



Italian Industrial Literature and Film Perspectives on the Representation of Postwar Labor a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo, Oxford, Peter Lang, 2021

Discussione a cura di Lorenzo Marmo

FEDERICO PIEROTTI

Université de Picardie Jules Verne, Amiens - France

Lavorare stanca. Il cinema italiano e l'industrializzazione **Hard Labor. Italian cinema and industrialization**

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo offre una recensione del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo, edito all'interno della collana *Italian Modernities*, curata da Pierpaolo Antonello e Robert Gordon per i tipi di Peter Lang (Oxford, 2021). | The contribution consists of a review of the book *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, edited by Carlo Baghetti, Jim Carter and Lorenzo Marmo, a volume of the series *Italian Modernities*, curated by Pierpaolo Antonello and Robert Gordon (Peter Lang, Oxford, 2021).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cinema industriale, Film industriale, Letteratura industriale, Useful cinema, Utility film
Industrial cinema, Industrial film, Industrial literature, Useful cinema, Utility film

Un libro di oltre cinquecento pagine e di trentasette saggi per mappare il territorio ancora poco esplorato, almeno sul versante cinematografico, del film e della letteratura industriale. L'ispirazione comparatista di *Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* è ascrivibile all'ambito degli *Italian studies* angloamericani, in continuità con un

doppio filone di indagine delineatosi negli ultimi anni: da un lato quello della rappresentazione del lavoro, già al centro di un numero monografico degli *Annali d'italianistica* curato nel 2014 da Norma Bouchard e Valerio Ferme; dall'altro quello sugli utility film e sullo *useful cinema* che, sulla scorta dei contributi pionieristici di Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau (eds. 2009)

e di Charles Acland e Haidee Wasson (eds. 2011), ha dato vita a indagini sempre più specifiche e approfondite sul caso italiano, a partire dalla monografia *Schooling in Modernity* di Paola Bonifazio (2014) fino alle ricerche più recenti condotte da Luca Peretti sulla ENI (2019), da Jim Carter sulla Olivetti (2020) e dal sottoscritto insieme a Francesco Pitassio (eds. 2019).

La prospettiva comparatista mette in dialogo due entità che, per quanto riguarda il tema industriale, presentano contorni tutt'altro che omogenei. Se, infatti, il canone della letteratura industriale è tutto sommato caratterizzato da un perimetro definito, per quanto passibile di ampliamenti e ripensamenti (per esempio dalla prospettiva gender, come sottolinea il contributo di Ambra Zorat), quello del *film* industriale (termine che nel titolo viene significativamente preferito a *cinema*) presenta confini assai più incerti e indefiniti. Che cos'è un film industriale? In mancanza di definizioni assodate e di un canone stabile, i curatori Carlo Baggetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo hanno optato per un'un'interpretazione ampia e inclusiva, non limitata ai soli film documentari o sponsorizzati, ma estesa a un corpus di film di finzione che, al pari dei romanzi analizzati nella sezione letteraria, mettono a fuoco attraverso la

lente narrativa temi e motivi legati al mondo del lavoro e dell'industria.

Il libro si divide in tre parti. La prima (*History, Method, Legacy*) fa il punto su alcune questioni generali, mettendo in dialogo cinema e letteratura; la seconda (*Italian Industrial Literature*) passa in rassegna i principali protagonisti della stagione della letteratura industriale; la terza (*Italian Industrial Film*) propone una dozzina di casi di studio dedicati ad altrettanti film esemplari. La maggior parte dei contributi si concentra sull'età d'oro del capitalismo – per riprendere la fortunata espressione dello storico britannico Eric Hobsbawm (1994 ed. 2014) – che coincide con il periodo di massima fioritura del film sponsorizzato e con la crescente attenzione riservata da cinema e letteratura al mondo industriale. Qualche sconfinamento cronologico consente di ricostruire gli antecedenti prebellici (nel saggio di Claudio Panella che apre la prima parte) e di proiettare il discorso sullo scenario contemporaneo della de-industrializzazione e della precarizzazione del lavoro (in quelli di Carlo Baggetti e Malvina Giordana che la concludono).

Diverse linee si intrecciano trasversalmente tra le diverse parti, mettendo in luce la grande ricchezza e potenzialità del soggetto trattato. Al di là del parallelismo

cinema-letteratura, il volume propone anche un fruttuoso dialogo tra film di finzione e produzioni sponsorizzate, come ad esempio nel saggio di Paola D'Amora su *Napoletani a Milano* (De Filippo 1953) che attraverso una comparazione con un coevo film della Dalmine fa emergere i diversi posizionamenti ideologici rispetto all'industrializzazione nazionale. Se, come argomenta Paola Bonifazio nel suo capitolo, gli utility film si propongono di condurre i cittadini italiani verso la modernità, attraverso modalità discorsive in sintonia con l'ottimismo governativo, molte delle narrazioni passate in rassegna, al contrario, fanno emergere aspetti disforici e disfunzionali, come le persistenti disuguaglianze geografiche, sociali e di genere. Tra le possibili chiavi di lettura ricorre con frequenza proprio quella legata al gender, in un percorso che ha inizio con gli stereotipi delle produzioni sponsorizzate postbelliche (Paola Bonifazio) per arrivare fino al precariato dei personaggi femminili contemporanei (Malvina Giordana), passando per la lotta di classe delle protagoniste di *Giovanna* (1955) di Gillo Pontecorvo (Anna Masecchia), per lo sfruttamento del corpo femminile in *La ragazza in vetrina* (1961) di Luciano Emmer (Lucia Cardone) o ancora per le controverse dinamiche al centro

di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller (Ilaria A. De Pascalis).

È invece prevalentemente sul versante di una mascolinità in crisi che emerge, nei film presi in esame, una tensione tra un modello di vita che vede nel lavoro (assunto a sinonimo di forza fisica e morale) una forma positiva di riscatto sociale e uno che, al contrario, lo irride come orizzonte da rifuggire. Il primo modello è prevalente nei film su commissione statale, come il documentario sponsorizzato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri *Italiani nel mondo* (1965) di Ugo Fasano, in cui – come sottolinea Luca Peretti – il sacrificio del lavoro si coniuga con quello dell'emigrazione, in una celebrazione delle virtù dell'operaio italiano che ritroviamo in altri utility film del periodo. A questa religione del lavoro, qui declinata secondo direttive filogovernative ma parimenti rintracciabile sul versante ideologico del PCI, si contrappone una vera e propria celebrazione della pigrizia che, nella mitopoiesi felliniana così come in quella della commedia all'italiana, dà vita a memorabili maschere dell'indolenza, da *I vitelloni* (Fellini 1953) a *I soliti ignoti* (Monicelli 1958), nelle quali – come mostrano Francesca Cantore e Andrea Minuz – un ostinato atteggiamento di

parassitismo sociale rifiuta di aderire alle logiche produttivistiche dell'industrializzazione.

Questa tensione tra *otium* e *negotium* (che riflette quella tra tempo del lavoro e tempo libero tipica delle società industriali) è sintomatica dell'atteggiamento ambiguo e ambivalente con cui il cinema italiano di finzione elabora il rapporto tra modernità e tradizione, preferendo la critica caustica alla celebrazione apologetica dei cambiamenti in atto, ma subendo allo stesso tempo la seduzione dei nuovi stili di vita e dei nuovi modelli emancipativi che grazie a questi si fanno strada. Come ben mette in evidenza Veronica Pravadelli nel suo contributo su *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi, è spesso attraverso elementi sotterranei e inconsci che una dialettica tra modernità e tradizione si insinua tra le maglie della scrittura filmica, facendo emergere la città (nella fattispecie Milano) come luogo di divertimento, di consumo e di distrazione, in contrasto con la monotonia della vita di campagna. Contrasto che anche in questo caso si caratterizza in termini di genere, nella misura in cui il personaggio femminile si rivela più pronto di quello maschile a adeguarsi alla vita urbana. Inscritta in dinamiche braudeliane di *longue durée*, la modernità implica una ridefinizione dei modi di abitare spazi e

ambienti da parte dei soggetti maschili e femminili, nel contesto di una nuova percezione frammentata e sollecitata da nuovi stimoli, come sin dai primi del Novecento hanno teorizzato Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

Anche durante la modernizzazione italiana del trentennio post-bellico la percezione si scopre frammentata, dispersa tra molteplici distrazioni, chiamando i personaggi a un processo di adattamento che può condurre verso gli esiti antitetici dell'integrazione e dell'alienazione. Descrivere, comprendere e definire questi nuovi regimi di percezione, modificati non solo dai ritmi del lavoro fordista, ma anche dall'intensificazione degli stimoli urbani e dalle sollecitazioni dello stile di vita consumistico, diviene in fondo la posta in gioco dei film esaminati. Come rimarca Lorenzo Marmo in uno dei primi saggi del volume, nel momento in cui, con il boom economico, il lavoro industriale acquista visibilità nel cinema di finzione, molti film utilizzano viaggi e spostamenti per riflettere sulle diverse percezioni spaziali che si aprono con il trasferimento dalla campagna alla città, dal Sud al Nord, dall'Italia all'estero. Un tema comune a molti dei film passati in rassegna, dal grande affresco di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti (nel capitolo di Valerio

Coladonato e Dalila Missero) alla piccola produzione di *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola (in quello di Mattia Lento), nei quali la dislocazione spaziale produce shock percettivi e disorientamenti esistenziali. Modernizzazione e industrializzazione danno vita a condizioni post-traumatiche, come quella di Giuliana in *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni (analizzato da Eleonora Lima), o a conflitti tra classi sociali e sistemi valoriali, osservati ora attraverso il prisma della commedia, come in *I compagni* (1963) di Mario Monicelli (di cui Andrea Mariani offre una lettura nel contesto politico), ora attraverso quello del melodramma, come in *L'uomo di paglia* (1958) di Pietro Germi (i cui punti di contatto con la tradizione del *male weepy* sono evidenziati da Federico Vitella).

Come ricomporre un simile contesto di esperienze disperse e frammentate? Appaiono in questo senso interessanti le ambizioni scientifiche della psicotecnica, disciplina che, affermata all'inizio del Novecento dalla convergenza tra psicologia sperimentale e tecniche di organizzazione, si pone l'obiettivo di organizzare il campo della percezione nei luoghi di lavoro e negli altri spazi modificati dalla diffusione di nuovi media, tecnologie e mezzi di trasporto. Il contributo di

Alessandra Diazzi, che approfondisce questo aspetto ancora poco studiato, fa emergere con chiarezza le aporie aperte dall'introduzione dei principi psicotecnici nelle industrie nazionali, comprese le più illuminate come la Olivetti: se da un lato essi si propongono come principio di razionalizzazione finalizzato a ridurre alienazione e sfruttamento, dall'altro rivelano la loro natura ambigua di strumenti biopolitici di controllo; un aspetto messo in luce, tra gli altri, proprio da scrittori olivettiani come Ottiero Ottieri e Paolo Volponi, oltre che da film qui ricordati come *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti e *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri (preso in esame da Louis Bayman).

