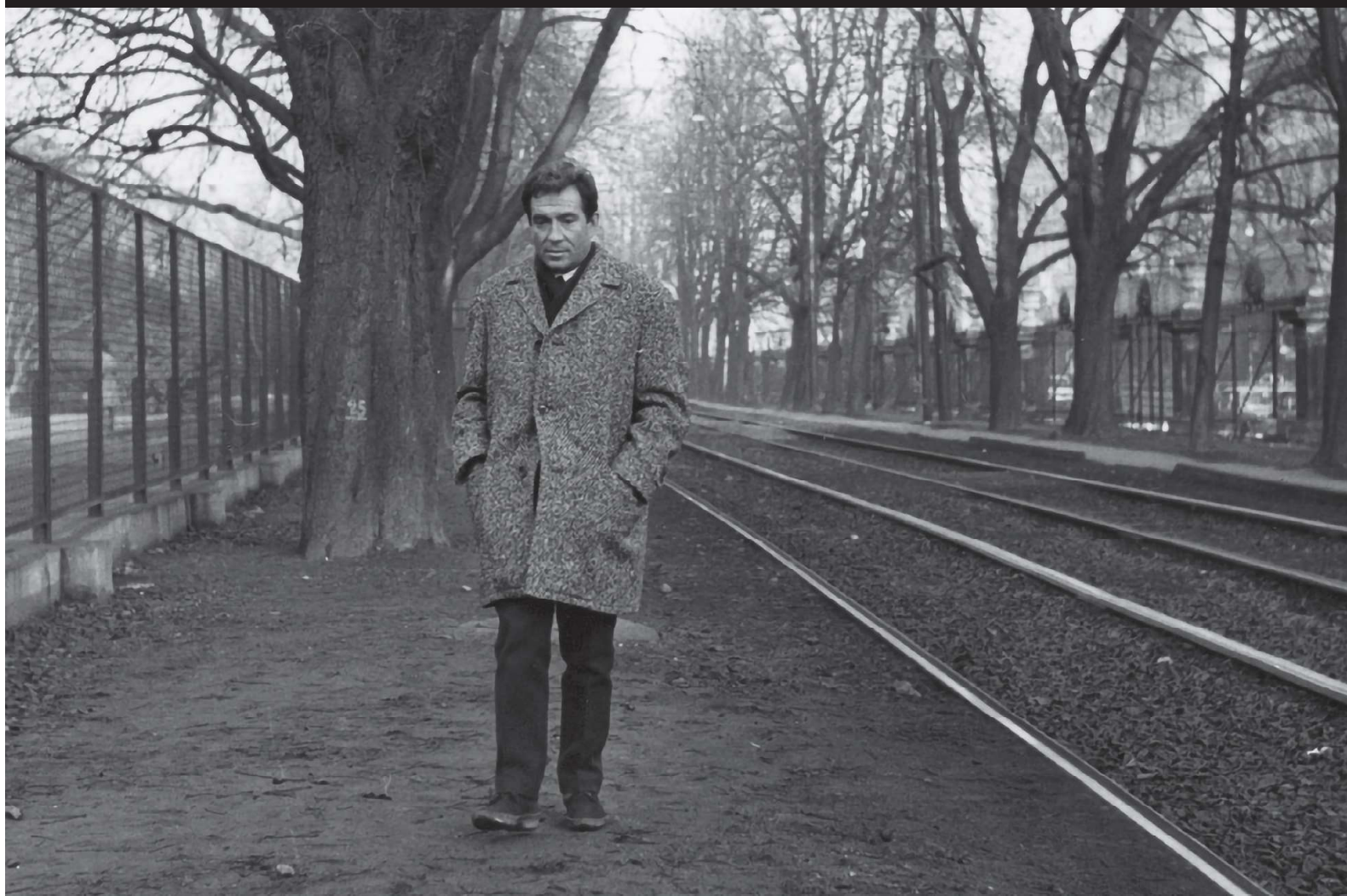


LOTTA E RESISTENZA

"Lavorare stanca": lavoro e disoccupazione al cinema, da *Ladri di biciclette* a *La vita agra*

ROSSELLA CATANESE



INTRODUZIONE: LA QUESTIONE SOCIALE DEL LAVORO NEL DOPOGUERRA

¹ Cfr. Enrico Pugliese, Enrico Rebeggiani, *Occupazione e disoccupazione in Italia. Dal dopoguerra ai giorni nostri*, Edizioni Lavoro, Roma 2004.

² Cfr. Umberto Barbaro, "Realismo e moralità" «Film», a. VI, n. 31, 31 luglio 1943, ora in Id., *Realismo e neorealismo II*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 505-509.

³ Di "motivo lirico del lavoro" parla anche il regista Michelangelo Antonioni: "Per un film sul fiume Po", «Cinema» n. 68, 25 aprile 1939, poi in Paolo Noto, Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, Clueb, Bologna 2012, pp. 71-73 (72).

⁴ Cfr. David Forgacs e Stephen Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007 (trad. it. *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007).

⁵ Cfr. Agnese Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

⁶ Cfr. Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano 2008.

