



LOTTA E RESISTENZA

Azione! Conflitti sindacali e rappresentazioni
del lavoro nel cinema italiano 1960-1979

ENRICO GHELLER



INTRODUZIONE

Un'inquadratura cattura in campo totale un gruppo di uomini e donne, immobili in piedi, lo sguardo rivolto alla macchina da presa. L'ambiente circostante e l'abbigliamento delle persone evocano un luogo di lavoro, presumibilmente un laboratorio. La composizione è dominata dalla figura centrale, un uomo vestito con un completo marrone, un passo avanti agli altri, che rivolge allo spettatore uno sguardo carico di tensione. L'immagine, sospesa ambiguamente tra fotografia e cinema, si presenta ricca di significati simbolici: le pose delle persone e la disposizione piramidale del gruppo accentuano il senso di compattezza e solidarietà di classe. Fuoricampo, una voce dichiara:

L'esigenza prima che si pone oggi al nostro sindacato è quella di elevare la propria sfera d'azione a livelli sempre più qualificati. Ciò non solo per le dimensioni politiche che hanno assunto, in questo momento, i problemi rivendicativo-contrattuali, ma soprattutto perché siamo coscienti che un sindacato di classe come vuol essere il nostro, che opera in un settore dove si producono idee, non può esaurire il proprio intervento ai soli problemi economici e strutturali. [...] Se è vero quanto è stato più volte detto, che tutte le forme di spettacolo vengono usate oggi dal capitale a sostegno della propria ideologia, è chiaro che per assolvere compiutamente ai nostri compiti storici occorre incidere direttamente sui centri di potere con l'obiettivo di limitare e condizionare gli effetti deleteri della mercificazione del prodotto cinematografico, individuando nel contempo la creazione di spazi nuovi nell'ambito dei quali sia possibile far nascere e sviluppare una cinematografia libera, di qualità e di idee, capace di contribuire alla lotta più generale per la trasformazione della società.

La scena descritta è tratta dal film *Umano, non umano* (1969) di Mario Schifano, e gli operai ritratti sono quelli della SPES Catalucci, uno dei più importanti stabilimenti di sviluppo e stampa della capitale. Raccogliendo le istanze di apertura dei meccanismi produttivi che attraversano il Sessantotto, l'operazione estetica di Schifano punta a decostruire la macchina-cinema infrangendo la quarta parete, chiamando in causa lo spettatore e svelando le dinamiche conflittuali che innervano l'industria dello spettacolo di massa. La densità simbolica di tale inquadratura, in cui la composizione visiva e la voce *over* si saldano in una dichiarazione di poetica e di impegno, esemplifica con chiarezza l'intreccio tra autoriflessione sul lavoro cinematografico e rappresentazione del conflitto sociale. Emerge netto, soprattutto, il tema dell'ambiguità connaturata all'industria culturale, la quale veicola ideologia sotto forma di spettacolo mercificato, un'ambivalenza che impone di articolare l'intervento sindacale coniugando le lotte per migliori condizioni di lavoro con l'intervento sulla politica culturale.

Sebbene l'inquadratura in questione colga una duplicità fondamentale, essa si configura come un caso isolato nella storia del cinema italiano, che raramente ha saputo interrogarsi con analoga lucidità sulle contraddizioni insite nei propri dispositivi produttivi. A partire da tale suggestione, il presente saggio vuole riflettere sul complesso rapporto tra cinema e lavoro negli anni '60 e '70, mettendo in tensione la sfera delle rappresentazioni con quella delle pratiche materiali, alla ricerca dei modelli e dei limiti rappresentativi relativi alle istanze sindacali. Sarà opportuna, dunque, l'adozione di uno sguardo multipolare, capace di intersecare la disamina delle

¹ Alberto Abruzzese, Giorgio Fabre, "L'industria culturale tra cinema e televisione", in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma (a cura di), *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Roma 1979, p. 31.

² Mario Tronti, "Anni '30-anni '70: un pezzo di storia e uno spazio di vita", in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma (a cura di), cit., p. 13.

³ Franco "Bifo" Berardi, "Scrittura e movimento", testo del 1972 riprodotto in Sergio Bianchi, Lanfranco Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 135.

mutazioni sociali con lo studio delle rappresentazioni, nella consapevolezza delle difficili e spesso contraddittorie sovrapposizioni che si verificano tra i due ambiti.

