

Qual è l'idea che si ha dell'operaio?

In che modo questa figura è divenuta emblema di un'epoca?

Come si è collocata la sua identità nell'immaginario collettivo?

Questo libro è un viaggio nella dimensione storica e sociale del lavoratore moderno, così come è stata rappresentata dalla "fabbrica dei sogni".

Le sequenze sono incalzanti: la genesi dell'industria, i primi movimenti sindacali, le piazze gremite da cortei e bandiere rosse, fino ad arrivare all'operaio del terzo millennio, pressato dalle trasformazioni tecnologiche, in piena crisi produttiva e identitaria.

Una condizione che segna la sfera pubblica ed esistenziale.

In queste pagine si snoda un racconto suggestivo e originale, narrato dal cinema in mille contesti e situazioni.

Gli autori celebri che nei loro film hanno affrontato il tema, forse hanno rappresentato la classe operaia in modo più rivelatore delle migliori inchieste. Spesso hanno persino anticipato scenari ed evoluzioni del sistema industriale e della psicologia dei soggetti in campo. Non c'è da stupirsi se i primi fotogrammi della storia del cinema ebbero come protagonisti gli operai e la fabbrica.

Insomma, i lavoratori raccontati dal grande schermo: una lunga passione cominciata tanto tempo fa, ma tuttora accesa.

**Giuliano Gaveglia** (Napoli, 1987) si è laureato in sociologia presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Si è successivamente specializzato in Comunicazione pubblica, sociale e politica.

Appassionato di cinema, in particolare del Neorealismo e della New Hollywood, collabora con il periodico online Takeoff Magazine come giornalista di cultura, opinionista e critico.

Al centro dei suoi interessi ci sono anche la politica e i processi comunicativi.

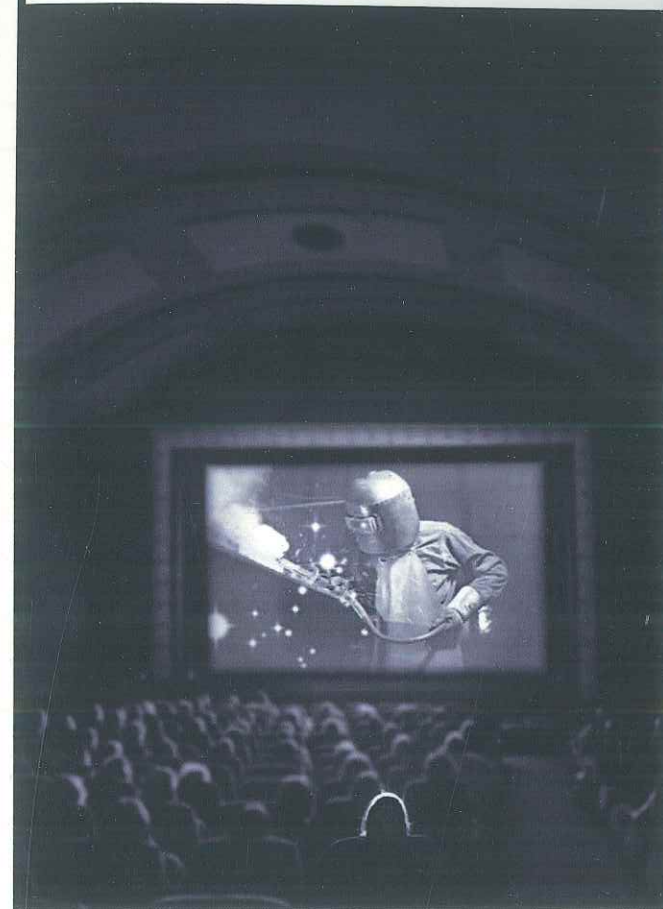
Nel 2016 ha lavorato per alcuni mesi in un centro per l'autismo a Burgos, nel nord della Spagna.

