



UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Quaderni Fondazione Marco Biagi

Tommaso M. Fabbri (a cura di)

**Rappresentare il lavoro:
percorsi interdisciplinari e
crossmediali**

2015

Quaderni Fondazione Marco Biagi

ISSN 2239-6985

Registrazione presso il Tribunale di Modena n. 2031 del 03/05/2011

Rappresentare il lavoro: percorsi interdisciplinari e crossmediali
Tommaso M. Fabbri (a cura di). Modena: Fondazione Marco Biagi, 2015

© Copyright 2015 degli autori

ISBN 979-12-81397-11-8

Comitato di direzione

Tindara Addabbo, Francesco Basenghi (Direttore Responsabile), Tommaso M. Fabbri

Comitato scientifico

Marina Orlandi Biagi (Presidente), Tommaso M. Fabbri (Vice Presidente), Tindara Addabbo, Edoardo Ales, Francesco Basenghi, Janice Bellace, Susan Bisom-Rapp, Ylenia Curzi, Luigi E. Golzio, Frank Hendrickx, Csilla Kollonay, Alan Neal, Roberto Pinardi, Ralf Rogowski, Riccardo Salomone, Iacopo Senatori, Yasuo Suwa, Tiziano Treu, Manfred Weiss

Comitato di redazione

Ylenia Curzi, Alberto Russo, Olga Rymkevich, Iacopo Senatori

Editore

Fondazione Marco Biagi, Università di Modena e Reggio Emilia

Largo Marco Biagi 10, 41121 Modena

Tel. +39 059 2056031

E-mail: fondazionemarcobiagi@unimore.it

INDICE

Immagini del lavoro, lavoro con le immagini <i>Tommaso M. Fabbri</i>	7
La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare. Riflessioni su trent'anni di lavoro con lo strumento del video <i>Bernard Ganne</i>	20
Videorappresentazioni del lavoro. Analisi sociosemiotica e aperture interdisciplinari <i>Nicola Dusi</i>	55
Il lavoro e i lavori nel cinema: tra fiction e documentari <i>Carlo F. Casula</i>	79
Il cinema, la fabbrica, gli operai <i>Antonio Medici</i>	89
Da un'etnografia immersiva alla Costruzione di un film a tesi sociologica. Meditazione su un processo di ricerca-creazione <i>Alexandra Tilman</i>	102
Short On Work. Una riflessione sui contenuti delle prime tre edizioni <i>Sanzio Corradini; Giorgio L. Rizzo</i>	113
L'uomo, la macchina, gli spazi. La rappresentazione del lavoro nei documentari del Free Cinema inglese (1956-1959) <i>Lorenza Di Francesco</i>	127

Le rappresentazioni audiovisive del lavoro: analisi dell'archivio di Short on Work – concorso per documentari brevi sul lavoro	
<i>Antonella Epifanio, Giulia Piscitelli</i>	141
La rappresentazione del lavoro femminile nell'archivio audiovisivo di Short on Work	
<i>Antonella Capalbi</i>	157

IMMAGINI DEL LAVORO, LAVORO CON LE IMMAGINI

Tommaso M. Fabbri
Università di Modena e Reggio Emilia

SOMMARIO: 1. Introduzione. - 2. Immagini del lavorare, lavorare con le immagini. - 3. In cerca della video-ricerca. - 4. Interdisciplinarietà: fare estetico e fare scientifico. - 5. Pratica interdisciplinare: della razionalità progettuale.

Ogni filosofia è una filosofia dell'apparenza

F. Nietzsche

1. Introduzione

L'interesse per le rappresentazioni audiovisive del lavoro contemporaneo¹ ha due principali motivazioni. In primo luogo, nella cosiddetta "società dell'immagine" (Mitchell, 1986; 1994), le rappresentazioni audiovisive sono importanti almeno quanto il linguaggio scritto e parlato nei processi di significazione ossia nella costruzione intersoggettiva della realtà e del suo senso. In secondo luogo, le discipline "scientifiche" che si occupano di lavoro (tra le altre diritto, economia, teoria dell'organizzazione, sociologia, gestione delle risorse umane, psicologia...) utilizzano e generano rappresentazioni del lavoro esclusivamente testuali, escludendo quindi le immagini dai propri specifici processi di significazione e veridizione. Nelle parole di Wagner (1979): <<Le immagini giocano da sempre un ruolo importante per la comprensione del mondo e l'interazione sociale, tuttavia le loro funzioni euristiche hanno preso posto fuori, invece che dentro, le scienze sociali>>. I festival, i concorsi e le rassegne cinematografiche e documentaristiche dedicate al lavoro, in Europa² e nel mondo, non fanno che attestare l'utilità dell'accostamento tra immagini e parole del lavoro. Tuttavia, come trasformare un semplice accostamento in una proficua integrazione crossmediale, nell'ambito di un processo di ricerca (anche) "filmante" (Lallier, 2011) provvisto di criteri di validità, è una questione tuttora aperta, alla quale il nostro

¹ I primi laboratori sulle rappresentazioni audiovisive del lavoro organizzati nell'ambito del dottorato di ricerca interdisciplinare in Lavoro, Sviluppo e Innovazione dell'Università di Modena e Reggio Emilia e Fondazione Marco Biagi risalgono al 2009.

² In Europa, la più importante è probabilmente il festival di Poitiers (<http://filmerletravail.org/>)

programma di ricerca e alcuni suoi risultati conoscitivi, qui presentati, intendono contribuire.

2. Immagini del lavorare, lavorare con le immagini

L'antropologia e la sociologia sono le sole discipline sociali a essersi fregiate dell'aggettivo *visuale*³ e i presupposti di un possibile rapporto tra audiovisivo e scienze sociali vanno quindi ricercati lì. La ricognizione da noi condotta mette in luce che l'evoluzione del rapporto delle due discipline con le immagini -- ferme e in movimento -- è stata scandita dall'evoluzione del pensiero epistemologico che le ha attraversate. In origine, ai tempi del positivismo e del realismo *naïf*, l'immagine è stata infatti utilizzata in senso "naturalistico", come modo ulteriore, meno preciso delle parole ma più sintetico della descrizione verbale, di restituire l'oggettività del reale. In questo quadro, sono Mead e Bateson a individuare una specificità ulteriore dell'immagine, che la distingue rispetto allo scritto: nel celebre *Balinese Character: a photo analysis* del 1942 argomentano della capacità dell'immagine di cogliere e mostrare un *ineffabile*, in questo caso il *carattere* di una popolazione, che non si riesce ad esprimere con le parole. Mead lamentò ancora nel 1974 che quella specificità non fosse legittimata nelle pratiche della ricerca socio-antropologica⁴ ma già dagli anni novanta, attestano Emmison, Smith e Mayall (2012), un nutrito gruppo di etno-metodologi filma i dettagli della vita sociale, le unità elementari dell'interazione quali azioni, gesti e competenze, in quanto *elusive phenomena* catturabili esclusivamente mediante la videoripresa; per alcuni di loro, l'introduzione del video nella ricerca qualitativa è comparabile all'introduzione del microscopio nella ricerca biologica⁵.

Parallelamente, e di pari passo con la critica dell'osservazione "neutrale" che prende corpo nelle scienze fisiche, anche nelle scienze socio-antropologiche prende corpo l'idea che l'immagine non sia lo specchio della realtà ma rappresenti invece, sempre, un punto-di-vista. In questo quadro è significativo che nello stesso anno, il 1922, venga pubblicato sia lo studio *Argonauti nel Pacifico Occidentale*, in cui l'antropologo Malinowsky fa ampio ricorso a materiale fotografico per descrivere le pratiche di reciprocità presso le popolazioni delle isole Tobriand, sia il documentario *Nanook of the North*, dedicato agli eschimesi del Labrador,

³ Non esistono, ad esempio, corsi di diritto visuale, di economia visuale o di gestione delle risorse umane visuale, a dimostrazione del fatto che le immagini, per queste discipline, non hanno valenza epistemica.

⁴ "Research project after research project fail to include filming and insist on continuing the hopelessly inadequate note-taking of an earlier age, while the behaviour that film could have caught and preserved for centuries disappears, right in front of everybody's eyes. Why? What has gone wrong?" (Mead, 1974)

⁵ <<...a technology [il video] that enables repeated, fine-grained scrutiny of moments of social life and sociability would seem to provide, at worst, a compliment to the more conventional techniques for gathering "scientific information", at best, a profound realignment akin to the effect of the microscope on biology.>> Heath et al., 2010, p.2-3)

realizzato da Robert Flaherty, che non è uno scienziato sociale bensì un regista, un “autore” esponente del “cinema-verità”. A sancire definitivamente l’ineludibilità del punto-di-vista, e con essa l’indebolimento dell’asse vero/falso come dicotomia classificatoria degli artefatti audiovisivi, sarà il regista-*e*-etnologo Jean Rouch, nel 1957, con la pubblicazione di *Jaguar*, un documentario che racconta il viaggio di tre giovani ghanesi dai loro villaggi rurali alle città sulla costa e che viene significativamente definito opera di *ethnofiction*. Da allora, le molte espressioni con cui si è cercato individuare i generi spuri tra il film documentario e il film di finzione - *cinema-diretto*, *cinema-verità*, *non-fiction film*, *docufiction*, *docudrama*, *documentario di creazione...* - non hanno fatto che attestare la medesima consapevolezza, che è anche all’origine della crisi delle distinzioni tra generi: anche le intenzioni espressive più realistiche contengono un’autorialità incompressibile.

La costitutiva soggettività dello sguardo, anche dello sguardo semioticamente oggettivante, l’impossibilità di considerare il documentario una rappresentazione auto-evidente e dunque veridica della realtà, sembra allora complicare l’ambizione di fare del documentario, e più in generale dell’audiovisivo, uno strumento della ricerca sociale.

Short on work celebra questa difficoltà nell’edizione del 2014, premiando un *mockumentary*⁶, e cioè un video che presenta eventi di finzione in uno stile documentaristico. Il video⁷, scritto e prodotto tra la Cina e la Germania da Anna Intemann e Dana Loeffelholz, narra di Leiner, trentenne berlinese poco scolarizzato e ancor meno talentuoso, che elude il difficile mercato del lavoro tedesco grazie a un impiego come operaio in un’industria tessile cinese. I dieci minuti del video descrivono momenti della sua squallida quotidianità in quanto momenti della sua estraneità culturale, i trasferimenti in metropolitana, gli spazi di lavoro enormi e tayloristici, il piccolo appartamento nel grattacielo, le cene solitarie e le telefonate in Germania, alla mamma. Short on Work lo premia perché riesce a ingannare l’intera giuria, che crede che la situazione rappresentata sia vera e, perché no, premonitrice di un preoccupante e progressivo indebolimento delle economie europee nei confronti di quelle asiatiche. Sottoposto a controprova, Lainer riuscirà a ingannare anche un’autorevolissima platea internazionale di giuristi e scienziati sociali, a cui lo abbiamo mostrato in occasione di un convegno internazionale nel marzo 2014⁸.

⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>

⁷ Visibile al seguente link: <http://shortonwork.fmb.unimore.it/lainer/>

⁸

<http://www.fmb.unimore.it/online/Home/InternationalConference/XIIIInternationalConferenceinCommemorationofProfessorMarcoBiaigi/Programme.html>

La difficoltà di qualificare il documentario come strumento di rappresentazione veridica è probabilmente all'origine della persistenza, e forse della prevalenza, nella sociologia e nell'antropologia visuale, di un utilizzo dell'immagine come *oggetto* di ricerca – lo studio della società attraverso l'analisi delle immagini che essa produce - e come strumento di comunicazione della ricerca, cioè come modalità ulteriore di rappresentazione dei risultati di una ricerca già condotta⁹. Si tratta di utilizzi certamente importanti, che motivano la raccolta di materiali audiovisivi sul lavoro contemporaneo che conduciamo ogni anno, attraverso il concorso internazionale Short on Work¹⁰. Altrettanto importante, a nostro avviso, è comprendere le possibilità dell'audiovisivo quale *strumento* di ricerca. Anche se nella pratica, lavoro *sulle* immagini e lavoro *con le* immagini spesso si mischiano, riteniamo analiticamente utile distinguere tra immagini del lavorare, che possono essere studiate e analizzate in vario modo, e il lavorare degli scienziati sociali, il fare ricerca (che può essere realizzato) *con le* immagini, cioè producendo immagini, al posto o al fianco di rappresentazioni verbali o numeriche. Proponiamo di circoscrivere l'ambito della video-ricerca “strettamente intesa” solamente al fare ricerca *con* le immagini.

3. In cerca della video-ricerca

Nelle scienze sociali, la questione del rapporto tra l'osservatore e la realtà osservata è stato oggetto di riflessione sin dalla *Methodenstreit* di fine ottocento e già da allora la neutralità dell'osservatore non è ritenuta condizione necessaria per la produzione di conoscenza valida. Accanto ai positivisti, assertori della naturalità dei fenomeni storico-sociali e della possibilità di spiegarli scoprendo le leggi che li governano, vi erano infatti, allora come oggi, sia gli anti-positivisti, che negavano l'esistenza di leggi e consideravano conoscenza dei fenomeni storico-sociali la comprensione empatica delle intenzioni degli attori sociali che li hanno prodotti, sia i processualisti, che ritenevano che la scoperta di regolarità empiriche e la comprensione delle intenzioni dei soggetti dovessero essere utilmente composte in una spiegazione “condizionale” o “interpretativa” dei fenomeni storico-sociali. Per i positivisti, le rappresentazioni per eccellenza della verità scientifica sono teorie, intese come sistemi di predicati ed enunciati universali o probabilistici. Per i non positivisti, invece, la rappresentazione della conoscenza relativa a un fenomeno si avvale anche e significativamente delle categorie linguistiche e più in generale dei sistemi simbolici utilizzati

⁹ Per riferirsi a questa modalità di utilizzo dell'audiovisivo il Manifesto del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova usa l'espressione “raccontare la ricerca attraverso le immagini” (http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/doc/MANIFESTO_lab%20soc%20vis.pdf).

¹⁰ <http://www.shortonwork.org/>

dai nativi, cioè dagli attori sociali che animano il fenomeno in analisi, e appresi dal ricercatore nel corso della ricerca¹¹.

Insomma, se ci atteniamo alla metodologia delle scienze sociali, possiamo ipotizzare l'esistenza di due primari e possibili orientamenti rispetto alla video-ricerca. Un orientamento (neo)positivista, in base al quale la video-ricerca è impossibile, poiché non è con la telecamera che si scoprono/vedono le leggi che governano un fenomeno sociale¹². I ricercatori che aderiscono a questo orientamento potranno ugualmente utilizzare materiale audiovisivo con riferimento ai propri interessi di ricerca, e si tratterà di un lavoro *sulle* immagini, finalizzato ad esempio al dialogo tra diverse rappresentazioni dello stesso fenomeno, una sola delle quali è vera in quanto scientifica: non quella audiovisiva ma quella prodotta nelle istituzioni della ricerca e con i metodi e gli strumenti appropriati¹³.

Un orientamento non positivista in base al quale la video-ricerca è possibile in quanto la telecamera è uno strumento utile, quando non esclusivo, per comprendere appieno un fenomeno sociale o per coglierne aspetti che sfuggirebbero altrimenti alla comprensione¹⁴. I ricercatori che aderiscono a questo orientamento potranno avvalersi di un secondo linguaggio, oltre a quello verbale, per fare ricerca, a condizione di specificare le caratteristiche del processo conoscitivo, propriamente di video-ricerca, in grado di garantire validità intersoggettiva della conoscenza prodotta. Per lavorare *con le* immagini, perché le immagini siano *strumento* di ricerca, per integrare le immagini nei processi di generazione di conoscenza valida bisogna infatti dimenticare la presunzione di veridicità con cui si trattavano le immagini al tempo del realismo *naïf*, non fermarsi alla presunta capacità delle

¹¹ Si vedano più diffusamente le *Note epistemologiche* in Maggi (1990), e sia consentito rimandare a l'*Introduzione* in Fabbri (2010), al paragrafo *Polisemia delle parole chiave e concezioni di organizzazione* e alla parola chiave *Teoria e critica teorica* in Albano, Curzi, Fabbri (2014).

¹² <<[...]*there is no satisfactory way to match "visual reality" and "social reality" in a purely positivistic, scientific manner*>>. (Henny, 1986, p.53)

¹³ Un esempio di tale lavoro *sulle* immagini è la recente rassegna su Cinema&Lavoro (<http://www.fmb.unimore.it/on-line/Home/Eventi/Seminari/articolo5245.html>) in cui rappresentazioni audiovisive, documentaristiche o di fiction, del lavoro contemporaneo, osservato rispetto ad alcune prospettive di analisi (lavoro e immigrazione, lavoro e precarietà, lavoro e diritti fondamentali), sono fatte risuonare con rappresentazioni più oggettive del lavoro contemporaneo, in quanto detenute da scienziati sociali e dunque studiosi che si occupano di lavoro. In queste situazioni, la rappresentazione audiovisiva può svolgere due funzioni principali (non considero la più ovvia, che attiene alla mobilitazione della sfera emozionale, che è prerogativa della comunicazione audiovisiva ma non certo di quella scientifica): può fornire informazioni allo studioso, stimolarlo a prendere in considerazione aspetti o situazioni di cui non era a conoscenza, o può fornirgli conferma o disconferma visiva di una tesi; in ogni caso la produzione di conoscenza valida è un processo che precede o segue la rappresentazione audiovisiva, e al quale quest'ultima non partecipa.

¹⁴ <<*It can be fairly claimed that over and above their "reality value", photographic images (photos, film, video sequences) usually tend to elicit a much higher degree of empathy ("Einfühlung") and understanding ("Verstehen") for social conditions than statistical tables or sociological treatises tend to do. Hence the value of images in sociology is determined not only by their documentary quality, but much more often by their hermeneutical function*>> (Henny, 1986, p.54)

immagini di cogliere oggettivamente un ineffabile precluso alle parole, e individuare invece criteri di produzione di rappresentazioni audiovisive dotate di statuto epistemico. Detto altrimenti, si tratta di elaborare principi di video-ricerca, specificandoli in coerenza ai possibili orientamenti epistemologici della ricerca scientifica.

