzionali, dando vita a una fiction sociale centrata sul conflitto operaio. Presentato in Commissione di revisione nell'estate del 1969,<sup>13</sup> a pochi mesi dalla fine dell'esperienza, il film testimonia le tensioni sociali dell'Autunno caldo. L'approccio riflette la formazione di Gregoretti nell'inchiesta televisiva: partecipazione diretta dei soggetti che interpretano sé stessi e altri personaggi, strategie ibride tra documentario e finzione. Pur non accolto calorosamente dalla critica specializzata,<sup>14</sup> segna una svolta nel rapporto tra produzione audiovisiva, movimenti sociali e rappresentazione del lavoro.<sup>15</sup>

## 2. VIRGILIO SABEL E IL MEZZOGIORNO: VIAGGIO NEL SUD

A partire dal biennio 1957-1958, la televisione italiana inizia a esplorare sistematicamente le realtà lavorative del Paese, adottando formati che si collocano tra il lungometraggio cinematografico e la logica seriale del palinsesto televisivo. Queste inchieste, spesso ambigue nella definizione dividono l'eredità del Neorealismo, che aveva già sperimentato linguaggi capaci di raccontare la vita quotidiana, ma si spingono ben oltre. Non sorprende che sia proprio un critico cinematografico, Fernaldo di Giammatteo, a sottolineare per primo l'influenza dell'inchiesta TV – e del suo modo di avvicinarsi alla realtà – sul cinema del periodo. Secondo il critico, infatti, questi prodotti televisivi avevano il merito di entrare in contatto il reale, in un atteggiamento di umiltà e di sincera curiosità molto diverso da quello che caratterizzava l'elaborazione artistica di tanto documentarismo.<sup>16</sup> In una fase in cui la RAI è ancora impegnata nella definizione della propria identità, l'inchiesta televisiva rappresenta quindi un terreno di sperimentazione, dove informazione e racconto si fondono. Ne nasce un linguaggio situato tra cronaca e denuncia sociale, in cui l'urgenza documentaria si intreccia con i dispositivi della finzione narrativa. Il lavoro, in questo quadro, è contenuto informativo e insieme strumento di costruzione del discorso pubblico.

Le inchieste televisive si sviluppano prevalentemente secondo una logica seriale, che si afferma come struttura narrativa privilegiata. La suddivisione in puntate consente di articolare il racconto in maniera modulare, concentrandosi di volta in volta su specifici territori, settori produttivi o temi sociali. Questo tipo di narrazione dilatata nel tempo risponde a una duplice esigenza: da un lato, quella pedagogica, legata alla funzione educativa del mezzo televisivo; dall'altro, quella dell'intrattenimento, che richiede una continuità capace di fidelizzare lo spettatore. La temporalità estesa propria del formato seriale eserciterà, in quegli stessi anni, un'influenza significativa anche sulla produzione documentaristica cinematografica, contribuendo a superare i tradizionali limiti di durata. I canonici dieci minuti del documentario breve lasciano progressivamente spazio a opere più articolate e di maggiore estensione temporale, spesso caratterizzate da una struttura narrativa più complessa e da un approccio analitico più approfondito.<sup>17</sup>

essa il documentarista ha attribuito la maggior considerazione. Ma sarebbe mancato ai suoi doveri se non avesse “documentato” anche l'altra ipotesi [...]. L'importante era richiamare sul problema l'attenzione dell'opinione pubblica e dell'autorità e questo riteniamo sia stato fatto nel modo più efficace, come lei stesso d'altra parte riconosce. Cfr. “Postaradio Risponde”, «Radiocorriere», n. 12, 24-30 marzo 1957, p. 26.

<sup>19</sup> Prodotto dall'Istituto Nazionale Luce.