IL LAVORO DEL CINEMA, TRA CONDIZIONI MATERIALI E LOTTA CONTRO LA CENSURA

Durante il periodo analizzato, il lavoro cinematografico appare connotato da un considerevole grado di specializzazione, caratteristica che lo distingue dal lavoro operaio e ne condiziona le pratiche di lotta. Il lavoro collettivo sul set è contraddistinto da una categoria di lavoratori "fortemente professionalizzata, nettamente consapevole delle sue qualità e del suo potere, culturalmente viva e presente"¹, che matura proprio in questi anni la coscienza del proprio ruolo sociale, pur arroccandosi talvolta su posizioni di natura neo-corporativa. Proprio un teorico dell'operaismo come Mario Tronti coglie e sintetizza molte delle contraddizioni che connotano la condizione di tale categoria: "Nel lavoro-cinema c'è la figura dell'artigiano e il lavoro dell'industria, il mestiere del singolo e l'organizzazione dell'impresa, la professionalità e l'alienazione, l'economia sommersa delle piccole occasioni e la concentrazione, l'investimento, il consumo della grande produzione"². Di conseguenza, nonostante gli sforzi profusi da una larga compagine di registi per integrare il proprio percorso politico con quello della classe operaia, persistono alcuni schemi di natura idealistica tendenti a distinguere nettamente la creazione artistica dal piano socio-economico. A causa del prolungarsi di tale pregiudizio, come nota Bifo Berardi, "il lavoro intellettuale non ha finora trovato una sua collocazione materiale all'interno del processo produttivo, e quindi non ha trovato una collocazione politica all'interno del movimento operaio"³.

Malgrado tale aporia, è indubbio che gli ambienti del cinema risentano di un clima socio-politico che si orienta in senso progressista: nei primi anni '60 si verifica la riorganizzazione della FILS-CGIL, che riconquista la maggioranza nelle commissioni interne di Cinecittà dopo la grave perdita di terreno che la compagine social-comunista ha subito nel decennio precedente. Sul piano degli accordi, i progressi si fanno evidenti: il 1963 vede la stipula del contratto collettivo nazionale per i dipendenti delle ditte di sviluppo e stampa, nonché quello normativo e retributivo per le categorie speciali addette agli stabilimenti di doppiaggio. Nello stesso periodo, si verifica il riordinamento del servizio di collocamento per i lavoratori dello spettacolo, che istituisce uffici specializzati e riconosce le specificità professionali delle categorie del cinema. Tra i principali ambiti di intervento, vi è poi la tutela dell'iniziativa pubblica all'interno del comparto produttivo, che si traduce con la difesa di Cinecittà e Istituto Luce dai tentativi di liquidazione portati avanti dalla compagine politica democristiana; al termine degli anni '60, al culmine di tali iniziative, si verificano le occupazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, dell'Istituto Luce e dell'Ente Cinema.

Accanto alle lotte per le condizioni materiali, il conflitto si esprime in maniera ancor più determinata nel rivendicare libertà d'espressione: gli anni '60 sono segnati dalle vertenze contro nuovi dispositivi censoriali, in particolare quelli che il governo tenta di introdurre nel progetto di legge presentato dal ministro socialista Luigi Corona nel 1965. In base a tale progetto, si mira infatti a subordinare l'accesso ai benefici statali al giudizio

⁴ Per approfondire i termini di tale inquadramento legislativo cfr. Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 131-149.

⁵ Alberto Abruzzese, Giorgio Fabre, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, Feltrinelli, Milano 2007 (ed. orig. 1988), p. 223.

⁷ Ibid.

⁸ Peppino Ortoleva, "Cinema politico e uso politico del cinema", in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII 1970-1976, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2009, p. 153.

di una commissione ministeriale incaricata di valutare, oltre ai requisiti tecnici, la qualità artistica e culturale dell'opera. Proprio il diffuso malcontento suscitato da quello che viene percepito come un attacco alla libertà d'espressione contribuisce a consolidare il fronte unitario dei lavoratori del cinema, comprendente autori, registi, tecnici e maestranze. L'ampiezza e la coesione della mobilitazione riescono a scongiurare i propositi governativi, segnando una vittoria importante del settore cinematografico contro ogni ipotesi di censura⁴.

A fronte di un intervento governativo che vuole fare del ricatto economico un'arma di controllo e dissuasione, va riconosciuto che, con la nuova legge, si provvede ad aprire spazi per nuove formule produttive, gettando "un ponte, per quanto difettoso, con i movimenti associazionistici e le politiche culturali del movimento operaio"⁵. Grazie a tali provvedimenti di liberalizzazione, in effetti, diversi autori del cinema italiano concretizzano la possibilità di articolare il proprio intervento su canali di comunicazione alternativi, anche attraverso la definizione di nuovi modelli di produzione. Le nuove opportunità così create si saldano con la tendenza dei movimenti operai e studenteschi "a riflettere sulla ricerca di strumenti comunicativi adeguati alla messa in circolazione delle informazioni sui contenuti delle lotte"⁶, in un frangente nel quale è palpabile il "pericolo insito nell'uso degli strumenti di comunicazione messi a disposizione dal sistema stesso"⁷. Si consolida in tale frangente la saldatura tra lavoro intellettuale e manodopera, con il conseguente stabilizzarsi di un'alleanza tra registi, tecnici e maestranze determinata a operare dentro e fuori dal set. In senso più ampio, all'interno di un "intenso e complicato processo di influenza reciproca tra il circuito ristretto del cinema militante e di partito e quello più ampio del cinema di sala"⁸, si fa sempre più serrato il dialogo tra i lavoratori del cinema e il mondo della fabbrica. In effetti, molti sono i cineasti che acquisiscono consapevolezza della propria condizione di lavoratori o che si fanno propagatori delle istanze del mondo sindacale, mentre altrettanto numerose sono le organizzazioni politiche che assumono l'audiovisivo come mezzo di comunicazione.