La questione del rapporto tra osservatore e realtà osservata potrebbe essere ulteriormente radicalizzata, fino ad affermare l'impossibilità *tout court* dello sguardo neutrale. In proposito si cita, normalmente, il principio di indeterminatezza, così decisivo nello sviluppo delle conoscenze in fisica, ma le convergenze umanistiche sono numerose e risalenti: si pensi a *omnis determinatio est negatio* di Spinoza, alla diffidenza di Nietzsche per tutte le filosofie in quanto menzogne, alla convinzione di Hegel in merito alla precedenza delle passioni rispetto ai saperi, convinzione quest'ultima ben presente e argomentata in Weber con l'affermazione che, data l'infinità del reale, qualsiasi osservazione, anche di-ricerca, è sempre giocoforza selettiva, e la selezione è operata dal ricercatore in base ai propri valori (Weber, 1917, tr.it 2004).

In questa prospettiva, più radicale appunto, qualsivoglia rappresentazione di un fenomeno sociale, senza eccezione alcuna, è rappresentazione di un punto-di-vista, e contiene pertanto una ineliminabile autorialità, eticamente ed esteticamente radicata. Si tratti di un video o di un articolo scientifico. L'accostamento tra le rappresentazioni del lavoro generate in seno alle discipline accademiche che se ne occupano elettivamente (articoli scientifici di economia, diritto, sociologia, psicologia... del lavoro), e le rappresentazioni del lavoro non scientifiche, segnatamente audiovisive, generate per lo più fuori dalle università e dalle discipline scientifiche¹⁵ (opere audiovisive di varia natura e durata dedicate al lavoro contemporaneo), accostamento che si trova all'origine del nostro programma di ricerca, sembra pertanto contenere potenzialità ulteriori: si tratti di un video, si diceva, o si tratti di un articolo scientifico, sono pur sempre artefatti simbolici, e in nessun caso dotati di una veridicità costitutiva di cui l'altro sarebbe sprovvisto¹⁶.

¹⁵ Una rapida ricognizione della presenza dell'audiovisivo nelle università e nei centri di formazione dedicata sembra segnalare che esso, nell'Università è inteso per lo più come oggetto e campo di studio - "studioso" di cinema è generalmente lo storico, il critico, il semiologo che "si occupa" di cinema - mentre nei centri di formazione dedicata (il più importante è il Centro Sperimentale di Cinematografia) è intesa per lo più come pratica professionale dalla forte connotazione artistica - chi *fa* cinema è chi svolge una delle professioni del cinema quali, tra le altre, il regista, il montatore, il direttore della fotografia....

¹⁶ Viviamo per certo in una temperie quantitativa in cui le scienze sociali per vestirsi da sera si acconciano di numeri; ma con la diffusione tra i ricercatori della capacità di analisi quantitativa è anche cresciuta e si va diffondendo la consapevolezza che, parafrasando Weber, i dati sono sempre raccolti e "fatti parlare", mai trovati e "lasciati parlare".

Al nostro primario interesse di ricerca riguardante la possibilità e principi della video-ricerca ossia le modalità di inclusione delle rappresentazioni audiovisive del lavoro nel discorso scientifico sul lavoro, si potrebbe utilmente affiancare un secondo percorso di indagine, che attiene alla possibilità di considerare l'articolo scientifico non tanto quale forma obbligata di espressione del vero ma come rappresentazione simbolica utile a uno specifico processo di significazione e veridizione quale è il discorso scientifico¹⁷, nello specifico riferito al lavoro. Entrambe le questioni, solo la prima delle quali ha corso in questo breve saggio, sollecitano il dialogo con la semiotica.

4. Interdisciplinarietà: fare estetico e fare scientifico

In *Rischiare nelle interazioni* (2010) Eric Landowski si occupa dell'essere umano come essere semiotico, come costruttore di senso, e propone un originale quadro interpretativo dei processi di significazione con il preciso obiettivo, che già era stato di Greimas, di suscitare consapevolezza del "fare estetico" e cioè del modo in cui ciascuno di noi, nelle interazioni quotidiane, contribuisce alla costruzione di un mondo significativo. Scrive Landowski: <<Ci sono persone che, non sentendosi a proprio agio che in un ambiente stabile, ben ordinato, sotto controllo da parte a parte, non smettono di programmare il più minuziosamente possibile lo svolgimento della minima operazione, cercando di regolare tanto l'attività delle persone che l'ordine delle cose "come un orologio"; altri, vedendo ovunque macchinazioni e complotti, pensano di non poter raggiungere i propri fini che ideando essi stessi la maniera più contorta possibile di manipolare coloro con i quali hanno a che fare; altri ancora, amando vivere solo nell'imprevisto, preferiscono fidarsi del loro intuito, del loro fiuto, della loro capacità di sentire sul momento stesso, in atto, i minimi particolari di una situazione o le disposizioni intime di coloro con i quali avranno a che fare, pronti a cogliere l'occasione "al volo", di aggiustarsi al momento opportuno, al *kairós*; altri infine, invece che tutto ciò, lasciando da parte ogni idea di pianificazione, di strategia o di sintonia con l'altro, si rimettono semplicemente alla loro "buona stella", alla fortuna, e si accontenteranno di incrociare le dita aspettando qualche felice coincidenza che la provvidenza avrà deciso per loro>> (2010, p.5).

A questi diversi punti di vista, a questi modi di attribuire significato alla realtà, si associano ideal-tipicamente diversi stili di vita e cioè diversi *modus operandi* nei propri rapporti con la realtà, che Landowski definisce "regimi di interazione": nell'ordine, il regime

¹⁷ Françoise Bastide, *Una notte con Saturno – scritti semiotici sul discorso scientifico*, Meltemi, 2001

della “programmazione”, della “manipolazione”, dell’“aggiustamento” e dell’“incidente”. Così intesi e definiti, i regimi di interazione sono il risvolto empirico di altrettanti “regimi di [costruzione del] senso”. Così che ognuno di noi può prendere consapevolezza del regime di interazione che informa il proprio “lavoro di semiosi”, la propria partecipazione ai processi di significazione, i propri contributi simbolici, anche in forma di artefatti.

In *Razionalità e benessere – studio interdisciplinare dell’organizzazione* (1990), in particolare nelle Note epistemologiche in appendice al volume, Bruno Maggi propone una tipologia delle concezioni di organizzazione, radicata nell’epistemologia delle scienze sociali, con l’obiettivo, tra gli altri, di suscitare consapevolezza in capo agli studiosi di organizzazione del proprio modo di fare ricerca, del modo in cui ogni ricercatore, si potrebbe dire con il proprio *fare scientifico*, contribuisce alla verità o, più genericamente, ai processi di veridizione scientifica. Secondo una prima concezione l’organizzazione è un “sistema predeterminato rispetto agli attori” (Maggi, 1990: 183), un’entità “predefinibile rispetto allo svolgimento delle attività organizzate e agli attori che vi partecipano” (idem: 181) e quindi progettabile in virtù della conoscenza di regolarità inscrivibili in leggi astratte e universali di funzionamento. Questa concezione ha due varianti. Nella variante meccanicistica l’organizzazione è vista come sistema chiuso, al riparo dall’incertezza, e si possono pertanto *programmare* e coordinare tutte le componenti interne in maniera ottimale. Nella variante organicista, l’organizzazione è vista come un sistema aperto all’ambiente, rispetto al quale deve continuamente cercare un adattamento mettendo in atto strategie cooperative e competitive. Una seconda concezione, opposta alla precedente, vede l’organizzazione come entità emergente e *imprevista*, “sistema prodotto dalle interazioni degli attori” (idem: 183) e dunque come costruzione sociale. In questa concezione il sistema non è predeterminato rispetto ai soggetti bensì è da essi costruito, e in maniera imprevedibile in quanto risultato emergente di molteplici strategie individuali: nessuno ha deliberatamente progettato il sistema nella sua forma effettiva. Una terza concezione, infine, vede l’organizzazione come un “processo di azioni e decisioni” (idem: 183), intenzionalmente orientato a risultati attesi, secondo razionalità limitata. L’organizzazione non è intesa come un’entità, avente eventualmente una dinamica, ma come una dinamica in sé, come un processo d’azione, i cui elementi costitutivi non sono attori organizzativi ma azioni e decisioni, né predeterminate né casuali, bensì alimentate ogni volta da componenti prelieve e componenti contestuali, da premesse decisionali e da orientamento intenzionale a un risultato.

In termini puramente logici - attingiamo qui con piccole variazioni da Albano, Curzi, Fabbri (2014, p.6) - abbiamo a che fare con una sequenza di rapporti di derivazione: una concezione di organizzazione è la matrice, il terreno di elaborazione di una teoria dell'organizzazione, la quale a sua volta genera criteri analitici sistematizzati in un metodo; da tali criteri discende un procedimento e talvolta una procedura di ricerca empirica. Ciò significa che il fare ricerca sull'organizzazione, con un determinato strumentario metodologico e con determinate ambizioni conoscitive, presuppone una concezione di organizzazione e, con questa, una visione del mondo.

Insomma, epistemologia dell'organizzazione e socio-semiotica sembrano convergere: il *fare estetico* e il *fare scientifico* sembrano analogamente interpretabili come il risvolto empirico di un certo modo di vedere il mondo e, ad un livello logico derivato, di un certo modo di concepire le interazioni tra gli esseri umani (e le istituzioni). Concezioni di organizzazione e regimi di interazione sono infatti tipologie isomorfe, e condividono come principale criterio analitico quello della razionalità: la razionalità assoluta a priori consente di predeterminare il sistema organizzativo e di programmare e manipolare le interazioni; la razionalità limitata (Simon, 1947, trad. it. 1980³) si associa alla dinamica continua, di adattamento reciproco, tra regole previe e regole contestuali; la casualità, e dunque la razionalità a posteriori, si associa all'incidente, all'imprevedibile, all'emergenza aleatoria.

La ricerca scientifica è sempre ispirata da una concezione dell'oggetto di ricerca e delle condizioni della sua conoscibilità e ciò influenza il metodo della ricerca e la forma dei risultati. Da un certo momento in poi, in ragione della riconosciuta incommensurabilità delle visioni del mondo che stanno a monte della selezione, per così dire originaria, che dà origine al punto-di-vista del ricercatore, il criterio di validità "scientifica" non ha più potuto riferirsi al solo risultato conoscitivo ma ha dovuto riferirsi anche al processo conoscitivo: valida è quella conoscenza che esita da un processo di ricerca valido, ovvero internamente coerente, e cioè caratterizzato dalla congruenza reciproca tra l'orientamento epistemologico (postura), le scelte sostantive (teoria), i procedimenti e le procedure di indagine adottati (metodo). Su queste basi è possibile valutare la validità di un articolo scientifico, e solo su queste basi è possibile svilupparne una critica *interna*: dalla lettura si intende l'orientamento epistemologico prevalente, che dovrà risultare coerente con la domanda e le ipotesi di ricerca, ed infine con il metodo di indagine utilizzato, che dovrà essere coerente anche alle ambizioni conoscitive, e cioè all'idea di teoria, implicate dalla postura epistemologica.

Ora, è possibile fare altrettanto con riferimento ad un artefatto audiovisivo? E' possibile visionare un video, ad esempio un documentario sul lavoro contemporaneo, e applicare ad esso criteri interdisciplinari di valutazione, e di validazione "scientifica"?

E' questa la nostra domanda di ricerca, la nostra ipotesi di lavoro.

La produzione di senso, o meglio, il contributo individuale al processo di produzione di senso - apprendiamo da Landowski - è sempre ispirata da una concezione del contesto di produzione, e ciò influenza il modo, le pratiche dell'interazione. E' possibile allora percorrere o specificare ulteriormente la sequenza di derivazione, dai regimi di interazione alle pratiche di interazione e ancora giù fino ai prodotti (segni, testi, video...), alla forma specifica degli artefatti simbolici con cui taluni, ad esempio i video maker, contribuiscono ai processi di produzione di senso? Se la produzione di un artefatto audiovisivo è sempre ispirata, a monte e in misura più o meno esplicita, da una concezione, più o meno sistematica, dell'oggetto della rappresentazione, possiamo allora anche ipotizzare che la concezione dell'oggetto della rappresentazione influenzi, a valle, le scelte tecniche di rappresentazione (riprese, luce, fotografia, montaggio, audio, musica...)?

Se così fosse, e se fosse così possibile stabilire qualche associazione logica tra regimi di interazione e modalità (principi, procedure, tecniche...) di produzione audiovisiva, saremmo in condizione di elaborare i criteri di validità "scientifica" di un video, le condizioni interdisciplinari di un fare insieme estetico e scientifico, utili tanto nella valutazione quanto nella produzione di video-ricerche¹⁸.

5. Pratica interdisciplinare: della razionalità progettuale

La ricerca *sulle* immagini ne restituisce inevitabilmente il carattere di artefatti socialmente strutturati: la presunta originalità dello sguardo individuale, anche quando non formalmente autoriale come nelle foto di famiglia o nei filmini di viaggio, si infrange contro una parete di *clichè*, alcuni più universali e durevoli altri più circoscritti e transitori, relativi a cosa deve essere rappresentato e a come è opportuno rappresentarlo. Il risultato è che tutti gli sguardi individuali sembrano conformarsi a uno sguardo "sociale" ad essi preesistente. Pensiamo alle rappresentazioni audiovisive del lavoro, in particolare del lavoro di fabbrica come documentato nei decenni centrali del secolo scorso. La quantità di quel materiale (fotografie, documentari, film, trasmissioni televisive, interviste...), anche al netto dei finanziamenti pubblici allora dedicati a favore delle produzioni "aziendali", testimonia la

¹⁸ In questa direzione intendiamo l'importante contributo di Bernard Ganne, in questo *Quaderno*, esito di un'esperienza trentennale di ricerca sul campo con la telecamera.

centralità culturale e sociale del lavoro in quella fase storica. In qualità, quel materiale è catalogabile in due classi: il documentario d'impresa e il documentario sociale. Il primo era principalmente ispirato a valori di razionalità tecnica e di progresso, si riprendevano le aziende, spesso quelle grandi, i loro impianti, i materiali e i macchinari utilizzati, le concatenazioni di atti produttivi volti alla produzione di ricchezza. Il secondo era invece ispirato a valori umanitari, secondo una prospettiva prevalentemente marxista, si riprendevano i lavoratori, generalmente di bassa qualifica, e li si intervistava in un registro militante sui loro vissuti di sfruttamento. Lo sguardo scelto dall'autore si rifletteva puntualmente nelle tecniche di regia e di montaggio: nei documentari d'impresa il lavoro era rappresentato attraverso costose riprese dall'alto di stabilimenti industriali o panoramiche patinate di cicli produttivi altamente tecnologici; nei documentari sociali le interviste ai lavoratori erano realizzate con sequenze fisse in contesti spesso dopolavoristici.

Ma oltre che artefatti strutturati si può affermare, weberianamente, che le immagini sono anche artefatti strutturanti. Proprio in quanto artefatti simbolici, le immagini sono infatti sempre performative, e cioè contribuiscono alla qualificazione sociale del proprio oggetto. Quindi, oltre a rappresentare nel senso di rispecchiare¹⁹ processi di significazione ormai conclusi, le immagini sono capaci, anche, di contribuire ai processi di significazione relativi agli oggetti che rappresentano. Insomma, se da un lato le immagini prodotte da una società riflettono le idee e le visioni in essa diffuse, dall'altro la produzione di immagini influenza le idee e di visioni che si diffondono in una data società.

Ecco che la video-ricerca, nella definizione *strictu senso* qui proposta di ricerca con le immagini, consistendo nella produzione di nuove immagini, ne valorizza il carattere di artefatti (anche) strutturanti, e quindi in grado di contribuire alla formazione e alla trasformazione delle idee relative ad un qualsivoglia "oggetto", presenti in un determinato contesto (un'organizzazione²⁰, una disciplina, la società nel suo insieme). In questa luce, il *visual researcher* si distinguerebbe dal "semplice" *video maker* per la consapevolezza epistemologica e metodologica²¹ con cui confeziona l'artefatto al fine di contribuire al processo di significazione relativo all'oggetto di suo interesse. Dirimente in tal senso la nozione di razionalità adottata (supra paragrafo 4) e dunque le aspettative dell'autore circa

¹⁹ Sul rapporto tra imitazione e costruzione della realtà, in particolare nelle arti figurative, si veda E. Franzini e M. Mazzocut-Mis, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Mondadori, 2003

²⁰ La presente riflessione potrebbe utilmente declinarsi a livello organizzativo e manageriale, e con riferimento elettivo alla cosiddetta *digital enterprise*, nella quale la comunicazione audiovisiva guadagnerà progressivamente terreno rispetto alla comunicazione tradizionale (vis-a-vis o scritta), tanto a supporto dei processi operativi quanto a supporto dei processi di *business development e innovation* e dunque di *change management*.

²¹ Si confronti con la nozione di *consciousness of abstracting* di Korzybski (1933)

la capacità dell'artefatto di influenzare il processo di significazione: aspettative massime, coincidenti con la pretesa di predeterminare il significato, escludendo ogni altro sopravveniente contributo semiotico; aspettative nulle, coincidenti con la resa totale all'imprevedibilità degli interpreti; e aspettative limitate, coincidenti con l'intenzione di contribuire al processo di significazione unita alla consapevolezza di non poterlo controllare completamente²². In questa luce si coglie l'affinità tra il problema (e le teorie) della regolazione e il problema (e le teorie) della significazione e si palesa la peculiare comunanza tra pratiche (e discipline) altrimenti distanti come la realizzazione di un'opera audiovisiva (*video making, video research*), la definizione dell'organizzazione di un'azienda, (*organizational design*), la definizione di una politica economica (*policy making*), la scrittura di una norma giuridica²³: agire progettuale rivolto a processi sociali e finalizzato a una loro diversa strutturazione.