Giuliano Gaveglia STAR WORKERS

Giuliano Gaveglia

STAR  
WORKERS

la visione dell'operaio



Guida:edit

## Pluriverso

Collana diretta da Luigi Caramiello e Antonio Tricomi

### Comitato Scientifico

Francesco Alberoni, Giovanni Bechelloni, Attilio Belli, Leonardo Benvenuti, Edoardo Boncinelli, Pippo Borzacchiello, Milly Buonanno, Edgar Borges, Valerio Caprara, Roberto Cipriani, Annamaria Colao, Paolo Coppola, Nicolò Costa, Vittorio Cotesta, Federico D'Agostino, Lucio D'Alessandro, Biagio De Giovanni, Vincenzo De Gregorio, Maria Josè del Pino, Elsa Evangelista, Titta Fiore, Tommaso Edoardo Frosini, Marisa Iavarone, Berardo Impegno, Carlo Lottieri, Adriano Giannola, Clementina Gily, Luigi Grima, Paolo Macry, Gaetano Manfredi, Francesca Marone, Massimo Marrelli, Aldo Masullo, Giuseppe Nardi, Riccardo Notte, Agostino Noviello, Severino Nappi, Gennaro Oliviero, Rossella Paliotto, Antonio Palma, Matteo Palumbo, Gianfranco Pecchinenda, Dario Raffone, Adolfo Russo, Dominick Salvatore, Giuseppe Sassone, Maurizio Sibilio, Marcel Tolvea, Guido Trombetti, Carlo Truppi, Sebastiano Tusa, Isabella Valente, Paolo Valerio.

volume sottoposto a peer review

Giuliano Gaveglia

## Star Workers

### La visione dell'operaio

Copyright © 2018 Guida Editori

www.guidaeditori.it  
redazione@guida.it

Foto di copertina  
realizzata da Assunta Amendola  
e Alessandro Tarantino

Proprietà letteraria riservata  
Guida Editori srl  
Via Bisignano, 11  
80121 Napoli

Finito di stampare  
nel gennaio 2018  
da Leda Print srls  
per conto della Guida Editori srl

978-88-6866-378-0

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del presente volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, corso di Porta Romana 108, 20122 Milano e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

## Introduzione

La sera del 28 dicembre 1895, nel *Salon indien du Grand Café*, i signori della buona borghesia parigina si preparavano ad assistere a un evento tanto suggestivo quanto inedito: la proiezione di un *film*. Il primo della storia del cinema. La vicenda relativa alla "produzione" delle immagini subiva un cambiamento profondo e radicale. Renè Thom avrebbe classificato un avvenimento di tale portata come "catastrofe", cioè una trasformazione sul piano *quantitativo* così sostanziale, da provocare un salto *qualitativo*; una rivoluzione paradigmatica (Thom, 1977).

Si capì subito che quella nuova tecnologia, denominata "cinematografo", avrebbe velocemente inglobato pressoché tutte le altre forme, precedenti, "superate", di rappresentazione e narrazione (Caramiello, 1996).

E in effetti, da quella sera in poi, l'immaginario collettivo subì una trasformazione determinante. D'altra parte, si trattava di una fase storica piuttosto mutevole; alle soglie del secolo breve e con la seconda rivoluzione industriale che ancora imperversava, le società occidentali furono investite da un'ondata di cambiamenti e innovazioni che attraversava tutti i campi della conoscenza.

I film proiettati in quel caffè parigino furono dieci. Ma uno di essi, per questo libro, assume una fondamentale importanza; il primo a essere presentato tra l'altro: *L'uscita dalle officine Lumière*.

Il film mostra, com'è intuibile dal titolo, le operaie e gli operai che varcano i cancelli della fabbrica; la conclusione di una giornata di lavoro.

È interessante notare come, fin dal principio, la dimensione industriale abbia intrattenuto col cinema un legame molto solido. I fratelli Lumière, del resto, furono per lungo tempo imprenditori prima di "inventarsi" registi.