Mossi da una rinnovata coscienza politica e determinati a supportare quella che appare nei termini di un'avanguardia di classe, molti protagonisti del cinema italiano intraprendono un avvicinamento ai ceti operai, approdando a un duplice ed emblematico punto d'incontro nei primi anni '70. Il 22 gennaio 1972 si svolge a Roma una manifestazione-spettacolo a sostegno delle fabbriche occupate, che vede la partecipazione, tra gli altri, di Nanni Loy, Francesco Maselli, Marco Ferreri, Elio Petri, Francesco Rosi, Ettore Scola, Luchino Visconti, Gian Maria Volonté, Paolo Villaggio e Vittorio Gassman. Nel settembre dello stesso anno, mentre la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia si svolge in un clima di sostanziale restaurazione, le associazioni degli autori organizzate in ANAC e AACI organizzano le *Giornate del cinema italiano*, una "contro-mostra" che coinvolge anche le tre principali sigle sindacali e gli operai del polo industriale di Porto Marghera. Si tenta così, ancora una volta, di decostruire l'ideologia del privilegio connesso al lavoro intellettuale: in opposizione a una visione gerarchica delle attività produttive, che pone la creatività e l'elaborazione simbolica a un livello superiore rispetto al lavoro manuale o tecnico, si mira a rilegittimare il carattere materiale e collettivo della produzione cinematografica. L'obiettivo ultimo è di sancire una saldatura di classe tra

⁹ Alberto Abruzzese, Giorgio Fabre, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Per una disamina dei canoni rappresentativi della classe operaia nel dopoguerra cfr. Andrea Sangiovanni, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Torino 2006.

¹¹ Per un inquadramento relativo alle politiche sindacali nel periodo in esame cfr. Sergio Turone, *Storia del sindacato in Italia. Dal 1943 al crollo del comunismo*, Laterza, Bari 1992 [ed. orig. 1973], pp. 284-310.

attività intellettuale e lavoro operaio, denunciando le forme di sfruttamento e alienazione che attraversano anche i settori, apparentemente più liberi, dell'industria culturale.

Nello stesso arco temporale, particolarmente attiva appare la compagine degli attori che, forti di un alto livello di professionalizzazione, rivendicano con forza la dignità del proprio lavoro in un sistema dello spettacolo ormai molto ramificato. Determinante è la nascita, nel 1960, della Società Attori Italiani, presieduta da Gino Cervi e animata da figure come Enrico Maria Salerno, Arnoldo Foà, Gian Maria Volonté, Marcello Mastroianni e Nino Manfredi. L'organizzazione si trova subito ad affrontare temi cruciali, dai contratti con la RAI ai diritti sulle produzioni video, dai minimi salariali alla annosa questione della censura. Anche tali lotte si configurano come parte di un fronte unitario che coinvolge tutti i comparti della produzione, proponendo forme inedite di organizzazione cooperativa e sancendo la saldatura tra pratica artistica e impegno civile.

A partire dalla seconda metà degli anni '70, in concomitanza con l'evidente contrazione quantitativa e qualitativa del cinema italiano, "l'insieme delle vecchie competenze professionali e degli statuti scientifici nel campo delle comunicazioni di massa [...] viene sconvolto, polverizzando così definitivamente tecniche e metodi legati agli apparati concettuali ancora dipendenti dalla cultura d'élite"⁹. Sullo sfondo della crisi senza precedenti che investe l'intero settore, il lavoro cinematografico subisce una ridefinizione profonda: alla drastica contrazione di risorse, occasioni occupazionali e capacità industriale, si somma il riflusso delle mobilitazioni sociali, mentre la crisi del quadro politico generale segna la fine di un ciclo di partecipazione collettiva.

2. METTERE IN SCENA IL LAVORO, RAPPRESENTARE LA LOTTA

Durante i cicli di lotte che si susseguono nel corso dei due decenni considerati, la classe operaia conquista la scena pubblica acquisendo rilevanza inedita all'interno dell'immaginario collettivo.¹⁰ A partire dalle forti mobilitazioni del 1962, che spingono per i rinnovi contrattuali, l'epicentro delle lotte si sposta nelle grandi città industriali del Nord, dove acquisiscono peso politico le nuove masse lavoratrici, connotate da bassa qualifica e da prestazioni standardizzate.¹¹ La catena di montaggio, cuore pulsante del processo produttivo, diviene così il luogo-simbolo dell'alienazione e, allo stesso tempo, la sede di acquisizione di una rinnovata coscienza di classe. La letteratura e il cinema – con mezzi, destinatari ed esiti differenti – dimostrano dai primi anni '60 una nuova curiosità per la figura dell'operaio, specialmente per quello sotto-specializzato, incaricandosi di svelare i lati reconditi del tanto celebrato *boom* economico. Se lo sguardo satirico sulle classi piccolo e medio-borghesi innerva lo sviluppo della contemporanea commedia di costume, l'attenzione che alcuni autori portano alla classe operaia si incanala in una produzione di taglio drammatico e socialmente impegnato, seppur inizialmente estranea a istanze di natura dichiaratamente politica.