²² <<...[T]wo distinct approaches to how video can be utilized in social research [...]: on the one hand, the appropriation of the camera as the means to collect data for its scientific, realist or evidentiary uses, versus the camera as a medium through which knowledge can be collaboratively and reflexively constructed, on the other>>. (Emmison et al., 2012, p.58)

²³ Un aspetto della stagione di riflessività (Beck, Giddens, Lash, 1999) che sta interessando ormai la totalità delle scienze sociali consiste proprio nella messa in discussione della razionalità "olimpica" (Simon, 1979) che le ha innervate nel corso del novecento. Ne sono testimonianze, in ambito economico, l'oscillazione dal macro al micro e l'enfasi sulla valutazione delle *policy*; in ambito giuridico, la rinnovata tensione tra dogmatica e pragmatica: "[...] qualsiasi disposizione legislativa è costitutivamente incapace di prescrivere con precisione le regole di condotta che vengono poi tratte dalla stessa." (Nogler, 2015, p.5); in ambito organizzativo e manageriale, tra l'altro, la critica alla pretese della progettazione organizzativa, sia macro (si veda, al netto della retorica che l'accompagna, la nozione di holacracy <https://youtu.be/tjxfjGo-vkI>), sia micro (si veda la nozione di *job crafting* in Wrzesniewski, A., & Dutton, J.E., 2001 e Tims, M., & Bakker, A.B., 2010)

BIBLIOGRAFIA

- Albano, R., Curzi, Y., Fabbri, T.M., (2014), *Organizzazione: parole chiave per l'analisi e la ricerca*, Giappichelli, Torino
- Bastide, F. (2001), *Una notte con Saturno – scritti semiotici sul discorso scientifico*, Meltemi, 2001
- Beck, U., Giddens, A., Lash, S. (1999), *Modernizzazione riflessiva*, Asterios Editore, Trieste
- Henny, L.M. (1986), *Theory and practice of visual sociology*, Current Sociology, vol.34 nr.3
- Emmison, M., Smith, P., Mayall, M., (2012), *Researching the visual*, SAGE
- Fabbri, T.M. (2010), *L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni*, in T.M.Fabbri (a cura di), *L' Organizzazione: concetti e metodi*, Carocci, Roma
- Franzini, E., Mazzocut-Mis, M. (2003), *Breve storia dell'estetica*, Milano, Mondadori
- Korzybski, A. (1933, circa), *Science and Sanity - An Introduction To Non-aristotelian Systems And General Semantics*, <http://www.rodsmith.org.uk/alfred-korzybski/>
- Landowski, E. (2010), *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano
- Maggi, B. (1990), *Razionalità e benessere. Studio interdisciplinare dell'organizzazione*, Etas Libri, Milano
- Mead, M. (1974), *Visual Anthropologie and the discipline of Words*, in Hockings P. (1995), *Principles of Visual Anthropologie*, Mouton de Gruyter, New York/Berlin
- Mitchell, W.J.T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago University Press, Chicago
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago
- Nogler, L. (2015), *La subordinazione del d.lsg. n.81 del 2015: alla ricerca dell'«autorità del punto di vista giuridico»*, Working Paper CSDLLE “Massimo D’Antona” n.267
- Simon, H.A. (1947), *Administrative Behavior*, Mcmillan, New York, Free Press (trad. it., Il comportamento amministrativo, il Mulino, Bologna 1958, 1980₃).
- Simon, H.A. (1979), *From substantive to procedural rationality*, in Hahn-Hollis (ed), *Philosophy and economic theory*, Oxford University Press, NY
- Tims, M., & Bakker, A.B. (2010), *Job crafting: Towards a new model of individual job redesign*, SA Journal of Industrial Psychology, 26, 9.
- Wagner J. (1979), *Image of information*, Sage, Beverly Hills/London
- Wrzesniewski, A., & Dutton, J.E. (2001), *Crafting a job: Revisioning employees as active crafters of their work*, Academy of Management Review, 26, 179–201.

**LA SOCIOLOGIA ALLA PROVA DEL FILM: UN ALTRO MODO DI CERCARE,
UN ALTRO MODO DI DOCUMENTARE. RIFLESSIONI SU TRENT'ANNI DI
LAVORO CON LO STRUMENTO DEL VIDEO.**

Bernard Ganne
Centre Max Weber, Université Lyon 2

SOMMARIO: 1. Introduzione. Origine e contesto di un intervento. Un incontro, un'intuizione, un'intenzione. – 2. Dal seguire l'impresa Canson all'osservazione della globalizzazione: un itinerario di ricerca che integra strutturalmente l'immagine. – 3. L'elaborazione di un intervento specifico di ricerca, mobilitando lo strumento video in tutti i suoi stadi e dimensioni. – 4. Preparazione del progetto di ricerca filmata: le scelte indispensabili e le cesure pratiche da operare. – 4.1. Tra forme di documentari e costrizioni disciplinari: osar scegliere e imparare a situarsi. – 5. La scelta di un approccio per documentare il mondo dell'impresa e del lavoro. – 6. Mantenere una rotta "di ricerca": radicarsi nelle domande, affidarsi al territorio. – 7. Al cuore del metodo: la costruzione di un corpus di dati di osservazione filmata basato su cinque esigenze. – 7.1. Il primato dato all'osservazione concreta delle situazioni nella loro imprevedibilità. – 7.2. Questi sono i principi che hanno guidato la nostra pratica di cattura delle situazioni. Accenniamo rapidamente qui la loro modalità di applicazione. – 7.2.1. *Costruire il rapporto sul campo.* – 7.2.3. *Filmare le situazioni nella loro continuità.* – 7.2.4. *Subordinare la tecnica al progetto.* – 7.2.5. *Seguire, ma saper anticipare.* – 8. Ricercare i significati che gli attori danno alle loro azioni. – 9. Filmare prioritariamente la relazione. – 10. Documentare il cambiamento. – 10.1. *Il lavoro nella durata, o in campo diacronico.* 10.2. *Il lavoro in campo sincronico.* – 11. Filmare la ricerca in corso d'opera. – Conclusioni.

Introduzione

Utilizzare l'immagine come strumento intrinseco di ricerca; servirsi della videocamera per indagare in modo alternativo le situazioni e per modificarne la comprensione; esplorare i nuovi campi di percezione aperti dallo strumento video e lavorare con le nuove potenzialità che questi forniscono al ricercatore. Sono queste le prospettive che hanno sotteso da tre decenni il nostro itinerario in sociologia del lavoro e dell'impresa. Il progetto non era banale, e i sostegni quasi inesistenti al principio, vista la poca sensibilità del mondo accademico e della ricerca a ciò che non era direttamente concettuale. Insensibilità

raddoppiata dalla forte chiusura istituzionale esistente tra mondi del pensiero (università, ricerca, ecc.) e mondi dell'immagine (produttori di documentari, televisione).

Tuttavia, i campi aperti dall'immagine nella ricerca, grazie specialmente ai nuovi strumenti video che rendevano la sua produzione più accessibile, ci sembravano più che promettenti. Poiché permettevano un accesso diretto alle situazioni, questi nuovi strumenti sembravano dare al sociologo un'apertura e una profondità di sguardo rinnovate, in un nuovo rapporto di prossimità con le situazioni e con il supporto mnemonico ("support-mémoire") che essi stessi costituivano. È su queste basi che, insieme a un collega specialista dell'immagine, Jean-Paul Pénard, abbiamo deciso di lanciarcì nell'avventura: progressivamente, ma riflettendo ad ogni passo, in funzione dei nostri obiettivi e dei mezzi disponibili, con lo scopo di vedere come questo strumento - che ci tenevamo ad utilizzare in maniera ragionata e professionale - potesse integrarsi alle nostre prospettive: e accettando (sperando?) anche che ci portasse ben oltre le modalità d'indagine classiche finora praticate: servirsi in qualche modo della telecamera per approfondire le nostre ricerche e le nostre scoperte.

È una riflessione su queste scelte che vorremmo effettuare.

Senza pretese, poiché non si tratta che di una pratica, un "modo di fare". Ma dovendo ragionare in un contesto nel quale, sorprendentemente, il prendere sul serio le immagini nella ricerca nelle scienze sociali non sembra aver fatto progressi (o almeno non come avrebbe dovuto, visti i nuovi mezzi e le tecnologie messe a disposizione). Queste riflessioni potrebbero contribuire a fondarne meglio le prospettive e ad aprirne le pratiche di utilizzo.

Questo ritorno sulla nostra esperienza, limitato alle prospettive generali del nostro approccio e alle loro applicazioni pratiche al solo ambito della ripresa, sarà organizzato in tre parti. La prima parte permetterà di collocare l'origine e il contesto del nostro percorso. La seconda preciserà i principi propri del progetto, le rotture teoriche e le scelte che essi comportano. La terza parte esporrà infine la messa in pratica di questi principi, applicati specialmente alle fasi di ripresa e di costituzione di base del materiale-immagine.

1. Origine e contesto di un percorso: un incontro, una intuizione, un'intenzione.

Ho incontrato Jean-Paul Pénard nel 1981: veniva dal teatro e si era formato nel cinema a Grenoble, preparando un documentario sulla storia del quartiere Mistral.

Giovane sociologo del lavoro e dell'impresa, avevo da parte mia appena terminato la tesi di dottorato sulla storia e lo sviluppo di una città industriale dell'Ardèche ed ero frustrato

dal dover mostrare i risultati di tutto il mio lavoro solo attraverso la scrittura. In quel periodo di collegamento tra la fine dei “gloriosi Trenta” e del “vivere e lavorare al paese” (cf. Ganne, 1981; Ganne, 1983a) segnato da profondi movimenti sociali e da un ricorso insistente alle analisi sociologiche, lo strumento del video - utilizzato sempre più fortemente nelle mobilitazioni sociali - mi appariva come ovvio: per indagare in maniera diversa il sociale, grazie alle virtù proprie dell’immagine che permette di essere nel cuore degli avvenimenti; per rinnovare profondamente, così facendo, i metodi di inchiesta in sociologia e il rapporto con il territorio; per condividere e trasmettere infine questi approcci e scoperte al più gran numero di persone, permettendo specialmente agli attori sociali di riflettere meglio sui mutamenti sociali e politici che li muovono e che essi stessi muovono. In questo periodo di effervescenza sociale, segnata in tutto il mondo del lavoro dal conflitto dei LIP o da quello della conceria d’Annonay, e che avevo specificatamente studiato (Ganne, 1983 b; 1984; 1985), mi sembrava che l’uso ragionato della telecamera costituisse per la sociologia una via nuova e promettente per comprendere il sociale e per impegnarsi in esso, in particolare come ricercatore.

Sviluppare, grazie alla telecamera, una sociologia sul campo tanto attiva ed esigente quanto distaccata, arrivando a mostrare un’altra efficienza, tale era l’orizzonte che sembrava aprirsi: attivisti certo, in qualche misura, ma attivisti della ricerca e nella ricerca.

Un uomo di immagine dallo sguardo impegnato; un sociologo insoddisfatto, desideroso di immergersi in altro modo nelle realtà sociali per approfondire le sue indagini con questo nuovo strumento dalle potenzialità inedite che era il video: quella fu la base del nostro incontro. Con l’accordo tacito di incrociare i nostri progetti e le nostre competenze per progredire insieme in questa esplorazione.

Ma per andare dove? Lo intuivamo ancora vagamente.

Ci appariva chiaro che, per raggiungere lo scopo e capire le mutazioni sociali in profondità, il lavoro sociologico con l’immagine non poteva ridursi all’approccio evenemenziale di primo livello che segna più spesso i video impegnati; bisognava andare più lontano nelle indagini. In che modo? Nessun percorso nell’uso dell’immagine nella ricerca in sociologia ci soddisfaceva veramente, anche se avevamo già le nostre preferenze rispetto ai cammini già tracciati da documentaristi come Frederick Wiseman [oppure Johan van der Keuken, o da alcuni approcci dell’antropologia visuale.

A causa del quadro di riferimento, la sola maniera di lavorare con questo nuovo strumento ci sembrava quella di buttarsi in qualche modo e di avanzare, riflettendo ad ogni

passo sulla coerenza tra le pratiche di osservazione filmata messe in opera e le nostre prospettive di ricerca. Così da far diventare il video uno strumento di ricerca pensato davvero in relazione alle nostre domande e ai nostri interrogativi.

2. Dal seguire l'impresa Canson all'osservazione della globalizzazione: un itinerario di ricerca che integra strutturalmente l'immagine

Decidemmo dunque di lavorare insieme e di avviare le nostre osservazioni filmate iniziando dal rivisitare Annonay: la "gente del cuoio", per cominciare (Ganne, Penard, 1982) e poi quella della carta. Cercando, in funzione dei diversi limiti di materiale, del territorio e delle risorse che vincolavano il progetto di ricerca, ma ancora di più dato che tali limiti si applicavano all'ambito dell'immagine, di riflettere via via sulla congruenza delle nostre scelte di filmato rispetto alle nostre prospettive di sociologi in ricerca.

Foto 1: La cartiera Canson e Montgolfier all'inizio del XX secolo, vicino ad Annonay in Ardèche: la fabbrica, la chiesa e il villaggio cartario di Vidalon.

Foto 2: A Vidalon, all'inizio degli anni '50. Banchetti della festa annuale della fabbrica Canson e Montgolfier



*(Fotogrammi del film *Appartenances* di Bernard Ganne e Jean-Paul Pénard. Videogramma Betacam, 85 minuti, *Autres Regards/Glysi/CNRS* 1996 / Fonte: Archivio del Museo della cartiera Canson ad Annonay.)*

È lo stesso intento che segnerà tutto il nostro itinerario di lavoro, portandoci in trent'anni dai "gloriosi trenta" alla Mondializzazione, e dall'Ardèche all'Asia, in quattro grandi periodi.

Studiate e filmate per vent'anni (dal 1981 al 2003) come esempio delle profonde trasformazioni che marciano il mondo dell'impresa e del lavoro, specialmente delle piccole e medie imprese a partire dalla crisi del 1975, le carterie Canson di Annonay daranno luogo

– oltre a opere e articoli – a una dozzina di film di ricerca e osservazione, di cui cinque principali.

Foto 3



*Fotogramma del film *Appartenances* di Bernard Ganne e Jean-Paul Pénard, videogramma Betacam, 85 minuti, *Autres Regards/Glysi/CNRS* 1996 / Fonte: Archivio del Museo della cartiera Canson ad Annonay.*

BERNARD GANNE

La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare. Riflessioni su trent'anni di lavoro con lo strumento del video

Foto 4: Carterie Canson e Montgolfier: laboratorio e operazione di selezione a mano.



Fotogramma del film Rumeurs d'ateliers. Vous avez dit flexible?, di Bernard Ganne e Jean-Paul Pénard, videogramma Betacam, 113 minuti, Autres Regards/Glysi/CNRS 1992.

D'altronde, è il proseguimento delle mutazioni di questa impresa che ci porterà nel 1997 fino in Cina aprendo, dall'Europa all'Asia, nuovi campi per le nostre indagini. Attraverso una serie di nuove ricerche, lo studio dell'internazionalizzazione delle imprese europee (in Italia, in Francia e in Germania) e dei suoi percorsi e impatti ci farà spostare tra il 2000 e il 2005, dando luogo (tra le altre) a tre produzioni documentarie.

L'intensificarsi della mondializzazione ci porterà, a partire dal 2005, a lavorare più direttamente sulle imprese stabilite in Asia (in Cina e in Giappone) per interessarci ai mutamenti dei “cluster industriali” – o zone di concentrazione di imprese specializzate – di questi paesi (in Cina e in Vietnam) e alle loro imprese coinvolte nel circuito della mondializzazione¹. Questi nuovi lavori daranno luogo a quattro produzioni documentarie pubblicate in DVD.

Foto 5: Ripresa in Giappone nel laboratorio Nippon Zeinaku, partner dell'azienda occidentale di vaccini Merial.

¹ Si veda GANNE, LECLER. 2009, Asian Industrial Clusters : Global competitiveness and new policies initiatives.



Fotogrammi del film e DVD Objectif Japon: impératif qualité, di Bernard Ganne, Jean-Paul Pénard, e Yvelin Lecler, videogramma Betacam, 120 minuti, Autres Regards/Glysi/CNRS 2007.

BERNARD GANNE

La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare. Riflessioni su trent'anni di lavoro con lo strumento del video

Foto 6: Dispositivo di ripresa in Vietnam: intervista con un artigiano ceramista del paese dei mestieri di Bat Trang.



*Foto di una ripresa realizzata in Vietnam nel 2007 in cui si mostra il dispositivo di intervista – con l'interprete – di un artigiano della ceramica per quello che diventerà il film *Sous le vent de la mondialisation... Bat Trang, un village de métier vietnamien*, di Bernard Ganne e Jean-Paul Pénard, Yvelin Lecler, videogramma Betacam, 95 minuti, Autres Regards/CNRS/MODYS/ISH Lyon, 2010; integrato al DVD *Céramistes au Vietnam* pubblicato nel 2011.*

Dato un itinerario di ricerca costruito volta per volta attorno alla scrittura e all'immagine, e fornendo a quest'ultima un posto privilegiato nella modalità di indagine, l'insieme costituisce oggi una base di più di una ventina di film incentrati sul mondo delle imprese e del lavoro. Essi mirano a render conto, nel cuore stesso dei territori osservati, delle evoluzioni avvenute in una trentina di anni.

3. L'elaborazione di una scelta specifica di ricerca, che mobiliti lo strumento video in tutti i suoi stadi e dimensioni

Attraverso questa retrospettiva si comprende che l'immagine e il film non hanno, nel nostro percorso, un posto accessorio o subalterno: essi ne costituiscono la base e i pilastri di cui si avvantaggiano anche i prodotti scritti. In effetti, i nostri film non sono mai stati realizzati dopo le indagini, come illustrazione o complemento delle conclusioni della ricerca, o come coadiuvante di una comunicazione divulgativa attraverso il film: essi non sono prodotti realizzati *ex-post*. Sono invece, grazie ai mezzi propri di osservazione e di

espressione che il video permette, uno degli strumenti stessi della ricerca e della scoperta. Ed è proprio questo, a nostro giudizio, ciò che li rende peculiari come “documentari di ricerca”.

