



CONTESTI, SNODI, MODI, INTERAZIONI

DENIS **LOTTI**

L'officina (che) muta.

Rappresentazione del lavoro operaio nel primo cinema italiano



¹ Roger Odin, "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", «Iris», n. 1, 1983, pp. 67-82; Roger Odin, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

² Tra i tanti possibili, per brevità citiamo gli esempi celeberrimi di *Metropolis* (1927, di Fritz Lang) e *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1931, di Charlie Chaplin), film legati non solo da evidenti riferimenti citazionisti al film di Lang che Chaplin utilizza con ironia. Altri esempi di ambito produttivo italiano saranno affrontati nel corso del testo.

Prendere in esame la rappresentazione degli operai nel cinema muto italiano significa anzitutto dichiarare fin da subito la natura parziale e selettiva dell'itinerario proposto. La necessità di approfondimento suggerisce un approccio all'argomento che non può, né vuole, essere esaustivo, nel tentativo di illuminare alcune linee interpretative, a partire da casi ritenuti rappresentativi da parte di chi scrive. L'analisi della rappresentazione cinematografica del lavoro nel primo Novecento significa confrontarsi, in prima battuta, con un emblema seminale quanto inevitabile, ossia il "dal vero" *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*L'uscita dalle officine Lumière*, 1895), che è insieme gesto d'esordio del *Cinématographe* e paradigma della rappresentazione dei lavoratori. Per quanto questi ultimi siano stati immortalati appena al di fuori dal contesto della fabbrica, ossia nell'atto di varcare il confine che separa il *negotium* dall'*otium*. Tuttavia, è dal titolo che chi guarda apprende la dimensione contestuale della *location* e del ruolo delle persone ritratte, ossia operai e impiegati. La celebre inquadratura, semplice eppure potente nella sua fissità, ritrae una folla ordinata di lavoratori – donne soprattutto – mentre ritorna al proprio privato. Da allora, la "porta" della manifattura lionese è diventata una soglia, ossia il luogo della permeabilità, e stringe, come suggerisce Odin, un "contratto comunicativo"¹ fra spettatore e testo, termine quanto mai coerente con la sfera del lavoro. Il recente *Lumière, l'avventure continue* (*Lumière – l'avventura del cinema*, 2024), documentario diretto da Thierry Frémaux, ha dimostrato che quella stessa inquadratura, in realtà, è stata replicata e variata dagli stessi Lumière in almeno tre versioni. Nel tempo la sequenza viene riletta quale spazio di enunciazione di un rapporto nuovo tra macchina, lavoro e riproduzione visiva. Siamo in presenza di un inedito uroboro: l'obiettivo del dispositivo si posa sui lavoratori che ne producono materialmente il supporto, la pellicola, istituendo un tempo di visibilità. Non è un caso che i cancelli della fabbrica divengano, nella genealogia del cinema, uno dei luoghi più replicati e significativi nel corso degli anni a venire.²

Il presente saggio si articola in più direzioni, mettendo in relazione casi filmici e questioni di carattere storico e culturale. Viene analizzata la marginalità della fabbrica e del lavoro operaio nel cinema italiano, dalle rare ambientazioni industriali alle visioni fantastiche o melodrammatiche. Particolare attenzione è rivolta alle figure femminili durante la Grande guerra e all'infanzia proletaria, oscillante tra denuncia e retorica pedagogica. Si prendono, inoltre, in esame *serial* popolari e film "divistici" in cui il lavoro assume valore di riscatto. Importanza è data al ruolo della censura, che ridimensiona i conflitti e orienta le sceneggiature verso soluzioni conciliative. Infine, si evidenzia come, in pellicole affini al regime fascista, il lavoro diventi emblema di redenzione, suggellando un percorso che alterna rimozioni e inattese riemersioni.

LA CLASSE OPERAIA VA NEL LIMBO. FABBRICHE E LAVORATORI
TRA RIMOZIONE E RAPPRESENTAZIONE CINEMATOGRAFICA

Spostando lo sguardo sull'Italia, un'immagine celebre che si può associare alla rappresentazione dei lavoratori è coeva agli esordi del *Cinématographe*, affine seppure esterna a quest'ultimo. Mi riferisco al dipinto *Il quarto stato* (1901) di Giuseppe Pellizza da Volpedo. L'impianto monumentale dell'o-

³ Aurelio De Marco, "Cinematografia realistica", «La rivista cinematografica», n. 2, 1922, ora in Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano Da "La presa di Roma" a "Sole" (1905-1929)*, vol. I, Laterza, Bari-Roma 2008, p. 332. Il corsivo è dell'autore.

⁴ Cfr. Jacqueline Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis 2015, pp. 68-80. Cfr. inoltre il mio *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 128-133; Id., *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 98-99.

⁵ Cfr. Denis Lotti, *Prime luci. Itinerari nel cinema muto italiano*, Kaplan, Torino 2024, pp. 153-162.