<sup>20</sup> Per un'analisi della rappresentazione del Mezzogiorno nei documentari del secondo dopoguerra cfr. Mariangela Palmieri, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Liguori Editore, Napoli, 2019; Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana*, La casa Usher, Firenze-Milano 1979 (in particolare il capitolo “L'immagine del Meridione”).

<sup>21</sup> Cfr. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni Sessanta*, Marsilio, Venezia 1976, p. 16.

<sup>22</sup> Fernaldo Di Giammatteo, *op. cit.*, p. 72.

<sup>23</sup> Aldo Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, Vol. 1, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 159.

<sup>24</sup> Anon., “Viaggio nel Sud”, «Radiocorriere», n. 19, 11-17 maggio 1958, p. 24.

<sup>25</sup> *Viaggio nel Sud*, Rai Teche, teche.rai.it.

<sup>26</sup> Conosciuta anche con la variante *Per sole cento lire*.

Molte di queste opere si costruiscono attraverso una combinazione di *voice over*, commento redazionale, interviste ai protagonisti e presenza in scena dell'intervistatore, che spesso assume il ruolo di mediatore tra lo spettatore e la realtà rappresentata. Da un lato, si avverte uno sforzo evidente verso la spontaneità e l'autenticità, in una logica di documentazione e registrazione del reale. Dall'altro, questa tensione verso il “vero” è talvolta controbilanciata da un intento pedagogico: il commento redazionale interviene per organizzare il materiale, suggerire interpretazioni e orientare lo sguardo dello spettatore. In questo senso, la voce narrante non si limita a informare, ma svolge una funzione normativa, volta a evitare la frammentarietà del racconto e a condurre il pubblico verso una lettura ritenuta adeguata dei fatti.<sup>18</sup>

Un esempio significativo di questo modello è *Viaggio nel Sud* (1958) di Virgilio Sabel, inchiesta in dieci puntate sulle disuguaglianze territoriali e le trasformazioni del Meridione. A differenza di Gregoretti, Sabel proviene dal cinema, dove aveva esordito nel 1948 con *Una lezione di geometria*, e aveva ricevuto un Nastro d'Argento nel 1951 per *Le ricerche del metano e del petrolio*.<sup>19</sup> In *Viaggio nel Sud*, Sabel si confronta con l'immagine cinematografica del Mezzogiorno<sup>20</sup>, ma se ne distacca, rifiutando lo “splendore visuale” contemplativo che, secondo Micciché, caratterizzava molti documentari dell'epoca.<sup>21</sup> L'inchiesta si propone invece di testimoniare i progressi del Sud e al tempo stesso di denunciarne le criticità, ponendosi come “primo esperimento”<sup>22</sup>: Sabel si muove infatti in luoghi in cui la televisione non è ancora arrivata e il cinema è poco diffuso, e questa spontaneità degli intervistati – non ancora condizionati dai linguaggi medialità – permette un contatto più immediato e profondo con la realtà. Attraverso queste interviste a persone comuni e popolari il regista “umanizza e dà volto ai problemi trattati”<sup>23</sup>.

Pur non tematizzando esplicitamente il lavoro, *Viaggio nel Sud* lo assume come asse fondamentale del discorso sullo sviluppo. L'*house organ* RAI suggerisce una lettura dell'inchiesta stessa quando afferma che la strada che può condurre l'Italia alla prosperità è “quella dell'industrializzazione di tutte le sue risorse, e l'apporto del Meridione dovrà essere determinante”<sup>24</sup>. Nel solco tracciato da *Viaggio nella Valle del Po* (1958) di Mario Soldati, la RAI affida a Giuseppe Berto e Giose Rimanelli la scrittura dei testi per un'inchiesta sul Mezzogiorno, articolata per località – dalla Puglia alla Basilicata, dalla Campania alla Sicilia, dalla Sardegna al Molise – per raccontare un territorio segnato da squilibri, ma attraversato da trasformazioni profonde. Come dichiarato dallo stesso Sabel, il progetto intendeva mostrare “il volto di una parte d'Italia depressa e con problemi radicati”<sup>25</sup>, ma anche documentare gli effetti delle politiche di risanamento avviate dal governo nell'ottica di un possibile riequilibrio tra Nord e Sud. L'industrializzazione, infatti, cominciava a modificare non solo l'economia locale, ma anche i modi di vita e i rapporti sociali, prefigurando un'Italia nuova, in cammino verso una difficile ma necessaria unità economica e sociale. La voce narrante è affidata ad Arnoldo Foà, mentre le interviste sul campo e la voce fuori campo sono curate da Pino Locchi. A completare la struttura del programma vi è la nota sigla musicale *La canzone del Faro*<sup>26</sup>, cantata da Elio Mauro su testo dello stesso Sabel, che introduce e chiude ogni puntata.