⁷ Cfr. Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

Il Neorealismo si configura come una risposta insieme etica ed estetica al contesto storico e culturale in cui prende forma, articolando un dispositivo di rappresentazione che privilegia uno sguardo diretto e apparentemente non mediato sulla realtà. Tale orizzonte si traduce, da un lato, nell'impiego di attori non professionisti e, dall'altro, nella scelta di ambientazioni radicate nei luoghi della quotidianità, in una tensione costante tra registrazione del reale e costruzione narrativa.¹ All'interno di questo quadro, il lavoro emerge come categoria discorsiva fondamentale: esso non solo si pone quale elemento costitutivo dell'identità popolare, ma si configura anche come spazio simbolico di *agency* collettiva e di resistenza politica.²

Uno spazio che diviene un vero e proprio rito collettivo, in cui si giocano dignità e sopravvivenza, nell'istanza poetica di un motivo lirico.³ La macchina da presa diventa testimone delle fatiche contadine, delle lotte operaie, del nascente proletariato urbano, restituendo un'Italia in bilico tra ricostruzione e sfruttamento.⁴

Già negli anni '50 si avverte una trasformazione significativa: il Neorealismo perde progressivamente la propria forza propulsiva, mentre il cinema italiano si apre a nuove forme espressive e a nuovi generi. Questa transizione segna il passaggio verso modalità differenti di narrare i successi, ma anche le contraddizioni, della società italiana. In particolare, la commedia all'italiana eredita dal Neorealismo l'attenzione ai problemi concreti della vita quotidiana, rielaborandoli però in chiave grottesca e satirica, in un registro che alterna leggerezza e amarezza. Attraverso questo nuovo dispositivo narrativo, il cinema restituisce l'immagine di un'Italia in rapida trasformazione, in cui l'etica del lavoro si misura con un orizzonte sempre più dominato dall'opportunismo, dal clientelismo e dall'ideologia del profitto, iscritti in una dimensione segnata dalla farsa e dalla disillusione.

Questo cambiamento riflette una transizione sociale ed economica profonda: la fine del dopoguerra e l'inizio del "miracolo economico" portano a una ristrutturazione del tessuto produttivo, con l'espansione dell'industria, l'urbanizzazione accelerata e l'affermarsi di nuovi modelli di consumo. Il lavoro operaio entra al centro dell'immaginario collettivo, ma insieme a esso emergono anche figure nuove: l'impiegato, il tecnico, il disoccupato istruito. Le dinamiche produttive e le gerarchie sociali si complicano, mentre l'esperienza del lavoro si carica di nuove contraddizioni, tra aspirazioni personali e costrizioni sistemiche.⁵

La rappresentazione cinematografica del lavoro, tra fine anni '50 e metà anni '60, si fa dunque più ambivalente. Se la figura dell'eroe neorealista appariva ancora saldamente radicata nei valori collettivi e solidali della classe lavoratrice, a partire dagli anni '50 si afferma una tipologia di personaggi progressivamente più individualizzati, segnati da un orizzonte di solitudine, cinismo e disillusione. Tale slittamento traduce, sul piano narrativo e simbolico, il passaggio da un immaginario comunitario a una rappresentazione dell'esperienza sociale sempre più mediata da tensioni soggettive e contraddizioni interiori.⁶ Il linguaggio della commedia permette, da un lato, una maggiore libertà espressiva e, dall'altro, una penetrazione più sottile e diffusa del discorso sociale.⁷ In questo scarto si apre lo spazio per una riflessione critica che, pur smorzando i toni ideologici

⁸ La periodizzazione di Sadoul è assai più ampia rispetto ad altre, che tendono a concentrare il neorealismo tra il 1945 e il 1951, perché secondo Sadoul anche in *Rocco e i suoi fratelli*, ispirato ai racconti di *Il ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori, permane una forte aderenza al Neorealismo, nonostante il dibattito sulla sua effettiva classificazione. Inoltre, il dibattito sulla periodizzazione riflette la complessità del fenomeno, che attraversa varie fasi e presenta diverse caratteristiche. Cfr. Georges Sadoul, *Histoire du Cinema Mondial, des Origines à nos Jours*, Flammarion, Paris 1966, cit. in Francesco Marano "Italiani come noi. Note sull'intermedialità della cultura visuale del Dopoguerra", in Eugenio Imbriani (a cura), *Atti del Convegno Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, Università del Salento, Lecce 2013, pp. 49-63 (sibaese.unisalento.it, ultima visualizzazione 25/07/2025).

⁹ Cfr. Michele Guerra, "Una sconfinata tematica sull'uomo: umanismi neorealisti" in Id. (a cura di), *Invenzioni dal vero: Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Reggio Emilia 2015, pp. 97-109.

¹⁰ Cfr. Alberto Maria Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1971, p. 16.

¹¹ Cfr. André Bazin, "Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme", in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1962 (trad. it. "Un'estetica della realtà: il neorealismo", in Id. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 273-332).

più marcati, mantiene viva l'indagine sui rapporti tra produzione, identità e potere.

LAVORO E SUBALTERNITÀ: IL NEOREALISMO COME CINEMA DELLA PRECARIETÀ

Nel secondo dopoguerra italiano, il tema del lavoro assume una centralità indiscussa, tanto nella realtà materiale del Paese quanto nella sua rappresentazione. Lacerato dalla guerra e impegnato in una faticosa ricostruzione, il corpo sociale italiano si confronta con disoccupazione, miseria, precarietà e migrazioni interne. In tale contesto, il cinema neorealista emerge come forma artistica e politica capace di riflettere e denunciare le contraddizioni del capitalismo nascente, i ritardi strutturali dell'economia nazionale e il divario profondo tra Nord e Sud, tra città e campagna, tra capitale e lavoro. L'estetica neorealista, fondata sull'uso di attori non professionisti, sulla predilezione per gli ambienti reali e su una narrazione aperta e frammentata, riflette e rafforza questa visione etica e politica del lavoro, per dar voce a chi ne è stato storicamente privato. Al tempo stesso, ne mostra gli aspetti più duri e alienanti: la fatica, la miseria, la violenza implicita nei rapporti di produzione.