Il libro rappresenta senza dubbio un'indagine preziosa sulla rappresentazione del lavoro e dell'industria nell'Italia del dopoguerra. Molte sono le piste che esso ha il merito di aprire, così come le domande e le questioni che mette in gioco. La mossa successiva, dopo questa mappatura preziosa di un terreno così fertile, dovrebbe portare verso una più ampia e generale definizione di *cultura industriale*, in cui letteratura e cinema non siano che due elementi, per quanto importanti, di un insieme più vasto di nuovi oggetti da indagare: oggetti facenti capo alla cultura visuale (fotografia, video e altri dispositivi

di fruizione), alla cultura sonora (musica industriale) e alla cultura materiale (design). Una mossa ulteriore, che si spinge al di là degli obiettivi dichiarati del volume collettaneo, che però potrà trovare

nella sistematizzazione qui proposta delle basi già molto solide su cui impostare un lavoro che si preannuncia ricco e fruttuoso per gli anni a venire.

BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles; Wasson, Heidee, eds. (2011), *Useful Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Bouchard, Norma; Ferme Valerio, eds. (2014), "From *Otium* and *Occupatio* to Work and Labor in Italian Culture", numero monografico della rivista *Annali d'italianistica*, 32.
- Carter, Jim (2020), *Communities of Labor. Adriano Olivetti and the Humanization of Industrial Society*, tesi di dottorato discussa presso la University of Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Library. [25/11/2022] <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/155054>
- Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick, eds. (2009), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Hobsbawm, Eric (1994), *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, trad. it. *Il secolo breve: 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Peretti, Luca (2019), *Neocapitalist Realism: ENI's Industrial Films in the Anticolonial Era*, tesi di dottorato discussa presso la Yale University, Ann Arbor, Yale University ProQuest Dissertations Publishing.
- Pierotti, Federico; Pitassio, Francesco, eds. (2019), "Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963)", numero monografico della rivista *Immagine*, 19: 9-212.

FILMOGRAFIA

- La classe operaia va in paradiso*, Dir. Elio Petri, IT, 1971.
- I compagni*, Dir. Mario Monicelli, IT-FR-YU, 1963.

- Il deserto rosso*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-FR, 1964.
Giovanna, Dir. Gillo Pontecorvo, IT, 1955.
Italiani nel mondo, Dir. Ugo Fasano, IT, 1965.
Mimì metallurgico ferito nell'onore, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.
Napoletani a Milano, Dir. Eduardo De Filippo, IT, 1953.
Omicron, Dir. Ugo Gregoretti, IT, 1963.
Il posto, Dir. Ermanno Olmi, IT, 1961.
La ragazza in vetrina, Dir. Luciano Emmer, IT, 1961.
Rocco e i suoi fratelli, Dir. Luchino Visconti, IT-FR, 1960.
I soliti ignoti, Dir. Mario Monicelli, IT, 1958.
Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam, Dir. Ettore Scola, IT, 1973.
L'uomo di paglia, Dir. Pietro Germi, IT, 1958.
I vitelloni, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1953.

Federico Pierotti è professore ordinario di storia ed estetica del cinema presso l'Université de Picardie Jules Verne ad Amiens. Le sue ricerche si sono concentrate principalmente sul cinema e la cultura visuale; l'estetica, la tecnologia e la storia del colore nel cinema; il cinema italiano del dopoguerra; il cinema industriale e gli utility film; il cinema portoghese moderno e contemporaneo. È autore di libri sul colore (tra cui *La Couleur: une passion cinématographique*, Classiques Garnier, 2020) e sul cinema portoghese (*Diorama lusitano*, Mimesis, 2018). È membro dei comitati scientifici delle riviste *L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes* (Il Mulino) e *Immagine - Note di Storia del Cinema* (Persiani). È stato visiting researcher all'Italian Academy for Advanced Studies in America presso la Columbia University (2016) e visiting professor all'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2020) e l'Université de Toulouse Jean Jaurès (2017). | Federico Pierotti is a full professor of film studies at the University of Picardie Jules Verne in Amiens (France). His work mainly focused on cinema and visual culture; the aesthetics, technology, and history of color in cinema; post-war Italian cinema; industrial cinema and utility films; modern and contemporary Portuguese cinema. He is the author of books on color (including *La Couleur: une passion cinématographique*, Classiques Garnier, 2020) and on Portuguese cinema (*Diorama lusitano*, Mimesis, 2018). He is a member of the scientific committees of the journals *L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes* (Il Mulino) and *Immagine - Note di Storia del Cinema* (Persiani). He was a visiting researcher at the Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University (2016) and a visiting professor at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2020) and at the University of Toulouse Jean Jaurès (2017).

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

Università di Pisa, Italy

**Temi e ideologemi dell'industria
tra il boom economico e l'era del precariato**

**A partire da *Italian Industrial Literature and Film*
di Baghetti, Carter e Marmo**

**Themes and Ideologemes of Industry
in Economic Boom and Precarious Jobs Eras**

**Starting from Baghetti, Carter, and Marmo's
*Italian Industrial Literature and Film***

SOMMARIO | ABSTRACT

A partire dalla lettura del volume *Italian Industrial Literature and Film*, a cura di Baghetti, Carter e Marmo, il contributo si propone di problematizzare i legami tra la letteratura dell'età industriale in Italia (anni Cinquanta/Settanta), il dibattito contemporaneo connesso ai temi del precariato, e la produzione letteraria dei decenni intercorsi tra questi due momenti storico-culturali. | Taking its cue from the volume *Italian Industrial Literature and Film*, edited by Baghetti, Carter and Marmo, the essay aims at reflecting on the connections between the literature of Italian industrial era (from the 1950s to the 1970s), contemporary writings on the issue of precarity, and the literary output from the decades in-between.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Letteratura industriale, boom economico, precariato, lavoro | Industrial literature, economic boom, precarity, labor

1 Dal nucleo ai campi di forza: un trentennio di fabbrica

Il denso volume a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo *Italian Industrial Literature and Film* si situa al centro di un dibattito cospicuo che negli ultimi dieci-quindici anni è stato fortemente ripreso: il rapporto, in senso lato, tra letteratura e lavoro.

Esplorato riccamente negli anni Cinquanta, nel celebre dibattito su industria e letteratura, il tema è stato ripreso dalla critica a seguito dell'esplosione di tematiche del lavoro che hanno caratterizzato la produzione narrativa italiana a partire dalla metà degli anni Zero.

In quel caso era la produzione fordista, l'alienazione del soggetto, il rapporto tra singolo, massa, corpi intermedi a farla da padrone. Nel caso recente, invece, è la nuova condizione lavorativa precaria, fatta di isolamento, singolarità, destrutturazione dell'esperienza lavorativa stessa (interrotta, frammentata, fatta di *stop-and-go* come i contratti somministrati o i co.co.co).

Questa bipartizione è una voluta semplificazione critica. Si vedrà tra pochissimo che i rivoli di senso del dibattito costruito intorno al *Menabò* provenivano dagli anni precedenti e percoleranno fino agli anni Ottanta (almeno nelle *Mosche del capitale* volponiane, 1989). Ma è una semplificazione che illustra i *due poli del dibattito*: gli anni Sessanta del Novecento e gli anni Zero del Duemila. Il volume di Baghetti, Carter e Marmo sembra voler mettere in luce come il primo polo è una illusione ottica che deriva da un intersecarsi di linee di forza. L'arco cronologico si distende e, uscendo finalmente dalla dimensione un po' angusta del capitolo di manuale di storia della letteratura italiana¹, si dimostra un efficacissimo repertorio di temi, opere, ipotesi che riguardano un periodo spesso, come si è detto, affrontato un po' di fretta nelle storie letterarie, anche universitarie: il nesso letteratura/lavoro di quel periodo, l'idea di una

letteratura industriale, viene citato in qualche corso specialistico su Volponi, al più, o sul Neorealismo.

In una sorta di passaggio dalla concezione atomistica a quella quantistica *Italian Industrial Literature and Film* mostra come intorno al nucleo, a dargli consistenza e a definirlo, ci sia una miriade di campi di forza – ossia di eventi, fatti, libri, film, alcuni dei quali talvolta finora considerati dalla vulgata critica quasi degli *a parte* (*Il maestro di Vigevano*, Mastronardi 1962, e dintorni come “post-neorealismo” per esempio). Non è possibile riassumere le oltre cinquecento pagine di cui è composto. Cercherò dunque di illustrare le funzioni d'onda, per restare nella metafora – le linee di faglia – dalle quali e *nelle quali* il nucleo si sviluppa.

Come ricordato anche dai curatori, Ottieri (1962: 183) aveva constatato che quello della fabbrica era «un mondo chiuso» e si chiedeva: «chi può descriverlo?» La risposta era (è): l'arte. Ma questo volume si muove oltre tale domanda e non si limita a *descrivere*, ma *ricompone* un quadro finora assente. I 37 capitoli che compongono questo volume-*monstre* dettagliano aspetti, figure, momenti spesso messi da parte nel dibattito, che si polarizza sulle figure in piena luce (Vittorini, Volponi, Trevisan, Falco...). La prima parte (“History, Method, Legacy”)

affronta una serie di problemi generali e periodizza il campo: apre sullo sfondo storico che inizia nel XIX secolo con certe rappresentazioni di “buon operaio” e passa per la rappresentazione della fabbrica da parte del cinema fascista (Panella), dunque illustra con mosse meritorie la preistoria del tema trattato; si sofferma sul dibattito del *Menabò* (Carter, anni Sessanta); osserva un tema pertrattato come il nesso città/campagna in ottica di costruzione di un’identità industriale (Chirumbolo, fino agli anni Settanta) e arriva agli anni Zero (Baghetti, che riguarda ai temi del dibattito classico nell’ottica contemporanea). Un secondo percorso affronta i nodi tematici e teorici del dibattito come il concetto di fabbrica tra anni Cinquanta e Sessanta (Zinato), il rapporto della letteratura di fabbrica con l’alienazione (Ferrarese) e della fabbrica con la psicologia (Diazzi), col pensiero politico (Sartori), il ruolo delle donne (Zorat, che ci ricorda il troppo spesso dimenticato contributo di autrici come Maraini, Morante, Nobili e Ortese a questo tema) e il moderno pensiero ecocritico (Mori). Sempre in questa parte vi sono alcuni affondi sul cinema nei diversi momenti storici (a partire da Marmo che inquadra globalmente lo sviluppo del cinema dal 1945 a metà degli anni Settanta). Le altre due parti procedono se si vuole in modo

più ordinato, affiancando una serie di medaglioni relativi a opere letterarie (autori: Davì, Ottieri, Arpino, Buzzi, Mastronardi, Bianciardi, Volponi, Parise, Balestrini, Primo Levi e *La chiave a stella*, 1978, libro spesso sottaciuto anche per la posizione a cavallo di due ere letterarie, Di Ciaula)² e cinematografiche (De Filippo, Germi, Visconti, Olmi, Emmer, Antonioni, Wertmüller...).