È soprattutto sull'evoluzione delle condizioni lavorative e sullo sviluppo industriale che si concentra l'attenzione dell'inchiesta. Vale la pena

<sup>27</sup> Diretto da Virgilio Sabel e trasmesso nel 1957, *Conoscerci* si declina in una serie di interviste a bambini e adulti in varie zone d'Italia.

<sup>28</sup> Gianni Bisiach, "L'uso delle interviste nell'inchiesta filmata", in Claudio Bertier (a cura di), *op. cit.*, p. 151.

<sup>29</sup> Alvise Zorzi, "Viaggio nel Sud. Una grande inchiesta della televisione italiana", «Radiocorriere», n. 17, 1958, p. 25.

ricordare, a questo proposito, che Sabel pone l'accento sui risultati ottenuti dal governo a guida democristiana, con particolare riferimento all'azione della Cassa per il Mezzogiorno – istituita nel 1950 – citata più volte e al centro di numerosi passaggi. L'inchiesta attraversa territori segnati da un'estrema povertà, ma offre anche uno sguardo articolato sulle industrie e sulle potenzialità produttive del Sud, spesso ignorate o sottovalutate. I temi toccati sono molteplici e spaziano dall'industria estrattiva (petrolio, pietre, cave) a quella alimentare, agricola, metalmeccanica, tessile, farmaceutica. Di particolare rilievo è la menzione dell'ILVA (Taranto), simbolo di un'industrializzazione tanto promessa quanto controversa. Tuttavia, il discorso industriale non si limita a una semplice elencazione di settori: ciò che emerge con forza è l'attenzione ai dati economici e tecnici della dimensione del lavoro. Se da un lato si intervistano direttori, proprietari, amministratori relativamente a un'organizzazione dell'attività e prospettive di internazionalizzazione, dall'altro lato si dà voce agli stessi lavoratori, ai quali spesso vengono rivolte domande di natura economica. L'attenzione è al rendimento operaio, alla produttività come nodo centrale del discorso economico e ideologico dell'epoca, mentre al tempo stesso si mostrano le difficoltà di quegli stessi lavoratori.

In *Viaggio nel Sud* Sabel perfeziona una serie di tecniche che aveva sperimentato per la prima volta nelle serie di *Conoscerci*,<sup>27</sup> come la ripresa con la macchina da presa e il microfono nascosto, l'intervista diretta nell'ambiente lavorativo o domestico e la ricostruzione con protagonisti che replicavano fatti realmente accaduti. L'intervista all'"uomo qualunque", certo non una novità della TV, viene realizzata mettendo in evidenza la presenza dell'intervistatore (sia della voce che del corpo), che diventa parte integrante del dispositivo televisivo. Se l'intervista è elemento indispensabile e "pilastro dell'inchiesta filmata"<sup>28</sup>, Sabel costruisce il racconto valorizzando non solo le parole, ma anche i silenzi, gli sguardi e persino i momenti di esitazione o rifiuto. In un discorso che ha come secondo interlocutore lo spettatore televisivo e che vuole essere percepito da esso come "diretto", questa immediatezza viene attenuata, in piena ottica educativa, grazie al commento redazionale: opportunamente curato e puntualizzato, il commento ha il compito di impostare gli argomenti, di inquadrarli, di arrivare alle conclusioni generali "evitando il pericolo di una frammentarietà che nuocerebbe fatalmente alla narrazione"<sup>29</sup>. La voce narrante introduce e chiude le interviste, cucendo insieme le diverse testimonianze raccolte sul campo e integrandole nel discorso sul Mezzogiorno. Il commento insomma si offre come strumento esplicativo, come ponte tra le immagini e la voce diretta degli intervistati e lo spettatore. Un'ulteriore prova di come la RAI si posizioni – come agente educatore e anche come mezzo di propaganda governativa – nei confronti dello spettatore.