In un arco cronologico definito dallo storico Georges Sadoul tra l'esordio di Luchino Visconti in *Ossessione* e *Rocco e i suoi fratelli*, dello stesso regista – il cinema neorealista ridefinisce radicalmente l'immaginario collettivo italiano.⁸ Abbandonati gli studi di Cinecittà e gli interni borghesi dei set in epoca fascista, la macchina da presa si rivolge alle strade, alle periferie e alle campagne, restituendo per la prima volta sullo schermo le esistenze marginali del sottoproletariato urbano e delle classi rurali.⁹

Questa svolta è profondamente politica. Se l'Italia post-unitaria aveva costruito un'idea di popolo omogeneo, fondato su una retorica anti-oppressiva,¹⁰ il Neorealismo ne smaschera le fratture. Emerge un paese stratificato, dove la subalternità assume volti molteplici: corpi precari – mondine stagionali, operai meridionali, piccoli criminali – in lotta per sopravvivere nel vuoto lasciato dal fascismo e dal trauma bellico. Il merito del Neorealismo sta proprio in questa sospensione dell'artificio: la teatralità del cinema di regime cede il passo a un'aderenza al reale che rivela l'eterogeneità di un'Italia in transizione.¹¹ I film di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti mostrano come le vere linee di conflitto corressero *all'interno* della società, lungo assi di disuguaglianza economica, geografica e di genere; mettono in scena la materialità della fatica lavorativa, ma anche la condizione esistenziale dell'individuo che cerca un posto nel mondo attraverso il lavoro. In queste opere, il lavoro non è mai soltanto un'attività produttiva: è simbolo di dignità, strumento di affermazione sociale, ma anche motivo di esclusione e oppressione. La lotta per ottenere o mantenere un impiego diventa il motore stesso del dramma, che assume una portata collettiva e ideologica.

La critica marxista italiana ha evidenziato come in queste rappresentazioni si manifesti una tensione profonda tra struttura e sovrastruttura, tra economia e narrazione: il film diventa un testo attraverso cui leggere i rapporti di classe, le forme dell'alienazione e la funzione reificatrice delle istituzioni del lavoro, in una tensione profonda tra struttura e sovrastruttura, tra economia e narrazione. Per Guido Aristarco, il Neorealismo è una proposta culturale capace di agire politicamente sulla coscienza collettiva;

¹²Cfr. Guido Aristarco, “È realismo”, «Cinema Nuovo», n. 55, marzo 1955, ora in *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974.

¹³Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo 1984, p. 201. Nel passaggio dalla pagina allo schermo, la famiglia Valastro – trasposizione cinematografica dei Malavoglia dell'omonimo romanzo di Giovanni Verga – incarna il dramma della disfatta sociale e della condizione subalterna. La loro battaglia per affrancarsi dai padroni (nuovi feudatari di un capitalismo già selvaggio) si risolve in un'amara lezione di realismo politico. Visconti radicalizza Verga: mentre nella novella il fallimento è determinato dal Fato e dall'immobilismo sociale, nel film emerge con forza il conflitto di classe: senza coscienza collettiva la resistenza dei Valastro viene riassorbita dal meccanismo che volevano sfidare. Il film lascia intravedere una scintilla di riscatto: non nella vittoria, ma nella presa di coscienza che l'ingiustizia non è un destino, ma una costruzione umana. Si veda: Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 130.

¹⁴Cfr. Goffredo Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1975.

¹⁵Goffredo Fofi, “Per un cinema etico”, in Gianni Menon (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia 2009, p. 171.

sulle pagine di «Cinema nuovo», il critico evidenzia come fosse in grado di rilevare dietro le immagini della quotidianità una verità antropologica, cifra simbolica di un ordine più ampio.¹² D'altro canto, però, lo studioso ben presto denuncia il divario che avvertiva tra i principi teorici e la ricerca stilistica e di linguaggio, ritenendo che non vi fosse alcun film “eccetto *La terra trema* di Visconti, che ponesse la questione della lotta di classe, delle classi come motore della storia”¹³. Parallelamente, Goffredo Fofi sottolinea come il cinema italiano, tra gli anni '50 e '60, sia stato in grado di dar voce a un proletariato altrimenti silenziato dai media dominanti, e di raccontarne non solo la miseria ma anche le speranze, le lotte, i desideri di emancipazione:¹⁴ erano infatti

anni di eccezionale fiducia nella possibilità di costruire un nuovo mondo, una nuova società. Dentro la quale si credeva che il cinema, liberato dalla pesantezza degli apparati e delle tecniche e soprattutto dalle costrizioni che lo vedevano soltanto come merce [...] potesse dare un contributo centrale di conoscenza e di trasformazione, di liberazione.¹⁵

Per entrambi, il cinema si configura come strumento critico e specchio dialettico delle trasformazioni sociali in atto. Dunque, il Neorealismo italiano costruisce una vera e propria immagine etica del lavoro, dove la fatica, la solidarietà e la dignità diventano valori fondanti della nuova cittadinanza democratica. Non è un caso che molte opere fondative del Neorealismo ruotino attorno alla mancanza di lavoro, alla sua ricerca ostinata o alla fatica quotidiana di mantenerlo: si pensi a *Ladri di biciclette* (1948), dove la perdita del mezzo di lavoro – la bicicletta – diventa evento tragico, in grado di compromettere l'intera esistenza del protagonista e della sua famiglia.