Come, e a quali condizioni? È ciò che noi vorremmo spiegare qui seguendo il filo di Arianna delle scelte e del percorso che, insieme a Jean-Paul Pénard cerchiamo di sciogliere ormai da trenta anni.

Ma prima di entrare nei dettagli delle pratiche utilizzate, ci sembra importante tornare sulle indispensabili scelte preliminari necessarie a mantenere la rotta e a dare al film di ricerca tutta la sua coerenza.

Così come la sociologia fonda la coerenza del suo discorso solo stabilendo una certa rottura epistemologica con le idee prestabilite e le rappresentazioni comuni, similmente il mobilitare l'immagine video per la ricerca nelle scienze sociali implica stabilire una rottura, ragionata, con le pratiche dell'immagine ammesse abitualmente, che siano della televisione, del mondo documentaristico e perfino delle discipline affini come l'antropologia visuale. Queste sono, perlomeno, le distanze teoriche che ci sono sembrate necessarie per liberare il cammino e costruire la nostra particolare via di ricerca. Scelte che – come d'altronde per ogni "rottura epistemologica" effettuata in un percorso scientifico – costituiscono un preliminare essenziale alla ricerca di questo tipo.

4. Preparazione del progetto di ricerca filmata: le scelte indispensabili da fare e le cesure pratiche da operare

Dare un posto importante all'immagine nella ricerca e produrre film d'osservazione e di ricerca: questo nobile progetto ci poneva di fronte a diverse domande preliminari importanti. Quale forma di immagine produrre e costruire? Quale sguardo adottare sul nostro oggetto specifico, il mondo del lavoro e dell'impresa? E in maniera più generale, come conciliare l'immagine e il nostro intento sociologico?

4.1. Tra forme di documentari e costrizioni disciplinari: osar scegliere e imparare a situarsi

Il nostro imbarazzo era grande. Segnato da mille forme di immagini che si intersecano e popolano il nostro immaginario quotidiano (film di finzione, serie televisive, reportage e rubriche di tutti i generi e di tutti i formati), i prodotti filmati si muovono di fronte ai nostri occhi e i generi dei film e le forme dei documentari si mescolano nella nostra testa. Le domande e i pubblici non cessano di diversificarsi e moltiplicarsi; ciò senza neanche parlare

delle dimensioni economiche (gratuite o a pagamento) legate a questi diversi prodotti che contribuiscono a condizionarne la forma.

Come ritrovarci e fare questo cammino, in un contesto, dove, a dispetto dei festival dei film scientifici o dei film dei ricercatori – molto più rari in quel periodo che oggi – il mondo della ricerca, devoto alla concettualizzazione, in particolare in Francia, si fa poche domande, se non addirittura diventa ostile nei confronti dell'immagine. L'universo accademico ufficiale continua tutt'oggi a faticare nel riconoscere e legittimare le pratiche filmiche come veramente scientifiche, anzi spesso le sospetta di traviare la ricerca. Il mondo letterario sembra distinguere diverse forme di scrittura (romanzi, reportage, saggi ecc. abbastanza ben differenziate dai lavori di inchiesta e di ricerca), mentre il mondo della ricerca ne sembra incapace di fronte all'immagine. Immemori di antiche pratiche pionieristiche in sociologia - come per esempio quelle del laboratorio di P.H. Chombard di Lauwe, applicate ai territori urbani della fine degli anni Cinquanta² o alle aperture fatte a loro tempo da Naville e Morin (Lomba, 2007) - tutt'al più si tollera il ricorso all'immagine a condizione che essa si iscriva nei canoni delle forme ammesse dal cinema, forme definite al di fuori del campo della ricerca o a fianco di quest'ultima.

Film di "valorizzazione", che aggiungono il sensibile dell'immagine ad austeri approcci disciplinari, film di "divulgazione", che disseminano i risultati della ricerca presso un più ampio pubblico. In tale contesto, solo il film "etnologico", forse – per il potere dell'immagine che pare ridurre la distanza con mondi o pratiche lontane, poco accessibili a primo acchito ad una comprensione contemporanea più urbana e “civilizzata” – sembra avere acquisito una legittimità: è riuscito persino ad automatizzarsi attraverso ciò che si definisce “antropologia visuale”, com'è noto segnata in Francia dai lavori di Jean Rouch e dei suoi discepoli, e negli sviluppi operati attorno al Festival del Film Etnologico³.

Di fronte a questa moltitudine di immagini, al peso delle sue formattazioni da un lato e quello dell'ermetismo disciplinare dall'altro, ci è parso importante, durante gli anni Ottanta (quando abbiamo cominciato a rodare le nostre prime pratiche filmate sul terreno di Annonay), distanziarci da questo universo in cui la sola legittimazione riconosciuta per tenere una telecamera sembrava essere quella di andare a filmare lontano, di divulgare i risultati acquisiti, o di “fare un film” da destinare ai media, secondo i modelli riconosciuti o

² Ad esempio la realizzazione della serie di 14 film di sociologia urbana: *A la découverte des Français*, realizzata tra il 1957 e il 1960 con J.C. BERGERET e J. KRIET tra cui: *La Butte-à-la-reine*, *La Rue Mouffetard*, *Une famille d'instituteurs*, *Le Café du Beau Site*, *La Pêche au feu*, etc.

³ Si veda il Colloque International Jean Rouch organizzato nel novembre 2009 al Musée de l'Homme, dal titolo: «Vers une connaissance Hors Texte, Croiser les regards, partager les interrogations», e l'organizzazione annuale del Festival del film etnologico accanto al Festival du Cinéma du Réel di Beaubourg.

in funzione di impegni espliciti. Lo strumento video, un po' disprezzato ai suoi inizi dai difensori del film in pellicola, sembrava perciò dover ancora aprire i suoi giochi per poter tracciare nuove vie, ancora da determinare.

Per avanzare nel nostro progetto, ci sembrava dunque importante affermare le nostre priorità. Come ricercatori, ci è apparso subito chiaro che il nostro obiettivo non poteva essere aspirare a “fare un film” adattandovi, più o meno, i risultati di un'indagine condotta precedentemente in maniera classica (ciò che legittimamente fanno numerosi documentari che illustrano idee o, nelle scienze dette “dure”, i film di divulgazione), ma valorizzare ciò che lo strumento video permette precisamente di realizzare in maniera incomparabile, *l'osservazione*. Mirare dunque a costituire, innanzitutto, come in tutte le ricerche nelle scienze sociali, un corpus di indagine che rendesse conto del suo terreno in funzione della domanda e delle ipotesi portanti del progetto: un corpus d'osservazione filmata che, a partire dalla trama di ricerca, approfittasse delle specificità della videocamera per cogliere le situazioni in profondità, “scorticarle”, confrontarle, e cioè lavorarle in tutte le dimensioni. Fare dunque della telecamera uno strumento di ricerca e uno strumento di analisi adattato alla domanda del sociologo, aiutandolo a costituire la sua base di dati d'osservazione. Era il problema delle modalità di ripresa: la forma dei diversi film sarebbe venuta dopo, nei suoi tempi, successivamente al lavoro di analisi ed interpretazione che, come nelle altre ricerche, il ricercatore non manca di fare sul suo corpus. Adattando, in un secondo momento, i diversi formati al diverso pubblico da coinvolgere con i suoi lavori.

Questa inversione di prospettiva – non voler “fare un film”, ma prima di tutto organizzarsi per *osservare attraverso lo strumento telecamera* - ci è parsa come fondatrice per i film di ricerca, e profondamente liberatrice. Fondatrice per il ri-orientamento di sguardo e di pratiche che essa produce, posizionando l'uso della telecamera come strumento centrale di osservazione del ricercatore e come condizione stessa della ricerca. Liberatrice nella misura in cui, di fronte alle forme filmate di ogni tipo che si impongono attraverso il cinema, la televisione o oggi il web, e che formattano perfino il nostro inconscio, essa permette di operare con una sorta di catarsi o di *tabula rasa*, facendoci cominciare a ripensare, anzi a ricostruire, il nostro approccio.

Questa prima scelta drastica, in rottura con la *doxa* riguardo alle forme di scrittura documentaria, ancora insegnate nelle scuole di sceneggiatura, ne implicava un'altra, più specifica. Quella relativa alla disciplina sociologica riguardante l'oggetto specifico che ci interessava: il mondo dell'impresa e del lavoro.

5. La scelta di un approccio per documentare il mondo dell'impresa e del lavoro

Dopo il periodo di tentennamento e di prova degli anni Ottanta in cui ci collaudammo all'uso della videocamera lavorando al caso Canson in una prospettiva etno-patrimoniale, in funzione delle nostre prospettive così come dei finanziamenti ottenuti (Ganne, Pénard, 1988)⁴, s'impose la necessità di fare una nuova scelta qualora volessimo rendere conto della fase di trasformazione nell'impresa tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta. Eravamo allora in piena trasformazione dei modelli di organizzazione del lavoro nelle imprese, cambiamento segnato da un desiderio di sviluppare l'iniziativa, di mettere in vista una maggiore partecipazione, attraverso in particolare la legge Auroux⁵, di introdurre una maggiore flessibilità, ad esempio attraverso la messa in pratica del "just in time" o dei "circoli di qualità".

L'impresa Casson aveva cominciato a trasformarsi profondamente e cambiando la sua organizzazione gerarchica, sopprimendo i capireparto e impostando delle ERE o "Squadre a Responsabilità Allargata" costituendo una nuova unità ospitata in nuovi stabilimenti. Che cosa succedeva e qual'era la realtà di questa flessibilità, spinta da parte padronale, ma non sconfessata – e ugualmente sperata da parte sindacale – per la sua modalità di organizzazione più semplice e partecipante? A chi credere? Per proseguire il nostro progetto di filmare il lavoro e di comprendere la portata dei cambiamenti industriali in corso, bisognava dunque propendere piuttosto – in funzione dei modelli allora legittimamente ammessi – verso il film "d'intenzione", il film "di attesa", verso il film più istituzionale oppure verso il più militante? Andare dal lato del padrone o dalla parte dell'operaio, per riprendere il dilemma dell'epoca, dilemma dal quale la sociologia del lavoro non sapeva comunque sfuggire, ma che si trovava come moltiplicato considerato l'impatto sperato o temuto prodotto dall'immagine. E in quale forma lavorare, dato che il metodo più diffusamente seguito nella costruzione di un documentario consiste nel definire a priori oltre un soggetto, il pubblico, il formato e la resa? Bisognava lavorare con l'ottica televisiva del grande pubblico, così come certi nostri finanziatori ci suggerivano? E per quale tipo di canale: generalista? Per *ARTE*, purché ci permettessero di utilizzare l'immagine per le nostre istanze? Oppure, con una prospettiva di diffusione nei circoli più ristretti e specializzati, mirare alla rete dei documentari d'impegno, del cinema d'autore e d'Essai? E

⁴ Si veda GANNE (1991).

⁵ Promulgata nel 1982, la legge Auroux mirava a modificare il diritto per permettere ai lavoratori di diventare attori dei cambiamenti nell'impresa, dando loro un diritto di espressione sulle loro condizioni di lavoro, e appoggiando il ruolo del Comitato di impresa con la creazione del CHSCT (Comités d'hygiène et de sécurité et des conditions de travail).

con quale durata e quale formato? Tutte questioni preliminari, giudicate essenziali ed indispensabili nelle pratiche classiche della produzione (non fosse che per ottenere i finanziamenti), e tuttavia incongrue se riferite a una problematica di ricerca che, per definizione, non sa dove le sue indagini porteranno, né cosa esse permetteranno alla fine di dire, mostrare o dimostrare.

Di fronte a questi modelli di film e di ripresa che circolavano, con Jean-Paul Pénard prendemmo una decisione univoca. Il solo modo di sfuggire alle ingiunzioni di tutti tipi ci sembrava un approccio che si “radicasse” profondamente nelle nostre indagini e domande, permettendo costantemente al dubbio metodologico di palesarsi come fondativo.

6. Mantenere una rotta "di ricerca": radicarsi nelle domande, affidarsi al territorio

La "flessibilità" intaccava l'impresa: vale a dire? Non ne sapevamo molto, e non potevamo credere alla lettera a quel che se ne diceva. Visto dall'esterno e dal punto di vista della ricerca, il termine "flessibile" non era altro, forse, che uno slogan o una intenzione, che sembrava malgrado tutto dar luogo a un importante cambiamento nelle organizzazioni e nel lavoro, e che bisognava quindi chiarire. Al di là delle attitudini partigiane e a priori pro o contro, la sola maniera di progredire assieme a questo fenomeno sociale in pieno sviluppo ci sembrava di andare a vedere sul "posto di lavoro" quel che accadeva, prendendoci il tempo di osservare concretamente il lavoro nei laboratori e provando a documentare la nostra interrogazione. Prendendoci il tempo: il nostro lavoro sul campo si estese così a più di quindici mesi (torneremo più avanti sull'importanza della dimensione del tempo).

Senza voler determinare a priori la forma del risultato finale, e lontani da tutte le categorie di film, formati e modelli che ci consigliavano o che ci volevano imporre (parliamo dei finanziatori), la nostra proposta fu quindi di costituire, a partire dagli stessi laboratori delle fabbriche dell'impresa Casson a Annonay, una base di dati fatta di osservazioni filmate, costruita in funzione delle nostre domande e delle nostre interrogazioni. Il cartello di avviso che mettemmo in apertura del film *Rumeurs d'Ateliers* indicava bene la scelta e il senso della nostra procedura: non si trattava infatti che di *note sul campo* ("Notes de terrain")⁶, raccolte sul posto di lavoro da dei sociologi nei laboratori Canson⁷.

⁶ Ecco il testo dei titoli preliminari al film *Rumeurs d'Ateliers: vous avez dit flexible?*: «Fin des années 70 l'entreprise Canson et Montgolfier, papeterie familiale, est intégrée au groupe Arjomari et amorcée sa modernisation. A partir de 1987, les contremaîtres de l'atelier de transformation sont remplacés par un système dit d'Equipes à Responsabilité Elargie (E.R.E.). En 1991, les 200 personnes de cette unité emménagent dans un nouveau bâtiment. Durant quinze mois une équipe de chercheurs suit le fonctionnement des ateliers».

⁷ Delle «Notes de terrain» ("Note di lavoro sul campo"), assemblate in un film che permise a *Rumeurs d'Ateliers*, a dispetto del suo format atipico e della sua durata (1h 53min), di venire selezionato nel 1993 al

Questa scelta si rivelò per noi totalmente *epistemologica*. Consisteva infatti nel rifiutare un certo modo “eroicizzante” che viene facile con l’uso delle immagini, la costruzione di un racconto in cui la preoccupazione di rispondere alle diverse opinioni o rappresentazioni contribuisce ad enfatizzare le azioni più banali, e a trasformare i personaggi in “eroi”, o gli avvenimenti in storie, o gesta, più o meno epiche. Con il rischio quindi di mascherare, tramite l’osservazione filmata, il carattere molto ordinario di ciò che si vorrebbe svelare.

Lavorare sul quotidiano e sull’ordinario del lavoro, tale era il progetto che doveva guidare la nostra videocamera. Si mirava a cogliere non l’eccezionalità del lavoro presso Canson, ma “la gente della carta” considerata nella sua quotidianità, nella concretezza delle situazioni.

Lavorare quindi su quel che tesse e costituisce ciò che si può definire la “banalità”. Quella che Georges Perec chiamava “*l’infra-ordinario*”: le “*cose comuni*” da “*braccare*” e da “*scofare*” per “*strapparle*” alla “*melma nelle quali restano inghiottite*”, al fine di “*dar loro un senso, una lingua; poiché esse parlino finalmente di ciò che esiste, di quel che noi siamo*”. Focalizzarsi quindi su “*ciò che sembra avere cessato per sempre di stupirci*” (Perec, *Le cose*, 1973, pp. 9-10). Per noi, con la nostra videocamera, questo era l'ordine del giorno.

Mettere dunque le radici nelle indagini, attecchire nel terreno cogliendo la sua banale quotidianità, per meglio aprirsi alla comprensione di ciò che fa sì che il sociale si costruisca. Queste opzioni forti ci lasciarono in effetti un po' scoraggiati di fronte alla concretizzazione del nostro progetto.

Lo sviluppo della nostra scelta fu quindi assai semplice: riprendere gli stadi del lavoro che marciano ogni inchiesta sociologica, ripensando a ogni tappa i modi di utilizzo pratico dello strumento di investigazione da noi privilegiato, l’immagine e la videocamera. Questo creò una nuova serie di questioni. Quale impatto l’uso dell’immagine video portava ai contenuti stessi delle nostre domande? In cosa la videocamera trasformava i modi di osservazione e il rapporto con il campo d’indagine? Come affrontare e interpretare il corpus delle osservazioni così ottenute? E infine, quale tipo di resa di questi risultati effettuare?

La natura della nostra domanda, centrata sulle mutazioni del mondo delle imprese e del lavoro, non cambiava di molto: semplicemente, i suoi contorni – cioè l’osservazione e quello che si può chiamare l’“*amministrazione della prova*” – si aprivano ad altre dimensioni rispetto a quelle delle inchieste descrittive classiche – non foss’altro perché integravamo la

Festival du Cinéma du Réel di Beaubourg, e di venire presentato lo stesso anno al XIIIe Congrès international de sciences anthropologiques et ethnologiques in Mexico.

dimensione sensibile dell'immagine con il rapporto particolare al campo di ricerca implicato dalla videocamera. Era infatti un'altra postura che la videocamera imponeva, e che bisognava adeguare ad ogni tappa del lavoro in modo congruente alle nostre prospettive. In particolare durante la fase di raccolta dei dati. Si trattava, per noi, di ragionare sui modi della ripresa e dell'osservazione, ai quali dedichiamo il seguito di questo articolo.