⁶ Céline Gailleurd, "Cosa può fare la ricerca-creazione per la storia del cinema? Tra sperimentazioni teoriche e artistiche", in Id. (a cura di), *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti*, Kaplan, Torino 2022, p. 282.

pera associata al forte impatto immersivo, data la frontalità della marcia operaia rappresentata, offre un contraltare simbolico e ideologico a una supposta neutralità documentaria del citato breve rullo che i Lumière dedicano ai loro dipendenti. Se questi ultimi mostrano le lavoratrici e i lavoratori in un fluire quotidiano senza particolari significati oltre la cronaca in sé, viceversa Pellizza fissa l'istanza collettiva di una classe in cammino, forte di una consapevolezza politica, laddove l'orizzonte della massa collima con chi osserva, in attesa di un incontro tanto simbolico quanto esortato. Nel 1922, a proposito della rimozione dei lavoratori nei soggetti di produzione italiana, un notista di «La rivista cinematografica» scrive:

Ora ci chiediamo: la nostra cinematografia rispecchia la vita che si vive generalmente? Non esitiamo a escluderlo, perché troppo sovente essa non è che la rappresentazione sintetica d'un mondo d'eccezione, d'una società privilegiata le cui manifestazioni si svolgono oltre una barriera quasi insormontabile che la separa dall'altra parte dell'umanità che costituisce la maggioranza. A giudicare dalle pellicole che ci sono offerte in proiezione si dovrebbe dire che la vita si svolge se non fra principi e duchi tutt'al più tra conti e baroni [...]. Eppure io credo che il popolo e specialmente la classe operaia, offra al cinema il contingente più importante [...]. Perché questo pubblico di lavoratori non deve trovare ormai sullo schermo la rappresentazione della sua vita [...] sono infiniti i temi che può offrire l'esistenza degli umili, l'esistenza che ferve nelle officine, nei campi, negli uffici, nelle scuole.³

In effetti, il cinema italiano dei primi decenni si è rivelato piuttosto reticente nel dare corpo e voce a quell'universo sociale, di per sé stesso censurato nel discorso pubblico per timore di alimentare sentimenti rivoluzionari. Non è un caso che l'immagine operaia emerga solo in modo saltuario e quasi mai al centro della narrazione. I primi riflessi del lavoro nel cinema italiano si ritrovano nella meta-rappresentazione, attraverso il ritratto delle maestranze all'opera. Il cinema degli esordi sovente racconta sé stesso, e nel farlo mostra la propria dimensione produttiva, *alias* il dietro le quinte. Esempio in tal senso è *Maciste* (1915), in cui il forzuto cinematografico emerge dall'operoso set cinematografico brulicante di tecnici e comparse, pur senza uscire dalla cornice della *fiction*; o *Dollari e fracks* (1919) di e con Emilio Ghione, laddove, secondo il soggetto superstite, si gioca ancora con l'immagine del divo e del *backstage* in rapporto a chi assiste alla *mes-sinscena*.⁴ Anche *Mariute* (1918), film di propaganda bellica, include inserti filmici che documentano il lavoro degli operatori e degli scenografi.⁵

Viceversa, le ambientazioni nelle fabbriche sono rare. Quando l'operaio compare sul grande schermo, al di là di qualche "dal vero", la sua immagine non viene potenziata né sul piano simbolico né su quello retorico-celebrativo, come invece avverrà nel cinema sovietico. Nell'immediato primo Dopoguerra, inoltre, la tensione sociale seguita alla fine del conflitto induce i produttori a trattare con cautela il tema del lavoro, soprattutto per timore di incappare nella censura, qualora vi ravvisasse una rievocazione delle agitazioni del 1919-1920. Anche se alcuni film, come *Il delitto della piccina* (1920) di Adelardo Fernández Arias, che mostra "in pieno Biennio rosso, i grandi scioperi operai e le fabbriche completamente deserte"⁶, riflette il clima esplosivo del periodo.

⁷ Cfr. Denis Lotti, *Prime luci*, cit., pp. 42-61.

⁸ Film attribuito a Nino Oxilia, cfr. Vittorio Martinelli, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002, p. 80.

⁹ “*L’Altro Esercito* viene presentato in censura il 5 novembre 1917, pochi giorni dopo la tragica rotta, e nelle prime fasi dello spirito di crociata che contraddistinguerà le produzioni della ‘Serie Propaganda’, di cui l’esempio forse più noto è *Resistere!* di Luca Comerio”: Alessandro Faccioli, *Visioni della Grande guerra. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, vol. I, Kaplan, Torino 2020pp. 77-78.

¹⁰ Celebre è l’episodio a soggetto intitolato *La leggenda di Santa Barbara* interpretato da Lyda Borelli, *Ibid.*, pp. 77-78.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² *Ibid.*, p. 76.