LADRI DI BICICLETTE: IL LAVORO COME DRAMMA E SPAZIO DI CONFLITTI

Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica è forse il più emblematico tra i film neorealisti incentrati sul lavoro. Il protagonista, Antonio Ricci, è disoccupato e riesce finalmente a ottenere un impiego municipale come attacchino, a patto di avere una bicicletta. Quando questa gli viene rubata, egli intraprende una disperata ricerca in cui è in gioco non solo la possibilità di lavorare, ma la sua stessa rispettabilità di padre e di uomo. Padre e figlio attraversano la metropoli come pellegrini in un deserto urbano, tra periferie abbandonate e volti sfocati dalla povertà. Quando l'uomo, spinto da un istinto primordiale più forte della dignità, tenta di rubare a sua volta, rende evidenti la propria fragilità, i propri fallimenti repressi. Il bambino che stringe la mano al padre è il testimone involontario di una verità scomoda: il lavoro non è tanto un diritto quanto un bene precario e condizionato, la cui perdita equivale a un crollo dell'identità. La figura del lavoratore è fragile, esposta all'arbitrio e alla povertà.

La lunga attesa di tanti uomini di fronte alla scalinata dell'ufficio di collocamento racconta l'incapacità delle istituzioni di fronteggiare l'emergenza della disoccupazione. La massa anonima dei disoccupati si agita come un unico corpo: il posto da attacchino assegnato al protagonista richiede una bicicletta, il che trasforma un oggetto banale nel simbolo di un sistema perverso dove persino il diritto a lavorare dipende dal possesso. E quando la bicicletta – quel pegno di riscatto – viene rubata, scompare l'intera identità sociale di Antonio. La sua ricerca disperata per Roma diventa

¹⁶Cfr. Elena Lombardi, "Of Bikes and Men: The intersection of three narratives in Vittorio De Sica's *Ladri di biciclette*", «Studies in European Cinema» vol. 6, n. 2-3, 2009, pp. 113-126.

¹⁷Cfr. Giovanna De Luca, "Puer Senex e Puer Aeternus in *Ladri di biciclette*", in Id. *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisizioni*, Liguori, Napoli 2009, pp. 149-172.

così un viaggio agli inferi del dopoguerra italiano, tra mercato nero e case di tolleranza, dove ogni volto sembra dire che la povertà è una colpa e la disoccupazione una condizione senza appello. Quel fantasma della fame che Antonio credeva di aver scacciato con il lavoro ritorna più minaccioso che mai, perché ora ha il volto concreto di un sistema dove i poveri sono costretti a derubarsi l'un l'altro.

De Sica mostra come la disoccupazione non sia semplicemente assenza di lavoro ma erosione quotidiana della dignità, fantasma che si materializza nelle strade di una Roma indifferente, dove i manifesti pubblicitari che Antonio avrebbe dovuto appendere, come quello del film *Gilda*, con una Rita Hayworth disegnata e resa più astratta dalle pieghe incollate, continuano a sorridere beffardi, promettendo un benessere che per lui e il suo ceto resterà per sempre fuori portata.

La duplice natura della bicicletta come simbolo economico e psichico¹⁶ riflette la crisi di un'intera società: la figura del padre – Antonio Ricci – subisce una radicale svalutazione perché il suo ruolo tradizionale è minato alla radice dalla trasformazione del lavoro, che lo riduce a ingranaggio anonimo. Il figlio Bruno emerge come figura ambivalente: la sua precoce responsabilità (nell'accudire la sorellina, nel ripetere i gesti del padre con una precisione al contempo comica e tenera, nella sua condizione di minore lavoratore presso una pompa di benzina) lo trasforma in un doppio del genitore, fino al *climax* finale, quando salva il padre dalla folla. Il figlio che cammina accanto al padre sconfitto è spettatore di un mondo in cui le vecchie gerarchie – tra classi, tra generazioni – sono state spazzate via, lasciando solo il vuoto di un'autorità da reinventare.¹⁷

RISO AMARO: I CORPI AL LAVORO

L'immagine etica del lavoro emerge anche nei film ambientati in contesti rurali, come *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, uno dei più interessanti casi di rappresentazione del lavoro femminile in Italia, dove il paesaggio naturale non è mai semplice sfondo, ma spazio antropologico e politico, teatro di lotte collettive, simbolo di un'Italia ancora arcaica, ma attraversata da fermenti di trasformazione. Ambientato nelle risaie intorno a Vercelli, *Riso amaro* segue un gruppo di mondine in un contesto di fatica, ribellione e seduzione. Le mondine erano donne provenienti per lo più dalle regioni più povere del Centro e del Nord Italia (soprattutto Veneto ed Emilia-Romagna), assunte stagionalmente per lavorare nelle risaie del Piemonte e della Lombardia. Il loro compito consisteva nel ripulire le piante di riso dalle erbacce, stando per ore con i piedi immersi nell'acqua, in condizioni igieniche spesso disumane. Questo lavoro, durissimo e malpagato, era però una delle poche forme di occupazione disponibili per le contadine, a cui non era permesso neanche di protestare e parlare: solo il canto, che accompagnava il lavoro, poteva consegnare informazioni e comunicazione fra le lavoratrici chine sotto il sole o sotto la pioggia battente.

De Santis, nel rappresentare questo mondo, oscilla tra documentarismo neorealista e melodramma popolare. Mostra la fatica fisica delle donne (le inquadrature sulle schiene curve, le mani rovinare, i volti segnati dalla stanchezza), ma enfatizza i loro corpi, trasformandoli in simboli di una sensualità primitiva e ribelle. Silvana, in particolare, diventa l'emblema di questa contraddizione: è sia la lavoratrice sfruttata sia la *femme fatale* che

¹⁸ Emily S. Carman, "Mapping the Body: Female Film Stars and the Reconstruction of Postwar Italian National Identity." «Quarterly Review of Film and Video», vol. 31, n. 4, 2014, pp. 322-335 (322).