Pur trattandosi di un prodotto televisivo costruito, l'inchiesta mantiene un margine significativo di spontaneità e improvvisazione. In alcune sequenze è possibile riconoscere la presenza di appunti nelle mani degli intervistati – in particolare ingegneri o industriali – chiamati a spiegare i meccanismi produttivi e i "successi" aziendali. Tuttavia, questo non compromette l'autenticità dell'operazione. Al contrario, il programma non nasconde il proprio dispositivo tecnico: le cineprese e l'apparato televisivo vengono mostrati in campo con evidente orgoglio, suggerendo una riflessione meta-televisiva che anticipa sensibilità successive. In alcune interviste

<sup>30</sup> Aldo Grasso, *op. cit.*, p. 176.

<sup>31</sup> Ugo Zatterin, "La donna che lavora", «Radiocorriere», n. 11, 1959, p. 13.

<sup>32</sup> *Italia al lavoro*, Catalogo della mostra a cura di Sara Gumina, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Invitalia, Roma 2025.

– come anche accade nell'inchiesta di Ugo Zatterin analizzata nel prossimo paragrafo – gli intervistati appaiono visibilmente emozionati, non solo perché poco abituati a mostrarsi, ma perché consapevoli della forza simbolica del mezzo televisivo, allora investito di grande autorevolezza, nonché della sua popolarità.

*Viaggio al Sud* si distingue anche per la capacità di coniugare la denuncia sociale con un forte investimento affettivo e politico nel futuro del Sud. Il tono del programma, acuto e partecipe, sprona gli italiani a credere nelle proprie terre e risorse. Emblematico, in questo senso, è il passaggio in cui si ricorda che i texani sono venuti a cercare il petrolio in Sicilia, mentre l'Italia non sa o non vuole sfruttarlo. L'inchiesta non si limita dunque a documentare una situazione di arretratezza, ma cerca di attivare uno sguardo diverso, più fiducioso e consapevole.

Un aspetto rilevante, infine, è la modalità di rappresentazione della donna, spesso filmata ma non intervistata, il che evidenzia una persistente asimmetria nella narrazione e nella visibilità dei sessi.

Proprio in quei mesi, tuttavia, altre truppe della RAI attraversavano il Paese alla ricerca di volti e testimonianze femminili: l'inchiesta condotta da Zatterin sul lavoro delle donne italiane mostra come la televisione pubblica stesse progressivamente ampliando il proprio sguardo.

### 3. UGO ZATTERIN E LA DONNA CHE LAVORA

Tra gli iniziatori del documentarismo televisivo, Zatterin è senza dubbio quello più specificamente televisivo. Inizialmente commentatore politico, presto si afferma come autore di inchieste capaci di restituire la trasformazione della società italiana, con particolare attenzione al mondo femminile. Autore di *Viaggio nell'Italia che cambia* (5 puntate, 1963) e *Salute sotto inchiesta* (6 puntate, 1966), con i suoi approfondimenti che spaziano dallo sport al lavoro, dalle spinte modernizzatrici alla salute, Zatterin ha fotografato l'Italia del boom.