VISIONI ISOLATE: OFFICINE FANTASTICHE E AMORI IMPOSSIBILI

Una delle più inattese raffigurazioni della fabbrica si trova in un contesto di pura fantasia: ***Un matrimonio interplanetario*** (1910) di Yambo, al secolo Enrico Novelli. Il film ci porta all’interno di una *reale* officina meccanica, popolata da operai al lavoro per la costruzione della navicella spaziale che dovrà condurre il protagonista sulla Luna. L’ambiente rimanda al citato rullo Lumière: un portone spalancato mostra in prospettiva alcuni lavoratori alle prese con grandi ruote di metallo. Gli operai sono ritratti con gli abiti tipici dell’epoca, chi in giacca, chi in camicia, chi in *salopette*: tutti però indossano la coppola. In una nuova inquadratura il protagonista va a controllare lo stato della costruzione della navicella e qui si intrattiene con due operai, uno dei quali a torso nudo, che indossano un lungo grembiule bianco imbrattato, il tutto è finalizzato a rendere ancora più verisimile la ricostruzione. Un movimento di macchina svela altre postazioni dell’opificio, ritraendo operai al lavoro, di spalle, tra carrucole, pareti con mattoni a vista e grandi finestre, assecondando lo stile di ripresa “dal vero”. Questa visione fugace, quasi surreale, restituisce comunque l’idea di un mondo in cui il lavoro è fatica e avviene in un luogo spartano, sporco, in cui l’uomo è asservito alla macchina. L’ambiente industriale, per quanto minimo in questo altrettanto breve film di evasione, assume una dimensione decorativa, dove l’aspetto sociale ed eventuali considerazioni di merito giungono – se giungono – solo in termini soggettivi. Ma non per questo annullano gli aspetti più critici.⁷ Un altro frammento significativo, seppure digressivo, è offerto dal *mélo* ***Per amore di Jenny*** (1915).⁸ Jenny (Pina Menichelli), ricca americana in vacanza a Roma, ascolta il canto di un fabbro, Mario (Amleto Novelli), che così suole accompagnare il suo duro lavoro. Tra i due nasce un legame sottile, segnato però dalla barriera invalicabile della classe sociale. Quando Jenny ritorna con il fidanzato, il fabbro non può che rifugiarsi in un dolore profondo. Il motivo amoroso s’intreccia a quello del lavoro manuale, evocando l’antico mito di Venere e Vulcano. Il fabbro, con il suo gesto ripetitivo e il suo canto malinconico, diventa metafora del proletario escluso da ogni possibilità di riscatto amoroso e sociale. Questo film, nonostante la sua marginalità, restituisce un’immagine lirica e insieme struggente della figura del lavoratore nel nostro cinema alla vigilia della Prima Guerra Mondiale.

L’ALTRO ESERCITO: DONNE E FABBRICHE NELLA GRANDE GUERRA

Un’ulteriore parentesi importante è rappresentata dalla figura della donna in fabbrica durante la Grande Guerra. Il lungometraggio ***L’altro esercito - La mobilitazione industriale italiana*** (1918) è commissionato nei primi mesi del 1917 dal Ministero per le Armi e le Munizioni.⁹ Il complesso progetto che si propone come un eterogeneo programma di sala, sospeso tra documentario e finzione,¹⁰ è coordinato dal regista Carmine Gallone. In una sezione particolare, il film celebra il lavoro industriale femminile quale gesto patriottico.¹¹ Le donne, private di mariti e padri che si trovano al fronte, divengono parte di un insieme organizzato atto a sostenere l’economia nazionale. Il film dedica attenzione all’“esercito delle donne operaie”¹², raffigurando le lavoratrici impegnate nella produzione di proiettili, nell’assemblaggio di munizioni e nella realizzazione di attrezzature militari. Il titolo

¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴ Cfr. Teresa Bertilotti, “Stabilire visibilità. Il lavoro delle donne nella Grande guerra”, in Giulia Albanese, Alessandro Faccioli, Carlotta Sorba (a cura di), *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914-1918)*, Kaplan, Torino 2016, pp. 73-92.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 87-88.

¹⁶ Cfr. Silvio Alovisio, “Piccoli angeli, martiri e sognatori, Immagini d’infanzia nel primo cinema italiano”, «Fata Morgana», n. 35, 2018, pp. 23-35.

¹⁷ Silvio Alovisio, “Il corpo e l’anima di una nazione. Immagini d’infanzia nella serie *Cuore* della Film Artistica Gloria”, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrò (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cinema visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, RomaTre Press, 2019, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

stesso del film va inteso in senso retorico e propagandistico: “quasi duemila stabilimenti ausiliari con oltre novecentomila operai, di cui duecentomila donne”¹³ mobilitati presso il cosiddetto fronte interno, come un vero e proprio secondo esercito nazionale. Un insieme che combatte con le armi del lavoro industriale e della disciplina produttiva. Si tratta di una costruzione retorica che mira a legittimare il contributo femminile allo sforzo bellico, pur senza riconoscergli un’autonomia piena. La centralità del fattore umano e l’enfasi sul contributo femminile nelle fabbriche appaiono come elementi strategici di una propaganda visiva che intende esaltare l’unione tra sforzo bellico e mobilitazione civile. In altri documentari industriali dell’epoca, non solo italiani, le operaie sono riprese in maniera fortemente coreografica, spesso in pose ordinate e con gesti meccanici, funzionali a esaltare il carattere disciplinato del lavoro bellico e il ruolo ausiliario delle donne. La loro immagine è strumentalizzata per rafforzare il legame tra mobilitazione interna e vittoria militare, ma non viene mai realmente riconosciuta come centrale o autonoma.¹⁴ Le rappresentazioni fotografiche e propagandistiche dell’operaia – come nelle cartoline che raffigurano donne alla lavorazione di proiettili – mirano a costruire un’icona visiva eroica e patriottica, spesso però più immaginaria che reale.¹⁵ L’apparente visibilità delle donne non corrisponde quindi a un vero riconoscimento: finita la guerra, costoro vengono rapidamente ricondotte ai ruoli tradizionali. Il cinema, in sintonia con il ritorno all’ordine postbellico, ne accompagna la rimozione: la fabbrica scompare dallo schermo, e con essa l’operaia, nuovamente confinata al mansionario della sfera domestica.