## Indice

- 5 *Introduzione*
- 9 I La nascita dell'operaio industriale e l'immediato  
dopoguerra  
Il tempo di non lavoro: *L'uscita dalle officine Lumière*, 9  
*I compagni*. La fabbrica dell'ideologia, 11  
*Tempi moderni*: il ritmo del capitale, 24  
Vita da Lumpen: *Ladri di biciclette*, 27  
La Repubblica delle donne: *Riso amaro*, 33  
*Il cammino della speranza*. E le stelle stanno a guardare, 44
- 53 II Dal boom economico all'operaismo  
La nebbia padana, il sole del sud. Il capitale e il sociale, 53  
*Il ferroviere*. La scomparsa del padre, 58  
*Roma ore 11 - Vesna va veloce*. Puttane e spose, 71  
*Due soldi di speranza - Accattone*.  
Il racconto di due *Italie*, 89  
Il paradiso degli operai, 97  
*Mio fratello è figlio unico*. La peggio gioventù, 110
- 115 III Amore e psiche (operaia)  
*Alba tragica*. I movimenti del cuore, 115  
*Mimì metallurgico ferito nell'onore*. Il Double Bind?, 118  
La padrona e l'operaio, 121  
*Dramma della gelosia*: La "struttura sociale"  
dell'amore, 125  
*Flashdance - Full Monty*: l'arte proletaria, 128  
*Piocono Pietre*. L'oppio degli intellettuali, 134

*Risorse Umane. White Collar*, 137  
*La bella vita - Ovosodo. I precari esistenziali*, 140  
*Metropolis: il tramonto del conflitto industriale*, 146

- 151 *Conclusioni*  
157 *Bibliografia*  
165 *Filmografia*  
167 *Siti consultati*

## Pluriverso

Collana diretta da Luigi Caramiello e Antonio Tricomi

Elettra Caramiello, *Napoli immaginaria. Scenari in sequenza all'ombra del Vesuvio*, 2017

Giuliano Gaveglia, *Star workers. La visione dell'operaio*, 2018

scola senza guardarsi in faccia... perché i confini sono tracciati sulle carte, ma sulla terra come Dio la fece, per quanto si percorrano i mari, per quanto si cerchi e si frughi lungo il corso dei fiumi e lungo il crinale delle montagne, non ci sono confini, su questa terra.

È il monologo col quale Pietro Germi conclude il film.

La critica cinematografica di allora, (e lo vedremo soprattutto col suo film più celebre, *Il ferroviere*), non è mai stata tenera con il cineasta genovese.

A proposito de *Il cammino della speranza* si scrisse:

Poteva essere, ma non è, il Paisà della disoccupazione postbellica perché è un compendio di temi melodrammatici più che neorealistici. Troppo colore e folklore e ridondanza, ma anche vigore, dolente visione del penare umano, sincerità nella rappresentazione di una povertà rabbiosa (Morandini, 1999, pag. 205).

Ma chi ha detto che il folklore siciliano è la negazione del realismo?

Forse, i migranti, cantando *Vitti na crozza* – il celebre canto di lavoro siciliano – avevano la sensazione di sentirsi meno spaesati.

Allora, la cantavano sui treni, sulla pianura padana. Sotto le stelle, durante le serene festiciole serali. Risuonava persino sulle innevate alpi francesi. Probabilmente, scattava un meccanismo ritualistico di condivisione, in cui, *durkheimianamente*, i minatori siciliani celebravano la loro “comunità”. Del resto, dividevano lo stesso cammino. La stessa speranza.

## Dal boom economico all'operaismo

### II

#### *La nebbia padana, il sole del sud. Il capitale e il sociale\**

In qualunque mestiere, in qualunque professione è bene tenere conto di questo: chi lavora egoisticamente non arriva a niente; chi lavora altruisticamente se lo ritrova, il lavoro fatto (E. DE FILIPPO).<sup>1</sup>

*Napoletani a Milano* è un film del 1953 di Eduardo De Filippo. L'ambientazione è quella della Napoli segnata profondamente dalle ferite della guerra da poco finita.

La capitale del sud è in totale rovina. I durissimi anni di conflitto bellico hanno brutalmente compromesso lo scenario classico della città del sole. Le immagini ci mostrano un territorio urbano dai tratti apocalittici. In questo habitat urbanistico e sociale devastato, ma pur sempre pittoresco, prendono forma le storie di un gruppetto di simpatici e originali personaggi del popolino. I tanti gradevoli elementi di *napoletanità* sono facilmente percepibili nella quotidianità e nell'antropologia del rione *O'Cuorne*, una delle zone più disagiate della città.

È il quartiere che costituisce lo sfondo della narrazione, una “comunità” dove si staglia la figura di un leader carismatico, il celebre *Don Salvatore*, il “sindaco”, vera e propria guida morale, riferimento comportamentale e “normativo” per il resto degli abitanti (Cfr. Weber, 1968).