7. Al cuore del metodo: la costruzione di un corpus di dati di osservazione filmata basato su cinque esigenze

Riuscire nella tappa fondamentale che costituisce, come in ogni indagine, la costituzione di un corpus di dati, implicava la messa in pratica – al di là della raccolta di immagini – di un certo numero di principi, strettamente legati alle nostre prospettive. Nel nostro caso, questi giravano attorno a cinque esigenze:

1. Il primato dato all'osservazione delle situazioni in cui evolvono gli attori sociali; in questo caso l'osservazione concreta delle situazioni di lavoro nelle officine;

2. La raccolta, indissolubilmente legata al primo aspetto, del senso o dei significati che i diversi attori sociali osservati danno alle loro azioni;

3. La prospettiva, visto che siamo in sociologia, di filmare prioritariamente delle relazioni;

4. La volontà, per comprendere il cambiamento sociale, di filmare nel corso del tempo;

5. La prospettiva, per garantire alla videocamera la sua dimensione di strumento di scoperta, di filmare la ricerca nel suo farsi, poiché il risultato del lavoro è il film della scoperta stessa.

Ovvero due principi concernenti i grandi ambiti di osservazione da documentare, e gli altri tre relativi ai modi di fare. Riprenderemo successivamente questi diversi punti.

7.1. Il primato dato all'osservazione concreta delle situazioni nella loro imprevedibilità

Osservare il lavoro è prima di tutto osservare delle situazioni.

In rapporto alle inchieste classiche sul lavoro, realizzate il più sovente dall'esterno con l'aiuto delle statistiche, di descrizioni burocratiche e amministrative, delle inquadrature con interviste o racconti di ogni tipo, la videocamera ha un senso solo se si introduce sul campo, per posizionarsi al cuore stesso delle azioni e del loro contesto. Questa è la sua forza e il suo potere, ed è così che trova la propria pertinenza. Ed è questo, d'altra parte, il punto in comune tra i sociologi e gli antropologi: partire direttamente dalle situazioni sul campo per la raccolta dei dati, fondare le analisi sull'osservazione diretta.

Ma lavorare in questa prospettiva socio-antropologica implica ancora un certo numero di condizioni, di opzioni e di cesure, abbastanza prossime in questo stadio a quelle studiate e praticate negli approcci di antropologia visuale⁸. Descriveremo qui sommariamente ciò che ci sembra costituirne gli assi e i momenti principali.

7.2. Questi sono i principi che hanno guidato la nostra pratica di cattura delle situazioni. Accenniamo rapidamente qui la loro modalità di applicazione

1) La necessità – come per ogni approccio etnografico di osservazione – di costruire il suo rapporto col territorio, ad esempio per farsi ammettere come attori - osservatori e filmanti -, ma anche per creare e costruire la relazione di comprensione che l'approccio filmato non farà che espandere;

2) Il fatto di riflettere continuamente sulle scelte che si operano per determinare e indagare gli avvenimenti che si osserveranno, analizzeranno, filmeranno: in questo senso, si tratta di lavorare in profondità sulla coerenza delle azioni più che su l'estensione o la molteplicità delle situazioni;

3) Il fatto di osservare e di filmare gli avvenimenti nella loro continuità, e gli attori nei loro legami e reti relazionali;

4) Dare il primato all'osservazione sulla tecnica, o meglio organizzare il dispositivo filmico per farne prioritariamente uno strumento di osservazione;

5) Seguire gli avvenimenti, ma saper anche preparare e anticipare il loro scopo, proprio per dare spazio all'inedito e all'imprevisto.

Approfondiamo brevemente ognuno di questi diversi principi di cattura del reale.

7.2.1. Costruire il rapporto sul campo

Ripartiamo dall'esempio del film *Rumeurs d'ateliers* già citato, in cui la metà circa del nostro archivio di filmati è composta da scene di officina. Che risultano da un lavoro sul campo condotto per più di quindici mesi, con tre mesi pieni sul territorio di cui un mese con la videocamera. Per riprendere le opzioni di ripresa prima evocate, si tratta in un primo tempo di poter circolare nell'officina, prima senza videocamera poi, con il passare del tempo e con l'avanzamento delle problematiche, con la videocamera; di prendere contatto con i diversi attori sociali; di fare accettare il progetto e le prospettive di ricerca del nostro modo di

⁸ Si veda la produzione di numeri speciali come «Anthropologie visuelle» del *Journal des Anthropologues*, n° 47-48, 1992; di *CinémAction*, n° 64, «Demain le cinéma ethnographique», 1992; e più recentemente la rivista *L'Homme*, «De l'Anthropologie Visuelle», n° 198-199, 2011.

intervenire, e allo stesso modo di farlo comprendere, manifestando durante tutto il comportamento sul campo (effettuato nel nostro caso in coppia, ricercatore e regista, e qualche volta a tre durante le riprese): che non eravamo la Televisione; che non eravamo inviati dalla direzione o dai sindacati, anche se li conoscevamo ed avevamo certo un buon rapporto con loro; che non cercavamo che di comprendere, comprenderli, capire assieme a loro. Insomma tutto un lavoro di approccio, per farsi accettare, che gli antropologi e i sociologi conoscono bene, e che passa per dei riti, dei contatti, delle rassicurazioni, o attraverso le nostre modalità sul campo e in officina, il nostro modo di muoversi e di osservare, le nostre discussioni, le nostre attenzioni verso gli uni e gli altri. Costruire il rapporto sul campo, costruire il rapporto con gli attori in gioco⁹.

7.2.2. Ridurre il campo e puntare sulle situazioni

Ma il campo da investigare risultava troppo grande, bisognava partire da questi modi, scegliere e selezionare in funzione della nostra domanda di ricerca che cosa conveniva osservare e che cosa bisognava filmare. Il nuovo stabilimento studiato era vasto, la riforma importante poiché era consistita nel ripartire le 200 persone dell'officina "trasformazioni" in sette ERE (Equipes à Responsabilité Elargie – Squadre a responsabilità allargata) lavorando su sette linee di produzione.

Tenuto conto delle nostre prime osservazioni, scegliemmo di polarizzare l'attenzione sull'osservazione di solo tre di queste squadre dalle forme diverse: la prima raccoglieva "i tagliatori", ossia gli uomini che lavoravano nell'importante sezione di taglio, all'inizio del processo di produzione; la seconda era composta dai "selezionatori", cioè delle donne che intervenivano sull'ordinamento, il conteggio e il controllo di qualità della carta, situato quindi alla fine della catena; la terza, sulla nuova catena-trasferimento di produzione dei blocchi, integralmente automatizzata, prototipo del nuovo modello organizzativo delimitante un ciclo e uno spazio completi per compiti prima separati, effettuati ora in continuo (dall'approvvigionamento della carta fino alla spedizione): questo permetteva quindi di dare una "responsabilità allargata" alle squadre.

Scegliemmo quindi di osservare solamente tre linee su sette: una scelta importante che ci ha permesso di polarizzare l'osservazione in profondità sul funzionamento di questi tre gruppi, seguendo nel tempo e nello spazio i diversi membri di queste squadre nel loro lavoro in officina, sulle macchine, nei loro spostamenti, ma anche nelle riunioni e nei loro rapporti

⁹ Si veda Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Editions des Archives contemporaines, 2009.

con i superiori. Riduzione delle possibilità – rafforzate d'altra parte dal numero degli operatori di ripresa, che non avrebbero permesso di seguire tutto – per osservare più in continuità e più in profondità le modalità concrete del lavoro.

7.2.3. *Filmare le situazioni nella loro continuità*

Dal momento che non furono unicamente degli avvenimenti o delle situazioni sparse in officina ad essere oggetto delle nostre osservazioni e delle investigazioni filmate – le quali avrebbero potuto bastare se avessimo cercato giusto qualche immagine illustrativa, o di reportage, in rapporto a qualche progetto prestabilito – furono invece i processi, la continuità delle operazioni di lavoro, i legami o le rotture delle relazioni, compreso tra gli operatori stessi, che polarizzarono la nostra attenzione. E, naturalmente, la trasformazione di queste relazioni di lavoro a causa delle modificazioni del sistema di autorità e di responsabilità.

Da qui la nostra presenza per giornate intere con gli operatori delle tre squadre, di giorno e a volte di notte; e da qui anche il modo particolare di seguire e filmare – di un operatore o “animatore di produzione”. - nell'esercizio delle sue funzioni lungo tutte le riprese, a volte durante una mezza giornata, oppure una giornata; da qui, infine, l'utilizzo di lunghi piani sequenza a spalla, con inquadrature piuttosto "medie" [in piano americano] o a volte ravvicinate. Filmando in questo modo queste tre ERE, ci posizionammo quindi all'incrocio tra i compiti e il lavoro, e tra le mille relazioni e ramificazioni che li tessono e li costituiscono, di cui noi non potevamo sospettare i dettagli.

Primato quindi dato alle riprese, all'osservazione delle situazioni, alla continuità delle azioni, alla ricerca delle relazioni. Ciò supponeva in effetti la creazione di un dispositivo di cattura congruente con questi obiettivi – dispositivo che implicava in particolare di riposizionare il posto accordato ai vincoli tecnici.

7.2.4. *Subordinare la tecnica al progetto*

La nostra esperienza precedente al lavoro presso Canson, durante le nostre prime riprese di *Filigranes* (Ganne, Penard 1990) ci aveva mostrato quanto, in tutto questo lavoro di costruzione e di relazione, di osservazione empatica e di comprensione dei comportamenti degli attori, l'interruzione inopportuna dei vincoli tecnici legati alle riprese (concernenti sia il suono che l'immagine) poteva interrompere la relazione instaurata, fino a romperla. Questi problemi sopravvivono specialmente con i professionisti esterni, formati nei servizi televisivi o nei film istituzionali, e si percepiscono prima di tutto come garanti del risultato tecnico e della “qualità standard”. Per assicurare alle riprese questa qualità, essi non esitano

a imporsi in modo intempestivo, nel bel mezzo di un avvenimento o di una situazione, a costo di tagliare un'azione. Come sociologi del lavoro noi sappiamo che, proprio attraverso queste irruzioni, stanno in realtà affermando la loro identità professionale!...

Per evitare questo tipo di problema, permettendo in realtà all'intrusione tecnica di distruggere o modellare diversamente ciò che noi volevamo osservare e filmare, avevamo deciso con Jean-Paul Pénard di lavorare insieme: per meglio comprendere le ragioni e le regole che reggono questi comportamenti professionali, costruiti implicitamente ed acquisiti in altre prospettive e per altri oggetti, e con il fine di adattarli al nostro progetto (Ganne, 1994) ¹⁰.

Si rendeva quindi necessario, in qualche modo, "addomesticare" il dispositivo tecnico.

Lo facemmo invertendo le priorità. Volendo filmare sul posto le situazioni e le relazioni di lavoro, sono questi ambiti – i nostri oggetti – che dovremmo circondare, preservare, mettere al centro: la tecnica non doveva passare davanti, o meglio il dispositivo filmico doveva essere subordinato a questo obiettivo, ed organizzarsi di conseguenza. Per caricatura, puntando piuttosto sulla forza della situazione, attraverso un'immagine forse più incerta – ma la cui incertezza stessa può dimostrarsi molto più significativa – che su una “bella immagine”, professionalmente considerata come tale ma “fluttuante” in rapporto alla situazione poiché ottenuta come con un forcipe (interrompendo, domandando che ci si fermi o impostando i tempi tecnici, facendo rifare, ecc.) seguendo delle pratiche che sono all'esatto opposto del metodo di osservazione socio-antropologico.

A partire da *Rumeurs d'ateliers* costruimmo così un dispositivo filmico obbediente a un semplice imperativo: dare sempre il primato agli attori e alle nostre relazioni con loro, piuttosto che alla tecnica. La nostra soluzione fu di minimizzare il ricorso a tecnici esterni e/o di formarli, successivamente, per i nostri obiettivi. Giravamo in tre: io in qualità di ricercatore/osservatore, guidando il gruppo, osservando e introducendomi sul campo, J.P. Pénard per la ripresa del suono e come guida per il cameramen.

E' questo il dispositivo che abbiamo affinato nel corso della quindicina di film realizzati da allora.

¹⁰ Rinviamo a B. GANNE, «Filmer le changement industriel? Filigranes d'une expérience», *Sociologie du Travail*, 1994, p. 221.

7.2.5. Seguire, ma saper anticipare

Un ultimo punto, che ci appare oggi fondamentale, merita di essere sottolineato per quel che concerne le riprese, in particolare per la capacità di anticipazione che implica seguire questa prospettiva.

Mettere il dispositivo filmico di osservazione al servizio della cattura non significa semplicemente organizzarsi per seguire gli avvenimenti e gli attori coinvolti: è anche prevedere e anticipare, e lavorare con un dispositivo che permette di far fronte all'imprevisto e all'imprevedibile. Se l'uno o l'altro avvenimento accade, come coglierlo per esempio senza deviarlo o interromperlo, come organizzarci per farlo? Oppure, di fronte a delle situazioni che non prevedevamo – come è avvenuto sovente, specialmente sul campo che a noi era più estraneo come la Cina – siamo pronti a far fronte, e scivolare senza urti sul campo e sugli avvenimenti?

Ripensare continuamente la tecnica e i dispositivi messi all'opera, lavorare al loro adattamento perché si inseriscano come strumenti nelle situazioni osservate e catturate dalla videocamera, anticipare il possibile delle situazioni, per darsi la capacità di seguirle: queste sono senza dubbio alcune delle chiavi della qualità socio-antropologica dei materiali filmati, ottenuti a partire dalle situazioni osservate, e che costituiscono il primo nocciolo duro dell'archivio di dati da costruire.

8. Ricercare i significati che gli attori danno alle loro azioni

Il secondo principio, indissolubilmente legato al primo aspetto, presiede alla costituzione del nostro corpo di osservazioni filmate, e consiste nel raccogliere i dati dandovi il senso che i diversi attori sociali implicano nelle situazioni filmate e osservate, i significati che danno alle loro azioni.

Le rappresentazioni e le “buone ragioni dell'agire” degli attori sociali non sono fuori dal sociale: esse ne sono parte integrante. Importano dunque nel lavoro e vanno in profondità. La trama stessa del sociale è costituita dalle interrelazioni e dagli scontri su tali rappresentazioni. Non si può considerare questi significati come marginali o accessori, oppure erroneamente - perché “partigiani” - metterli fuori campo: questo vorrebbe dire impedire la comprensione di ciò che è al cuore del gioco sociale, dei suoi accordi e dei suoi scontri, in una parola delle dinamiche che lo attraversano.

Documentare dunque le “buone ragioni dell'agire” che i diversi attori sociali osservati sviluppano, ragioni che costituiscono lo spessore stesso del sociale, si rivela per noi un compito importante, come il documentare le situazioni dove le azioni si svolgono. A

condizione di saper trasformare i mezzi di ripresa, oltrepassando la semplice intervista descrittiva classica mirata alla sola "informazione".

Si tratta di condurre un lavoro d'investigazione in profondità. Ad esempio nell'adozione di una postura di "ascolto attivo" condotta del sociologo durante lunghe interviste per fare in modo, a partire da ciò che è stato enunciato, di ritornare continuamente sui contenuti di ciò che è stato detto, sul modo in cui è stato detto, assieme ai modi propri del ragionamento che traspaiono: certo non per imporre la propria visione, o le proprie categorie di investigazione, ma per lasciare al contrario – anche attraverso il dispositivo dei questionari adottati – svelarsi l'enunciazione dei propri attori intervistati, e cogliere la loro *parole* [atto di linguaggio, ndr] come indissolubile elemento del sociale. Una posizione non direttiva, molto attiva, per raccogliere le parole dette giocando continuamente il ruolo o la funzione di specchio e prendendosi, pazientemente, il tempo di approfondire. Mostrando alle persone ascoltate quali sono i loro punti di vista, le loro categorie, le loro rappresentazioni che toccano il nostro interesse e che noi ci siamo organizzati per raccogliere, sentire e filmare, al di fuori di tutti i giudizi di valore o interferenze. Per prendere un modello di riferimento, un po' al modo delle interviste del *Chagrin et la Pitié*¹¹. Si è lontani qui da una semplice intervista o da un sistema di inchiesta breve, diretta e direttiva, che impone i suoi schemi e le sue questioni gli attori sociali mentre se ne tiene a distanza. Queste interviste sono per la maggior parte individuali, ma quando c'era la necessità (per comprendere il funzionamento dei gruppi, per esempio) hanno potuto riguardare più persone, piccoli gruppi, collettività di cui l'attore sociale faceva parte, ad esempio le squadre ERE sopra evocate.

In ogni caso si noterà che si tratta sempre di interviste relativamente lunghe (per quel che concerne il caso Canson vanno da un'ora a tre ore e mezza, con una media della nostra pratica che oggi si situa tra un'ora e mezza e due ore). Questo implica, effettivamente, la messa in cantiere di un reale dispositivo di ascolto da parte di tutta la squadra di ripresa (vedi il punto precedente riguardo il controllo rispetto alla tecnica) e la scelta di uno schema con dei momenti dove sia possibile prendersi il proprio tempo.

Documentare le situazioni, documentarle in rapporto con questi significati. Un terzo principio del lavoro ha quindi guidato la costituzione del nostro corpus di osservazioni: il fatto di filmare innanzitutto la relazione, di interessarci in modo prioritario ai legami che si sviluppano tra gli attori sociali.

¹¹ *Le chagrin et la pitié: chronique d'une ville française sous l'occupation*, di Marcel Ophüls, 1971.

9. Filmare prioritariamente la relazione

Saremo più rapidi su questo punto, per quanto sia questo principio che a nostro avviso permette di mantenere al lavoro filmato le sue prospettive specificatamente sociologiche, evitando allo stesso tempo di annegare nella molteplicità delle considerazioni che segnano gli approcci al lavoro.