Debutta nel marzo 1959 *La donna che lavora*, inchiesta in 8 puntate realizzata in collaborazione con Giovanni Salvi. Il programma analizza la "nuova realtà lavorativa femminile dell'Italia del boom economico e il contributo delle donne alla vita sociale ed economica del paese"<sup>30</sup>, distinguendosi per la forza visiva e narrativa con cui denuncia situazioni di estrema gravità sociale. Nella settimana di avvio della trasmissione, all'inchiesta viene dedicata la copertina di «Radiocorriere» e un fotoservizio a colori firmato dall'ideatore. Come lo stesso Zatterin ricorda ai lettori, l'inchiesta è un tipo nuovo di giornalismo che "usa mezzi tecnici del cinema per dare la notizia, la misura, il senso e la documentazione d'una determinata situazione umana"<sup>31</sup>. Il valore documentario è indicato come la motivazione principale alla base della realizzazione dell'opera: se la stampa periodica torna ciclicamente sul tema della condizione delle donne italiane che lavorano, è solo la televisione a poter offrire allo spettatore una testimonianza diretta, attraverso l'immagine e la voce delle protagoniste. Del resto, sono questi gli anni che vedono "l'ingresso delle donne nelle fabbriche e nel settore dei servizi, come pure in professioni sino a quel momento considerate maschili"<sup>32</sup>.

L'idea, pur non essendo nuova, si inserisce all'interno di una più ampia missione del servizio pubblico, interessato fin dagli esordi a promuovere una conoscenza concreta e viva dello stato reale del Paese.

<sup>33</sup> *Ibid.*<sup>34</sup> *Ibid.*<sup>35</sup> *Ibid.*<sup>36</sup> *Ibid.*

Un lavoro, quello di Zatterin e Salvi, che non solo è imponente nella sua fase di ideazione, ma che lo è anche dal punto di vista della realizzazione vera e propria, a partire dalle riprese. In questa fase:

una “troupe” di 12 persone, con tre automezzi, tre macchine da ripresa e due apparecchiature da registrazione sonora, ha girato quasi tutta l’Italia, toccando 10 regioni e fermandosi in 31 diverse località. Da Cevo in Val Camonica fino a Gallipoli, sul tacco dello stivale: e in 135 giorni sono stati girati oltre 19 mila metri di pellicola.<sup>33</sup>

A causa di impegni lavorativi Zatterin è costretto ad abbandonare la troupe durante le riprese, che vengono concluse sotto la supervisione di Salvi. La “difficoltosa indagine” è il risultato di una serie di negoziazioni. In primo luogo, interne alla RAI stessa, dove gli ostacoli sembrano essere molto più severi per quei progetti che “non si incentrano su un ‘mattatore’ e non si occupano di spettacolo, ma tendono a toccare le corde vive”<sup>34</sup> della società. In seconda istanza, proprio per quella ricerca di spontaneità che gli autori cercano e che è invece molto difficile da trovare nelle donne intervistate: se le protagoniste dell’inchiesta si mostrano infatti più disinvolute nelle interviste a quattrocchi con gli operatori, confida lo stesso Zatterin, è invece assai difficile far sì che il tutto venga ripetuto con disinvoltura davanti alla cinepresa. Infine, un terzo tipo di negoziazione è quello che si instaura con proprietari di attività – fabbriche, negozi, masserie e aziende – che in molte occasioni pongono dei veti all’occhio indiscreto della televisione e non ammettono “che le proprie dipendenti esprimano alcun parere”<sup>35</sup>. Il duro lavoro tuttavia restituisce allo spettatore uno spaccato del proprio Paese, senza ricorrere a materiale di repertorio e quindi, il più possibile fedele alla realtà della situazione contemporanea. Del resto l’ambizione massima dei due autori è di esporre i problemi “nel modo più chiaro possibile” affinché alla soluzione degli stessi collaborino tutti gli italiani, ciascuno “secondo i suoi doveri e le sue possibilità”<sup>36</sup>.