INFANZIA PROLETARIA E LAVORO

Lungo i primi decenni del Novecento il cinema italiano offre una rappresentazione stratificata dell’infanzia, che oscilla tra la dimensione simbolica e quella sociale. Se da un lato emerge la visione idealizzata quanto pedagogica, popolata da bambini angeli o sognatori spesso inseriti in contesti borghesi, da un altro sono proposte, seppur in forma ridotta e mediata, figure infantili provenienti da classi popolari. L’infanzia proletaria è associata a fenomeni d’attualità drammatici, quali lo sfruttamento del lavoro minorile, la delinquenza, la fame, l’emigrazione e l’abbandono. Film come *La tratta dei fanciulli* (1913, prod. Ambrosio) e *I figli di nessuno* (1921) di Ubaldo Maria Del Colle affrontano direttamente queste tematiche, anche se la portata critica intrinseca viene vanificata, in parte, dagli interventi censori che tendono a rimuovere le immagini più esplicite di abusi o violenze subite dai bambini medesimi.¹⁶ In particolare, nella serie *Cuore* prodotta tra il 1915 e il 1917 dalla torinese Film Artistica “Gloria”, l’infanzia rappresentata è segnata da una netta distinzione di classe. Alovisio rileva come, già nei racconti di Edmondo De Amicis, si delineino due modelli contrapposti: da una parte l’infanzia borghese, protetta, contemplativa e passiva; dall’altra quella proletaria, attiva, esposta, protagonista del lavoro e del sacrificio. Il bambino del popolo, a differenza del suo coetaneo borghese che “guarda il mondo dalla sua cameretta”¹⁷, agisce nella società che lo opprime, spesso da solo, incompreso e costretto a una precoce adultizzazione. Il suo mondo non è la famiglia – che può essere assente, inadeguata o ostile – bensì “il mondo, il lavoro (segnato spesso dallo sfruttamento), l’erranza”¹⁸. La scelta produttiva della Gloria insiste proprio su questa figura di infanzia proleta-

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ Cfr. Silvio Alovio, "Piccoli angeli", cit., pp. 16-29.

ria: i protagonisti sono orfani, venduti come schiavi, emigranti soli o figli di contadini umili e sconfitti. Film come *La piccola vedetta lombarda*, *Il piccolo patriota padovano*, *Dagli Appennini alle Ande* e *Sangue romagnolo* mostrano bambini vittime di miseria e violenza, che affrontano sfide morali e fisiche al limite dell'umano. Questi piccoli eroi, pur nella fragilità intrinseca, sono "corpi ben visibili in azione, corpi [...] venduti, martoriati, logorati dallo sforzo eppure sempre capaci di prestazioni fisiche fuori dalla norma"¹⁹. In *Il piccolo patriota padovano* il bambino è venduto a un saltimbanco, scena che la riduzione cinematografica espande drammaticamente rispetto al testo di De Amicis per sottolineare l'isolamento sociale e la condizione di sfruttamento del minore. Tali immagini pongono la questione del lavoro minorile e del disagio sociale in termini visivamente espliciti e pedagogicamente rilevanti. Il corpo infantile, in tali narrazioni, è oggetto di un investimento ideologico e visuale che lo rende simbolo dell'*ethos* nazionale: è attraverso l'eroismo, la sofferenza e il sacrificio dei figli del popolo che si educano i figli della borghesia al sentimento nazionale. Infatti "chi deve imparare a essere un vero italiano è il borghese, mentre il popolano lo è già, di fatto, anzi, nei fatti"²⁰. Questo paradosso evidenzia la funzione ideologica dei film citati: elevare l'infanzia popolare a esempio morale per la costruzione di un'identità collettiva basata sul lavoro, la sofferenza e il patriottismo.

Anche altri titoli del periodo rivelano un legame diretto con la rappresentazione del lavoro minorile in chiave sacrificale e patriottica, come *Il piccolo cerinaio* (1914) o *Gli spazzacamini della Val d'Aosta* (1914), in cui l'etica del sacrificio infantile viene esasperata nel segno della bontà naturale e della solidarietà interclassista, pur mantenendo il bambino in uno spazio narrativo subalterno e pedagogicamente indirizzato.²¹

L'infanzia proletaria nel muto italiano non è solo rappresentata, ma utilizzata come dispositivo ideologico per modellare un'idea di nazione. Pur nella loro marginalità quantitativa, le immagini dell'infanzia proletaria e del lavoro minorile aprono spiragli critici all'interno di una rappresentazione prevalentemente moralistica. Il primo cinema italiano, pur permeato da un'ideologia borghese, riesce talvolta a intercettare – sia pure in forma indiretta – le tensioni sociali irrisolte dell'Italia giolittiana.