Una peculiarità interessante del volume, che certo serve anche agli studiosi italiani, è l’affiancamento di cinema e letteratura³. Spesso i dibattiti cui assistiamo da letterati riguardano romanzi, racconti, riviste culturali. Del cinema se ne parla poco, per lampi o salti. Immagino che dal punto di vista degli studi sul cinema accada qualcosa di simile, ma (complice la iperspecializzazione del lavoro cui spinge la nostra epoca) non posso esserne sicuro. Mi pare che nonostante luminose eccezioni come il libro di Karen Pinkus (2021) sul cinema industriale negli anni Sessanta il campo languisca un pochino. E d’altra parte, è l’*affiancamento* che manca, il far entrare in risonanza testi letterari e filmici. In questa ripresa trasversale può esserci una nuova linfa per gli studi tematici. È attraverso il confronto tra due *media* di massa, romanzo e cinema, le cui fortune sono nella storia alterne, che può in effetti dispiegarsi

la descrizione di una *immaginazione industriale* che ha colonizzato l'Italia tra il *boom* e la crisi petrolifera, forse.

Sebbene la pluralità di voci e la molteplicità di fuochi d'interesse su singole opere che attraversano il volume facciano talvolta scivolare sullo sfondo questo elemento, esso rimane sempre presente a scavare gallerie e collegamenti tra i vari fenomeni. Così dalla lettura se ne esce con in mente un panorama frastagliato e molteplice, variegato e però coerente grazie ad alcuni nodi di fondo, i quali non sarebbero emersi senza tanto i capitoli più generali della prima parte quanto quelli iperfocalizzati su singole opere della seconda e terza parte i quali spesso infatti dialogano a distanza e a volte in modo implicito con la parte più teorica.

Dunque provo a enucleare questi nodi, queste linee di faglia: un'*idea complessa* del nesso cultura/industria, non limitata al puro tematismo né alle mere tecniche rappresentazionali, capace di inglobare diversi aspetti del sapere che concorrono a elaborare (seconda linea) quell'*idea di industria* che l'arte mette in scena, rielaborandola. La *compresenza*, pur nelle distinzioni di pubblico, linguaggi ecc., di letteratura e cinema nella messa a punto di questa idea e di sua diffusione nel più vasto spazio culturale (terza linea). La *presenza di limiti*

cronologici (quarta linea: il periodo 1945-1975, con qualche sfioramento perché le date sono sempre dei segnaposto, almeno in parte) che indicano il momento in cui quell'idea di fabbrica come luogo di cultura, d'irradiazione di parole d'ordine e atteggiamenti e gesti e letture (Zinato) è effettivamente uno dei centri del pensiero artistico e culturale. Infine la *natura ambivalente* della condizione industriale, e della sua rappresentazione artistica, che collega carsicamente la maggior parte dei saggi. I testi trattati, notano i curatori, «shared a desire to restore the complexity of reality, which was often simplified in schematic or triumphalist visions of development» ("Introduction": 8).

Attraverso i diversi capitoli il lettore percepisce la pervasività di questo tema che si fa ideologema, le sue diverse realizzazioni e simbolizzazioni artistiche (cinematografiche e letterarie), e si rende conto che non si tratta solo di una "moda" o un momentaneo interesse dovuto a qualche intellettuale innamorato degli operai apparentemente uscito da una canzone di Gaber. Senza voler ricondurre il tutto a una sola prospettiva sulla fabbrica (gesto erroneo e credo impossibile) è la fabbrica a dare prospettive, un aleph concettuale, tematico.

2 Altri nuclei, altri lavori

È interessante osservare da un lato la discrasia cronologica tra la seconda e la terza parte del volume: se le opere letterarie con *Tuta blu* (Di Ciaula 1978) e *La chiave a stella* si proiettano già in un'epoca che "chiude" la fase industria/letteratura, quelle cinematografiche si attestano al culmine del discorso operaista (*La classe operaia va in paradiso*, Petri 1971; *Mimì metalurgico*, Wertmüller 1972; *Trevico-Torino*, Scola 1973). Vero è che la fase successiva non brilla di documenti di fabbrica o di lavoro, se si esclude forse *Il prato* dei fratelli Taviani (1979), in cui brilla proprio *l'assenza della fabbrica*, il rifiuto del lavoro come obiettivo e vulnus che conduce i personaggi alla rovina. Peraltro questo elemento, a sua volta, richiama (al di là delle ovvie differenze)⁴ l'analoga posizione messa in luce da Francesca Cantore nel capitolo sui *Vitelloni* (Fellini 1953) e *La dolce vita*. Dall'altro lato è anche interessante che in quest'opera di approfondimento e sistemazione anche in ottica storiografica manchi il passaggio degli anni Ottanta e Novanta, cioè l'epoca dell'inizio della deindustrializzazione. Di nuovo, come per *Il prato*, è l'assenza della fabbrica, del lavoro industriale che potrebbe essere messa in luce e illustrare qualcosa che altrimenti si perde (letteralmente, e in modo

inquietante: le statistiche sui suicidi degli operai negli anni Ottanta sono un bollettino di guerra anche per un Paese come il nostro abituato a tre morti sul lavoro al giorno). Baghetti fa un ottimo lavoro nel ricucire i due dibattiti, ma che ci sia un buco di vent'anni è un po' strano e indice non certo della mancanza di coraggio, volontà o bravura dei curatori (che fanno un lavoro eccellente, sia nella scelta dei collaboratori sia nel taglio complessivo dell'opera). Se mai, indice di una mancanza concettuale che non è colpa di singoli, ma ci pervade tutti, che caratterizza il nostro etere storico e ideologico.

Può sembrare il facile gioco del "quel che non c'è": ma credo che sia una cosa diversa. La mia intenzione non è tanto mettere in luce questa o quella mancanza, nella sintesi in questione, di un autore, un'opera, un movimento, né in effetti una vera e propria zona morta del libro che si concentra su altro: ma è interessante vedere il *quantum leap* che fa passare dal trentennio postbellico agli anni Zero. Pure, credo che qualcosa da dire ci sarebbe. E se ne parlo ora non è per una (assurda) postilla a un libro che parla d'altro, ma per provare a delineare quello sfondo, quelle continuità che riempiono forse il buco. Partiamo dai vituperati anni Ottanta, dove il

lavoro non è esattamente che scompaia, ma certo prende forme assai diverse.

I primi romanzi di Busi (certo *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, 1985, ma non meno *Seminario sulla gioventù*, 1984, anch'esso incentrato su una dinamica di sfruttamento piuttosto evidente tra il giovane protagonista e le figure d'autorità – e datori di lavoro – cui si rapporta, e il complicatissimo *La delfina bizantina*, 1986, che osserva l'orrorifica accumulazione primitiva, per così dire, della borghesia italiana); ci si può far rientrare anche *Magia rossa* di Gianfranco Manfredi (1983) – che illustra il precariato universitario... –; il *lumpenproletariat* giovanile di *Aspettando Ketty* di Ippolita Avalli (1982); il lavoro editoriale (bifronte, malandrino quando fa *vanity press* e serio quando pubblica tomi pensosi) del *Pendolo di Foucault* (1988); il quasi distopico *Snack bar Budapest* di Lodoli e Bré (1987, con la sua descrizione di un tessuto economico ormai sfilacciato, reso improduttivo e soggetto alla rapina del più violento).

Salvo forse il Busi della *Vita provvisoria* i romanzi degli anni Ottanta non brillano certo per tematiche lavorative, e non c'è nemmeno da parlare di quelle operaio-industriali. Nondimeno il lavoro entra e non in modo secondario, perché

esso innesca e sviluppa la trama (così *Magia rossa* e il *Pendolo*); definisce le opzioni, e quindi determina le azioni, dei protagonisti (*Aspettando Ketty*); costituisce uno sfondo anche psichico per questi ultimi – è evidente l'omologia tra il protagonista di *Snack bar Budapest* e la città devastata in preda alle gang, l'uno e l'altra incapaci di risollevarsi e recuperare una dignità. Dunque, un segnale di perifericità narrativa e centralità – diciamo così – pre-ideologica, dato che qui il lavoro non forma compiutamente un orizzonte di senso, ma interviene su altre strutture. È segno di quel crollo post-1979 (con i sessantuno licenziati della Fiat) che con lo sguardo retrospettivo di cui godiamo oggi si può vedere nelle due opere che chiudono la seconda parte del volume da cui siamo partiti: *Tuta blu* è in tal senso la consacrazione (cultural-letteraria) dell'operaio proprio quando quell'operaio stava per ricevere una lettera di licenziamento; il tono quasi elegiaco (per un'ideale, un'etica anche del lavoro ormai in via di disfacimento) della *Chiave a stella* è evidente; dopo si apre il deserto della progressiva deindustrializzazione nascosta sotto i cocktail della Milano da bere.

Mi pare che queste tracce narrative risentano se non direttamente dell'ideologia “di fabbrica” che si compone attraverso i saggi

di *Italian Industrial Literature and Film*, almeno del modo in cui era già stato impostato il problema: non si capisce più quale dignità possa dare il lavoro (come recitava la canzone di Pietrangeli: “Esser servi è un gran decoro / ci si acquista in dignità”, 1974) se tale lavoro si sfilaccia, non contribuisce a costituire l’identità del lavoratore ma se mai vi si oppone (lascito forse del rifiuto del lavoro del Movimento del Settantasette? Ma si è visto che diverse opere trattate nel volume qui in analisi riprendono identiche tematiche e posizioni). In tal senso dunque i romanzi degli anni Ottanta possono essere visti come il momento in cui si perde tale nesso, in cui l’approccio del lavoro come alienazione raggiunge il massimo livello (e si pensi ai tanti romanzi del periodo su giovani perplessi e incapaci, o interni alla logica tardocapitalistica: da *Gli sfiorati* – Veronesi 1989 – a *Treno di panna* – De Carlo 1981, per dire) e in essi si può forse ricostruire una *preistoria del precariato* contemporaneo, come i primi saggi del volume illustrano la preistoria della fabbrica, allo stesso tempo osservando la riconfigurazione di temi e ideologemi in questo momento storico.

C’erano stati anche dei pro-dromi della “narrativa precaria” in senso proprio nelle scritture dei giovani narratori anni Novanta

(riconosciuti da molti: Baghetti e anche Toracca e Condello, 2019): *Tutti giù per terra* (Culicchia 1994), *In principio erano le mutande* (Campo 1992) e *La guerra degli Antò* (Ballestra 1992), successivamente *Fonderia Italghisa* (Caliceti 1996), che illustrava un tentativo di innesto delle esigenze giovanili nel sistema produttivo dell’epoca. La stessa trilogia di Isabella Santacroce (1995, 1996 e 1998, che mostra il lato difficile e forse impossibile dell’inserimento in un tessuto sociale da parte di giovani sbalestrati), con i lavoretti delle sue protagoniste, s’inserisce in un contesto simile (ancorché tramite spostamenti, esagerazioni, deformazioni). Ma queste opere, che già preconizzavano il mercato del lavoro precario e frammentato degli anni Zero, legavano tale condizione in primo luogo allo status anagrafico-sociale dei loro protagonisti: giovani sull’orlo della vita adulta (universitari, ex universitari, diplomati ecc.) che attendono questa vita senza che arrivi mai (fino all’estremo del girotondo di Culicchia, con il libro che apre e chiude sulla stessa scena).