L’inchiesta si configura come un dispositivo audiovisivo dall’impatto diretto e inequivocabile: le immagini, prive di ambiguità, non lasciano spazio a interpretazioni soggettive. Come già osservato in *Viaggio nel Sud* di Sabel, anche in questo caso ogni episodio si apre e si chiude con una sigla dal tono esplicitamente didascalico. Il celebre brano *Stasera tornerò*, interpretato da Miranda Martino, funge da inno alla condizione della donna lavoratrice, pur continuando a collocarla all’interno del ruolo materno e domestico. La sequenza iniziale mostra una figura femminile rurale che, all’alba, si alza con fatica per recarsi al lavoro in bicicletta, lasciando il focolare domestico. Le immagini dell’inchiesta scorrono in una sorta di montaggio anticipatorio, accompagnando i titoli di testa. Al termine dell’episodio, la medesima figura viene mostrata mentre esce dalla fabbrica e fa ritorno a casa, dove ad attenderla vi sono marito e figli – come preannunciato dalla canzone stessa.

Gli episodi, compresi tra i 22’ e i 36’, affrontano una pluralità di ambiti lavorativi (dalla fabbrica all’agricoltura, dal lavoro domestico alle libere professioni), con l’eccezione del primo, che introduce il tema dell’occupazione femminile in Italia, e dell’ultimo, orientato a delineare le prospettive future. Nella puntata iniziale, l’analisi si sviluppa attraverso una combinazione di voce narrante, interventi di esperti e segmenti animati. L’approccio è dichiaratamente pedagogico, ispirato a una retorica modernizzatrice

che promuove l'emancipazione femminile tramite il confronto con contesti internazionali e la legittimazione scientifica. I pregiudizi sulla presunta inferiorità della donna nel lavoro vengono esposti per essere razionalmente smentiti da autorevoli figure accademiche. La TV assume il ruolo di mediatore culturale tra tradizione e modernizzazione.

Pensiamo alla presentazione della Legge n. 860 del 26 agosto 1950 sulla "Tutela fisica ed economica delle lavoratrici madri", descritta nella prima puntata come uno dei traguardi più avanzati della Repubblica italiana. Essa viene proposta come simbolo dell'azione riformatrice del governo a guida democristiana, secondo una logica simile a quella riscontrata in *Viaggio nel Sud*. Tuttavia, le immagini documentarie testimoniano una realtà profondamente distante dall'attuazione concreta di tali disposizioni. Alcuni episodi dall'impronta realistica rivelano, senza compiacimenti drammatici, le condizioni effettive della manodopera femminile negli anni a ridosso del "miracolo economico". In un periodo in cui il cinema popolare celebrava atmosfere da *dolce vita*, la quotidianità lavorativa di molte donne – bambine, adulte, anziane – appare segnata da condizioni di marginalità e sfruttamento, che evocano una forma di servitù, aggravata da gravi carenze igieniche, sanitarie e psicologiche.

Un esempio emblematico è offerto dalla terza puntata, *Al servizio della terra*, dedicata al lavoro agricolo femminile. In un settore sempre più abbandonato dagli uomini a causa dell'inurbamento, cresce la domanda di manodopera femminile, chiamata a colmare il vuoto lasciato nelle campagne. L'episodio propone un'articolata rappresentazione del lavoro nei campi, distinguendo le diverse tipologie contrattuali: dalle mezzadre alle coltivatrici dirette, fino alle stagionali. Viene così restituito un quadro complesso delle condizioni in differenti aree geografiche, dalle mondine del Novarese alle mezzadre della Toscana (come a Greve in Chianti), ma anche una riflessione sulle migrazioni interne al Paese. Per la maggior parte delle donne, il lavoro si configura come una forma di sopravvivenza, scandita da giornate interminabili e prive di pause, in cui il tempo libero è assente e la cura dei figli è delegata o, nei casi peggiori, del tutto sacrificata. L'istruzione resta un privilegio per pochi. L'episodio rappresenta un documento prezioso sulle condizioni della mezzadria, un sistema destinato a scomparire nella prima metà degli anni '60. Le immagini trasmesse, che Olmi riprenderà vent'anni dopo in *L'albero degli zoccoli* (1978) come rappresentazione di fine Ottocento, riflettono in realtà condizioni ancora diffuse, in alcune aree del Paese, in pieno Novecento.