L'OFFICINA DEL RISCATTO SOCIALE

Una delle più interessanti, quanto, forse, sorprendenti, rappresentazioni della fabbrica nel muto italiano si può trovare nel popolare *serial* in otto puntate *I Topi Grigi* (1918). La pellicola è legata al giustiziere e *apache* parigino Za la Mort, interpretato e diretto da Emilio Ghione ed è ispirata al *feuilleton* criminale di matrice francese. Il cuore del soggetto pulsa attorno alla protezione disinteressata che Za offre al giovane Leo, orfano minacciato da una banda di criminali – i Topi Grigi – abitanti dei bassifondi. Tali ceffi sono altresì definiti *apache* per la particolare temerarietà che rimanda al mito dei nativi americani. Entrando nel merito della narrazione sappiamo che, in un tempo relativamente remoto, i malviventi, capitanati da Grigione, avevano rapito Leo – rampollo di una nobile e facoltosa famiglia – per impadronirsi dell'eredità. Le peripezie che coinvolgono la famiglia allargata di Za – composta, oltre che a Leo, dalla compagna Za la Vie (Kally Sambucini) e da un'anziana zia – si snodano tra paesaggi urbani degra-

²² Cfr. Monica Dall'Asta, "La politica dei generi", in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet, Torino 2014, p. 116.

²³ Rispetto a *I Topi Grigi*, Brunetta scrive che "un'Italia così misera forse non si vede in nessun altro tipo di produzione contemporanea, neppure in quella napoletana": Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, op. cit., p. 244.

²⁴ Cfr. Umberto Barbaro, "Neo-realismo", «Film», n. 23, 1943, ora in Id., *Neorealismo e realismo*, vol. II, a cura di Gian Piero Brunetta, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 503.

²⁵ Cfr. Denis Lotti, "I Topi Grigi" (Emilio Ghione, 1918). *Il romanzo cinematografico di Za la Mort*, Mimesis, Milano/Udine 2018.

dati, viaggi verso luoghi esotici, naufragi e contrappunti melodrammatici, adottando una struttura picaresca che rinuncia alla coerenza narrativa per seguire la logica immaginifica del romanzo popolare.²² Uno dei contenuti più rilevanti, quanto inattesi, del serial è proprio la rappresentazione del lavoro come spazio di riscatto sociale. Ghione inserisce, infatti, la breve ma significativa sequenza in cui Leo è ritratto all'interno di un opificio, luogo visto in una prospettiva nobilitante. È l'ambiente della fabbrica che consente al giovane di emanciparsi dal ruolo di vittima per diventare soggetto attivo all'interno del racconto. L'officina è spoglia quanto cupa, ma è il teatro di un'occasione in grado di offrire l'alternativa concreta quanto positiva alla marginalità e alla sopraffazione proprie dei quartieri malfamati di una Parigi stereotipata. Ma in essa è inclusa anche una risposta (moralistica) alla disparità rappresentata dai lussi dell'alta società. La fabbrica, in questo contesto, non è il luogo dello scontro di classe o dell'alienazione, ma è l'ambiente in cui si manifesta un valore etico che equivale a opportunità di emersione dal disagio. Quella che fa Ghione è una scelta assai originale se paragonata all'immaginario nel cinema italiano coevo, spesso dominato dagli eccessi del mondo aristocratico o dalla miseria passiva e rassegnata degli ultimi. Attorno ai personaggi viene costruito un universo visivo fatto di degrado verisimile, laddove l'uso dei contrasti netti accentua l'asprezza degli ambienti.²³ Tale stile restituisce immagini crude e, paradossalmente, autentiche dell'Italia arretrata del tempo, come, nel 1943, nota Umberto Barbaro inserendo il serial nella schiera di film ascrivibili a un ideale "neo realismo" cinematografico.²⁴ Nel complesso, *I Topi Grigi* è un'opera che si muove tra simbolismo e realismo, tra *feuilleton* e denuncia implicita – quanto, forse, involontaria –, ossia è un melodramma ibridato da accenni di cronaca sociale. Tocca a Leo, divenuto operaio per necessità, testimoniare la possibilità di un'emersione sociale attraverso il lavoro, rompendo almeno in parte con l'immaginario fatalista e decadente che permea molti film italiani prodotti a cavallo della Grande Guerra.²⁵ Il messaggio è chiaro: la redenzione è possibile attraverso la fatica e l'onestà in contrapposizione alla malvivenza propria degli *apache*. Tale modello di riscatto sociale attraverso il lavoro tornerà, come vedremo – con altri toni, ma in contesto simile – in *Rotaie* (1930), scritto da Corrado D'Errico e diretto da Mario Camerini.

DALLA GUERRA MONDIALE AL CONFLITTO DI CLASSE: IL RUOLO DEI "FORZUTI"

Le gravi tensioni sociali italiane del primo dopoguerra affiorano finanche nel cinema di evasione come nel caso di *Maciste innamorato* (1919). Il lungometraggio racconta un conflitto che nasce all'interno di una industria proprietà di tale Thompson. Ben presto si scopre che una turbina è sabotata e gli operai sono in stato di agitazione. Il caos, in realtà, viene orchestrato da un complotto interno che trama con la concorrenza per destabilizzare l'azienda di Thompson. Quando la protesta operaia sfocia in scontro aperto, il forzuto Maciste, che si trova sul posto perché sta girando un film nei giardini di villa Thompson (assecondando il citato *cliché* metacinematografico), interviene da par suo per sedarla. Lo vediamo, infatti, mentre solleva da terra alcuni operai con l'ausilio di un palo dando vita a una gag che vorrebbe essere comica e che affonda le radici nella tradizione circense. Data l'onda d'urto macistiana, gli scioperanti arretrano, mentre i borghesi assiepatisi si

²⁶ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, op. cit., p. 347.

²⁷ Cfr. Jacqueline Reich, op. cit.; Denis Lotti, *Prime luci*, cit., pp. 200-210.