Che cosa interessa prioritariamente la sociologia? I rapporti tra individui e gruppi sociali. Che cosa è il lavoro per la sociologia? Un fascio di rapporti sociali e di relazioni più o meno istituzionali, anche se questo punto ha dato luogo a molteplici dibattiti e a numerosi trattati (Coster e Pichault 1994, Bidet, Borzeix, Pillon, Rot, Vatin 2006): relazioni con l'autorità, con i capi, con i colleghi; relazioni con le norme e con le istituzioni; relazioni con i saperi, le tecniche, con le attrezzature, ecc. Il lavoro può certo essere affrontato in mille altri modi: da parte nostra è questo aspetto di "relazione", intesa come "relazione di lavoro", che trattiamo e privilegiamo nelle osservazioni.

Il nostro obiettivo per costituire il corpus sarà dunque di filmare prima la relazione: la relazione quotidiana, nella sua banalità, per tener conto delle configurazioni variabili che gli attori adottano e mettono all'opera nelle loro pratiche di lavoro. Sono in effetti queste configurazioni di relazioni, e di potere, che permettono ai diversi attori sociali di differenziarsi gli uni dagli altri, o al contrario di aggregarsi, determinando dei legami gerarchici stabiliti o delle configurazioni particolari, in un campo sociale sempre in movimento. Così, le interviste punteranno a chiarire le forme di rappresentazione di queste relazioni, e la maggiore o minore intensità data a queste configurazioni di relazioni che strutturano il gioco sociale degli attori, e che questi ultimi possono senza sosta rimodellare.

Nel nostro caso, privilegiare la relazione condurrà, in aggiunta, a scegliere luoghi, spazi istituzionali o momenti in cui queste relazioni si instaurano e si sviluppano; quindi seguire e ripercorrere il nesso delle reti che si costituiscono, sia a livello individuale sia collettivo.

Per riprendere il caso del *Rumeurs d'ateliers* si tratterà, per esempio, di seguire la giornata di un operatore o il turno di un addetto di produzione. Non da un punto di vista tecnico, ma osservando e filmando con priorità i diversi momenti in cui operano le connessioni con gli altri, senza lasciarsi distrarre da altri aspetti, esterni a questo punto di vista. Cogliere al massimo gli avvenimenti che si producono e che segnano questa relazione: filmare il lavoratore con i colleghi che arrivano allo stabilimento, nella ricezione di un ordine di fabbricazione, con i membri dell'ERE. Focalizzarsi sulla catena della produzione, con la gerarchia imposta da una domanda di congedo, o di assenza, e mille altre situazioni. Seguire e scovare, così, i nodi delle relazioni che si sono rivelate importanti, e seguire durante la

loro attività, allo stesso modo, gli attori incontrati e coinvolti; ripercorrere le modalità della rete descritta, percepita e filmata attraverso una serie di situazioni osservate e commentate che diventeranno, al momento della fase di analisi, dei supporti chiave alla nostra comprensione. È la stessa procedura e prospettiva che evidenzia le relazioni che applichiamo all'osservazione e al filmare i gruppi costituiti (relazioni di squadra sulle attrezzature o sui posti di lavoro, riunioni di trattativa delle Squadre a Responsabilità Allargata) anche se il dispositivo delle riprese si dimostra più complesso da realizzare.

Porre quindi, dall'inizio, la relazione di lavoro al centro, e riprenderla per meglio coglierne l'organizzazione, la costruzione, e farne l'inventario.

10. Documentare il cambiamento

Un altro principio importante che permette di articolare il nostro lavoro e le nostre osservazioni con le nostre prospettive di ricerca: lavorare nel, e con il, tempo.

Strumento di comprensione del cambiamento sociale, la sociologia può certo lavorare in sincronia, fondando le sue analisi sul confronto delle diverse situazioni prese in una stessa data o durante uno stesso periodo di tempo. L'immagine può rivelarsi importante per effettuare questa focalizzazione. Essa può invece giocare sulla diacronia, per osservare nella durata, e al loro ritmo, le trasformazioni di uno stesso tipo di mondo o di situazioni.

Le due opzioni sono entrambe pertinenti: esse implicano, per esistere, una certa continuità nelle modalità di ripresa – di differente natura nei due casi – tale da assicurare la possibilità formale della realizzazione di una prospettiva temporale.

10.1. *Il lavoro nella durata, o in campo diacronico*

È questa, come si è detto, la prospettiva che abbiamo in un primo tempo potuto scegliere e privilegiare sul campo a Canson, in linea con l'approccio socio-antropologico che avevamo deciso: restare più anni sullo stesso territorio di ricerca, e ritornarci per osservare dall'interno e più da vicino le trasformazioni fatte con il suo ritmo, che cambia nella media e lunga durata. Il comparto di osservazioni filmate che abbiamo nel tempo costituito sull'impresa Canson e Mongolfier è ormai diffuso su circa vent'anni, con alcuni momenti di assenza e di latenza e momenti più intensi durante i periodi di osservazione diretta e di ripresa. *Appartenances*, che descrive i modi di funzionamento e di lavoro dell'impresa familiare utilizza come base dei documentari filmati in un periodo di sette-otto anni; *Rumeurs d'ateliers*, che descrive il cambiamento del lavoro in una stessa impresa che si era nel frattempo dotata di un'organizzazione detta "flessibile", usa dei filmati relativi ad un

periodo di quattro o cinque anni, con un nucleo di riprese più intense di quindici mesi, ecc. La coerenza dell'insieme è assicurata dalla continuità adottata nella modalità di raccolta del materiale filmato, effettuata sempre secondo lo stesso spirito, gli stessi principi – cioè lo stesso sguardo – e lo stesso dispositivo di ripresa. Bisogna certamente avere del tempo, ma soprattutto volerselo prendere, e saperlo mantenere nel corso delle analisi.

10.2. Il lavoro in campo sincronico

Non potendo girare allo stesso modo sulla durata, alcune analisi più sincroniche si sono imposte in un altri contesti. La serie di film sull'Asia, ad esempio, si sviluppa in un periodo più breve, dai tre ai cinque anni. La comprensione di ciò che accade risiede in questo caso più nella comparazione dei casi osservati. La coerenza dell'insieme, che permette la riflessione sul cambiamento, è assicurata dalla moltiplicazione degli approcci alle imprese stabilite tutte su un unico territorio, in Cina o in Giappone, ma filmate secondo lo stesso tipo di approccio e le stesse modalità di osservazione. Questo permette precisamente, di fondo e nella forma, di operare i modi del rispecchiamento senza impedirci anche di avviare degli approcci di tipo più longitudinale, sempre mantenendo il contatto con il contesto. Si può ricordare, su questo punto, il nostro recente lavoro sul villaggio dei mestieri in Vietnam, dove abbiamo filmato il funzionamento di un forno a carbone per la ceramica – l'ultimo forno a carbone, ma noi allora non lo sapevamo – scomparso e sostituito due anni dopo da un forno a gas.

Doppio approccio e doppio interesse, allora, lavorare con questa modalità del tempo in questo settore che presenta un apporto incomparabile dell'immagine: senza considerare il fatto che lavorare nella durata, in termini diacronici, può liberare dal vincolo di lavorare sul campo nell'urgenza, per ragioni che vanno dal numero di riprese da fare al pensare quali siano necessarie. Lavorare con la durata permette in effetti di concentrarsi sul presente, per ottenere il meglio: catturare l'istante sapendo che è unico e che, proprio perché questo evento è unico, potrà essere messo in prospettiva con altri istanti cercati più tardi o altrove, in ogni caso per loro stessi e secondo lo stesso tipo di sguardo e dispositivo.

Ecco dunque l'importanza del tempo e della durata come parte intrinseca del progetto e delle operazioni che esige¹².

¹² Si vedano i tre DVD della collezione «Entreprises dans la mondialisation» *Clics et déclics; S'implanter en Chine et au Japon* (Ganne, Pénard, 2007a), *Objectif Japon: impératif qualité* (Ganne, Pénard, Lecler, 2007B); *Objectif Chine: entre fièvres et vaccins* (Ganne, Pénard, 2008).

11. Filmare la ricerca in corso d'opera

Ultimo principio che guida la costituzione del nostro corpus di osservazioni filmate è il non integrare come materiale che quello proveniente dalla ricerca stessa in corso d'opera.

Realizzare un film di ricerca, così come lo intendiamo, implica di non inserire nell'archivio dei dati se non quelli risultanti da questa "ricerca/scoperta", costruita progressivamente con la videocamera, e inventariando il territorio. I materiali inclusi non sono dunque nient'altro che quelli risultanti da osservazioni condotte nel corso del lavoro di investigazione e del suo approfondimento. Questi non comprendono elementi aggiunti, o costruiti *ex post*, di situazioni rigirate, di interviste riprese in un secondo tempo oppure ripetute, di ricostruzioni che derivano da tardivi rimpianti o rimorsi. I filmati sono gli stessi che "durante" l'osservazione, sono gli istanti stessi della ricerca, nelle sue scoperte ma anche nelle sue esitazioni, nei suoi tentennamenti e nelle sue interrogazioni. È questa la regola che assicurerà al corpus la sua coerenza, e contribuirà a dare al montaggio la sua omogeneità e il suo "spirito". Attraverso le riprese giornaliere aventi tutte, intrinsecamente, il segno della temporalità della scoperta, di risultati ricercati e trovati, ma anche dello sguardo e della procedura che le ha prodotte.

Filmare quindi la ricerca nel suo farsi, nella dinamica dei suoi diversi istanti.

Cinque principi di azione, dunque, ci hanno guidato nel nostro lavoro filmato. Assi di lavoro costruiti per permettere di dare consistenza alle nostre prospettive di ricerca, che ci forniscono il quadro concreto della produzione del nostro materiale di osservazione. In funzione di altre finalità, altri principi potrebbero certamente essere adottati.

Certo, una volta costituito questo corpus, rimane da trattarlo, lavorarlo e infine di interpretarlo, quindi resta da formalizzare queste comprensioni, per comunicarle e diffonderle. Per mancanza di spazio nel presente articolo, questi punti riguardanti le fasi successive del pre-montaggio e del montaggio, nonché i problemi di scrittura filmica, saranno oggetto di sviluppi ulteriori. Allo stadio in cui siamo, cerchiamo tuttavia nel concludere di fare il punto su ciò che questa strumentalizzazione dell'immagine nella ricerca ci ha apportato e insegnato.

Conclusioni

Circa cinquanta anni fa, il sociologo Pierre Naville, pioniere nell'uso dell'immagine in sociologia¹³, elaborò un programma metodologico di grande portata che doveva permettere

¹³ Pierre NAVILLE creò, con Edgar MORIN, una sezione "audiovisuelle" al Centre d'Etudes Sociologiques, dove si organizzavano seminari metodologici sull'uso dell'audiovisivo nelle scienze sociali (si

di trasformare la ricerca, a suo avviso un po' troppo dipendente "dalla lingua scritta e parlata al punto di esservi sottomessa e ridotta completamente"¹⁴. Malgrado qualche movimento recente¹⁵, le cose non sembrano essere molto progredite: vista la straordinaria espansione delle immagini che segna oggi il mondo intero, ci si stupisce che queste sembrino piuttosto stagnare: paura dell'immagine, timidezza accademica, ristrettezza corporativa sorpassata da una iper-segmentazione della nostra società e da un sistema mediatico che dà un altro status all'immagine?

Trovare una soluzione in questa sede è fuori discussione, anche se si potrebbe pensare e sperare che la proliferazione di prodotti di immagine che permettono a diversi attori sociali di descrivere il sociale attraverso differenti canali riuscirà a fare breccia fino all'interno della ricerca, con nuove vie di esplorazione e di lavoro in questo campo¹⁶.

Sia quel che sia, per ora sembra che l'introduzione del lavoro dell'immagine e del film nella ricerca non costituisca solo una qualche metodologia annessa o complementare: essa permette di mettere in opera un altro modo di cercare e spinge a instaurare un'altra maniera di documentare, che porta i suoi contributi e i suoi vincoli.

Per ciò che ci riguarda, riteniamo che proprio per la sua natura e attraverso le sue esigenze specifiche, l'uso dell'immagine in movimento apra al ricercatore degli orizzonti di lavoro e di percezione considerevolmente allargati nonché dei campi e dei modi di indagine profondamente rinnovati. Essa contribuisce a posizionare un'altra forma di rapporto con il territorio che permette di essere maggiormente presente negli eventi e di approfondire i modi di indagine. Essa obbliga, attraverso i suoi vincoli di messa in opera e visto ciò che rende manifesto la telecamera, a una vigilanza metodologica costante e rinnovata. Facendo ciò essa porta dunque a rivedere la pertinenza delle "pieghe"¹⁷ secondo cui si effettuano abitualmente le inchieste, e a rivisitare alcune delle loro evidenze metodologiche. Essa infine fornisce un materiale di osservazione e di cattura incomparabili: lontano dal dover essere

veda ALALUF 2012). Si vedano i numerosi articoli sul tema nella rivista *Epistémologie Sociologique* (1964-73) da loro fondata (GEHIN, STEVENS, 2012).

¹⁴ GEHIN, STEVENS, 2012, p. 18.

¹⁵ Di cui testimoniano iniziative come «*Filmer le travail*» svoltesi a Aix en Provence grazie a G. LAMBERT, e a Poitiers grazie a JP. GEHIN.

¹⁶ Pensiamo all'iniziativa di Poitiers e a quelle di Modena sui cortometraggi documentari presso la Fondazione Marco Biagi: <http://shortonwork.fmb.unimore.it>.

¹⁷ È un'espressione che prendiamo da François Jullien, quando parla dell'interculturalità tra la Cina e il pensiero occidentale.

considerata, nonostante a volte la si presenti proprio così, come uno strumento di disturbo, essa può al contrario costituire sul campo uno straordinario strumento di legame, e dunque per il lavoro di ricerca un innegabile strumento di indagine (Ganne, 1997). Per quanto ci riguarda, è ad ogni modo grazie all'immagine e allo strumento video che abbiamo potuto spingere così avanti, lungo tutto il nostro itinerario, le nostre diverse indagini di ricerca.

Foto 7: Impresa A. Reymond China, Zhenjiang (Jiangsu): laboratorio di assemblaggio dei raccordi.



Fotogramma del film e DVD Clics et déclics; s'implanter en Chine et au Japon, di Bernard GANNE, Jean-Paul PÉNARD, videogramma Betacam, 120 minuti, AUtres Regards/Glysi/CNRS 2007.

Foto 8: Impresa A. Raymond China: estratto di audit fatta da FORD presso i suoi subappaltatori colta dal vivo.



Fotogramma di un audit fatta dalla squadra dei costruttori di automobili FORD in visita presso i subappaltatori cinesi e interrogandoli sui dettagli del processo: questo tipo di visita avviene ogni 6 mesi e risulta essere molto scrupolosa. Ibidem, film e DVD Clics et dé clics; s'implanter en Chine et au Japon, 2007.

È attraverso questo strumento che abbiamo potuto comprendere - attraverso il monitoraggio filmato dell'impresa Canson - i mutamenti profondi delle imprese francesi alla fine dei "gloriosi Trenta" nonché i percorsi che le hanno portate alla flessibilità e poi all'internazionalizzazione. Allo stesso modo, con esso abbiamo potuto esplorare concretamente le logiche e i cammini della mondializzazione, seguendo da vicino dei percorsi delle imprese in Asia. È con esso infine che oggi, tornando a utilizzare l'archivio delle nostre riprese, lavoriamo concretamente sugli scarti di pratica e di prospettiva che segnano il mondo occidentale e asiatico nel "faccia a faccia" attuale delle loro rappresentazioni e organizzazioni. È chiaro che, senza l'immagine e la qualità di indagine molto particolare che ci fornisce questo strumento nel conoscere, conservare e trattare gli eventi osservati, saremmo restati senza dubbio molto più all'esterno delle cose.

Foto 9: Impresa ceramica QUANG VINH (Vietnam). Laboratorio di pittura a mano dei vasi. Ripresa effettuata nel 2007. Siamo in un laboratorio di produzione dell'impresa QUANG VINH, una PMI della ceramica di 600 dipendenti, di sviluppo tanto importante quanto recente, che ha appena creato un nuovo laboratorio fuori Bat Trang, nella provincia di Quang Ninh. Pittura a mano in serie e organizzazione industriale del lavoro: questa è la via sviluppata qui per cercare di approfittare del vento della mondializzazione.



*Fotogramma dal film Sous le vent de la mondialisation... Bat Trang, un village de métier vietnamien, di Bernard GANNE e Jean-Paul PÉNARD, 2010, videogramma 95 minuti
Autres Regard/CNRS/MODYS/ISH Lyon, 2010*

Grazie alla telecamera, adattandola alla nostra pratica di ricercatori, abbiamo potuto introdurci nelle imprese, avanzare assieme nel lungo periodo nei laboratori, filmare il lavoro e le sue relazioni, allacciare legami inediti con i diversi attori incontrati. Abbiamo potuto cogliere dal vivo delle situazioni inimmaginate e degli sguardi indescrivibili, inchiodarci sugli eventi per vedere, ascoltare, registrare, senza capire sempre e facendo spazio all'imprevedibile, documentando così in profondità quella conoscenza del mondo "fuori testo" che viene evocata da Piault¹⁸.

È chiaro che questo lavoro effettuato in qualche modo dal vivo, nel tempo e al cuore stesso degli avvenimenti specifici del nostro campo di studi, non è stato realizzato senza

¹⁸ È un'espressione che ha dato il titolo all'intervento di Marc PIAULT al Colloque international Jean Rouch del novembre 2009: «Vers une connaissance hors-texte: croiser les regards, partager les interrogations».

trasformare profondamente la comprensione che avevamo di questi ultimi e la percezione dei cambiamenti che – attraverso questi stessi campi, segnano oggi il nostro universo sociale e politico: la mutazione dei mondi dell'impresa e dell'economia con Canson, l'enorme impatto e la revisione operata oggi dalla globalizzazione attraverso delle reti mondiali tessute in meno di vent'anni, il “faccia a faccia” attuale con l'Asia. Con un'introduzione in profondità nei territori che essa ci ha permesso di ispezionare, l'immagine ha senza dubbio segnato profondamente il contenuto stesso dei nostri lavori scritti e la comprensione che essi esprimevano: essa ha evidentemente cambiato la nostra sociologia, e rimesso profondamente in causa, rendendola porosa, l'evidenza delle frontiere dei campi disciplinari.