La produzione degli anni Zero invece pur mantenendo la medesima impostazione (protagonisti giovani che si affacciano sul mondo del lavoro), sembra spostare il fuoco sulla macchina (impazzita) lavorativa, che macina i suoi addetti senza

pietà, senza nemmeno più la natura totemica che aveva assunto per esempio in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936) di Charlie Chaplin o anche nella *Classe operaia va in paradiso* (il dettaglio espressionistico della macchina operata da Lulù, delle sue mani, dei suoi occhi, il montaggio a singulti... tutto

concorre a estraniare la macchina e a farne un centro quasi mistico, per verso ma mistico). No, è un massacro che avviene in silenzio, nel retro dei pensieri e dei corpi, *fuori* dallo spazio del lavoro che si prosciuga (quando i turni sono lunghi e gli straordinari non pagati) e si dilata in nulla (tra un contratto e l'altro).

3 Provare a ricomporre

Entro questo non-spazio si muove una non-continuità (lavorativa, esistenziale, psicologica) che si riflette nel ritmo sincopato e nella costruzione a tagli e strappi, nell'assenza di incipit e conclusioni ben definite (Boscolo 2012). Certo la percezione di un movimento episodico, frenetico e slegato in tanti micro-movimenti (narrativi) è un criterio di definizione centrale della transizione dalla «modernità classica» alla «modernità tardiva» (Rosa 2010, p. 55). Pure, tale caratteristica si amplifica e diventa evidente proprio nello *scarto* tra esperienza lavorativa attesa (desiderata?), basata sulla memoria “sociale” di *cosa sia* il lavoro, e prassi lavorativa effettiva. Allora il lavoro precario è simbolo della tarda modernità, della sua frammentazione sintagmatica (Jameson 1990 ed. 2009) che produce una realtà schizofrenica. Il farne racconto è stato

(anche) un modo per ricondurre a senso, a sistema, quella esperienza, trasformare (direbbe un analista) gli «oggetti beta» in «alfa», le pure sensazioni cosali che percepiamo in qualcosa di simbolizzato, dunque di *significante*. Una resistenza, anche, verso la condizione marginalizzata che il mercato del lavoro contemporaneo impone, o cerca d'imporre, al lavoratore.

Ma che forma ha preso questa resistenza? Nei testi 2005-2009, principalmente, la *mimesi del frammento*. Nelle opere tarde invece questa natura frammentaria, che permane, è controbilanciata da una qualche forma di coerenza a lunga portata (l'inchiesta/ricostruzione storica, il taglio autobiografico). In particolare è in Falco che sembra emergere questa necessità, anche grazie al parallelo io narrante-padre, che ovviamente dipana così il *fil rouge* dell'arcata cronologica.

La mossa degli scrittori è parzialmente quella suggerita (nei limiti di un volume che parla d'altro, cioè di una stagione storica nel suo rapporto con un tema culturale) dai curatori e in alcuni saggi, il tentativo insomma di *legare insieme* ciò che appare distinto, lontano. Come c'è una preistoria nel saggio di Panella c'è una *post-storia* nei saggi di Baghetti e Giordana. È la mossa che la critica finora non ha fatto fino in fondo. E che va approfondita, riprendendo quanto fanno gli scrittori e spostandolo (perciò essi lo fanno solo parzialmente) su un piano ulteriore, quello del concetto. In che modo può avvenire? Per rispondere vorrei analizzare ancora un momento il fenomeno della narrativa precaria degli anni Zero.

È interessante che la fioritura narrativa degli anni Zero sia durata tutto sommato poco: ponendo tra gli esordi *Pausa caffè* (2004) di Giorgio Falco e *Cordiali saluti* (2005) di Andrea Bajani l'avvio dell'attenzione sul problema⁵, e *Il mondo deve sapere* (2006) di Michela Murgia come momento iniziale del "successo" (nello stesso anno inizia le pubblicazioni *Il maleppeggio*, rivista dedicata proprio ai nuovi lavori precari: v. Chirumbolo 2014), l'interesse resiste circa un lustro. Con *Riportando tutto a casa* (2009) di Nicola Lagioia il precariato si scioglie in situazione esistenziale

comune ai protagonisti; in *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco esso diventa organico alle vite dei protagonisti; con *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone il tema diventa maniera, spezia che rafforza il gusto di una macchina narrativa di successo⁶.

Ciò ha tre spiegazioni, forse, che non mi paiono in contraddizione. Primo, il tema è stato catturato rapidamente dal mercato. Il precariato è divenuto un *brand*, con una intensità e rapidità mai vista prima. Ne sono segno i numerosi film derivati, in tempi rapidi e spesso con forzature evidenti, dai libri sul precariato. Già nel 2008 Paolo Virzì, campione del midcult impegnato, traspose il romanzo di Murgia in *Tutta la vita davanti*. L'anno seguente è il turno di *Generazione 1000 euro* diretto da Massimo Venier, che riprende l'omonimo libro di Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa (2006). La storia di questo volume è interessante: come per il romanzo di Murgia, esso nasce da un blog, ma sono stati levati dubbi sulla veridicità della cosa (il blog sarebbe stato aperto nel 2005, ma il primo post è di diversi mesi dopo, di inizio 2006) tanto che resta il sospetto che quello di Incorvaia e Rimassa sia stato un caso di *astroturfing*, di naturalizzazione di un processo costruito a tavolino. Allo stesso modo l'impeto

editorial-cinematografico segnala un tratto tipico del nostro mercato culturale, la rapidità di consumo.

Secondo, proprio la commercializzazione del tema ha spinto gli scrittori su lidi diversi e meno scontati, almeno per quanto riguarda la volontà (a cavallo tra l'antico canone del proibito per cui bisognerebbe sempre «make it new» e l'esigenza di novità del mercato) di offrire prodotti originali (anche su un piano più schiettamente commerciale). Terzo, il precariato è entrato nel senso comune. Le opere non devono più sottolineare che si occupano di un «precariato esistenziale», di

un nuovo tipo antropologico che non risponde alle categorie e al linguaggio della letteratura tradizionale. Se una vita raccontabile è una vita dotata di senso ed è peraltro con la narrazione che si dà senso al mondo è dalla frammentarietà delle opere che si possono ascrivere a questo filone che si deduce l'urgenza di creare strategie discorsive adeguate a rappresentare un disagio che non ha punti in comune con quelli presenti nella narrativa precedente (Boscolo 2012: 2)

La condizione è – con rapidità forse sorprendente – entrata nel senso comune, anche con un misto di accettazione. Lo segnala anche il progressivo affossamento della

Mayday Parade – la manifestazione del Primo maggio organizzata dai lavoratori precari a Milano dal 2001 – che dopo il 2011-12 perde smalto e capacità di aggregazione, fino alla disastrosa repressione da parte delle Forze dell'ordine dell'edizione 2015, la quale segnò se non la fine almeno una interruzione della centralità del precariato (in quanto tale) nelle rivendicazioni dei manifestanti (oltre si sostituirà una logica di maggior compromesso, fatta di vertenze più specifiche: fino a quella dei rider del 2020-21). Il che implica non certo una scomparsa dei temi politico-sindacali e organizzativi, ma una loro diluizione che li innesta in altri spazi.

Questa “normalizzazione” (forzata, come spesso in Italia, anche da una certa mano repressiva da parte delle istituzioni) forse fa sì che si perda la necessità di raccontare, identificandola tramite il racconto, la condizione: Panella (2011) rileva la prevalenza di forme autobiografiche-testimoniali, al di là della loro effettiva autenticità, che funge da strumento di validazione («garanzia di autenticità» 97). Dopo l'ondata o picco nella rappresentazione letteraria, come si è già accennato per la rivendicazione politica, il tema non scompare. Entra nel circuito letterario proponendo opere di alto o altissimo profilo nelle quali queste

forme permangono (*Works* di Vitaliano Trevisan, 2016, *Ipotesi di una sconfitta* di Falco, 2017, e i reportage di Ferracuti) ma assumono stilisticamente e formalmente maggior consapevolezza, letterariamente una resa più complessa. Sono opere più riuscite: opere più *meditate* perché *l'urgenza espositiva è venuta meno* (non a caso è una generazione che ormai, quando scrive questi testi, a metà anni Zero, ha almeno quarant'anni: e il precariato ormai lo hanno nelle ossa).

Allo stesso modo il tema, negli anni Sessanta al *centro* del dibattito teorico, era divenuto parte del dibattito *artistico*: Volponi, certo, Balestrini con *Vogliamo tutto* (1971) fino a racconti come *Tuta blu* della collana "Franchi narratori" di Feltrinelli (1978), o fluendo in forme a volte quasi di pastiche in film come *La classe operaia va in paradiso* (il lato grottesco rielabora spesso temi e idee per esempio derivate dai *Quaderni rossi* di Tronti, Negri e Panzieri). Le idee percolano, si mischiano (le elaborazioni sull'operaio massa e sull'operaismo, per esempio, emerse negli anni Sessanta e divenute per certi versi lingua comune almeno nella parte progressivo-protestataria del Paese: e per questo riattate in chiave ironico-grottesca in Petri), prendono

nuova vita. E ciò consente una nuova, migliore elaborazione del concetto stesso, in un circolo che va dalla teoria all'arte e torna alla teoria. Il tutto avviene perché l'attore artistico innesta, collega, riformula, rielabora, re-inquadra (da e in prospettive diverse: la forma artistica come deformatrice/riformatrice dei concetti stessi; questo è quanto emerge con energia da numerosi contributi). Elaborare la forma artistica significa anche riconcettualizzare una serie di informazioni, ovviamente (di nuovo Jameson 1980 ed. 1990, ma si veda il *farsi della teoria tramite la prassi* che emerge da opere come Mazzoni 2004 e 2011).

Da questo punto di vista l'operazione degli autori che scrivono di lavoro negli anni Dieci del Duemila è un'operazione di compiuta simbolizzazione. La critica, che ha esperito a fondo il problema e lo ha ben sistemato nel quadro storico che gli appartiene (ancora di recente una serie di monografici hanno approfondito l'argomento)⁷, ha però finora mancato di gettare un vero sguardo retrospettivo. Insomma è come se il dibattito industria-letteratura non fosse stato messo in dialogo con la recente esplosione precario-letteraria.

4 Due nuclei o due soggetti, un campo di forze (da costruire)

Due mappature, due sistemazioni, orientate in due blocchi storici, due momenti contrapposti. Anche per la vicinanza cronologica il secondo – quello degli anni del Secondo millennio – si trova più in difficoltà nel selezionare e distinguere (i piani estetico e socioculturale) e a sua volta fatica a delineare con rigore i campi di forza che circondano e sorreggono il nucleo. Ma il problema resta, perché spesso si riconosce una intrinseca specificità al secondo momento, ma non si riesce a identificare sempre i percorsi che dal primo vanno al secondo. Compiuta una operazione analoga a quella di *Italian Industrial Literature and Film* anche sullo spazio dell'estremo contemporaneo, sarà necessario ricostruire i fili che legano prima e dopo. Solo in questo modo si può recuperare al senso la molteplicità che compone lo «spazio drogato» (Racalbuto 2013: 296-297) in cui ci muoviamo – intendendo con tale espressione la sovrapproduzione di oggetti beta, non simbolizzati e inerti, che finiscono per impedire la ricostituzione psichica. Traslando nell'inconscio sociale (e politico) questa intuizione, la critica può (dovrebbe) svolgere il ruolo della funzione alfa che appunto converte in oggetti alfa gli oggetti beta.