Ancora più drammatiche appaiono le sequenze della puntata successiva, *Braccianti del Sud*. Il reportage prende avvio con le raccoglitrice di olive della zona di Gioia Tauro, in Calabria. Ogni giorno, all'alba, le donne percorrono a piedi numerosi chilometri per raggiungere i campi. La giornata lavorativa ha inizio alle cinque del mattino e si conclude nel tardo pomeriggio; una volta rientrate a casa, esse si occupano delle incombenze domestiche e della cura della famiglia. Le testimonianze raccolte restituiscono il senso di spossatezza fisica e psicologica che caratterizza questa routine: "Quando arrivo a casa, non mi piace nemmeno il mangiare", afferma una delle intervistate. Il lavoro è svolto a cottimo, con remunerazione variabile in base alla quantità raccolta: retribuito in taniche d'olio o in denaro. Le lavoratrici, in gran parte analfabete, appaiono spesso disorientate dalle domande dell'intervistatore. Non posseggono nozioni contrattuali,

né consapevolezza dei propri diritti. Impiegate solo per pochi mesi l'anno, vivono lunghi periodi di disoccupazione. Le condizioni lavorative mostrate sono estremamente dure: oltre agli orari e ai compiti massacranti, molte donne lavorano scalze, con conseguenze rilevanti sulla salute, come documentato da un medico intervistato. L'assistenza è minima: qualche paio di stivali, indumenti impermeabili e generi alimentari vengono forniti solo occasionalmente. A questo si aggiunge la questione della tutela dei figli: se abbastanza grandi, i bambini partecipano al lavoro nei campi; altrimenti vengono lasciati a casa con altri minori, o, nei casi più gravi, soli. I neonati, talvolta, vengono portati nelle campagne, esposti alle inclemenze del tempo. La loro stessa sopravvivenza è messa a rischio.

Questa situazione, oltre a denunciare una condizione di profondo arretramento della condizione femminile nel Mezzogiorno, evidenzia anche il mancato rispetto dei diritti dell'infanzia. Un elemento di merito dell'inchiesta è l'attenzione al lavoro minorile, spesso affrontato in chiave protettiva. Nella stessa puntata, ad esempio, la troupe si reca in una masseria del Salento dove donne e bambine lavorano nella lavorazione del tabacco, un'industria che impiega circa 120.000 donne tra Umbria, Veneto e Puglia. Una bambina di otto anni, al lavoro già da tre, viene intervistata mentre continua, senza interrompersi, a infilare le foglie nelle corde. Si tratta di un lavoro precario e stagionale, che lascia le lavoratrici prive di impiego per la maggior parte dell'anno.

Un quadro molto diverso viene offerto dalla settima puntata, *Libere professioni*. Le protagoniste sono donne attive in ambiti altamente qualificati, storicamente riservati agli uomini: avvocate, giudici popolari, ricercatrici, medici, infermiere, capistazione. L'ingresso femminile in questi settori viene descritto come una conquista significativa nel percorso verso la piena emancipazione e la parità di genere nel mondo del lavoro. Tali riflessioni introducono l'episodio conclusivo della serie, *Il passato e il futuro*, che pone l'accento sulle competenze professionali richieste nei settori tecnologici più avanzati e, più in generale, sulle trasformazioni in atto nel mercato del lavoro femminile in un'Italia sospesa tra retaggi arcaici e orizzonti modernizzatori.