In conclusione si noti che, se il nostro approccio intende fondare la singolarità propria del film di ricerca, esso non intende tuttavia in alcun modo isolare quest'ultimo dalle altre pratiche affini. Nello svelare le sue esigenze specifiche, si intende al contrario manifestare meglio i legami che possono raccordarlo alle altre correnti della grande famiglia documentaria che si pongono come oggetto quello di “scoprire”: praticanti dell'antropologia visuale, ma soprattutto documentaristi nei quali i dispositivi filmici si dispongono intorno alla prospettiva di non precedere gli avvenimenti ma di seguirli, per scoprirli e coglierli nella loro imprevedibilità. Wiseman senz'altro, e certo Depardon e, per certi versi, Van Der Keuken e Agnès Varda e senza dimenticarci, di alcuni degli stupefacenti documentaristi cinesi che si cominciano a scoprire oggi, come, per citarne qualcuno, Wang Bing, Zhao Liang, Wu Wengguang o Ai Xiaoming (Pernin, 2010; Veg, Pernin, 2010). Ci sarebbe molto da dire su questo punto.

Consideriamo infine quanto, presa sul serio con strumento di indagine, la videocamera interPELLI profondamente la sociologia e le scienze sociali sull'evidenza dei modi di lavorare abituali, ma soprattutto in confronto con i nuovi campi e spazi d'analisi che questa modalità di documentare apre alla ricerca, alla percezione del sociale, e per questa via alla politica e ai modi di agire delle società, e questo tralasciando il modo di comunicazione privilegiato che l'immagine può oggi permettere alla scienza in un mondo globalizzato.

È questo, a nostro avviso, la sfida da cogliere. Sfida di cui le scienze sociali non sembrano al momento preoccuparsi molto. Con un doppio rischio: non soltanto di ignorare uno strumento di lavoro importante, ma peggio ancora, in un mondo intellettuale istituzionalmente molto diviso, di abbandonare l'immagine alle correnti dominanti e alle pulsioni del solo mondo dei media.

(Traduzione: G. Rizzo e M.G. Manni. Revisione N. Dusi)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., 1992, «Anthropologie visuelle», *Journal des Anthropologues*, N° Spécial 47-48.
- AA.VV., 2011, «De l'anthropologie visuelle», *L'Homme*, 198-199.
- ALALUF Matéo, 2012. « La sociologie du travail et les images », in GEHIN JP et STEVENS H. (éds.), *Images du Travail, Travail des images*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 29-34.
- BIDET A., BORZEIX A., PILLON T., ROT G., VATIN F. (coord.), 2006. *Sociologie du travail et activité*. Toulouse, Octarès Editions.
- CHOMBARDE DE LAUWE P.H., avec BERGERET J.C. Et KRIET J., 1957-1960. *À la découverte des français. 14 films en sociologie urbaine, dont : La Butte-à-la-reine, La Rue Mouffetard, Une famille d'instituteurs, Le Café du Beau Site, La Pêche au feu...*, Cinémaction, 1992, 64, (Le cinéma ethnographique).
- De COSTER M., PICHAULT F., 1994. *Traité de sociologie du travail*. Bruxelles, De Boeck-Wesmael éditeur.
- EYRAUD Corine LAMBERT Guy, 2009. *Filmer le travail, Films et travail, Cinéma et sciences sociales*. Aix en Provence, Publications de l'université de Provence.
- GANNE Bernard, 1981. *Concentration industrielle, mutations socio politiques et développement urbain*. Document final ATP Croissance urbaine, CNRS, février, 147.
- GANNE Bernard, 1983a. *Gens du cuir, gens du papier : Transformations d'Annonay depuis les années 20*. Paris, Ed. CNRS.
- GANNE Bernard, 1983b. «Conflit du travail et changements urbains : transformation d'un rapport local. Le cas du conflit des Tanneries d'Annonay», *Sociologie du travail*, 2, pp. 211-223.
- GANNE Bernard 1984. «Gens du cuir, gens du papier. Systèmes industriels et systèmes sociaux locaux : le cas d'Annonay entre les deux guerres», *Terrain*, 2, pp. 5-17.
- GANNE Bernard, 1985. «Le local : nouveau lieu de la sociologie urbaine», *Sociologie du Sud-Est*, 41-44.
- GANNE Bernard, 1991. «Ecriture du travail : filmer le changement industriel ?», *Travail*, 24, (Le Management participatif à l'épreuve), pp. 112-124.
- GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1992. «Autour de "Filigranes" : approche à deux voix», in DENEFFLE S. (coord.), *Identités et économies régionales*. Paris, L'Harmattan, pp. 215-237.
- GANNE Bernard, 1994. «Filmer le changement industriel ? Filigranes d'une expérience», *Sociologie du Travail*, XXXVI 2/94, p. 221.

GANNE Bernard, 1997. «Vous avez dit : filmer le travail ? Retour sur une démarche», *Champs Visuels*, 6, pp. 153-167.

GANNE Bernard, SHI Lu, 2000. «Face à Face, ou le film à la rencontre des cultures», in ZHENG L., DESJEUX D. (éds.), *Chine-France: approches interculturelles en économie, littérature, pédagogie, philosophie, et sciences humaines*. Paris, L'Harmattan, pp. 243-251.

GANNE Bernard, 2001. «Les paradoxes d'une implantation réussie», in ZHENG Li Hua, XU ZENHUA (éds.), *Entreprise et communication*. Guangzhou, Maison d'édition Quaille, pp.281-294.

GEHIN Jean-Paul, STEVENS Hélène, 2012. «Introduction» , in GEHIN J.P., STEVENS H. (éds.), *Images du Travail, Travail des images*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Editions Atlantique.

LALLIER Christian, 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Editions des Archives contemporaines.

LEIRIS Michel, 1993. «L'Afrique fantôme», in LEIRIS M., *Miroir de l'Afrique*, Paris, Quarto Gallimard.

LOMBA Cédric, 2007. «Naville et le CNRS, l'administration du Centre d'Etudes Sociologiques (1960-1968)», in BLUM P, *Les vies de Pierre Naville*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

PASSERON Jean-Claude, 1991. *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris, Nathan.

PEREC Georges, 1989 (1973). *L'infra-ordinaire*. Paris, Seuil, La librairie du XXI^e siècle.

PÉNARD Jean-Paul, 1984. *Histoire de Mistral*, vidéogramme 3/4" 70 mn.

PIAULT Marc-Henry, 2009. «Le cinéma comme entreprise», *Le mouvement* (<http://www.mouvement.net>).

PIAULT Marc-Henry, 2011. «Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte», *L'Homme*, 198-199, pp. 159-189.

PERNIN J, 2010. «Interviews des cinéastes WU Wengguang (Filmer l'imprévisible), et AI Xiaoming (Caméra stylo, pour un réquisitoire social)», *Monde Chinois*, 14.

VEG S. et PERNIN J., 2010. «Le cinéma indépendant chinois. Filmer dans l'espace du peuple», *Perspectives chinoises*, 2010/1.

FILMOGRAFIA

Punto 1. Attorno alla fabbrica Canson di Ardèche e in Cina: 20 anni di osservazioni filmate...

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1982. *Foulons et palissons*, vidéo U-matic 20 mn, Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1988. *Filigranes, recherche/image*. Soit 4 Vidéogrammes U-Matic : *Filigranes 1: Les voix* ; *Filigranes 2: L'enclos*; *Filigranes 3: Figures* ; *Filigranes 4: Atelier*. Glysi/CNRS, février 1988, 25 mn. Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1990. *Filigranes*, Vidéogramme Betacam, 67 minutes, Glysi/CNRS [1].

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1992a. *Rumeurs d'ateliers : Vous avez dit flexible...* Vidéogramme Betacam, 113 minutes, Glysi/CNRS (Sélectionné en 1993 au Festival du Cinéma du Réel de Beaubourg).

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1992b. *Ca déménage*. Vidéogramme Betacam, 26 min., Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1994. *Déclics pour l'emploi*. Vidéogramme Betacam, 10 minutes, projeté 2 fois sur Télé-Emploi en avril 1994.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1996a. *Appartenances*. Vidéogramme Betacam, 85 minutes, Autres Regards/Glysi/CNRS. (1er Prix du 10° Festival du film scientifique d'Oullins en 1996. Prix du Film d'histoire d'entreprise du 10° Festival du Creusot en 1997)

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1996b. *Coffret pédagogique. Rumeurs d'Ateliers: Vous avez dit flexible?* Libro 160 pp. / film 113 min., Autres Regards/CNRS Audiovisuel. Egalement sous-titré en chinois.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 1998. *Annonay/Qingdao : Chronique d'une mondialisation*. Premier épisode, novembre 1997-avril 1998. Vidéogramme Betacam, 48 mn., français, chinois, Autres Regards/Glysi/CNRS. (Deux diffusions sur ARTE dans le cadre de l'émission BRUT, en février et en mai 1998).

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2000a, *Coffret pédagogique. Appartenances, 40 ans d'une vie d'entreprise*, Libro 140 pp. / film 85 min., Autres Regards/CNRS Audiovisuel. Repris et publié en DVD en 2011. Egalement sous-titré en chinois. (Le suivi de l'internationalisation des entreprises).

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2000b. *Face à Face*, vidéo DV Cam 48 min., Autres Regards/ Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2000c. *Figures de Patrons*, vidéogramme 50 min., Autres Regards/ Glysi/CNRS Audiovisuel.

Punto 2. Il seguito dell'internazionalizzazione delle imprese

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2002e, *Chemins de PME : l'international, une façon d'être au monde, le cas de FIDIA (Italie)*, film 35 min, Autres Regards/Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2002f, *Chemins de PME : penser dès le début l'international, l'exemple d'EVER (France)*, film 40 min, Autres Regards/Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2002g, *Chemins de PME : les voies multiples de l'international, le cas de Herding (Allemagne)*, film 31 min, Autres Regards/Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2002h, *Going International, Réalisé dans le cadre du programme européen «SMEs in globalisation, european comparisons»*, film 95 min, Autres Regards/Glysi/CNRS.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2004a, *Aller à l'international : chemins de PME européennes*, DVD quadrilingue (français, anglais, allemand, italien), 3 films, 135 mn., Autres Regards/Glysi/CNRS/ISH Lyon. Repris et réédité en 2006a dans la collection «Entreprises dans la mondialisation».

Punto 3. Imprese in Asia, o il cammino della globalizzazione

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2004b, *Accords, raccords et fixations: le cas de l'entreprise A. Raymond*, vidéogramme 59 min., CNRS/Autres Regards/ISH Lyon..

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2005, *Vous avez dit JV.? Le cas de Merial Japon*, vidéogramme 56 mn., CNRS/Autres Regards/ISH Lyon.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2004c, *Tribulations d'une entreprise en Chine : le cas Merial*, Film 58 mn., CNRS/Autres Regards/ISH Lyon.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2006, *Face to face at work*, vidéogramme, 20mn., Autres Regards, PIA/ISH Lyon.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2007a, *Clics et dé clics; s'implanter en Chine et au Japon*, DVD français, anglais, collection « Entreprises dans la mondialisation », CNRS/Autres Regards/Glysi/ISH Lyon, 120 mn (film sélectionné en 2007 au Festival du film scientifique d'Oullins « A nous de voir »).

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, LECLER Yveline, 2007b. *Objectif Japon: impératif qualité*, DVD français, anglais, japonais, collection «Entreprises dans la mondialisation», CNRS/Autres Regards/Glysi/ISH Lyon, 120 mn.

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2008, *Objectif Chine: entre fièvres et vaccins*, DVD français, anglais, chinois, collection «Entreprises dans la mondialisation», CNRS/Autres Regards/Glysi/ISH Lyon, 120 min. (Projeté en 2008 au Festival du cinéma scientifique d'OULLINS « A nous de voir »).

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, 2010a, *Sous le vent de la mondialisation. Bat Trang, un village de métier vietnamien*, vidéogramme en vietnamien, sous-titré français et anglais, collection « Entreprises dans la mondialisation », Autres Regards/CNRS/MODYS/ISH Lyon, 95 mn (film sélectionné en 2010 au 7° FIFAV de Montpellier). Edité en DVD en 2011 : Céramistes au Vietnam dans collection « Entreprises dans la mondialisation ».

Punto 4. Ritorno in Francia: il cammino del cambiamento

GANNE Bernard, PÉNARD Jean-Paul, avec DURY Christian, 2010b. Flexibilité et multivalence: une PME face à ses changements, 2 DVD, 3 vidéogrammes: 1. Le projet, 25 min; 2. A la fabrication... maîtrise de proximité et multivalence, 65 min.; 3. Au conditionnement: création d'un nouveau métier, 65 mn. Collection « Entreprises en mutation », Autres Regards/ CNRS/Modys/ISH Lyon. Pour plus de détails sur ces films cf. sites : du producteur : www.autresregards.fr ; du distributeur : www.recherche-et-organisation.com

VIDEORAPPRESENTAZIONI DEL LAVORO. ANALISI SOCIOSEMIOTICA E APERTURE INTERDISCIPLINARI

Nicola Dusi
Università di Modena e Reggio Emilia

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Il formato breve nel cinema di finzione e documentario. - 3. Il mondo del lavoro nei documentari brevi. - 4. Cinema espanso, tra design narrativo e regimi di senso. - 5. Una 'griglia di valutazione' per il festival *Short on Work*. - 6. Esempi di analisi, tra soggettivante e oggettivante. - 7. Di alcune tendenze del documentario contemporaneo. - 8. Aperture epistemologiche.

1. Premessa

Il cinema che conoscevamo sta diventando qualcos'altro. La galassia di filmati presenti nel web 2.0 permette, e provoca, innumerevoli pratiche di riapertura e trasformazione dei testi tradizionali, presi tra il riuso dei frammenti e l'esplosione degli archivi digitali. Nuove forme di vita e stili di consumo, tra autoproduzione dei *prosumer* e continue presentazioni di sé, passano attraverso determinate regole e procedure, ad esempio quelle per appartenere alle *community* dei social media, mentre si mette in conto l'apertura casuale all'interazione tra soggetti più o meno virtuali, con una rinegoziazione continua delle esperienze e delle identità proprie e altrui¹. Sono forme e pratiche interattive e multimediali che si potrebbero rileggere attraverso i regimi proposti da Landowski nel suo *Les interactions risquées* (2005)² parlando di interazioni regolate, modalizzate e narrative, ma anche casuali e di aggiustamento sensibile e intersomatico. Prima di soffermarmi sulle tendenze emerse dalla selezione dei documentari brevi del festival *Short on work*, organizzato presso la Fondazione Marco Biagi dal 2012 ad oggi, ragioneremo sulle forme brevi di questi corti documentari, e su due proposte teoriche quasi coeve, utili a costruire una griglia di analisi di film e documentari dedicati al tema del lavoro: quella dei "regimi di senso" cui accennavamo (Landowski 2005), e l'idea di "design narrativo" (Eugeni, Bellavita 2006; Eugeni 2010).

¹Rinviamo a JENKINS, H., 2006; JENKINS, H., FORD, GREEN, 2013.

²Uscito in versione italiana come: LANDOWSKI, E., *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010.

2. Il formato breve nel cinema di finzione e documentario

Da sempre il cinema ci insegna quanto è vario e grande il mondo, quante esperienze di altri e saperi e punti di vista nuovi ci sono da scoprire, se si accetta la sfida. I cortometraggi (i "corti"), che circolano in rete (*YouTube* ecc) e che possiamo vedere selezionati da organizzatori e giurie di festival, ci aprono spazi e immaginari densi, abitati da figure e innervati da temi a volte complessi altre volte più lineari e semplici, proprio come fanno i film 'lunghi'.

Spazi e immaginari sono dei composti, dei prodotti culturali pieni (densi) di narrazioni, discorsi, esteticità?, ma quando li guardiamo siamo presi dal mondo della finzione, dal sogno, dal racconto di immagini in movimento intrecciate a suoni e rumori, voci e luoghi e visi, uniti (editati e montati in postproduzione) tra loro nel concatenamento di racconti più o meno ellittici o metaforici, oppure linearmente semplici ma con il finale a sorpresa.

Quando ci fermiamo a studiare un cortometraggio, di finzione o *non fiction* come il documentario, però, proviamo a sezionare quel composto (agglomerato) di sensazioni e percezioni, concetti, temi e figure, e a elaborare interpretazioni coerenti sulle narrazioni, sui discorsi e le soggettività in gioco, sull'estetica che li muove e che ci commuove...

I racconti sono a volte delle semplificazioni (si tratta spesso di opere prime di dilettanti), altre volte delle narrazioni complesse e professionali, ma quelli che funzionano di più rispondono a un bisogno di racconto ben delineato, con temi e valori esplicitati e di comprensibilità immediata, come in risposta alla frammentazione delle clip che hanno invaso il WEB 2.0, tra *YouTube*, *Facebook*, ecc., nonché alla densità e complessità di spot, trailer, videoclip.

I corti di finzione che funzionano, a nostro avviso:

- devono raccontare una storia;
- ne raccontano solo una, al massimo su due livelli di significato? (giocando sul fraintendimento o appunto sul finale a sorpresa);
- sono a loro modo di ricerca e innovativi nello stile, oppure, come accade più spesso, usano abbondantemente i nuovi modi del racconto audiovisivo e multimediale (ad esempio i modi e i ritmi delle serie Tv contemporanee, o di film e registi di successo, come Tarantino).