²⁸ Cfr. Vittorio Martinelli, "Saetta", in Id., *Il cinema muto italiano 1920. I film degli anni venti*, Bianco e Nero, Roma 1992, p. 303.

godono lo spettacolo acclamando l'eroe. Tornata la calma, Thompson incontra una delegazione operaia e propone loro un accordo. Qui termina la parte del film coerente con il nostro percorso.

Maciste, *alias* Bartolomeo Pagano, attraversa da protagonista la parabola del muto italiano. I suoi film fanno spesso parte dei rari successi che la produzione nazionale può vantare nel dopoguerra, anche dopo il collasso dell'Unione Cinematografica Italiana, il *trust* che tenta di unire alcune tra le più importanti case di produzione italiane, per arginare la crisi in atto.²⁶ Maciste è descritto come un eroe capace di trascinare le masse e di rappresentare l'ideologia dell'azione, diventando modello della rappresentazione muscolare e semplificata del conflitto sociale.²⁷ L'intervento violento di Maciste, se da un lato placa l'insurrezione, dall'altro la de-politicizza, riducendola a mero disordine con rimandi al cinema comico e alla tradizione *slapstick*. **Maciste innamorato**, nella sua parzialità e superficialità, rimane tuttavia tra le poche testimonianze cinematografiche delle tensioni del tempo. Ma non viene a mancare la tensione che si crea tra l'esaltazione del lavoro come valore e la necessità di neutralizzare le sue implicazioni conflittuali, trasformando l'operaio in figura astratta, allegorica, quanto lontana dalla rappresentazione di ispirazione socialista proposta da Pellizza da Volpedo.

L'anno successivo un nuovo lungometraggio si preoccupa di mettere in scena le tensioni sociali in atto, ma con un approccio opposto a quello adottato da **Maciste innamorato**. Il film è **Saetta** (1920), diretto da Ettore Ridoni, il cui interprete principale è l'acrobata Domenico Gambino. Il soggetto, poco citato in letteratura, si distingue nel panorama cinematografico del periodo per la rappresentazione dei conflitti sociali addentrandosi nella rappresentazione della condizione operaia, ma stavolta adottando il punto di vista degli sfruttati. La vicenda si apre con un gesto collettivo di solidarietà: una delegazione di lavoratori si reca dal padrone per chiedere la riassunzione di un collega ingiustamente licenziato. Il contrasto tra le classi sociali è reso evidente non appena il nipote del titolare, fannullone e libertino, mal sopporta il gesto dei dipendenti e trama una vendetta ai danni di Bessie, la figlia dell'industriale, colpevole di aver respinto i suoi corteggiamenti. Parallelamente si trama un piano criminale occulto – che sconfinava nel fantastico – orchestrato da un vecchio ebreo il quale attiva i propri uomini premendo dei pulsanti misteriosi. La strada dei malvagi è sbarrata da Saetta, pittore squattrinato e avvilito, che tenta il suicidio gettandosi sotto un treno; tuttavia, egli viene "salvato" dallo sciopero dei ferrovieri. È proprio lo stato di agitazione a innescare involontariamente una serie di azioni eroiche che porteranno il protagonista a proteggere e infine sposare Bessie, nonché a ottenere un lavoro come disegnatore presso la fabbrica. Il film, pur collocandosi nel genere avventuroso, introduce in modo consapevole elementi di denuncia sociale e di rappresentazione della condizione operaia, con espliciti riferimenti a ingiustizie, licenziamenti arbitrari e mobilitazione collettiva. La censura, tuttavia, interviene in modo severo: vengono soppresse numerose scene che riguardano proprio il maltrattamento degli operai e i momenti più violenti del conflitto sociale. Ad esempio, la sequenza in cui un anziano operaio è minacciato alla quale corrisponde la didascalia "Ti farò lavorare a frustate"²⁸. Altre scene emendate riguardano la sassaiola contro il direttore, e le minacce tra operai e padronato. L'intervento di repressione censoria è in linea con quella delle tensioni sociali del Biennio rosso, in cui il Governo di allora si mostrava particolarmente sensibile a tutto quello che potesse

²⁹ Cfr. Silvio Alovio, "Piccoli angeli, martiri e sognatori", cit., p. 29.

³⁰ Il film è citato anche in Carlo Panella, "Industrial Labor in Italian Literature and Film before Neorealism", in Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo (eds.), *Italian Industrial Literature and Film*, Peter Lang, Oxford, p. 29.

³¹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 76.

³² Cfr. Vittorio Martinelli, "I figli di nessuno", *Il cinema muto italiano 1921. I film degli anni venti*, Bianco e Nero, Roma 1996, p. 130.

³³ Cfr. Silvio Alovio, "Piccoli angeli, martiri e sognatori", cit., p. 29.

³⁴ Cfr. Vittorio Martinelli, "Angeli e demoni", *Il cinema muto italiano 1921*, cit., p. 28.

infiammare gli animi popolari o delegittimare l'autorità politica da un lato, padronale da un altro. Il soggetto di **Saetta** appare oggi emblematico non solo per la sua miscela di elementi spettacolari e sociali, ma anche come testimonianza della repressione culturale dell'epoca. L'azione della censura non solo limita la libertà creativa, ma rivela la fobia istituzionale nei confronti di un cinema che rappresenta la classe operaia come agente politico. La contraddizione tra la dimensione eroico-comica del protagonista e la presenza di temi scomodi (lotta di classe, repressione, giustizia operaia) rende **Saetta** un'opera significativa nel quadro di un cinema popolare che, pur operando nei limiti imposti, si affaccia sul terreno della rappresentazione critica del presente.