Il dramma umano della classe operaia, in gran parte sbalzata dal mondo rurale alle periferie urbane, inizia a interessare vecchie e nuove generazioni di autori, che colgono con intuito critico l'ampiezza di quella "ristrutturazione produttiva e tecnologica [...] tale da investire la dinamica

¹²Nanni Balestrini, Primo Moroni, *op. cit.*, p. 34.

¹³Ruth Ben-Ghiat, "The Italian Cinema and the Working Class", «International Labor and Working-Class History», n. 59, *Workers and Film: As Subject and Audience*, Spring 2001, p. 46.

¹⁴Lorenzo Marmo, "Spaces and Bodies of Industrial Labor in Italian cinema, 1945-1975", in Carlo Baghetti, Jim Carter, Lorenzo Marmo, *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, Peter Lang, Oxford 2021, p. 46.

¹⁵Antonio R. Daniele, "Italiani e lavoro: il cinema di Ermanno Olmi negli anni del Boom", «Annali d'Italiana», vol. 32., *From Otium to Occupatio to Work and Labor in Italian Culture*, 2014, pp. 358-359.

complessiva di tutta la società italiana"¹². L'uscita di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, può senz'altro essere assunta a punto di svolta: con il film, Milano si impone come centro dell'immaginario operaio, mentre i suoi sobborghi divengono il luogo dove crescono, e spesso periscono, le speranze di riscatto di una nuova generazione di lavoratori. Come ha notato Ruth Ben Ghiat, malgrado le istanze progressiste che guidano il cineasta, nel film di Visconti l'indagine sulla condizione di classe è subalterna all'analisi del privato familiare, il quale alla fine "[can] serve as a humanizing and protective agent for Italian workers as they confront [...] a changing world in and outside of the factory"¹³. Con il personaggio redentore di Ciro, che al termine dell'opera fa il suo simbolico ingresso all'Alfa Romeo, l'operaio-massa si impone sulla scena cinematografica italiana: con l'acquisizione di una coscienza di classe, egli si fa carico delle prospettive di progresso sociale di una nuova generazione di operai.

Tuttavia, la rappresentazione di Ciro, che pur sembra voler aprire la strada a un futuro radioso, non dà seguito a una filiazione altrettanto edificante. Al contrario, i successivi ritratti del mondo operaio si articolano sempre più spesso lungo un binario negativo: da una parte, essi riflettono la dimensione della nevrosi e della malattia mentale, dall'altro quella dell'impatto deleterio che il lavoro ha sull'istituzione familiare. La denuncia di tali effetti nefasti è ravvisabile, per esempio, in "*Renzo e Luciana*" (1962) di Mario Monicelli, episodio del collettivo *Boccaccio '70*, che racconta le assurde vicissitudini di due sposini nell'Italia del boom, costretti a sposarsi di nascosto per non contravvenire alle norme della ditta in cui lavorano.

Il paesaggio brumoso e ostile di Milano diviene la meta per eccellenza di una classe operaia nuova, la cui rappresentazione è "strongly linked to the issue of movement and migration"¹⁴. Consolidandosi come scena del disagio operaio, il capoluogo lombardo fa da sfondo alle vicende del giovane protagonista di *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi, altra figura-simbolo di un'Italia che muta a velocità traumatica. Come nel suo film d'esordio, *Il tempo si è fermato* (1959), Olmi sperimenta una formula in cui il tema del lavoro viene indagato in prospettiva esistenziale, come parte di una mutazione che prevede la rinuncia alla giovinezza e l'accettazione di un compromesso con le responsabilità della vita adulta. Forte di un'esperienza maturata come dipendente della Edison Volta, Olmi sente il bisogno di restituire il proprio vissuto con un cinema che si apre al moderno denotandone le contraddizioni, i malesseri e le ansie, mettendo a frutto, ma anche superando definitivamente, la lezione del Neorealismo. In un film apparentemente ottimista ma venato di sottile angoscia, l'ufficio diviene "un luogo ignoto ma tutto sommato ben disposto alla sommessa curiosità di Domenico"¹⁵, la soglia sulla quale consumare i riti di accesso all'età lavorativa.

La sensibilità di una giovane generazione di autori, che percepisce prima di altri il malessere che serpeggia nei coetanei operai e impiegati, innerva anche, a partire dall'eloquente titolo, *Chi lavora è perduto – In capo al mondo* (1963) di Tinto Brass, nel quale il linguaggio sincopato delle *nouvelles vagues* si rivela utile a esprimere l'instabile condizione mentale del protagonista. Eloquentemente, a tal proposito, è la sequenza di apertura nella quale il giovane e inquieto Bonifacio vaga tra i negozi di Venezia, circondato dai simboli della società dei consumi, mentre a livello sonoro il suo monologo interiore si alterna alla voce stridula dello psicologo che lo ha appena sottoposto a un esame attitudinale. Lungo il film, peraltro, già si

¹⁶ Carlo Carotti, *Alla ricerca del paradiso. L'operaio nel cinema italiano 1945-1990*, Graphos, Genova 1992, pp. 40-41.