Simbolizzazione, strutturazione e ristrutturazione (destrutturazione no, ne abbiamo già avuta troppa) del senso.

In parte il bel saggio di Baghetti (207-218) vuole impostare proprio questo problema e ciò sottolinea come i curatori non lo ignorino. In ciò che definisce un “ponte” verso il presente, egli parte dall'affermazione che ha mosso l'autore di queste righe: “contemporary labor literature must be read in conjunction with an understanding of the industrial period, and vice versa” (217). Nelle poche pagine a sua disposizione ovviamente non può illustrare il problema nella sua complessità e si limita a mettere in luce continuità e discontinuità tra i due nuclei letterario-lavorativi. Se la continuità è data dalla “aspra natura del lavoro e [dal]l'imperativo di lottare per la difesa dei diritti umani [harsh nature of labor and the imperative to struggle for the defense of human rights]” (216), le discontinuità gli appaiono più forti. Esse sono la perdita di un legame tra lavoro e progresso (inteso come miglioramento delle condizioni di vita), la primazia del terziario negli anni Duemila (con la variante demoniaca del call center), la scomparsa di un'ideale di

collettività dato anche attraverso il lavoro cui si sostituisce una visione individualista del soggetto lavoratore. Si tratta di elementi che caratterizzano, com'è ovvio, la società contemporanea, sempre più frammentata in bolle isolate, vessata da una assenza di futuro.

Pure, i nodi esplorati nel trentennio oggetto del volume si ripresentano, in forma diversa: l'alienazione è portata all'estremo dalla virtualità del lavoro contemporaneo (sia sul lato dell'assenza di rapporti diretti: partite iva, subappaltatori eccetera, sia sul lato della produzione vera e propria: contratti che non vengono finalizzati da noi, impieghi *smart* a orari variabili...). Lo spazio psicologico del lavoratore viene ancor più oggi di ieri colonizzato dalla struttura padronale che, come allora, riutilizza in chiave disciplinante la psicologia (si confrontino le tecniche di controllo illustrate da Diazzì con quelle che si vedono oggi: la *mission*, la narrazione, la responsabilizzazione individuale... tutte tecniche che vengono ben esplorate nei romanzi del lavoro precario)⁸. Il femminile che già allora era centrale nella produzione industriale ma sottovalutato nella teorizzazione oggi assume contorni ancora più rilevanti (ne è testimonianza l'alto numero di autrici: non solo Murgia. E che dire dell'opposizione città/campagna,

che oggi si rifonda in termini nuovi, come già durante il *boom* economico, e privilegia la destrutturazione dello spazio in una selva di luoghi/nonluoghi – gli spazi lavorativi, gli interni abitativi... – e come *espunge* lo spazio pubblico, per esempio la piazza, dallo sguardo narrativo?

Dunque, sì, perdita della idea che il lavoro sia un mezzo di progresso sociale: ma *perché non c'è idea di progresso sociale*, e non perché perda centralità il lavoro che invece invade le esistenze di tutti (la condizione emergenziale dovuta alla pandemia nel 2020 ha mostrato molto bene i pericoli e i limiti, oltre agli aspetti positivi, dello *smart working*, soprattutto in termini di perdita di autonomia della sfera privata, di mancata “disconnessione” come si dice oggi).

La presenza (meritoria) dei capitoli di Baghetti e Giordana (in verità più legata quest'ultima a una mappatura, peraltro necessaria, della cinematografia contemporanea) sugli anni Zero segnalano, ancorché in nuce, questa volontà di indagare un ritorno, una persistenza. Un'ombra che si staglia su un'epoca differente: quella delle antiche fabbriche dismesse, che divengono luoghi abbandonati supermercati discoteche, strutture che vengono “valorizzate” da costruttori di hotel e centri commerciali, giapponesi *all you can eat* o ristoratori *gourmet*,

cioè da un terziario al fondo improduttivo che incarna la pura *jouissance* cui tende (ci fa tendere) il tardo capitalismo. Un'ombra che – passando da quella fisica a quella metaforica – viene anche culturalmente riadattata, magari in funzione meno sintonica con la grande macchina che tutti abitiamo,

dalla letteratura, dal cinema. Ma quest'ombra è divenuta tale perché è passata tramite due decenni che lungi dall'essere solo ponti, momenti di passaggio, hanno contenuto le piccole trasformazioni che, sommate, hanno prodotto l'oggi.

5 Scrivere per riunire

Questo libro ha fatto un lavoro importante sistemando il *prima-prima*, il passato che oggi ci appare remoto. Permettendo di lanciare qualche fune dall'*allora* all'*ora*. E il lavoro andrebbe forse proseguito su questa strada, non solo per ottimizzare una conoscenza storica. Ma anche, e soprattutto, per formulare quell'onda lunga, quell'insieme di ideologemi, ipotesi di lavoro, strutture di pensiero che ancora – ancorché talvolta *e negativo*, o nel segno di un passato perduto – informano il nostro tempo. Questo ricucire i fili che dal passato arrivano al presente è un modo per vedere come quel passato, apparentemente morto con i partiti-massa, con il tradimento di quegli ideali e di quel modello di produzione, sia ancora attivo sull'oggi.

Come due persone che si amano e d'improvviso si lasciano, magari con rabbia e dolore per quello che

sembrava e non era, e i segni dell'una permangono sull'altro, dentro l'altro. Illustrare questi segni, parlare di come il reale ha preso una piega tanto diversa e terribile, significa anche poter ricominciare, identificare nel passato tutto il suo bene e il suo male e forse permettere anche a quel passato di ricominciare – *non* ripetersi, perché come dice la celebre massima del *Diciotto Brumaio* la prima volta è tragedia ma la seconda è farsa – e prendere nuove strade, in cui magari è possibile ricostituire un futuro nuovo, diverso, anche migliore. È una operazione dolorosa, certo. Proprio tramite quella ricomposizione discorsiva, storica, concettuale, che prende le esperienze, le emozioni, gli elementi disgregati e centrifughi e li rende parte di qualcosa però può nascere qualcosa, la pianta morta può riprendere linfa. Qualcosa anche di inaspettato, che proprio per

questo può dare nuove prospettive e visioni non solo sul passato, ma anche sul futuro. Storie possibili che aprono futuri diversi.

Non si vuole porre una questione messianica, l'arte (la riflessione) come correttivo morale alla compiuta peccaminosità del mondo, e si tenta di resistere alla tendenza al ragionamento generale proprio di chi scrive: ma l'influsso sull'azione sociale o politica dell'arte, ancor più di quella della cultura in generale, è indiretto e ipermediato (Cangiano 2022): come diceva Fortini, «la poesia / non muta nulla [...] nulla è sicuro» (1963 ed. 2014: 238), allo stesso modo in cui per gli amanti tornare sulle ferite è qualcosa di doloroso e dall'esito incerto. D'altra parte oggi sembra invece si pensi a una dinamica d'influsso *diretta* e anche a una primazia del simbolico sul materiale⁹ che paradossalmente rischia di schiacciare il culturale, rendendolo un annesso o forse dispositivo foucaultiano. Senza arrivare a questa posizione,

non è assurdo pensare che le forme dell'immaginazione consentano un lavoro di riformulazione semantica e simbolica la quale, ancorché in modo indiretto (secondo un principio di semiautonomia delle strutture come quello teorizzato da Balibar e Althusser), non può non influire sull'intera struttura. O almeno questa è la speranza: nessuno sa se i due amanti torneranno insieme anche se ricompongono il loro passato. Tuttavia se speranza vi è, è e non può che essere nel ricomporre la miriade di avvenimenti in un discorso, nel dare loro senso, anche valorizzando gli scarti e i contrasti, le interpretazioni divergenti, le priorità d'ognuno.

Scrivere (elaborare) forse non serve a nulla, è vero. E nulla è sicuro. La coppia, la storia, forse non significheranno più, non si manifesteranno nel presente, non ci diranno cosa dire o fare, che strada prendere. Ma elabora, scrivi – e scrivi soprattutto *questa* critica.

NOTE

- 1 Non vi è in questa espressione alcunché di polemico: praticamente tutti i manuali mettono in luce il passaggio sulla letteratura industriale, ma a causa del taglio di quelle opere – necessariamente storiografico, che ha l'obbligo di comprimere e selezionare – spesso l'effetto è quello di schiacciare il dibattito su Vittorini e *Il Menabò*.

- 2 Curiosa – lo si dica senza malizia né rimprovero – la mancanza di *Marcovaldo* (Calvino 1966), che pure è vero non si svolge in fabbrica e ciononostante in esso il lavoro svolge ruolo centrale e vi traligna l'Italia industriale che appare in piena luce (al neon). Ma in effetti il volume si concentra su opere più schiettamente *lavorative*.
- 3 In scala decisamente minore (saggio in volume) un approccio simile era quello di Tassi (2017).
- 4 La dicotomia tra il “lavoro onesto” e le altre forme (il crimine dei *Soliti ignoti*, Monicelli 1958, il lavoro destrutturato di Marcello nella *Dolce vita*, Fellini 1960, ecc.) rende conto dello scarto tra l'ideale lavorativo (fatto proprio dalla sinistra istituzionale del Pci) e la prassi: ciò che Pavel (2014) chiamerebbe la perdita dell'ideale e si può leggere come il corrispettivo irriflesso di quella critica al modello-fabbrica messo in piedi dagli intellettuali della quale parla Zinato nel capitolo “The Factory as Cultural Center”.
- 5 Anticipa il punto *La dismissione* di Ermanno Rea (2002), e Panella (2013) anticipa l'inizio del «primo picco» d'attenzione verso il lavoro proprio al 2002. In Rea però, come nota anche Baghetti nel suo saggio, si pone un po' a lato rispetto a questi testi, illustrando lo sfilacciarsi della condizione operaia nell'era postindustriale. Una mossa simile a quella, per esempio, del *Costo della vita* di Ferracuti (2013).
- 6 Sempre del 2009 sono tre antologie fondamentali a riguardo: *Sono come tu mi vuoi*; *Lavoro da morire*; *Articolo 1*. Esse, però, non aprono: chiudono. Segnalano un punto d'arrivo.
- 7 Si vedano Gobbo, Toracca e Santi (2021).
- 8 Che poi la struttura psichica possa essere cambiata rispetto ad allora, come suggerisce ad esempio Recalcati (2009), non toglie che il gesto sia il medesimo ora come allora.
- 9 Si veda a riguardo il bel dibattito che parte dalla cd. *cancel culture* per approdare a una riflessione sullo spazio della cultura: Alfano, Bertoni e Palmieri (2022).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2009), *Sono come tu mi vuoi. Storie di lavori*, Roma-Bari, Laterza.
- AA.VV. (2009), *Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi.
- AA.VV. (2009), *Articolo 1. Racconti sul lavoro*, Palermo, Sellerio.
- Alfano, Giancarlo; Bertoni, Clotilde; Palmieri, Pasquale (2022), “Colpi di spugna, di forza, di ingegno: avventure della *Cancel culture*”, *Between*, 12/23:

436-454. [25/11/2022] <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5241>

- Avalli, Ippolita (1982), *Aspettando Ketty*, Milano, Feltrinelli.
- Avallone, Silvia (2010), *Acciaio*, Milano, Rizzoli.
- Bajani, Andrea (2005), *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi.
- Balestrini, Nanni (1971), *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli.
- Ballestra, Silvia (1992), *La guerra degli Antò*, Ancona/Milano, Transeuropa/Mondadori.
- Boscolo, Claudia (2012), «Narrativa del precariato e transmedialità: il caso di «Scrittori Precari»», *Bollettino '900*, 1/1: 1–15.
- Busi, Aldo (1984), *Seminario sulla gioventù*, Milano, Adelphi.
- (1985), *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori.
- (1986), *La delfina bizantina*, Milano, Mondadori.
- Caliceti, Giuseppe (1996), *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio.
- Calvino, Italo (1966), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi.
- Campo, Rossana (1992), *In principio erano le mutande*, Milano, Feltrinelli.
- Cangiano, Mimmo (2022), *Cultura di destra e società di massa*, Roma, Nottetempo.
- Chirumbolo, Paolo (2014) “Il Maleppeggio: Cronache dell’Italia Del Lavoro Degli Anni Duemila”, *Annali d’Italianistica*, 32: 275-290.
- Culicchia, Giuseppe (1994), *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti.
- De Carlo, Andrea (1981), *Treno di panna*, Torino, Einaudi.
- Di Ciaula, Tommaso (1978), *Tuta blu*, Milano, Feltrinelli.
- Eco, Umberto (1988), *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Falco, Giorgio (2004), *Pausa caffè*, Milano, Sironi.
- (2009), *L’ubicazione del bene*, Torino, Einaudi.
- (2017), *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi.
- Ferracuti, Angelo (2013), *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, Torino, Einaudi.
- Fortini, Franco (1963), “Traducendo Brecht”, *Una volta per sempre*, in *Tutte le poesie*, ed. L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014: 219-293.
- Gobbo, Filippo; Toracca, Tiziano; Santi, Mara (2021), “La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi. Introduzione”,

Ticontre. *Teoria Testo Traduzione*, 15. [25/11/2022] <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/499>

- Incorvaia, Antonio; Rimassa, Alessandro (2006), *Generazione 1000 euro*, Milano, Rizzoli.
- Jameson, Fredric (1980), *The Political Unconscious*, trad. it. *Inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- (1990), *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2009.
- Lagioia, Nicola (2009), *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi.
- Levi, Primo (1978), *La chiave a stella*, Torino, Einaudi.
- Lodoli, Marco; Bré, Silvia (1987), *Snack bar Budapest*, Milano, Bompiani.
- Manfredi, Gianfranco (1983), *Magia rossa*, Milano, Feltrinelli.
- Mastronardi, Lucio (1962), *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi.
- Mazzoni, Guido (2004), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Murgia, Michela (2006), *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN.
- Ottieri, Ottiero (1962), *La linea gotica*, Parma, Guanda, 2004.
- Panella, Claudio Simone (2011), “Nuove scritture dal mondo del lavoro. Figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto”, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, ed. H. Serkowska, Massa, Transeuropa: 95-107.
- (2013), “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio”, *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, ed. L. Somigli, Roma, Aracne: 409-433.
- Pavel, Thomas (2014), *Le vite del romanzo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Pinkus, Karen (2021), *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta*, Verona, Ombre Corte.
- Racalbutto, Agostino (2003), “Il setting psicoanalitico e la persona dell’analista”, *Gli Argonauti*, 99: 295-313.
- Rea, Ermanno (2002), *La dismissione*, Milano, Rizzoli.
- Recalcati, Massimo (2009), *L’uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Rosa, Harmut (2010), *Alienation and Acceleration*, Malmö/Arhus, NSU Press.

Santacroce Isabella (1995), *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma, Castelvechi (nuova ed. Milano, Feltrinelli, 2006).

— (1996) *Destroy*, Milano, Feltrinelli.

— (1998), *Luminal*, Milano Feltrinelli.

Tassi, Graziano (2017), “Da *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi a *La Classe Operaia Va in Paradiso* (1971) di Elio Petri: fabbrica e nevrosi operaia negli anni Sessanta e Settanta”, *Figure dell'anomalia. La costruzione del personaggio nell'Italia tra Otto e Novecento*, ed. A. Berré, M. Spinelli, Bologna, Pendragon: 103–15.

Toracca, Tiziano; Condello, Angela, eds. (2019), *Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, London, Routledge.

Trevisan, Vitaliano (2016), *Works*, Torino, Einaudi.

Veronesi, Sandro (1989), *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori.

Volponi, Paolo (1989), *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi.

FILMOGRAFIA

La classe operaia va in paradiso, Dir. Elio Petri, IT, 1971.

La dolce vita, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1960.

Generazione 1000 euro, Dir. Massimo Venier, IT, 2009.

Mimì metallurgico ferito nell'onore, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.

Modern Times (Tempi moderni), Dir. Charles Chaplin, USA, 1936.

Il prato, Paolo e Vittorio Taviani, IT, 1979.

Treviso-Torino: viaggio nel Fiat-Nam, Dir. Ettore Scola, IT, 1973.

Tutta la vita davanti, Dir. Paolo Virzì, IT, 2008.

I vitelloni, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1953.

DISCOGRAFIA

Quelli che tricoloreggiano, Paolo Pietrangeli, *Karlmarxstrasse*, I Dischi del Sole, 1974.

Carlo Tirinanzi De Medici è ricercatore a tempo determinato di tipo A in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Pisa. Ha studiato in Italia e in Francia. Ha lavorato alle Università di Trento e Torino ed è stato Visiting Scholar presso la Brown University di

Providence (Usa). Si occupa di teoria e storia del romanzo. Ha pubblicato *Il vero e il convenzionale* (2012) e *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018, terzo classificato nella sezione Under 40 dell'Edinburgh Gadda Prize). | Carlo Tirinanzi De Medici is fixed-term lecturer in Literary Criticism and Comparative literature at Pisa University. After studies in Italy and France he worked at Trento University and Turin University in Italy and has been Visiting Scholar at Brown University (Providence, Usa). His main research topics are history and theory of the novel. He published the books *Il vero e il convenzionale* (2012) and *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018, third place in the Under 40 section of the Edinburgh Gadda Prize).

LORENZO MARMO

Universitas Mercatorum – Università telematica delle Camere di commercio italiane, Italy

Ai margini della superficie

Riflessioni per lo studio del lavoro industriale nel cinema italiano

At the margins of the surface

Reflections for the study of industrial labor in Italian cinema

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo risponde alle letture critiche offerte da Federico Pierotti e Carlo Tirinanzi De Medici a proposito del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, cercando anche di mappare le possibili vie di sviluppo del dibattito interdisciplinare e transmediale sul tema. | The contribution answers to the critical readings of the volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* offered by Federico Pierotti e Carlo Tirinanzi De Medici. It also tries to map possible lines of development of the interdisciplinary and transmedia debate on the topic.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lavoro industriale, boom economico, cinema narrativo, cinema sponsorizzato, cinema italiano | Industrial labor, economic boom, narrative cinema, sponsored films, Italian cinema

Molti sono gli spunti offerti da Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti con le loro letture di *Italian Industrial Literature and Film*. Spunti offerti a noi curatori ma anche, mi auguro, alla più ampia comunità

scientifica, anzi alle diverse comunità scientifiche cui si rivolge l'approccio interdisciplinare del volume. Nel rispondere, vorrei incominciare, oltre che esprimendo gratitudine per l'attenzione rivolta al nostro

lavoro, con una dichiarazione semplice: ancora mi bruciano, per così dire, certe assenze che avrebbero fatto del libro un'opera più completa. In particolare mi riferisco ad alcuni film cui si sarebbe potuto dare (maggiore) spazio: *Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli; *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti; o *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, che avrebbe offerto l'occasione per una comparazione serrata con il testo letterario di Luciano Bianciardi (1956) analizzato da Mark Pietralunga. Ma penso anche che avremmo forse potuto trovare il modo di tirare le fila delle singole analisi della seconda e terza sezione, interpretandone le connessioni e traendone delle conclusioni più esplicite. La natura stessa del progetto mastodontico intrapreso rendeva, però, un approccio di questo tipo solo parzialmente realizzabile. Il volume si propone piuttosto come un campo aperto (e, mi pare, stimolante) di domande, rime ed ipotesi, in cui ciascun lettore è invitato a rintracciare tanti *films rouges* diversi.

All'interno del panorama ricco e frastagliato che il libro offre, era per me fondamentale, come curatore, dare il giusto rilievo al cinema narrativo cosiddetto *mainstream*. Mi rendo conto che quest'affermazione può sembrare controintuitiva, ma essa deriva da una

sensazione che ho avuto immediatamente, non appena ho iniziato ad approfondire il modo in cui i *film studies* hanno affrontato, di recente, il lavoro industriale. Il campo era ed è infatti dominato da un diffuso e comprensibile entusiasmo per il cinema sponsorizzato: un territorio in larga parte ancora inesplorato, e perciò elettrizzante. Credo che, all'interno del nostro volume, i capitoli di Paola Bonifazio e Luca Peretti (ma anche di Paola D'Amora ed Eleonora Lima, pur all'interno della discussione di lungometraggi di finzione) contribuiscano in maniera significativa a questo filone di studi in via di sviluppo. Il cinema narrativo, però, quello per così dire 'tradizionale', produce un discorso che può talvolta non essere diretto o esplicito, ma non per questo è meno rilevante nel suggerire icasticamente la circolazione e la pervasività culturale di temi e discorsi.

Per spiegarmi meglio, mi rifarò un esempio rimasto escluso, per ragioni di spazio, dal mio contributo nel volume. *Made in Italy* (1965) è un film a episodi diretto da Nanni Loy, che affastella moltissimi segmenti di lunghezza variabile per tratteggiare un ritratto caleidoscopico del Paese. La seconda sezione di quest'opera-fiume si intitola *Il lavoro* e contiene, tra gli altri, un **episodio** che, in meno di cinque minuti, racconta della routine

quotidiana di un operaio. Lo vediamo alzarsi prestissimo per andare in fabbrica, prendere il treno perché abita lontano, svolgere il suo turno massacrante fatto di gesti meccanici sempre uguali, pranzare da solo e poi riprendere a lavorare, infine tornare a casa quando i figlioletti già dormono. L'effetto raggelante prodotto da questa narrazione semplicissima deriva dal suo essere completamente priva di dialogo: anche la scena finale della cena con la moglie è dominata dalle voci delle pubblicità radiofoniche, mentre i personaggi in scena rimangono muti. In tal modo, Loy restituisce con grande efficacia l'alienazione e l'isolamento che dominano il vissuto operaio, inserendo una nota di sconcertante disperazione all'interno di un film che oscilla tra i toni più disparati (ridanciano, beffardo, angoscioso). Fin troppo spesso testi come questo vengono ignorati perché, in quanto appartenenti alla corrente principale della cultura nazional-popolare, sono dati per acquisiti. E invece vanno anch'essi riscoperti, proprio come i film sponsorizzati, tramite quell'attività archeologica inesaurita che è lo studio del cinema: un'attività finanche più insidiosa quando gli oggetti studiati non sono sepolti nei meandri di un archivio ma esposti alla fruizione libera su YouTube, eppure non per questo meno dimenticati.