CENSURA E CONCILIAZIONE: IL CASO DI *I FIGLI DI NESSUNO*

Sin dagli ultimi anni di guerra tornano i soggetti dedicati ai bambini poveri, risolti narrativamente tramite colpi di scena che ne rivelano origini borghesi o aristocratiche, secondo i canoni melodrammatici del *feuilleton*, ad esempio in **Figli sperduti** (1917) o **Il figlio della strada** (1920).²⁹ Tale struttura narrativa tende ad attenuare il conflitto sociale, normalizzando la condizione del lavoro minorile entro una cornice ideologica rassicurante. Ciononostante, addentrandosi lungo il decennio, l'intervento censorio si fa sempre più netto. Il già citato **I figli di nessuno**³⁰ ne è un esempio lampante: viene soppressa ogni scena di insurrezione operaia, e perfino la rappresentazione della vittima di un incidente in miniera.³¹ Il film, peraltro molto apprezzato dal pubblico, aveva osato denunciare il lavoro minorile e accennare a una solidarietà tra operai. Le cronache dell'epoca ne lodano il verismo e la forza espressiva.³² In breve, la censura impone alla produzione il rientro nei binari della pacificazione sociale, ovvero: i padroni sono buoni e gli operai devono continuare a lavorare per garantire ordine e quindi prosperità. Un messaggio di conciliazione che rimuove scientemente le vere tensioni del tempo. **I figli di nessuno** appare quale esempio paradigmatico del modo in cui il muto italiano affronta i temi dell'infanzia proletaria, pur stemperandone la potenza critica attraverso strategie ideologiche di riconciliazione. Il dramma dei figli del popolo viene addolcito attraverso soluzioni narrative che vanificano quasi del tutto l'inquietudine sociale. Come abbiamo visto, il lavoro minorile, le violenze, la fame, l'emigrazione, l'abbandono e il disprezzo familiare trovano cittadinanza nel muto italiano, ma vengono puntualmente dissolti da una rassicurante logica di compensazione che cancella ogni eventuale dimensione di conflitto.³³

IL MELODRAMMA COME SPAZIO (INATTESO) DI DENUNCIA SOCIALE

Anche **Angeli e demoni** (1921) di Luigi Maggi subisce diversi tagli di ordine politico. Ad esempio, viene eliminata l'inquadratura che mostra un operaio ferito e assieme a essa "tutte le scene e didascalie relative al propagandista, in modo che di esso non resti traccia nella pellicola"³⁴. Sono proprio i melodrammi popolari, soprattutto quelli di ambientazione napoletana prodotti dalla Lombardo Film, a offrire uno spazio contraddittorio, ma fertile alla rappresentazione del lavoro. Pur entro schemi paternalistici e finali conciliativi, questi film riescono spesso a denunciare ingiustizie sociali, proprio perché parlano a un pubblico vasto e sensibile rispetto all'argomento. Così

³⁵ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 170.

³⁷ Cfr. Vittorio Martinelli, "Il delitto della piccina", in Id., *Il cinema muto italiano 1920*, cit., pp. 94-96; Céline Gailleurd, *op. cit.*, p. 282.

³⁸ Cfr. Marco Bertozzi, "Forme del sensibile", in Céline Gailleurd (a cura di), *op. cit.*, p. 265.

³⁹ Cfr. Alessandro Blasetti, lettera a Mario Gromo, Roma, 13 maggio 1932, Busta CRS 02, fasc. 0435, Fondo A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁴⁰ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 359.

come nella narrativa d'appendice, il melodramma filmico riesce a ospitare elementi sovversivi grazie alla sua struttura convenzionale.³⁵

Se si guarda al decennio precedente, già in *Il figlio della sirena* (1912), vediamo una bambina impedire, di propria iniziativa, un conflitto tra il padrone e gli operai che minacciano un assalto alla fabbrica qualora un loro compagno licenziato non venga reintegrato. In *Una giornata di sciopero* (1911) la morte del figlio dell'operaio è conseguenza del suo ruolo di capo degli scioperanti. Entrambi i film mettono in scena i conflitti sociali mediandoli attraverso il ricatto emotivo e il melodramma familiare.³⁶ A questi si può accostare il citato *Il delitto della piccina* (1920), in cui la giovane domestica incinta, licenziata e abbandonata, finisce per compiere un gesto estremo: l'infanticidio diventa metafora della marginalità sociale e della condizione lavorativa femminile, in un contesto segnato dai rivolgimenti del Biennio rosso.³⁷

La censura cinematografica dell'epoca, per quanto colpisca duramente, non riesce a spegnere del tutto la carica sovversiva di tali narrazioni che di tanto in tanto trovano la strada per emergere dall'omertà imposta.