¹⁷ Gianni Canova, "La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni Sessanta", in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965-1969*, vol. XI, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002, p. 13.

¹⁸ Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni novanta*, Marsilio, Venezia 1993 [prima ed. 1992], p. 293.

¹⁹ Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, vol. II, Il Formichiere, Milano 1980, p. 231.

avverte nitida la sfiducia nei confronti delle strutture partitiche e sindacali afferenti alla sinistra tradizionale, sulla linea di pensiero portata avanti da «Quaderni rossi», «Quaderni piacentini» e, più tardi, da «Classe operaia».

Nello stesso periodo, una riflessione sempre più pessimistica sulla condizione operaia si dispiega in opere, differenti per genere e accento, che condividono, assieme alla curiosità per una questione sociale che si è fatta urgente, una nitida disillusione in merito alle possibilità di cambiamento: le opere di Monicelli (*I compagni*, 1963), Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*, 1963) e Giuseppe Fina (*Pelle viva*, 1963) sono accomunate proprio dal fatto che "il socialismo turatiano del primo, il radicalismo del secondo e il cattolicesimo evangelico del terzo sono componenti vitali del 'riformismo critico', attento alle condizioni dei lavoratori [...], che uscirà politicamente perdente dall'insufficiente azione rinnovatrice del centro-sinistra governativo"¹⁶. Sempre nel 1963 lo stesso Gregoretti firma quello che è forse il prodotto più peculiare della produzione di genere dedicata al lavoro, *Omicron*, che nella mescolanza di satira e fantascienza rappresenta un momento liminale, in bilico tra la fase germinale della rappresentazione della classe operaia e quella successiva, in cui tali rappresentazioni si radicalizzano nella produzione militante o nella commedia più grottesca.

Nella fase congiunturale della seconda metà del decennio, "si radicano i percorsi di fuga dalla contemporaneità o di perdita di interesse nei confronti dell'attualità"¹⁷, comportando un allontanamento del cinema dalle tematiche del lavoro. Nel momento in cui i produttori sembrano scommettere sulla produzione d'autore, e mentre il cinema di cassetta preferisce volgere lo sguardo al *western* nostrano o ai moduli taglienti della commedia, il discorso sul lavoro confluisce rapidamente nel fiume carsico del documentario di lotta, che si incarica di raccogliere il tema per affrontarlo con strumenti espressivi più radicali.

Lo sviluppo del documentario militante di fabbrica – di cui si tratterà nel prossimo paragrafo – serve anche da laboratorio per rilanciare, all'alba del nuovo decennio, la rappresentazione della tematica lavorativa nel cinema di finzione. Con gli anni '70, infatti, la raffigurazione della condizione operaia conosce un incremento quantitativo, sebbene sul piano qualitativo anche il cinema, come altri ambiti della cultura, sembri "percepire in modo ovattato i cambiamenti che si succedono freneticamente"¹⁸. Il ciclo di lotte già iniziato nel precedente "Autunno caldo" spinge i registi più sensibili a cimentarsi nuovamente con il ritratto della classe lavoratrice, servendosi di toni più accesi e polarizzando l'indagine su alcuni aspetti tematici ricorrenti: nello specifico, i profili degli operai che popolano gli schermi in questo periodo sono tutti accomunati dal disagio psichico o dalla malattia mentale. Film-chiave del periodo è certamente *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, che rappresenta una "amara, limpida, graffiante rappresentazione della nevrosi da fabbrica, un saggio sulla condizione umana di milioni di lavoratori dei nostri giorni stritolati dal sistema della produttività, dalla logica del profitto e del consumismo"¹⁹. Frutto di un'inchiesta preparatoria svolta da Petri con lo sceneggiatore Ugo Pirro presso una fabbrica occupata romana, il film coglie con spietata lucidità le contraddizioni insite nella condizione operaia, costretta suo malgrado a inseguire sogni piccolo-borghesi perennemente frustrati. Intriso di disperazione politica, *La classe operaia va in paradiso* è "un film spietato sulla fine delle utopie, nel quale il proletariato smette di essere classe sociale per confondersi [...]"

²⁰ Teresa Biondi, *Elio Petri: l'indagine infinita, in Storia del cinema italiano 1970-1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2012, p. 184.

²¹ Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino 2001, p. 84.

²² Peppino Ortoleva, "Cinema politico e uso politico del cinema", in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano 1970-1976*, Marsilio/Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2012, p. 166.

²³ Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003, p. 39.

²⁴ Carlo Carotti, *op. cit.*, p. 59.

²⁵ Peppino Ortoleva, "Naturalmente cinefili: il '68 al cinema", in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. I, *L'Europa*. I. Miti, luoghi, divi, Einaudi, Torino 1999, p. 937.

con la massa"²⁰. Ne emerge l'immagine cruda di una compagine operaia già vittima di un'incontrovertibile frammentazione, travagliata da nevrosi di natura individualista, che ha perso, prima ancora che la coscienza di classe, la lucidità per comprendere la propria condizione subalterna.