\* L'autore di questo paragrafo è Luigi Caramiello

<sup>1</sup> *Eduardo, l'arte di invecchiare* (1984), Rai Storia, Intervista di Claudio Donat-Cattin, 24 maggio 2011.

È lui il capopopolo di una battaglia nei confronti della *ILAR*, una società milanese dell'acciaio, intenzionata a realizzare un polo industriale nel medesimo rione. I cittadini sono contrari, e hanno deciso di battersi per evitarne la costruzione. Il progetto, invece, col favore della legge, diventa esecutivo. Insomma, tutto procede secondo i piani, fino a quando, durante i lavori di ricognizione, il trambusto causa il crollo di una palazzina provocando la morte di cinque vecchietti che si erano barricati nelle loro catapecchie.

La vicenda finisce sui giornali, e diventa un clamoroso caso nazionale.

Ma dopo un po', lo sgomento passa, e con esso svanisce anche ogni ipotesi di industrializzazione dell'area e con essa ogni prospettiva di sviluppo del territorio, che continua a scontare la sua condizione di degrado e marginalità.

La *compagnia* del rione – capeggiata dal solito Don Salvatore – decide di recarsi a Milano, nella sede centrale dell'azienda. Sperano in un risarcimento, e per ottenerlo si fingono parenti delle vittime del crollo, sostenendo che quei vecchietti erano la fonte “primaria” del loro sostentamento. Ma la vicenda ha un epilogo assai singolare ed imprevisto.

Sorprendentemente, i dirigenti dell'azienda, al posto dell'improbabile compensazione, gli offriranno un impiego, un posto di lavoro, con regolare contratto e una buona paga. I napoletani in trasferta, dopo una fitta discussione, decidono di accettare la proposta. Ed è così che, fra questa comunità migrante e l'azienda settentrionale, nasce in maniera del tutto inaspettata, una proficua collaborazione.

I pregiudizi che dipingono i meridionali come degli inguaribili scansafatiche e i settentrionali emotivamente gelidi e prevenuti, vengono smentiti uno dietro l'altro, e rivelano la loro natura di inutili cliché. La qualità del lavoro quotidiano di un team efficiente e affiatato di operai, composto di napoletani e milanesi, spazzerà via ogni stereotipo.

Le cose sembrano procedere per il meglio, finché una crisi del comparto produttivo, dovuta al mancato arrivo di nuove commesse, mette in discussione il posto di lavoro di tutte le maestranze.

La società intende procedere ai licenziamenti. Gli operai occupano la fabbrica. In buona sostanza, gli avvenimenti sembrano regre-

dire al solito schema dialettico dell'ideologia, il conflitto borghesia-proletariato: l'eterno antagonismo della società industriale. Ma inaspettatamente, lo sviluppo del film apre lo spazio a tematiche del tutto inedite per quei tempi. E il *merito* è dei lavoratori.

Saranno loro, infatti, ad attivarsi per riportare la situazione alla normalità.

Il ricorso a un certo tipo di “capitale sociale” posseduto dagli operai – costituito dai loro parenti emigrati in giro per il mondo – sarà la chiave di volta per rimettere in moto la domanda di nuove produzioni e con essa la catena di montaggio e l'intera fabbrica. Insomma, l'attivarsi di una rete ampia di relazioni, genera un risultato materiale, che ha risvolti concreti sul terreno produttivo.

Del resto, come spiega Coleman, il ricorso al *capitale sociale* può rappresentare, in alcuni casi, un ottimo surrogato del capitale economico.

Il concetto di capitale sociale può consentire di mostrare come le risorse si possano combinare con altre e produrre un diverso comportamento a livello di sistema, o, in altri casi, diversi esiti per gli individui (Coleman, 2005, pag. 392).

Nella narrazione filmica in oggetto quello che si mette in moto è un meccanismo, il cui funzionamento è analizzabile con strumenti euristici di questa natura.

Questo dispositivo garantirà alla *ILAR* nuove forme di collaborazione commerciale, tali da risollevarne del tutto i destini della società. Così, i licenziamenti sono scongiurati. I soci sono entusiasti e accorderanno agli operai persino un premio produzione, anche dopo aver scoperto che la storia della parentela con le vittime del crollo era tutta una messinscena.