IL LAVORO FASCISTA: ROTAIE E LA REDENZIONE ATTRAVERSO IL LAVORO

Nel 1923, in *Il grido dell'aquila*, film di schietta propaganda fascista diretto da Mario Volpe, troviamo una sequenza ambientata in una officina. Tra altri fatti narrati legati alla marcia su Roma, Volpe mette in scena – con esiti grotteschi – un assai improbabile episodio di autogestione di una fabbrica da parte degli operai. Un fatto che anticiperebbe simbolicamente il ritorno all'ordine dovuto al nuovo corso fascista, proprio all'interno di uno dei contesti più politicamente nevralgici del primo dopoguerra italiano.³⁸

Alla fine del decennio, *Rotaie* (1930), tra gli ultimi muti prodotti in Italia, scritto da Corrado d'Errico e diretto da Mario Camerini, segna un punto di svolta. Per Alessandro Blasetti, *Rotaie* rappresenta uno dei due poli simbolici – insieme al suo *Sole* (1929) – della rinascita del cinema italiano. Se *Sole* celebra l'Italia rurale, *Rotaie* mette in scena quella urbana e industriale.³⁹ Ma è proprio nell'epilogo corale che il film di Camerini diviene emblematico per il nostro percorso. Dopo aver tentato il suicidio e sfiorato la perdizione a causa del gioco d'azzardo, i due protagonisti trovano un nuovo inizio grazie al lavoro in fabbrica. La dimensione del luogo di lavoro industriale è raccontata dal film adottando un linguaggio modernista influenzato dal *Kammerspiel* e dal cinema sovietico.⁴⁰ Tra le turbine e il vapore intravediamo i lavoratori intenti a far funzionare i macchinari. Tra loro riconosciamo il protagonista (Maurizio D'Ancora) che, smesso il frac del casinò, indossa la tuta professionale e nel mentre regola con perizia un manometro. Nell'inquadratura successiva la moglie (Käthe von Nagy) lavora all'uncinetto creando un indumento per la prole in arrivo.

A seguire l'obiettivo fissa una fiumana di operai che esce dalla fabbrica. Ancora una volta i invitati di pietra sono *La Sortie de l'usine Lumière* e *Il quarto stato*. La particolare *parata* finale di *Rotaie* diviene emblema di riscatto sociale, atto a ribadire che anche nell'evo fascista il lavoro equivale a redenzione. In tal caso non c'è spazio per alcuna rivendicazione, alcuna protesta e alcun disordine che rimandi al Biennio rosso. Secondo la propaganda di regime tutto, in Italia, è finalmente pacificato.

CONCLUSIONI

In termini generali, si può rilevare come il cinema muto italiano abbia rappresentato il mondo operaio solo di rado, con cautela e attraverso numerose omissioni. Ciononostante, si segnala qualche tentativo più esplicito, poi in gran parte ridimensionato in sede di revisione censoria. L'ambiente della fabbrica, in particolare, è stato trattato più come una soglia che come uno spazio abitabile; più sfondo che soggetto. Tuttavia, nei margini della finzione melodrammatica, nei film propagandistici, così come in alcuni serial popolari, emergono talune rappresentazioni operaie assai significative. Indizi visivi che testimoniano la presenza latente, ma persistente, del lavoro e, dunque, delle lavoratrici e dei lavoratori, nel nostro passato cinematografico. Il lavoro industriale nel primo cinema assume spesso una forma simbolica, spettacolare o allegorica, laddove raramente vuole essere *realistica* o documentaria. Gli spazi dell'officina sono talvolta evocati per rappresentare tensioni di carattere simbolico. L'operaio nel cinema muto non è mai pienamente protagonista, ma la sua rappresentazione è sempre carica di significato, proprio perché è filtrata, deviata o talvolta persino negata da tutti gli strumenti di censura preposti. Tuttavia nei chiaroscuri e nelle reticenze si riescono a cogliere alcuni, complessi, rapporti tra cinema, classe operaia, società e ideologia del primo Novecento italiano.

ABSTRACT

Il saggio analizza la rappresentazione del lavoro operaio nel cinema muto italiano tra il 1910 e il 1930, sottolineando come l'immagine della fabbrica e dei suoi lavoratori sia stata raramente protagonista. A partire dal modello fondativo *La sortie de l'usine Lumière*, il percorso proposto mette in luce la marginalità e le forme simboliche attraverso cui il lavoro appare sullo schermo. Dall'officina fantastica di *Un matrimonio interplanetario* ai casi più articolati come *Rotaie*. Particolare attenzione è dedicata alla rappresentazione delle donne durante la Grande Guerra e dell'infanzia proletaria, tra propaganda, melodramma e censura. Pur nella sua esiguità quantitativa, la figura dell'operaio emerge come riflesso ideologico e visivo cruciale per comprendere i rapporti tra cinema, società e potere nel primo Novecento italiano.

Parole chiave: Muto italiano; Lavoro operaio; Fabbrica; Propaganda; Melodramma; Censura

*The essay analyses the representation of blue-collar work in Italian silent films between 1910 and 1930, highlighting how the image of the factory and its workers was rarely the protagonist. Starting from the founding model *La sortie de l'usine Lumière*, the proposed path highlights the marginality and symbolic forms through which work appears on screen. From the fantastic workshop of *Un matrimonio interplanetario* to more articulated cases such as *Rotaie*. Particular attention is paid to the representation of women during the Great War and proletarian childhood, between propaganda, melodrama and censorship. In spite of its quantitative paucity, the figure of the worker emerges as a crucial ideological and visual reflection for understanding the relations between cinema, society and power in early 20th century Italy.*

Keywords: Italian silent cinema; Working-class labour; Factory; Propaganda; Melodrama; Censorship