Mosse dal sempre più diffuso desiderio di "capire il disagio operaio, di guardare alle nuove realtà politiche sindacali, ai Comitati Unitari di Base dall'interno del mondo operaio"²¹, le rappresentazioni degli operai nel cinema di finzione si articolano nel segno di tale contraddizione, soprattutto con l'impiego dei codici della commedia grottesca: gli operai protagonisti di *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (1970) di Ettore Scola e *Mimi metallurgico, ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller fino ad arrivare al Giulio Blasetti di *Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli, pur pretendendo di servire la classe operaia, vivono un'inesorabile crisi di coscienza politica, rappresentando con il loro smarrimento la perdita di punti di riferimento ideologici di un intero popolo. Quanto al film di Monicelli, che "nei toni della commedia all'italiana sintetizza tutte, ma proprio tutte, le contraddizioni politiche del tempo, di partito e di sindacato, di classe e di genere, rifiutando qualsiasi rassicurante soluzione"²², esso sembra decretare il definitivo tramonto di ogni possibilità di rivoluzione o di compromesso sociale, anticipando quel ripiegamento sul privato che si farà evidente nel decennio successivo.

Ormai nel pieno di una crisi del cinema che si dà come inesorabile, le tematiche della denuncia sociale confluiscono nel sempre più largo alveo di una commedia intesa come "epopea dell'ingresso nella società precostituita"²³, che proprio in questa fase dilaga accentuando le proprie note più pessimistiche. Così, se in un primo momento il manifestarsi della classe lavoratrice nei generi popolari è "la dimostrazione che i problemi del lavoro operaio [sono] diventati patrimonio comune di una parte rilevante della società"²⁴, nella seconda metà del decennio la rappresentazione della medesima classe si inoltra definitivamente nei territori della farsa, in cui qualsiasi legame con la realtà è ridotto a schemi semplificati: da *Fantozzi* (1975) di Luciano Salce a *La patata bollente* (1979) di Steno, passando per *Il padrone e l'operaio* (1975) di Steno, i lavoratori che sfilano sugli schermi sono ormai maschere caricaturali, dietro le quali ogni carica sovversiva sembra essersi esaurita.

3. IL CINEMA MILITANTE COME PRATICA DI CONFLITTO

Il cosiddetto "cinema militante" – ovvero la produzione audiovisiva realizzata da sindacati, collettivi e organizzazioni mossi da finalità politico-rivoluzionarie – conosce uno sviluppo particolarmente ampio a partire dagli ultimi anni '60, configurandosi come un fenomeno che coinvolge partiti e sigle confederali, ma anche la variegata galassia della sinistra autonoma. In questo periodo, l'infiorescenza di forme cooperative di produzione cinematografica si impernia su una condizione socio-politica di natura pre-insurrezionale, nella quale si può rilevare la sostanziale crisi dei modelli di potere e produzione. Come rilevato da Peppino Ortoleva, infatti, "il '68 sembra aver inciso assai più sugli aspetti per definizione meno visibili del cinema [...] che su quelli più propriamente legati alla rappresentazione filmica"²⁵. Grazie all'inedita disponibilità di mezzi tecnici, si verifica quindi la parziale perdita dell'egemonia borghese sui sistemi simbolici del

²⁶ Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2015, p. 9.

²⁷ Roberto Nepoti, "Il documentarismo militante", in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965-1969*, vol. XI, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002, p. 327.

cinema, fenomeno che apre la strada a forme di creazione e distribuzione gestite da realtà politiche di varie dimensioni, capaci di radicare la comunicazione sul territorio in modo capillare e indipendente dai circuiti tradizionali. La conoscenza dei dispositivi e dei linguaggi permette, da un lato, la produzione di immagini "alternative", mentre dall'altro rappresenta il punto di partenza per portare una critica all'uso della tecnologia da parte del potere. Ne deriva una partecipata riflessione riguardante la forma filmica: non solo le strutture, la destinazione e l'utilità del cinema devono mutare, ma la sua natura più profonda è chiamata a esprimere un linguaggio e un punto di vista radicalmente nuovi. L'intento è, come ha notato Christian Uva, quello di

individuare la politicità del film recuperando gli strumenti della linguistica e della semiologia, ponendo in relazione il problema del cinema politico con quello di un linguaggio impegnato nell'invenzione di nuove forme e strutture, oppure [...] in direzione di un nuovo cinema militante inteso quale strumento di "controinformazione" e di "intervento" al servizio di una precisa causa.²⁶

Osservando le diverse declinazioni della questione operaia nella produzione militante, è possibile individuare una varietà di approcci che risulta difficile da classificare ma che possiamo ricondurre a un modello discorsivo comune, sebbene non esente da contraddizioni. Il più delle volte, all'interno di tale paradigma, il lavoro si mostra nei suoi aspetti più controversi e inquieti, quando l'occupazione è a rischio oppure quando l'attività si interrompe, o ancora in occasione delle vertenze sindacali più accese. Non sono numerose, in effetti, le volte in cui l'occhio della camera riesce a entrare nella fabbrica in attività, sia a causa delle resistenze opposte dal padronato, sia per via delle esitazioni con cui il film militante mette a punto le proprie armi espressive. Tale forma filmica, in effetti, porta con sé una serie di riflessioni relative alla propria effettiva capacità di rappresentare il lavoro e le sue contraddizioni. Numerosi sono, per esempio, coloro i quali teorizzano la necessità di sovvertire i linguaggi consolidati, allo scopo di minare alla radice l'ideologia borghese che essi veicolano; altrettanti sono quelli che, sulla scorta delle riflessioni di Guy Debord, sostengono sia impossibile, attraverso il linguaggio cinematografico, attribuire un senso a una serie di attività che, nell'epoca del capitalismo avanzato, risultano ormai prive di significato.