¹⁹ Cfr. Réka Buckley, "Glamour and the Italian female film stars of the 1950s", «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 28, n. 3, 2008, pp. 267-289.

²⁰ La promozione del film ha giocato su fotogrammi "in stile pin-up e lo slogan 'l'atomica italiana' (un riferimento alla foto di Hayworth che presumibilmente adornava la bomba atomica sganciata dagli americani sull'atollo di Bikini durante un test nucleare nel luglio 1946)": Stephen Gundle, *Fame Amid the Ruins. Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Bergahn Books, New York 2020, p. 67 (traduzione mia).

²¹ Cfr. Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

²² Cfr. Sarah Culhane, "Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana", «The Italianist», vol. 37, n. 2, 2017, pp. 254-262.

²³ Stephen Gundle, "Sophia Loren, Italian Icon", «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 15, n. 3, 1995, pp. 367-385 (371).

usa il proprio corpo come arma di seduzione e baratto, secondo un modello di femminilità che è al tempo stesso una vittima e una antagonista del sistema. La sua relazione con Walter, il ladrunco senza scrupoli, è basata su un gioco di seduzione e potere: lei sogna una vita migliore, lui la illude con la prospettiva di un furto che li renderà ricchi.

Riso amaro "ritraeva il fisico [di Mangano] in armonia con il paesaggio naturale, associando così esplicitamente la femminilità alla madrepatria italiana [...] correlava il fisico femminile alle nozioni nazionali, regionali e populiste dell'identità italiana"¹⁸; dunque, contribuisce a costruire un'iconografia nazionale, per cui le mondine, nella cultura del dopoguerra, diventano un simbolo della fatica e della resistenza del popolo, ma anche dell'erotismo "sano" della campagna.¹⁹ La stessa Silvana, morente tra le risaie alla fine del film, diventa un'eroina tragica da *noir*, più che una vittima concreta dello sfruttamento capitalista.

De Santis costruisce un'opera ibrida in cui le risaie diventano un palcoscenico di passioni primitive, i corpi delle mondine (specie quello di Silvana Mangano) sono esibiti con un'estetica da *pin-up* che poco deve al verismo sociale;²⁰ il melodramma sovrasta l'impegno politico, mentre la trama si risolve in un triangolo amoroso (Silvana/Walter/Francesca) e le rivendicazioni sindacali restano sullo sfondo; le scene corali delle mondine al lavoro, pur nella loro potenza visiva, tendono ad anticipare il folklore del cosiddetto Neorealismo Rosa.

IL "BOOM": LAVORO E COMMEDIA

Già *Riso amaro* manifesta l'intreccio tra istanze neorealiste e tensioni successive, caratterizzandosi per una dimensione ambivalente che oscilla tra la denuncia sociale e la spettacolarizzazione del corpo femminile. Il film riflette così i limiti e le contraddizioni di un'epoca in cui l'urgenza etica e politica che aveva animato il Neorealismo inizia a confrontarsi – e spesso a entrare in conflitto – con le logiche dell'industria culturale e del mercato cinematografico.

Infatti, in questi anni, l'ispirazione poetica e politica delle istanze neorealiste lascia spazio ad altri desideri: emerge prepotentemente nella corporeità delle nuove dive che la definizione geniale di "maggiorata", nata quasi per caso sulla bocca dello sceneggiatore Continenza durante le riprese di *Altri tempi*, ha contribuito a plasmare nell'immaginario collettivo.²¹ Gina Lollobrigida diviene l'archetipo di una nuova specie di diva: quel termine si estende a un'intera generazione di attrici dal forte magnetismo fisico (Silvana Mangano, Silvana Pampanini, Sophia Loren), le cui immagini valicano i confini del cinema per insediarsi nell'immaginario commerciale e nel costume, incarnando un'idea di abbondanza in un'Italia ancora segnata dalla fame. Anche l'immagine della lavoratrice popolana diventa un'icona cinematografica.²² Nel film a episodi *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica, Sophia Loren interpreta il suo primo ruolo memorabile, quello di una pizzaiola sexy e infedele, "l'incarnazione di un'idea altamente sovversiva di sensualità femminile sfacciata, che era allo stesso tempo attraente e vista come tipica del mondo popolare spontaneo"²³. Il lavoro torna quindi a disegnare rapporti riequilibrati dall'energia naturale della sessualità, in direzione di un ammiccamento al gusto popolare.

²⁴ Cfr. Natalie Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

²⁵ Stephen Gundle, "L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta", «Quaderni storici» vol. 21, 1986, pp. 561-94.

²⁶ Natalie Fullwood, *op. cit.*, p. 97.

²⁷ Cfr. Paolo Manera, "Oltre il cancello: appunti su cinema e fabbrica," in Antonio Medici, Fiorano Rancati (a cura di), *Immagini del lavoro. La fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, Ediesse, Roma 2001, pp. 59-66.

Con l'avvento degli anni '60, il cinema italiano comincia a esplorare nuovi registri. La commedia all'italiana si pone in linea con gli orizzonti del "boom" economico, innanzitutto, con un uso brillante della satira sociale di grande modernità e innovazione e con personaggi/maschere che provengono da diverse classi sociali e diverse regioni d'Italia, recuperando al contempo le caratteristiche archetipiche delle tradizioni teatrali della commedia dell'arte italiana e le sue fonti nel teatro classico romano e greco. In tal senso, questo nuovo genere rappresenta una svolta nel modo di trattare tematiche sociali: l'ironia si mescola al disincanto, e il lavoro, da tragedia, diventa teatro di contraddizioni, nevrosi, strategie di sopravvivenza.²⁴

Film come *Il boom* (1963) di Vittorio De Sica e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi mostrano una società che ha metabolizzato il miracolo economico, ma che ne sconta le contraddizioni: l'arrivismo, la corsa alla carriera, la trasformazione dell'individuo in ingranaggio. Come afferma Stephen Gundle, "Era il fascino, l'attrattiva seducente dei nuovi prodotti, più che i prodotti stessi, che offriva ai lavoratori e alle loro famiglie una gamma completamente nuova di aspirazioni e desideri"²⁵. La precarietà non è più solo economica, ma valoriale. La dialettica tra lavoro e disoccupazione, tra fatica e desiderio, tra affermazione e sconfitta diventa il terreno privilegiato su cui si costruisce una narrazione dell'Italia moderna in perenne equilibrio tra progresso e bigottismo, tra crescita e marginalità.