E così, il dipanarsi della vicenda, ci allontana dalla logica tradizionale della dialettica di stampo marxista, la sua dimensione tipica scolorisce. La sostituisce una più moderna concezione del lavoro industriale, all'insegna della responsabilità e della cooperazione fra gli attori in campo, che non esclude momenti di frizione, ma si tratta di una dinamica conflittuale che coesiste e si intreccia con dinamiche cooperative. Siamo già nei paraggi di una visione “complessa” che, in buona sostanza, fa perennemente i conti anche con quella “contin-



genza strutturale del mondo” che è centrale nel pensiero funzionalista europeo. Insomma, la trama narrativa sulla quale si dipana il film, evoca una visione vagamente co-gestiva assimilabile, per vari aspetti, a quella che troverà il suo più manifesto compimento nel modello di “economia della partecipazione” che sarà il vero motore dello sviluppo nella Germania del secondo dopoguerra e in diverse altre aree del nord-Europa. C’è da dire che, dal punto di vista “negoziale”, e forse ancor di più da quello della strutturazione del sistema-azienda, del “sentire” collettivo, del sistema di valori condivisi che pervade la struttura, la vicenda dei *Napoletani a Milano*, mostra uno schema abbastanza prossimo a quello che si farà strada a partire dagli anni Cinquanta in Giappone: il *Toyotismo*; l’organizzazione del lavoro teorizzata da Taiichi Ohno in *Lo spirito Toyota*.

Il modello giapponese delle rigidità flessibili è basato sulla coesistenza di un fiorente sistema di produzione in massa e un livello elevato di disintegrazione verticale, una pratica in genere associata alla specializzazione flessibile. Rispetto alle economie occidentali, è anche una forma di capitalismo molto organizzata, basata su solidi legami non solo tra le grandi imprese ma anche tra queste e i loro molti piccoli subappaltatori (Krumar, 2000, pag. 227).

Il metodo del *just in time*, per fare l’esempio più conosciuto, è una modalità organizzativa che si basa essenzialmente su tre aspetti: la produzione agile, il coinvolgimento del personale e il primato della *Qualità Totale*. Di questi tre aspetti, è il secondo che qui assume rilevanza, perché si lega in maniera sorprendente alla trama del film.

Il coinvolgimento del personale è la caratteristica che connota maggiormente l’industria nipponica, esempio lampante degli sviluppi post-fordisti. Stephen Wood, uno dei più accreditati esperti di questo campo disciplinare, sostiene che la direzione organizzativa, tipica dell’industria giapponese, è riuscita a risolvere i nodi derivanti dall’organizzazione taylorista del lavoro senza abbandonare il metodo della produzione in serie. I programmi di coinvolgimento dei lavoratori, i circoli di qualità, uniti all’adozione di atteggiamenti paternalistici nei confronti dei lavoratori hanno, secondo il sociologo inglese, «rovesciato molte delle caratteristiche del taylorismo per come lo si pratica, ma non necessariamente i principi fondamentali del fordismo» (Cfr. Kru-

mar, 2000, pag. 33). Tuttavia, se assumiamo un’impostazione caratterizzata in senso sistemico, tralasciando le teorie che provengono dagli studi di settore in favore di una visione paradigmatica più ampia, riscontriamo che indizi assai rivelatori di una concezione del genere sono rintracciabili anche negli scritti di *Amartya Sen*. Negli studi sulle società di mercato, l’economista indiano sostiene che:

Benché il *capitalismo* sia, in linea di principio, fortemente individualista, esso ha contribuito in pratica a rafforzare la tendenza all’integrazione, proprio perché ha reso le nostre vite sempre più interdipendenti. Inoltre, il benessere economico senza precedenti che le economie moderne hanno prodotto ha fatto sì che potessero essere accettati obblighi sociali che in precedenza nessuno si sarebbe potuto permettere (Sen, 2003, pag. 53).

Quindi, è la *solidarietà organica* originata nella società moderna a possedere già crismi di questo tipo. In quest’ottica, le innovazioni inerenti alle metodologie organizzative del lavoro vanno considerate come naturali tendenze evolutive, riscontrabili, peraltro, in tutte le realtà aziendali più al passo coi tempi. Come afferma Krishan Kumar, la classica opposizione, produzione in serie contro specializzazione flessibile, si è rilevata falsa (Krumar, 2000). Queste forme di collaborazione lavorativa, che prevedono figure professionali variamente qualificate e una specializzazione flessibile sempre più crescente, andrebbero a ridurre fortemente e progressivamente a dissolvere, secondo M.J. Priore e Charles Sabel (1984) – due studiosi del MIT – la dimensione alienante tipica del lavoro alla catena di montaggio. Insomma, una dinamica che accresce la consapevolezza del lavoratore, generatrice della sua *soddisfazione* professionale.