Pur preponendosi l'accessibilità da parte di un pubblico di estrazione proletaria, i primi esempi di documentario militante riflettono, nota Roberto Nepoti, "sulle infrazioni del linguaggio per negare i modi di produzione simbolica del cinema industriale": ne consegue che "più che di oggetti filmici 'finiti', si tratta di documenti di controinformazione, prese di posizione teoriche, strumenti e occasioni contingenti di confronto politico in situazioni di lotta"²⁷. Esempio per la novità delle scelte stilistiche e per l'inedita formula produttiva, è *Cronaca della lotta operaia alla Rhodiatoce* (1968), un film-saggio interamente realizzato dagli operai in sciopero, i quali trovano nell'audiovisivo un mezzo di espressione della radicalità operaia, che si esprime attraverso l'emancipazione dalle strutture partitiche e sindacali. È ormai chiaro come la nuova situazione politica, che si definisce sempre più in termini di autonomia di classe, imponga l'urgenza di affrontare e ripensare anche la questione della scrittura filmica: "Il cinema militante –

²⁸ Lettera-documento del comitato di lotta della Rhodiatoce, 1968, riprodotto in Stefano Della Casa, "Il cinema militante", in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965-1969*, vol. XI, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 354-355.

²⁹ Aniano Giannarelli, *L'analisi filmica del lavoro. Conversazione con Aniano Giannarelli*, a cura di Olga Brucciani, intervista registrata nella sede dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, febbraio-marzo 2011, consultabile al sito: image.archivioluice.com.

³⁰ Lorenzo Marmo, *op. cit.*, p. 52.

³¹ Roberto Nepoti, *op. cit.*, p. 328.

scrivono gli operai della Rhodiatoce – cerca un nuovo modo di essere, così come la classe operaia cerca un nuovo modo di lottare e di organizzarsi e quindi di esistere come classe”²⁸.

Non potendo esaurire in questa sede l'ampia varietà del cinema militante dedicato al lavoro, vale la pena di soffermarsi sull'opera di Aniano Giannarelli, che a tale tematica si è dedicato tra gli anni '60 e '70 offrendo risultati di indubbio valore. In *Analisi del lavoro* (1972), opera ispirata al pensiero gramsciano, la cinepresa entra in una fabbrica di componenti elettronici per osservare con dovizia di particolari la frammentazione di un lavoro sempre più dequalificato, che fonde uomo e macchina in una simbiosi innaturale. Avvalendosi di tutte le soluzioni visive e sonore offerte dal *medium*, Giannarelli compone una vera e propria microfisiognomica del lavoro, nella quale la frenesia dei gesti operai si fonde con quella del montaggio cinematografico, intrecciandosi con la partitura sonora asincrona di Vittorio Gelmetti. Secondo Giannarelli, l'efficacia del film va perseguita impadronendosi degli strumenti espressivi già impiegati dal cinema d'impresa, sottraendoli però all'egemonia della borghesia imprenditoriale e apportandovi precise modifiche stilistiche. Scrive il regista:

Nella maggioranza dei casi nel cosiddetto cinema industriale, che è un cinema di propaganda e al limite di pubblicità, la camera è puntata essenzialmente sull'oggetto del lavoro, tutt'al più sulle mani degli operai e delle operaie. È rarissimo che ci siano delle riprese frontali, perché a questo punto prenderebbe prevalenza la persona rispetto all'operazione produttiva. [...] E così facemmo molte riprese di visi, occhi, mani, teste, in modo da avere il soggetto operaio come persona e non come scimmia ammaestrata o unità lavorativa pura e semplice.²⁹

Un simile sguardo, che denota quella che Lorenzo Marmo ha individuato come “a new attention to the concrete physical experience of the worker”³⁰, permea anche il successivo *Linea di montaggio* (1973), nel quale le immagini degli operai Fiat si integrano con le teorie marxiane enunciate da una voce *over*, denunciando quella che nel film viene descritta come “la subordinazione tecnica dell'operaio all'andamento uniforme dei mezzi di lavoro”.