Nei film della commedia all'italiana, l'impiego perde la sua connotazione di valore sociale per configurarsi progressivamente come merce di scambio, in un contesto in cui la nascente società dei consumi ridefinisce i rapporti di classe e i meccanismi di riconoscimento sociale. In questo quadro si delinea una nuova fenomenologia del lavoro: non più soltanto associato alla fatica fisica, ma sempre più legato all'alienazione burocratica, alla mobilità sociale e ai conflitti generazionali. Se nel Neorealismo la figura dell'operaio o del disoccupato condensava insieme il dolore e la speranza di un popolo, nella commedia all'italiana questi ruoli assumono una configurazione più ambigua: il lavoratore, spesso rappresentato in chiave ridicola, si trova a essere al tempo stesso vittima e complice delle dinamiche socio-economiche che lo opprimono.

"La commedia italiana è incentrata prevalentemente su personaggi maschili, di classe media e di mezza età. Non sorprende quindi che gli uffici ricorrono spesso in questo genere come luogo di lavoro principale dei personaggi"²⁶. A ciò si aggiunge che fino agli anni '70 nelle fabbriche era stato spesso proibito girare film. Inoltre, una gran parte dei film della commedia all'italiana è ambientata a Roma; a differenza del Nord Italia, la capitale era, ed è tuttora, associata maggiormente alla pubblica amministrazione, al commercio e ai servizi, piuttosto che agli spazi del lavoro industriale.²⁷

Questo cambiamento riflette una transizione sociale ed economica profonda: la fine del dopoguerra e l'inizio del "miracolo economico" portano a una ristrutturazione del tessuto produttivo, segnata dall'espansione dell'industria, dall'accelerazione dei processi di urbanizzazione e dall'affermarsi di nuovi modelli di consumo che ridefiniscono tanto le pratiche quotidiane quanto l'immaginario collettivo.

Il lavoro entra al centro dell'immaginario collettivo, ma vi emergono figure nuove: l'impiegato, il tecnico, il disoccupato istruito. Le dinamiche produttive e le gerarchie sociali si complicano, mentre l'esperienza del lavoro si carica di nuove contraddizioni, tra aspirazioni personali e costrizio-

²⁸Cfr. Bert Cardullo, "Married to the Job: Ermanno Olmi's *Il Posto* and *I Fidanzati*", «The Cambridge Quarterly», vol. 38, n. 2 (2009), pp. 120-129.

ni sistemiche. Si apre così lo spazio per una riflessione critica che mantiene viva l'indagine sui rapporti tra produzione, identità e potere. La dialettica tra lavoro e disoccupazione, tra fatica e desiderio, tra affermazione e sconfitta diventa il terreno privilegiato su cui si costruisce una narrazione dell'Italia moderna, in perenne equilibrio tra progresso e marginalità.

LAVORO E INIZIAZIONE: IL POSTO

In *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi il lavoro si presenta come percorso iniziatico che svela la natura burocratica, anonima e spersonalizzante del sistema aziendale. Il giovane protagonista entra nel mondo del lavoro non come conquista emancipativa, ma come iniziazione alla passività, alla ripetizione, all'omologazione. Il film restituisce una vera e propria fenomenologia dell'alienazione lavorativa, un viaggio iniziatico al contrario in cui ogni passo verso l'inserimento nel sistema produttivo corrisponde a una perdita dell'identità. Il giovane Domenico, con il suo completo nuovo che stride con l'impacciata adolescenza ancora visibile nei movimenti, non sta compiendo il tradizionale passaggio all'età adulta, ma sta piuttosto subendo una progressiva spoliatura di quelle fragili aspirazioni che lo avevano spinto a lasciare la provincia per la Milano delle grandi opportunità. Olmi restituisce un'immagine antiretorica dell'ingresso nel mondo del lavoro: lo spaesamento che aveva interessato la questione della disoccupazione si trasforma per Domenico in un'altra forma di alienazione, stavolta in una struttura impersonale e ripetitiva. L'ufficio diventa uno spazio anonimo, un non-luogo, dove il lavoro appare svuotato di senso, non più solo ascensore sociale ma anche macchina livellatrice di differenze. L'ufficio milanese in cui Domenico viene introdotto non è il luogo dinamico e prospero che ci si aspetterebbe dalla retorica del miracolo economico, ma uno spazio sospeso tra il carcere e il monastero laico, dove file interminabili di scrivanie disegnano una geometria del controllo, dove il rumore dei timbri e delle macchine da scrivere sostituisce il linguaggio umano, dove persino la luce – quella luce artificiale che batte sempre uguale a qualsiasi ora del giorno – sembra progettata per cancellare il passare del tempo e con esso qualsiasi residuo di umanità. Anche la regia di Olmi si inserisce all'interno di questo meccanismo alienante, contribuendo a metterne in scena le dinamiche attraverso uno stile che combina osservazione minuta del quotidiano e distacco critico: le inquadrature fisse, i lunghi silenzi, i piani sequenza che si protraggono fino a diventare claustrofobici, tutto concorre a far provare allo spettatore la stessa oppressione che deve provare Domenico, con quel misto di timore reverenziale e spaesamento che caratterizza lo sguardo di chi non possiede ancora i codici per decifrare un ambiente ostile. Le prove di assunzione, invece che momenti di valutazione delle competenze, diventano rituali assurdi e grotteschi, vere e proprie cerimonie di iniziazione a una religione senza dio, dove si testa la capacità di sottomettersi a regole incomprensibili. Il famoso test della memoria, la richiesta di ripetere numeri sempre più lunghi, è forse la metafora più potente di un sistema che non vuole altro che ripetizione meccanica, non individui ma ingranaggi intercambiabili.²⁸ La spersonalizzazione avviene attraverso mille piccole sofferenze quotidiane: la delusione nello scoprire che il "posto" tanto agognato è in realtà un angolo misero in un ufficio sovraffollato; la vergogna nel rendersi conto che il proprio abbigliamento, preparato per fare buona