Il lavoro dello storico e teorico del cinema consiste dunque nell'esercizio di questo sguardo attentamente obliquo, che colga anche ciò che è nascosto in bella vista, ai margini della superficie.

Si muove in questa direzione anche il prezioso volume di Karen Pinkus, *A fine turno* (2021), uscito proprio in contemporanea con il nostro, e con cui dunque non abbiamo potuto ingaggiare, purtroppo, un dialogo diretto. In questo libro, giustamente segnalato da Tirinanzi, Pinkus utilizza le immagini di *Renzo e Luciana*, l'episodio di Monicelli di *Boccaccio '70* (1962) come punto di partenza per costruire un'interessantissima disamina dei ritmi del lavoro e del tempo libero nell'Italia del boom. Praticare un lavoro critico di questo tipo implica includere nel ragionamento anche opere che non affrontano di petto il tema in questione, e che magari flirtano con ideologie lontanissime dall'operismo. Si veda un poliziottesco come *La polizia incrimina, la legge assolve* (Castellari 1973), in cui un criminale in fuga dalla legge si nasconde all'interno di una fabbrica occupata e il commissario tutto d'un pezzo, tipico di questo genere, è costretto a fare appello agli scioperanti per stanarlo. Ragionare anche su film come questo consente di uscire da ottiche precostituite, completando e complicando la nostra percezione

delle dinamiche socio-storiche italiane. Molte sono, a tal proposito, le domande a cui il volume inizia a rispondere e che noi dobbiamo continuare a porci. Ne cito solo alcune, per me tra le più pressanti: che ruolo ha giocato, a fronte del mito operaio di stampo marxista, una rappresentazione della classe operaia di tipo melodrammatico – specie se si considera, seguendo l’interpretazione di Giovanni De Luna (2011), che la retorica vittimaria è stata l’opzione identitaria preponderante della storia italiana ed europea della seconda metà del Novecento? Come si relaziona il racconto dell’esperienza del singolo lavoratore con la messa in scena del corpo collettivo, della massa, della solidarietà e della coscienza di classe? E quali differenze, quali slittamenti e quali sovrapposizioni esistono tra le narrazioni *a proposito* degli operai e le narrazioni *da parte* degli operai stessi che caratterizzano il cinema militante – a cominciare da un esperimento più unico che raro come *Lo stagionale* (1971), realizzato in Svizzera dall’operaio saldatore Alvaro Bizzarri, che con la sua Super 8 mischia documentario e finzione per raccontare il dramma dei lavoratori migranti e delle loro famiglie?

A quest’ultimo riguardo, andrebbero evidentemente coinvolti nella riflessione anche altri ambiti:

ad esempio la televisione, che, come ricostruisce Andrea Sangiovanni in alcuni passaggi del suo *Tute blu* (2006), fa un’opera importante di inclusione delle voci operaie nel proprio palinsesto. Ma anche la fotografia, indagata in questi ultimi anni da Angelo Pietro Desole (2015). E ancora l’arte, la pubblicità, l’intero ambiente mediale: spostando l’enfasi dalla narrazione alla visibilità si possono perlustrare le prossimità con altri campi espressivi, e il lavoro da fare è ancora tanto. A questa dimensione allude significativamente Federico Pierotti nella sua recensione al nostro volume, quando sottolinea l’importanza dei nuovi regimi della percezione introdotti dal lavoro industriale, sia nello spazio della fabbrica che più ampiamente in città e nel paesaggio italiano. E si potrà in effetti riflettere sul ruolo svolto nella cultura industriale da quei fenomeni (le grandi opere architettoniche ed ingegneristiche; la ferrovia; le luci al neon e la “città elettrica” tipica della modernità; la fabbrica stessa) che rientrano nella categoria del “sublime tecnologico” (Nye 1994). Oppure si potrà ragionare sulla polivalenza del colore nella messa in scena del contesto industriale, in cui esso è usato – rimanendo agli esempi cinematografici – tanto per significare l’alienazione (*Il deserto rosso*, Antonioni 1964) quanto la

liberazione esistenziale (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Wertmüller 1972), ma può anche essere impiegato per esprimere il fascino insieme magnetico e tossico dell'atmosfera della fabbrica, che con le sue luci, fumi e liquami colorati altera non solo la percezione ma la salute stessa dei lavoratori (*Delitto d'amore*, Comencini 1974; *La patata bollente*, Steno 1979).

Vorrei tornare anche, prima di concludere, su un altro aspetto sottolineato sia da Tirinanzi che da Pierotti, ovvero lo spettro cronologico prescelto (anni Cinquanta/Settanta) e i due affondi verso il contemporaneo proposti dai saggi di Carlo Baggetti e Malvina Giordana. L'assenza pressoché totale, dal volume, degli anni Ottanta e Novanta, specie per quanto riguarda il cinema, è dovuta certamente al crepuscolo della dimensione industriale della società italiana, ma anche, in parallelo, alla specifica crisi delle strutture cinematografiche in quello stesso frangente (crisi ben sintetizzata dal titolo di uno dei pochi volumi accademici dedicati ad una panoramica ampia della produzione degli anni Ottanta, *Schermi opachi*, a cura di Lino Micciché, 1998). Ricostruire le vicende delle vestigia dell'immaginario operaio in quegli anni è evidentemente un compito diverso da quello che ci eravamo prefissati, ma sono convinto possa

essere un'impresa appassionante. Per affrontarla, occorrerà sfidare le difficoltà di reperimento e magari le condizioni non ideali in cui versano i testi filmici di quegli anni, non più vicini a noi, ma ancora non sufficientemente lontani da essere stati canonizzati e dunque. Da *Mi manda Picone* (Loy 1984) a *La seconda volta* (Calopresti 1995) fino a *La stella che non c'è* (Amelio 2006) bisognerà riflettere soprattutto sull'assenza, lo smantellamento e la derubricazione della cultura industriale dalle narrazioni del quotidiano italiano.

Per concludere, a proposito del contemporaneo, mi permetto, fuor di polemica, una riflessione su un passaggio per me problematico del contributo di Tirinanzi (che per il resto trovo nulla meno che appassionante). Mi riferisco al momento in cui, tra le cause del veloce esaurirsi della letteratura sul precariato degli anni Duemila, l'autore menziona anche la popolarizzazione del tema tramite il cinema, portando ad esempio *Tutta la vita davanti* (2008) di Paolo Virzì, adattamento del romanzo di Michela Murgia di due anni prima, *Il mondo deve sapere*. Ora, non voglio certo negare che la commercializzazione del dibattito sulle nuove forme del lavoro e dello sfruttamento possa aver rappresentato un problema, un annacquamento del suo potenziale di contestazione. Ma credo

che rivolgere questo genere critica al film di Virzì sia alquanto ingiusto; specie se si considera che *Tutta la vita davanti* non solo è un prodotto raffinato nell'uso delle forme, ma riflette anche, in una delle sue scene più ironiche e taglienti (quella dello spettacolo teatrale), proprio sul rischio di trasformare la categoria di "precario" in un'etichetta *trendy* dell'impegno *bobo*. Credo che un'altra delle sfide necessarie al dibattito futuro, tutt'altro che secondaria, sia quella di rimanere

attenti al portato politico degli oggetti culturali, liberandosi però, una volta per tutte, di pregiudizi di ordine gerarchico sul disvalore del mezzo audiovisivo. Anche, o forse soprattutto, quando il prodotto in questione, pur non optando per una rigorosa decostruzione realista del piacere visivo, è però capace di elaborare una complessa ibridazione degli stilemi del cinema di genere al fine di coinvolgere, stimolare e provocare un pubblico ampio.

BIBLIOGRAFIA

- Bianciardi, Luciano (1962), *La vita agra*, Milano, Rizzoli.
- De Luna, Giovanni (2011), *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli.
- Desole, Angelo Pietro (2015), *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan.
- Miccichè, Lino, ed. (1998), *Schermi opachi, opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio.
- Murgia, Michela (2006), *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN.
- Nye, David E. (1994), *American Technological Sublime*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Pinkus, Karen (2021), *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta*, Verona, Ombre Corte.
- Sangiovanni, Andrea (2006), *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Torino, Donzelli.

FILMOGRAFIA

- Delitto d'amore*, Dir. Luigi Comencini, IT, 1974.

- Il deserto rosso*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-FR, 1964.
Made in Italy, Dir. Nanni Loy, IT-FR, 1965.
Mi manda Picone, Dir. Nanni Loy, IT, 1984.
Mimì metallurgico ferito nell'onore, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.
Omicron, Dir. Ugo Gregoretti, IT, 1963.
La patata bollente, Dir. Steno, IT, 1979.
La polizia incrimina, la legge assolve, Dir. Enzo G. Castellari, IT, 1973.
Renzo e Luciana, Dir. Mario Monicelli, episodio di *Boccaccio '70*, Dir. M. Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, IT, 1962.
Romanzo popolare, Dir. Mario Monicelli, IT, 1974.
La seconda volta, Dir. Mimmo Calopresti, IT-FR, 1995.
Lo stagionale, Dir. Alvaro Bizzarri, CH, 1971.
La stella che non c'è, Dir. Gianni Amelio, IT-FR-CH, 2006.
Tutta la vita davanti, Dir. Paolo Virzì, IT, 2008.
La vita agra, Dir. Carlo Lizzani, IT, 1964.

Lorenzo Marmo è professore associato di cinema, fotografia e televisione presso l'Università Mercatorum. È inoltre professore a contratto di discipline cinematografiche presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Dopo aver conseguito il dottorato nel 2014 presso l'Università Roma Tre (con una tesi dal titolo *Cinema, fotografia e spazio urbano nella prima metà del XX secolo*), nel 2017 è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow presso la Harvard University (con un progetto su cinema e cultura urbana postbellica in Italia). È autore di *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). È inoltre co-curatore, insieme a Ilaria A. De Pascalis, del dossier n. 20 della rivista «Imago. Studi di cinema e media» dedicato a *Superfici, confini e formati: le immagini contemporanee*, e, insieme a Carlo Baghetti e Jim Carter, del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021). | Lorenzo Marmo is Associate Professor of Film and Media Studies at Universitas Mercatorum, and he also teaches film at the University of Naples "L'Orientale". He obtained his PhD from Roma Tre University in 2014, with a dissertation on cinema, photography, and urban space in the first half of the Twentieth Century. In 2017 he was Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow at Harvard University, with a project on cinema and urban culture in postwar Italy. He is the author of *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). He is also co-editor, with Ilaria A. De Pascalis, of the n. 20 dossier of the journal «Imago. Studi di cinema e media» dedicated to the surfaces, boundaries and formats of contemporary images, and with Carlo Baghetti and Jim Carter of the volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021).