Malgrado il rigore ideologico e l'approccio saldamente contenutistico ostentato da molti suoi artefici, anche il film militante sul lavoro non tarda a manifestare le proprie contraddizioni: nello specifico, “se da una parte si vuole scavalcare la figura del cineasta tradizionale, considerandola parte di un'élite individualista; dall'altra se ne cerca esplicitamente la collaborazione”³¹. In molte esperienze, in effetti, i metodi del documentario politico si fondono con i codici del cinema di finzione, persino di quello commerciale. Un esempio eloquente è, in tal senso, *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola, film prodotto dall'Unitefilm in cui, nell'involucro di un fittizio reportage, Ettore Scola inserisce gli schemi narrativi del *Bildungsroman* e della commedia romantica. In un territorio ibrido, compreso tra l'urgenza espressiva del documentario e le strutture del racconto di finzione, si situa anche il celebre *Apollon, una fabbrica occupata* (1969) di Ugo Gregoretti, che oltre ad agire sul piano del simbolico si dà come “segno di un nuovo rapporto tra mondo del lavoro e mondo della cultura”: proiettato in tutta Italia, il film consente di raccogliere 60 milioni di lire a supporto della lotta degli operai della tipografia romana.

³² Adriano Aprà, Piero Spila, "Trilogia per un massacro", «Cinema & Film», a. III, n. 9, estate 1969, p. 262.

CONCLUSIONI

Per un corto-circuito che sovrappone cinema d'artista e produzione militante, gli operai dell'Apollon compaiono anche nel già evocato *Umano, non umano*. Guidato dallo sperimentalismo che caratterizza il suo lavoro alla macchina da presa, Mario Schifano coglie meglio di altri i nodi problematici che accomunano il lavoro operaio e quello del cinema, intuendo la necessità di coniugare la lotta per le condizioni materiali con l'azione sul terreno dell'ideologia. Attraverso il rifiuto radicale della narrazione, Schifano fa del manicheismo dialettico la propria cifra principale, spingendo lo spettatore a prendere posizione di fronte a una realtà in cui le cose "possono trasmettere direttamente tutti i sensi di cui sono cariche"³². Il gesto creativo e politico di Schifano, non separa l'apparato tecnico-industriale dalle sovrastrutture simboliche, ma li interroga nella loro interdipendenza, facendone materia viva di un'opera nella quale la politicizzazione dell'apparato cinematografico appare nella sua plasticità.

Tuttavia, più che indicare una traiettoria politica solida, il film di Schifano segnala una possibilità che rimane inespressa. Come abbiamo visto, nonostante la diffusa politicizzazione del settore, il cinema italiano affronta il tema del lavoro muovendosi su un binario contraddittorio: da una parte esso aderisce alla facile indagine sul disagio privato del lavoratore, mentre nella sua versione militante esso non riesce a superare alcune insanabili contraddizioni, fallendo il tentativo di impadronirsi dei linguaggi e dei mezzi di produzione cinematografica. A tale quadro, si aggiunge poi la sostanziale incapacità del cinema di esercitare uno sguardo critico sul proprio statuto industriale e sulle contraddizioni materiali che attraversano i suoi dispositivi. Si può così concludere che, se la pratica cinematografica riesce, pur tra molte contraddizioni, a farsi interprete delle istanze di classe e delle lotte operaie, la stessa non riesce a restituire le dinamiche analoghe che connotano la propria filiera produttiva. Detto altrimenti, proprio mentre si schiera contro le forme di sfruttamento del lavoro industriale, il cinema italiano elude ogni confronto con le strutture materiali della propria produzione: le gerarchie che regolano il set, i rapporti contrattuali opachi e le dinamiche di alienazione che attraversano anche l'industria cinematografica restano quasi sempre fuori campo, confermando la persistenza di una divisione difficilmente risolvibile tra attività intellettuale e lavoro manuale.

ABSTRACT

L'analisi si articola lungo due direttrici intrecciate: da un lato, l'indagine delle forme e delle retoriche con cui le rivendicazioni sindacali sono state messe in scena nel cinema italiano del periodo – tra eredità del Neorealismo, militanza cinematografica e nuove forme di impegno autoriale; dall'altro, si ripercorrono le vertenze sindacali reali che, negli stessi anni, hanno attraversato Cinecittà, gli stabilimenti tecnici, le imprese di postproduzione e noleggio, restituendo visibilità alle traiettorie collettive e alle soggettività del lavoro che hanno animato l'industria cinematografica dall'interno. Lungo una traiettoria che incrocia incessantemente filmico e profilmico, si intende restituire un panorama discorsivo complesso, al cui interno i limiti tra realtà e spettacolo si sfumano fino a sovrapporsi quasi interamente.

Parole chiave:

cinema italiano, conflitti sindacali, rappresentazione del lavoro, classe operaia, cinema militante

The analysis unfolds along two interwoven lines: on the one hand, it investigates the forms and rhetorics through which union demands were staged in Italian cinema during this period—between the legacy of Neorealism, militant filmmaking, and new forms of auteur engagement; on the other hand, it retraces the real union struggles that, in those same years, took place within Cinecittà, technical studios, post-production companies, and rental firms, restoring visibility to the collective trajectories and labour subjectivities that animated the film industry from within. Following a path that constantly intersects the filmic and the profilmic, the article seeks to reconstruct a complex discursive field in which the boundaries between reality and spectacle blur to the point of overlapping.

Keywords: Italian cinema, labor conflicts, representation of work, working class, militant cinema