²⁹Cfr. Antonio R. Daniele, "Italiani e lavoro: il cinema di Ermanno Olmi negli anni del 'Boom'", «Annali d'Italianistica», vol. 32, *From Otium and Occupatio to Work and Labor in Italian Culture*, 2014, pp. 351-368.

³⁰Cfr. Giacomo Manzoli, "La commedia agra. Note su Luciano Bianciardi e il cinema italiano", «Studi Novecenteschi», vol. 35, n. 75 (gennaio-giugno 2008), pp. 193-205.

impressione, tradisce comunque l'origine umile; la rassegnazione nel comprendere che la promozione tanto attesa arriverà solo grazie alla morte di un collega più anziano. È qui l'essenza del capitalismo moderno: non ha bisogno di catene visibili per tenere sottomessi gli individui, basta la paura di perdere quel poco che si ha. L'unico modo per avanzare in quel sistema è aspettare che qualcuno muoia e che anche quell'avanzamento non cambierà realmente nulla.²⁹ **Il posto** diventa una riflessione universale sul rapporto tra individuo e sistema produttivo, anticipando temi che diventeranno centrali nel dibattito filosofico successivo, dalla Scuola di Francoforte alla critica postmoderna del tardo capitalismo. Il film ci mostra come il lavoro moderno non sia semplicemente un'attività economica, ma un dispositivo biopolitico che plasma corpi e menti, che sostituisce alle relazioni umane una rete di formalità vuote. Senza bisogno di discorsi ideologici, semplicemente mostrando la banalità del quotidiano, che accetta come naturale un sistema che nega la stessa umanità. **Il posto** non è solo un film sul lavoro, ma sulla perdita dell'innocenza, sul prezzo che si paga per entrare nel mondo degli adulti indossando una maschera sociale.

LA VITA AGRA

In *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, tratto dal romanzo omonimo di Luciano Bianciardi, la satira si fa più esplicita. La sceneggiatura, formalmente attribuita a Luciano Vincenzoni, Sergio Amidei e lo stesso Lizzani, nasconde in realtà un cantiere creativo ben più complesso: Marcello Marchesi contribuisce senza accreditamento, mentre lo stesso Bianciardi – pur avendo svenuto i diritti al miglior offerente con tipico cinismo intellettuale – partecipa a modo suo, con quel distacco ironico che caratterizza tutta la sua opera. Si può includere tra i "co-autori" del film anche Ugo Tognazzi, che non solo acquisì inizialmente i diritti del romanzo, ma impose la sua schiacciante personalità di attore protagonista, trasformando il personaggio letterario in una proiezione della sua stessa maschera comico-grottesca. Il Bianciardi letterario – con la sua rabbia anarchica e il suo nichilismo disincantato – viene filtrato attraverso il prisma del Tognazzi-attore, dotato di grande carisma popolare e talento per la tragicommedia borghese.³⁰ In questo processo, la figura di Tognazzi diventa catalizzatrice: il suo sguardo furbo e disincantato, la sua recitazione a metà tra la farsa e il dramma, finiscono per ridefinire completamente il personaggio, trasformando la rabbia esistenziale del Bianciardi letterario in un più accessibile malessere piccolo-borghese. Il protagonista – un intellettuale provinciale arrivato a Milano con il sacro fuoco della ribellione ancora acceso negli occhi e un piano eversivo contro i templi del capitalismo industriale – vive una progressiva metamorfosi che è insieme commedia amara e tragedia generazionale: quella trasformazione che trasforma gli idealisti in impiegati, i rivoluzionari in piccoli burocrati, i sognatori in cinici sopravvissuti. Milano, il suo skyline in costruzione e le sue fabbriche fumanti, è lo sfondo di questa storia ma anche una sorta di mostro tentacolare che digerisce le anime per restituirle come ingranaggi perfettamente oliati del sistema. Lizzani mostra come questa neutralizzazione delle velleità rivoluzionarie avvenga attraverso un processo molto più subdolo e devastante: la seduzione del salario fisso, il prestigio sociale della cravatta, la comodità del posto a sedere in prima fila nello stesso spettacolo che fino a poco tempo prima si voleva abbattere.

³¹ Cfr. Elisa Cuter, "It's a Hard Life for the Cognitariat: How Lizzani's 1964 Film Depicts Precarious Intellectual", «Image & Narrative», vol. 22, n. 3, 2021, pp. 36-49.