#### 4. CONCLUSIONE

Le inchieste analizzate in questo saggio rappresentano un momento di eccezionale fertilità nella storia del documentario televisivo italiano, reso possibile dalla capacità del servizio pubblico di farsi luogo di sperimentazione e di attraversamento dei confini tra generi e linguaggi. Questi programmi si configurano come strumenti di conoscenza e di intervento, capaci di raccontare la complessità del mondo del lavoro e di interpellare direttamente il pubblico. Pur nella loro eterogeneità, i percorsi di autori come Gregoretti, Sabel e Zatterin condividono una tensione verso una rappresentazione della realtà sociale e lavorativa del Paese. Le loro opere dimostrano come la RAI, nella fase di costruzione dell'identità nazionale e della propria missione pedagogica, abbia offerto un ambiente produttivo favorevole alla nascita di un linguaggio documentario originale.

In particolare, il tema del lavoro si rivela un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche di trasformazione della società italiana: attraverso la rappresentazione dei vari settori lavorativi queste trasmissioni

hanno contribuito a costruire un immaginario condiviso del progresso e del cambiamento, ma anche a registrare – spesso in modo critico – le contraddizioni, le disuguaglianze e le rimozioni che accompagnano la modernizzazione del Paese. Recuperare oggi queste esperienze significa non solo valorizzare un patrimonio audiovisivo spesso trascurato, ma anche ripensare il documentario italiano alla luce del suo rapporto costitutivo con la televisione. Le forme ibride, seriali e sperimentali che emergono in questi anni anticipano infatti pratiche e sensibilità che solo più tardi troveranno piena legittimazione teorica e critica. Resta aperta, tuttavia, la necessità di uno studio più sistematico delle condizioni produttive e istituzionali che hanno reso possibile – o che hanno limitato – queste forme di espressione. Riconsiderare queste produzioni, oggi, significa anche interrogarsi sulle potenzialità di un racconto del lavoro che sappia tenere insieme conoscenza e responsabilità civile, e che possa contribuire, ancora una volta, alla costruzione di uno sguardo consapevole sul presente.

#### ABSTRACT

Negli anni '60, si afferma in Italia una produzione televisiva che, pur operando vincoli istituzionali, contribuisce in modo decisivo a descrivere la realtà lavorativa nei suoi diversi settori e territori. Si tratta di tele-inchieste che, attraverso un linguaggio ibrido tra cronaca, documentario e narrazione, condividono l'urgenza di documentare da varie angolazioni i problemi di un Paese che cambia, nel momento cruciale del passaggio da una cultura agraria a una cultura urbana e industriale. Il saggio esamina alcune produzioni – firmate da Ugo Gregoretti, Virgilio Sabel e Ugo Zatterin – con l'obiettivo di mettere in luce il ruolo della RAI come laboratorio di sperimentazione e di costruzione di un immaginario collettivo del lavoro nel decennio del boom economico

#### Parole chiave:

documentario televisivo, lavoro, lavoro femminile, inchieste RAI, eredità audiovisiva

*During the 1960s, Italian television became a crucial laboratory for experimenting with new modes of representing labor and social transformation. Within the broader context of the post-war documentary tradition, a distinctive television production emerged that, despite institutional constraints, played a pivotal role in constructing a visual discourse on work across various sectors and regions of the country. These tele-investigations adopted a hybrid language, combining reportage, documentary observation, and narrative strategies, to capture the tensions of a society in transition from an agrarian to an urban and industrial culture. The essay analyzes a selection of programs directed by Ugo Gregoretti, Virgilio Sabel and Ugo Zatterin, highlighting the role of RAI as both a site of formal experimentation and a vehicle for shaping a collective imaginary of labor in the years of the Italian economic boom.*

Keywords: Television documentary, Work, Women's work, RAI investigation, Audiovisual legacy