In conclusione, come spesso avviene, è proprio *la fabbrica dell’immaginario* a indicare in anticipo le traiettorie evolutive lungo le quali s’incamminerà la società. È interessante rilevare che una “forma”, seppur embrionale, delle modalità più all’avanguardia dell’organizzazione del lavoro industriale, era già stata descritta proprio in questa pellicola di Eduardo De Filippo, nel lontano 1953. Mettendo in evidenza, in maniera forse persino inconsapevole, la rilevanza di certi nessi forti, rivelatisi decisivi anche nel take off nordestino (per fare l’esempio più eclatante) tra micro e macro, fra sistema produttivo

e universo comunitario, fra la fabbrica e il territorio, lo spazio del lavoro e la dimensione dei legami intimi, la comunità di "produzione", e il sistema di riproduzione sociale, l'officina e la famiglia. Coi loro risvolti anche fortemente problematici, naturalmente.

*Il ferroviere. La scomparsa del padre*



I valori del lavoro, i significati degli affetti domestici sono proprio al centro di una narrazione come *Il ferroviere*, una pellicola di Pietro Germi del 1955.

È la vigilia di Natale, e la stazione di Roma è più affollata del solito.

Il treno del macchinista Andrea Marcocci sta per fare capolinea, e ad aspettarlo, tra una folla di viandanti, c'è suo figlio Sandrino.

Un saluto, un sorriso e un abbraccio, insomma, una sequenza semplice, ma che segnala in maniera autentica l'importanza dei rapporti padre-figlio. Poi, i due si dirigono mano nella mano verso casa. Il cenone in famiglia li attende.

*Il ferroviere* comincia così.

In questo classico del neorealismo italiano, il contesto lavorativo è profondamente intrecciato alla dimensione familiare.

Un film orgogliosamente popolare, «un film fatto per gente all'antica... col risvolto dei pantaloni», come affermò lo stesso Germi.

I treni, le strade di Roma, le osterie, la chitarra, il fiasco di vino e il focolare domestico, sono i pezzi di un mosaico che rappresenterà, in maniera magistrale, una porzione della società romana di allora. Una realtà complessa, in divenire.

L'Italia attraversava un periodo di profonde trasformazioni socio-economiche. Le virtù degli italiani che avevano reso il Bel Paese una nazione industrializzata e moderna, spesso e volentieri, si accompagnavano ai loro vizi.

Quella notte di Natale, il ferroviere Andrea (Pietro Germi), mentre si incammina col figlio sul tragitto dalla stazione a casa, decide di fermarsi all'osteria per un bicchiere.

Andrea: Tieni Sandrino, il pacco, il fiasco, toh! va' da mamma e dille che vengo subito, un bicchiere e vengo, uno solo!

I ferrovieri erano tra i più assidui frequentatori delle osterie. Al termine dei faticosi turni di lavoro, si intrattenevano a sorvegliare vino con gli altri operai. Le locande acquisivano una dimensione simbolica, casareccia, ma anche magica, finanche *cool*. Persino i ricchi, per snobismo, bazzicavano queste bettole proletarie. Tutti insieme ad abbeverarsi col nettare di bacco. Del resto, prima che le droghe subissero il processo di commercializzazione, come oggi lo conosciamo, il vino era uno dei "farmaci" prediletti dalle masse operaie. Era, ed è tuttora, economico, facilmente reperibile e socialmente accettato da più di duemila anni, cioè da quando il cristianesimo ne fece uno dei suoi principali simboli liturgici:

Il cristianesimo, con un'accorta intuizione politica orientata al consenso e all'egemonia, prende la droga più diffusa e popolare dell'epoca e la incorpora addirittura nel suo rituale. [...] È il più grande spot del mondo antico per diffondere il progetto di globalizzazione agricola del pianeta (Cfr. Caramiello, 2003, pp. 80-86).