Il lavoro diventa una trappola simbolica, che non concede nemmeno la catarsi della piena consapevolezza: il protagonista non diventa cosciente del proprio tradimento, perché il sistema ha il potere di fargli credere di dirigere il gioco. Inoltre, secondo Elisa Cuter, il film è un importante documento sulla precoce presenza nel dibattito pubblico di una figura che diventa tipica della società occidentale post-fordista e della relativa analisi sociopolitica: quella del "cognitariato" (un termine che fonde le parole cognitivo e proletariato e si riferisce ai lavoratori culturali precari).³¹

La forza del film sta proprio in questa rappresentazione del lavoro come dispositivo biopolitico totale: quello che all'inizio era un impiego temporaneo per infiltrarsi nelle file del nemico diventa gradualmente una carriera, con i suoi piccoli privilegi, le sue meschine rivalità d'ufficio, le sue patetiche soddisfazioni. La grande industria che voleva far saltare in aria diventa la sua seconda casa, i colleghi che disprezzava i suoi unici amici, il salario mensile la misura del suo valore nel mondo. Ciò che rende il film ancora più amaro è la consapevolezza che questa trasformazione non è imposta dall'alto ma in qualche modo voluta dal basso: il protagonista è un complice, non una vittima ma un traditore di sé stesso. La scena in cui, dopo aver finalmente ottenuto i mezzi per compiere il suo atto eversivo, sceglie invece di andare a letto con la segretaria è forse la metafora più potente di questa resa: la rivoluzione viene rimandata a domani, e poi a dopodomani, finché non diventa solo un ricordo imbarazzante di gioventù. *La vita agra* è un ritratto spinoso dell'Italia degli anni '60 e una riflessione senza tempo sul prezzo del capitalismo.

Possiamo quindi affermare come l'evoluzione delle figure lavorative nella produzione cinematografica italiana rifletta il passaggio da un'Italia povera ma solidale a una società più opulenta e al tempo stesso sempre più incerta. Un mutamento che investe non soltanto le condizioni materiali del lavoro, ma anche la percezione sociale del ruolo del lavoratore, il modo in cui esso contribuisce a costruire l'identità individuale e collettiva, e il grado in cui diventa terreno di conflitto o di negoziazione. Da *Ladri di biciclette* a *La vita agra*, il cinema italiano cavalca questo sentimento e sottolinea in maniera marcata una rappresentazione stratificata del lavoro, cogliendone le trasformazioni sociali e culturali e rendendone visibili, attraverso le vicende dei singoli, le tensioni e le negoziazioni continue tra individuo e collettività. È così che, nel Neorealismo, l'operaio o il disoccupato incarnano il dolore e la speranza di un popolo intero, fungendo da figure emblematiche di un'etica collettiva. Con il passaggio alla commedia all'italiana e ai nuovi registri narrativi, tali figure si fanno più complesse e ambigue: il lavoratore può essere ridicolo, vittima ma anche complice delle logiche socio-economiche che lo subordinano, esprimendo così una forma di alienazione moderna, più sottile e diffusa. La rappresentazione del lavoratore non evoca solo la fatica fisica e morale del lavoro, ma richiama anche la disillusione, la stanchezza interiore e il senso di estraneità che accompagna l'adesione forzata a un modello produttivo spesso freddo e inospitale. In questo senso, il cinema non è solo testimonianza delle trasformazioni economiche e sociali, ma vero e proprio dispositivo di conoscenza, in grado di rendere visibile l'invisibile: le tensioni tra individuo e collettività, la precarietà dei rapporti di lavoro, il conflitto tra desideri personali e vincoli sociali. Attraverso questa lente, il lavoro diventa sia materiale concreto sia simbolo complesso, un prisma attraverso cui leggere la Storia italiana del dopoguerra, dalla

ricostruzione fino all'ascesa del consumismo e delle nuove disuguaglianze, e osservare come la memoria collettiva e l'immaginario cinematografico si intreccino nella costruzione di un racconto sempre in divenire.

Prendendo a prestito il titolo della celebre raccolta di poesie di Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, questo saggio intende omaggiare quelle figure marginali che diventano specchio di una condizione universale, nella fatica dell'esistenza e la durezza della condizione umana.

ABSTRACT

Questo contributo intende analizzare la rappresentazione del lavoro e della disoccupazione nel cinema italiano di finzione tra il secondo dopoguerra e gli anni '60, con particolare attenzione alla transizione dal Neorealismo alla commedia all'italiana. *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi, fino a *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani: il saggio propone una lettura storico-culturale e discorsiva di queste opere, interrogando il modo in cui il cinema ha dato forma visiva e narrativa alla precarietà economica, all'alienazione lavorativa, alle tensioni tra individuo e sistema produttivo. In controluce, emerge una riflessione più ampia sul ruolo del cinema nell'ostruzione dell'immaginario collettivo attorno al lavoro, alla sua crisi e alle sue trasformazioni in un'Italia attraversata da rapide mutazioni sociali e culturali.

Parole chiave:

Neorealismo, commedia all'italiana, rappresentazione del lavoro, disoccupazione, corpo lavoratore

This paper aims to analyze the representation of labour and unemployment in Italian fiction cinema from the postwar period to the 1960s, with particular attention to the transition from Neorealism to commedia all'italiana. Bicycle Thieves (1948) by Vittorio De Sica, Il posto (1961) by Ermanno Olmi, La vita agra (1964) by Carlo Lizzani: the essay offers a historical-cultural and discursive reading of these films, interrogating how cinema has given visual and narrative form to economic precarity, labour alienation, and the tensions between the individual and the productive system. In the background, a broader reflection emerges on the role of cinema in shaping the collective imaginary around labour, its crises, and its transformations in an Italy undergoing rapid social and cultural change.

Keywords:

Neorealism, Comedy Italian Style, Representation of Labour, Unemployment, Labouring Body