JIM CARTER

Boston University, United States of America

**Dalla cultura industriale alla cultura sponsorizzata,
ovvero il sospetto persistente**

**From Industrial Culture to Sponsored Culture,
or the Persistence of a Suspicion**

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo risponde alle recensioni di Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti sul libro *Italian Industrial Literature and Film*, focalizzandosi sulla distinzione tra cultura industriale e cultura sponsorizzata. | This contribution responds to Carlo Tirinanzi de Medici's and Federico Pierotti's reviews of the book *Italian Industrial Literature and Film*. It focuses on the distinction between industrial culture and sponsored culture.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

cultura industriale, cultura sponsorizzata | industrial culture, sponsored culture

Le analisi che Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti hanno scritto per questo numero di *SigMa* vanno molto oltre le semplici recensioni del nostro volume *Italian Industrial Literature and Film*: sono dei veri e propri contributi al fitto dibattito sulle rappresentazioni del lavoro nell'Italia del dopoguerra, soprattutto laddove esso si collega con l'odierna economia della precarietà globale. È da due prospettive divergenti che questi studiosi riescono non solo a contestualizzare e analizzare il volume, ma anche a superare i termini da esso imposti. Tirinanzi e Pierotti, infatti, prendono in considerazione il modo in cui una comunità interpretativa molto vasta tende a organizzare lo studio

di una miriade di testi letterari e audio-visivi sul lavoro, e riflettono su questioni quali la cronologia, le rotture e le continuità, ma anche le specificità e il dialogo tra i diversi mezzi espressivi (entrambi, per esempio, elogiano il dialogo tra critica letteraria e studi sul cinema, che potrebbe successivamente aprirsi alla più ampia ricezione di una cultura industriale transmediale). Per tutto questo io sono loro molto grato.

Invece di rispondere punto per punto alle problematiche che i due studiosi sollevano, desidero approfondire alcuni dei presupposti che credo caratterizzino, in misura diversa, il nostro modo di pensare collettivo, e che emergono

con particolare evidenza quando ci rivolgiamo alla cultura industriale (senza però risultare davvero palesi). Mi permetto di partire da uno spunto improbabile: il recente documentario di Giuseppe Tornatore sulla vita di Ennio Morricone. La tensione centrale di *Ennio* (2021) e della vita di Morricone risiede nel conflitto edipico con il compositore Goffredo Petrassi, dal quale il Maestro ereditò un ambiguo disprezzo per la musica popolare: ciò condusse Morricone a non riuscire a comporre colonne sonore cinematografiche senza provare un notevole senso di rimorso. Per Petrassi, come per il giovane Morricone, il peccato originale del cinema sta nel suo non poter essere altro, in ultima istanza, che un prodotto commerciale. Certo, il cinema mobilita forme di talento artistico, ma solo allo scopo di generare un profitto; esso dunque richiede la costruzione di un pubblico di massa. L'assurdità di questa posizione mette in luce la distanza che ci divide da Morricone: sancendo la propria separazione dalla critica letteraria, gli studi sul cinema hanno trovato legittimazione attraverso un processo di istituzionalizzazione e tramite lo sviluppo di metodi critici specifici per l'analisi dei testi audio-visivi, tenendo conto anche del pubblico di massa. È però possibile che il dibattito

abbia mantenuto – più di quanto vorremmo ammettere – il proprio sospetto verso il popolare. Come fa giustamente notare Pierotti, è solo nell'ultimo quindicennio che studiosi come Vinzenz Hediger (ed. 2009), Patrick Vonderau (ed. 2009; 2016), Charles Acland, Haidee Wasson (eds. 2011), Devin Orgeron, Marsha Orgeron, Dan Streible (eds. 2012), Bo Florin e Nico de Klerk (eds. 2016) hanno dato il via all'analisi di quell'oggetto cinematografico massimamente 'compromesso' che è il film sponsorizzato. Questi studiosi naturalmente hanno operato all'estero, e il loro contributo ha avuto un impatto limitato in Italia. Noi invece siamo ancora un po' tutti Morricone, perché lottiamo con una tradizione intellettuale non più sprezzante, magari neanche tanto sospettosa, ma certamente ancora inesperta in relazione alla cultura sponsorizzata.

Un commento come questo ricorda l'accusa mossa da Elio Vittorini nel famoso saggio per il numero speciale del *Menabò* (1961): gli intellettuali italiani trovano difficile l'analisi delle dinamiche delle moderne società industriali proprio perché conservano un pregiudizio contro la manipolazione dell'arte da parte della classe capitalista. Il mio intento, va detto, non è certo quello di dimostrare l'attualità di

questa accusa (sarebbe una mossa davvero sconsigliabile, tra l'altro, vista la mia posizione di studioso americano-italiano). Vorrei piuttosto sottolineare la crescente, e ciononostante ancora limitata, presenza della cultura sponsorizzata *stricto sensu* (opere realizzate *per un governo o un'azienda industriale*) nel contesto del nostro volume e della conversazione da esso scaturita. Il volume conta trentasette capitoli, solo cinque dei quali trattano la cultura sponsorizzata. Di questi, il più cospicuo è quello di Paola Bonifazio sulla storia del film sponsorizzato, seguito dalla discussione di Emanuele Zinato sulle riviste di fabbrica (una letteratura sponsorizzata, se si vuole), dalla lettura comparata di *Napoletani a Milano* (De Filippo 1953) e i film Dalmine proposta da Paola D'Amora, dal lavoro di ri-contestualizzazione di Eleonora Lima, che mette Antonioni in rapporto ai film SNIA, e dall'analisi di Luca Peretti, che si focalizza su *Italiani nel mondo* (Fasano 1965), un film finanziato dal governo che parla del lavoro italiano all'estero.

È evidente che, quando si parla di cultura sponsorizzata, i *film studies* sono l'ambito disciplinare più propenso a prestare attenzione, e questo perché i governi e le aziende finanziano spesso la produzione di film, mentre non finanziano mai dei romanzi. In ogni caso, come

mostra il capitolo di Zinato, questi enti sovvenzionano altre forme di letteratura, e l'elenco di letterati presenti in fabbriche quali la Pirelli, l'Eni e l'Olivetti è lungo. Il canone degli scrittori 'industriali', però, si è così istituzionalizzato da essere divenuto ripetitivo. Per fare un esempio, pochissimi studiosi hanno rimarcato la presenza, tra le opere di Pier Paolo Pasolini, dei lavori che questi realizzò per Edisonvolta (l'autore dei *Ragazzi di vita*, 1955, scrisse una serie di sceneggiature per l'azienda dell'energia elettrica, alcune delle quali furono realizzate da Ermanno Olmi, di cui si tende, simmetricamente, a trascurare i film sponsorizzati). Se nel corso della sua riflessione magistrale Tirinanzi non fa menzione della letteratura sponsorizzata è solo perché il nostro volume è poco attento a tale problematica all'infuori del capitolo di Zinato. Da par suo, Pierotti elogia la presenza nel libro di una selezione di testi audio-visivi "non limitata ai soli film documentari o sponsorizzati": una descrizione che già implica l'aspettativa che il libro parli innanzitutto di film sponsorizzati. Anche Lorenzo Marmo testimonia come, nel suo approccio personale quale curatore dei capitoli sul cinema, abbia cercato di "dare il giusto rilievo al cinema narrativo cosiddetto *mainstream*", invece di appoggiarsi troppo ad un

archivio di film governativi e aziendali implicitamente più ovvio. A questo punto si presentano tre domande fondamentali: che cos'è la cultura industriale? Che cos'è la cultura sponsorizzata? E qual è il rapporto tra le due? Sembra che la risposta a quest'ultima domanda dipenda in parte dalla prospettiva disciplinare di partenza.

A mio parere la cultura industriale è la cultura della civiltà industriale, ivi comprese le rappresentazioni del lavoro di fabbrica, ma anche ciò che Vittorini descrisse come “la catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto” (1961: 20). La cultura sponsorizzata, che fa parte della cultura industriale, consiste invece nelle rappresentazioni finanziate da forze economiche significative. È la cultura di corte della nostra epoca, sempre connessa, ma mai riducibile, alla politica del committeente. Forse il nostro sospetto verso

la cultura sponsorizzata è in parte giustificato, giacché un poeta come Leonardo Sinisgalli è più ‘autore’ (una prova del nove per la critica letteraria come per quella cinematografica) quando elabora *Le mosche in bottiglia* (1975) che quando scrive *per* (la preposizione è spesso decisiva) la rivista di Finmeccanica *Civiltà delle macchine*. Ma dovremmo comunque dare ascolto all'avvertimento di Lima, quando ci mette in guardia dal rischio di assumere tale differenza come feticcio. Perché, come sostiene la studiosa nel suo saggio nel volume, “experimenting with [sponsored] cinema [and literature] was not simply a way of getting by, especially in the early days of [directors' and writers'] careers; it was a creative and formative experience” (446), attraverso cui dar forma ai valori della società industriale e contemporaneamente elaborare una poetica originale.

BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles; Wasson, Heidee, eds. (2011), *Useful Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Florin, Bo; de Klerk, Nico; Vonderau, Patrick, eds. (2016), *Films That Sell: Moving Pictures and Advertising*, London, BFI/Palgrave.
- Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick, eds. (2009), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Orgeron, Devin; Orgeron, Marsha; Streible, Dan, eds. (2012). *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*, Oxford, Oxford University Press.

Pasolini, Pier Paolo (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti.

Sinisgalli, Leonardo (1975), *Le mosche in bottiglia*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio (1961), "Industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 4: 13-20.

FILMOGRAFIA

Ennio, Dir. Giuseppe Tornatore, IT-BE-NL-JP, 2021.

Italiani nel mondo, Dir. Ugo Fasano, IT, 1965.

Napoletani a Milano, Dir. Eduardo De Filippo, IT, 1953.

Jim Carter è Lettore di italiano e Direttore Associato del programma in studi di cinema e media presso la Boston University. Collabora con giornali internazionali, tra cui *Modern Italy*, *Italian Culture*, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* e *Italian Studies*. E' co-curatore del volume *Italian Industrial Literature and Film* (Peter Lang, 2021) e autore di un libro sulla cultura olivettiana (in progresso). Nel 2018-19 ha vinto il Rome Prize dall'Accademia Americana di Roma. | Jim Carter is Lecturer in Italian and Associate Director of the program in cinema and media studies at Boston University. He collaborates with international journals, including *Modern Italy*, *Italian Culture*, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* and *Italian Studies*. He is the co-curator of the volume *Italian Industrial Literature and Film* (Peter Lang, 2021) and author of a book about Olivetti culture (in progress). In 2018-2019 he won the Rome Prize from the American Academy in Rome.