Queste prime semplici 'regole', tratte da molte analisi sul campo, cioè laboratori universitari e analisi critiche di cortometraggi internazionali (ad esempio quelli selezionati

per il *Reggio Film Festival* dai primi anni Duemila ad oggi)³, valgono in effetti anche per i corti documentari, che raccontano e narrativizzano anche quando sembra che non lo facciano. Infatti i documentari sono una costruzione simbolica altrettanto complessa che le opere di finzione, poiché sono innanzitutto ‘cinema’, cioè testualità audiovisive, prodotti mediali, un composto di valori e narrazioni, temi e discorsi, poeticità e ricerca estetica.

Se il patto comunicativo tra il film e lo spettatore è quello di una "lettura documentarizzante" (come la chiama Roger Odin)⁴, significa che si mette il discorso audiovisivo all'interno di una cornice, un orientamento della visione e dell'esperienza, che recita più o meno: "non ci siamo inventati noi quello che state vedendo, poiché viene "direttamente" dal mondo reale". Dal punto di vista semiotico, il mondo rappresentato e riferito nel cinema di finzione e in quello documentario è sempre un mondo "possibile", o meglio un "mondo indiretto" (come lo chiama Eugeni 2010), che si mette in relazione *più o meno forte* con il "mondo diretto" della nostra esperienza fenomenologica.

È proprio questo legame il problema: non c'è mai una relazione univoca e immediata tra il mondo ‘reale’ e quello messo in scena dal film, ma sempre una mediazione (polisemica e multisensoriale). Può sembrare una banalità, ma ribadirlo serve ad uscire dall'ingenuo e diffuso fraintendimento di chi pensa al documentario come qualcosa che ci parla della ‘realtà’, che attua un discorso basato sulla ‘verità’, che non ha ‘narrazione’ perché usa testimonianze dirette, ecc. Si tratta di un "cinema del reale", invece che di un cinema di finzione, ma pur sempre di una costruzione discorsiva, narrativa, stilistica, orientata valorialmente e culturalmente⁵.

Ripetiamolo: c'è sempre una negoziazione sul senso alla base della produzione e della ricezione di un film documentario (lungo o breve che sia), un accordo tacito tra enunciatore e enunciatario (i modelli semiotici dell'emittente e del ricevente), nonché sulla veridicità e sulla verosimiglianza del racconto fornito. Un accordo che viene rilanciato, spesso, dal valore testimoniale della ripresa ‘diretta’ (cioè non costruita in studio), così come dalla presa diretta del sonoro o dall'uso (e l'abuso) di ‘sporature’ dei modi dell'immagine come la sfocatura, la camera che si muove e traballa, l'inquadratura di fortuna o ‘non convenzionale’, tutto a vantaggio del soggetto ripreso, cioè della sua costruzione verosimile e veridica.

E in ogni film documentario, lungo o breve che sia, c'è sempre anche una scelta espressiva e stilistica sul taglio dell'inquadratura, sull'uso di una luce o di un contrasto

³ <http://www.reggiofilmfestival.com>

⁴ Si veda ODIN, R., 2000; 2013.

⁵ Rinviamo a BERTOZZI, M., 2013.

cromatico, sul sonoro in presa diretta che viene montato o meno con una musica extradiegetica (che cioè non fa parte del mondo che viene ripreso). Ci sono inoltre scelte estetiche e comunicative sui modi del montaggio tra immagini e suoni, sulla velocità del racconto audiovisivo, sul suo ritmo.

Il film documentario crea dunque un suo discorso mediale specifico, preso dentro un patto di comunicazione basato su una forte idea di verosimiglianza e di costruzione di realtà (un "effetto di realtà", direbbe la semiotica), ed è *al contempo* un testo audiovisivo (o multimediale) *sincretico*, nel quale convivono forme del contenuto e forme dell'espressione, cioè racconti e narrazioni e modi espressivi per renderli fruibili, ben organizzati e coerenti nella loro (ri)costruzione di un mondo 'realistico', oppure volutamente frammentari e parziali, multiprospettici.

Un 'buon' documentario, come un 'buon' film di finzione, da intendersi come prodotto comprensibile ed efficace, tenta pur sempre di essere una costruzione discorsiva coesa e coerente, usa dei narratori in scena o delle voci di commento, oppure mette dentro la cornice comunicativa anche il regista (meno spesso i suoi collaboratori) e cerca di rendere esplicito quel patto di lettura "documentarizzante" di cui dicevamo (Odin, 2000) fornendo prove indiziarie, testimonianze, mostrando l'evolversi del viaggio o delle ricerche. In sintesi, un documentario che funziona cerca di costruire una sua *efficacia comunicativa*, che dipenderà certo sempre dai contesti di fruizione e dalle culture di ricezione, ma che è un modo di produrre una esperienza mediale che trasforma lo spettatore, lo interroga e lo scuote, gli risuona dentro (a volte per anni).

3. Il mondo del lavoro nei documentari brevi

Ragionare su media e mondo del lavoro, parlando di documentari brevi, significa allora indagare narrazioni e costruzioni discorsive che possono, ad esempio, *tematizzare* il rapporto di lavoro e le relazioni di conflitto/potere tra i vari attanti della narrazione (ad es. nei documentari storici tra operai, macchinari, funzionari e padroni; ma anche, in documentari più recenti, le relazioni tra leggi macroeconomiche e singoli lavoratori o gruppi organizzati più o meno istituzionali, o il conflitto tra lavoratori regolari e lavoratori in nero, ecc.)⁶. Oppure possono *raccontare* dal punto di vista del lavoratore o della lavoratrice il mondo, ad

⁶ Sulle tematizzazioni del mondo del lavoro nel cinema si veda VERONESI, E., 2004. Un ottimo strumento di analisi storica e critica è la raccolta di articoli e interventi curata da MEDICI, A., nel numero monografico su "Filmare il lavoro" degli *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico* 3, 2000. Rinviamo alla Introduzione di MEDICI, A., (2000) e al saggio di ARGENTIERI, M. (2000), e ricordiamo che il saggio di BERTOZZI, M., "Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle *vues Lumière*", raccolto negli *Annali* del 2000, è parte del nostro numero dei Quaderni, come APPENDICE.

es. nella relazione quotidiana con le pratiche e i materiali o le tecnologie del proprio mestiere, con i luoghi e gli orari di lavoro, con i colleghi, ecc.

Negli esempi raccolti dal festival *Short on Work*⁷, soprattutto nelle prime edizioni, si tematizza spesso il singolo individuo con un lavoro insolito: un artista e pittore di insegne, un liutaio raffinato artigiano del legno, un musicista e riciclatore di materiali che fa suoni con le piante; un pianista per pub, ecc. Come tendenza, nel formato breve del documentari sul lavoro contemporanei raccolti dal festival, si privilegia infatti il *caso esemplare*, in forma di racconto etnografico e di intervista autobiografica, che sia la scelta di lavorare con le capre in montagna, o come allevatore di mucche da latte, oppure il lavoro di un barbiere donna nel suo quartiere, con il racconto di una giornalista scientifica free lance, ecc. Ma emerge anche la voglia di un *racconto corale*, ad esempio nello spiegare le forme di condivisione dello spazio di lavoro a Palermo (il *co-working*), oppure le collaborazioni tra artisti-designer-operai specializzati nella creazione di oggetti di arredo particolari; o il lavoro di un gruppo di astrofisici. Detto in generale, si osserva come tendenza una *soggettivazione dell'esperienza*, che esalta il racconto in prima persona delle proprie emozioni, speranze o frustrazioni, ad esempio per i precari *free lance* o gli artisti di strada raccontati dai corti, oppure per l'artista pakistano che fa statue per i templi, nella sua officina, in modo quasi seriale. Al contrario, i documentari brevi visti nelle selezioni del festival, quando diventano corali, tentano di costruire invece una narrazione più oggettivante. Appare in quasi tutti molto presente l'attenzione verso la costruzione stilistica ed espressiva, che parla sia di una scelta di estetizzazione e di poeticità del prodotto audiovisivo digitale, sia di una rinata voglia di autorialità dei registi.

Come dicevamo, tutti i documentari sul lavoro selezionati nel festival sono di piccolo formato: audiovisivi digitali che, come oggetti testuali, cioè come “materiali” da sottoporre all'analisi, in genere, si misurano in termini di tempo, di pochi minuti. Come ricordava Roland Barthes, le forme brevi esistono in letteratura e nei media di massa fin dalle origini. Italo Calvino le ritrovava già nelle narrazioni orali delle fiabe e dei miti: sono “forme deliberatamente minori”, però “il minore non è un ripiego, ma un genere come un altro”. Anch'esse contribuiscono al progetto, tutto moderno, di “rielaborare la griglia delle intensità” (Pezzini, 2002). Oggi assistiamo al diffondersi di una vera e propria “estetica del

⁷ <http://shortonwork.fmb.unimore.it/>

corto” (Abruzzese, 2001)⁸, in particolare in ambito cinematografico e nell'universo multimediale del web 2.0. Un documentario breve non dev'essere per forza rarefatto, può essere invece semanticamente potente proprio perché molto denso e ‘concentrato’, e può usare a proprio vantaggio la velocità e la rapidità del tempo del discorso (diversa dal tempo del racconto), tanto care a Calvino, che ritrovava già in Leopardi l'amore per la rapidità: “Un ragionamento veloce non è necessariamente migliore di un ragionamento ponderato; tutt'altro; ma comunica qualcosa di speciale che sta proprio nella sua sveltezza” (Calvino, 1988: 45).

Il formato breve dei nostri documentari non sembra in questo senso un ostacolo, ma anzi un aiuto: superata l'ondata anni Ottanta-Novanta dell'estetica post-moderna dei videoclip, e quasi come una reazione alle forme ibridate e frammentate che proliferano negli anni Duemila nel web 2.0, i documentari brevi che abbiamo selezionato (caricati ad uso della giuria, paradossalmente, proprio su un canale ad uso privato di *YouTube*) sembrano voler riproporre una narrativa coerente, causale e piuttosto lineare.

In termini di *design narrativo*, come vedremo nel prossimo paragrafo, i racconti in prima persona di storie esemplari, a tendenza *soggettivante*, si presentano infatti come tendenzialmente *statici* e tradizionali; quelli con storie multiple e modi corali e più oggettivanti, invece, propongono un design narrativo più *dinamico* e multiprospettico. Come esempio, prendiamo le scelte di montaggio: la differenza tra oggettivante/soggettivante si ritrova anche in questa fase se pensiamo al modo trasparente, narrativo, da cinema classico, opposto a quello in cui le soggettività in gioco sono esplicitate, non solo quelle degli attori ma anche di chi riprende e ricerca. Come a dire, tutti quei modi che ibridano la narrazione con le pratiche sul campo, con un montaggio che mostra il filmare e la costruzione stessa del documentario.

4. Cinema espanso, tra design narrativo e regimi di senso⁹

La proposta di Landowski riguarda i modi di costruzione del senso intersoggettivo che si rifanno a diversi regimi di relazione e interazione tra un soggetto e un altro. Ripercorriamoli schematicamente. Il regime della *programmazione* si fonda su una regolarità causale e simbolica, sulla previsione di un ruolo narrativo (tematico) fisso rispetto alla realizzazione di obiettivi che erano stati progettati dal soggetto in un momento precedente.

⁸ Si veda PEZZINI, I., 2002 (a cura di), *Trailer, spot siti banner*, Roma, Meltemi. Su questi temi rinviamo ad ABRUZZESE, A., 2001.

⁹ I paragrafi 4 e 8 di questo articolo sono una sintesi di un discorso più approfondito che si trova in DUSI, N., 2014, *Dal cinema ai media digitali*, Mimesis, Milano-Udine.

Il regime della *manipolazione* ha invece alla base una logica dell'intenzionalità e dell'interazione tra Soggetto e Oggetto, e tra Soggetti, complicata dalle modalità semiotiche e dalle costruzioni passionali legate al far volere, ma anche al sapere, al potere e al dovere, basate su una relazione di fiducia (modalità del credere). Il regime dell'*aggiustamento*, che ci interessa particolarmente, è - nelle parole di Landowski - "un meta-termino nuovo" e una innovazione nella teorizzazione semiotica, e si basa su una logica intersomatica della sensibilità e della competenza estetica, in cui sentire e "far sentire" all'altro. Ciascun aggiustamento tra soggetti, ogni reciproco coordinamento nell'interazione, è anche un apprendimento di competenza. Infine, Landowski esplora il regime dell'*incidente*, che si fonda su una logica dell'alea, del rischio e dell'evento inatteso, catastrofico come un terremoto, o risolutore come il "colpo di fortuna". Questi regimi di senso, che si potrebbero ritrovare in un unico testo, a seconda del livello di pertinenza e dello sguardo semiotico usato dall'analista, possono a nostro avviso essere intesi anche come modelli per la costruzione di testualità molto diverse, non solo di tipo tradizionale, ma anche reticolare o costruite sull'interattività, fino a quelle più ibride e transmediali.

Il cinema che passa nelle nostre sale rimane, anche oggi, una grande officina di racconti e di forme testuali prevalentemente tradizionali, ossia con una soglia esplicita di entrata e uscita, una sequenzialità nello sviluppo narrativo, e una relazione - sbilanciata dalla parte del produttore - di comunicazione con lo spettatore predefinita da un progetto di comunicazione forte, che prevede la "cooperazione interpretativa" come parte di una precisa strategia. Un film (che sia di finzione o documentario), insomma, rimane nella maggior parte dei casi un prodotto con una precisa strategia testuale, che prevede in buona parte le reazioni del suo spettatore modello (Eco 1979; Bettetini 1984). Nel panorama attuale, tuttavia, non si può prescindere dall'inserire il cinema nel più ampio ventaglio delle nuove testualità e forme mediali, in cui le strategie di cooperazione con lo spettatore tendono invece a divenire sempre più aperte e casuali, rilanciando così il senso dei racconti in un'incessante scommessa interpretativa. Il cinema contemporaneo convive ormai massicciamente con molteplici piattaforme digitali attraverso le quali riapre, dilata o complica le sue narrazioni. A partire dalle piattaforme ipertestuali come i DVD fino al sito web del film, per arrivare alle fruizioni multimediali personalizzate dell'ultimo SmartPhone, un film può permettersi di raccontare nuovi finali o di riaprire i destini dei singoli personaggi, di far ripercorrere con un videogioco le sue parti salienti, fino a dare carta bianca agli appassionati fruitori per trasformarne le direzioni del racconto, proporre scenari e

incontri inediti, come avviene per le comunità fandom delle serie Tv che si incontrano nel web.

Una recente proposta di Eugeni e Bellavita¹⁰ promuove la nozione di *design narrativo*, per definire alcuni grandi modi della progettazione testuale, in vista dell'incontro con lo spettatore-fruttore. Rispetto al un modello tradizionale di testo che abbiamo definito più sopra, a *design stabile*, i media contemporanei propongono nuovi modelli, che possono contribuire a comprendere anche un certo cinema attuale, ad esempio film come *Magnolia* (di Anderson, 1999) o *Babel* (di Iñárritu, 2006). Sono film a racconti multipli, concatenati, pensati come simultanei (nel tempo della storia), che si basano su un modello derivante dall'ipertesto, con un *design variabile*: si tratta di un reticolo di narrazioni che lo spettatore si trova comunque 'forzato a percorrere', seguendo una strategia a monte, per giungere al dipanare il senso dell'intreccio delle molte vite raccontate. La narrazione viene, quindi, costruita come un "reticolo di possibilità", ma queste sono comunque limitate e predefinite. Lo stesso si può dire per film che teorizzano la potenzialità di dischiudere il racconto dall'interno, ma poi accettano l'imperativo testuale della coerenza narrativa: come *Smoking-No Smoking* di Resnais (1993) o il più recente *Lola corre* (di Tom Tykwer, 1998). C'è però, secondo Eugeni e Bellavita, anche un *design dinamico*, in cui la narrazione non è altro che una *matrice* di possibilità di gioco, inizialmente date, che si implementa degli sviluppi legati alle scelte dei giocatori, dei fruitori o degli spettatori. Il modello *dinamico* sposta così dalla parte dell'enunciatario-destinatario la responsabilità del racconto, che decide volta per volta come far sviluppare il corso degli eventi. Sono forme testuali interattive apparse con la rete, se pensiamo ai mondi virtuali immersivi di *The Sims* e più recentemente a quelli di *Second Life*, ma la cui logica contamina anche i media tradizionali come la televisione (basti pensare a format come *Grande Fratello* o *L'isola dei famosi*). Al cinema, l'idea di matrice dilaga - al momento - soprattutto nel territorio paratestuale, ossia "attorno al film", di alcuni *cult* come *The Matrix* e i suoi sequel, per rigiocare i quali, DVD e siti dedicati promuovono narrazioni alternative, precedenti o parallele, che sviluppano dimensioni latenti del racconto principale, ad esempio le storie animate di *Animatrix*.

Se il design narrativo *stabile* è a buon diritto un prodotto del regime di senso che Landowski chiama di "programmazione", le intenzionalità e le modalità del regime di "manipolazione" entrano in gioco a complicare il racconto con quello che abbiamo

¹⁰ EUGENI, R. e BELLAVITA, A., "Mondi negoziabili. Il *reworking* del racconto nell'era del design narrativo dinamico", in DUSI, N. e SPAZIANTE L. (a cura di), 2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

chiamato design narrativo *variabile*. Il modello testuale del design *dinamico* si allarga, invece, in effetti, al regime dell'aggiustamento e dell'incidente. Qui, però, gli esempi prettamente cinematografici si rarefanno a vantaggio delle fruizioni di *format* televisivi parzialmente interattivi e, soprattutto, delle nuove forme di cinema espanso e digitale legate al web 2.0, ai videofonini e ai vari TouchPad.

Va notato, inoltre, come l'accento posto da Landowski sulle logiche della sensibilità e dell'aggiustamento, tra corporeità, affettività e contagio intersomatico, si muova nella stessa direzione delle nuove proposte di una "semiotica dell'esperienza mediale", basata sulla dimensione esperienziale fenomenologica e radicalmente "incorporata, sensibile ed emozionale" (Eugeni 2010: 15)¹¹.

5. Una 'griglia di valutazione' per il festival *Short on Work*

Proponiamo a questo punto una serie di punti interrelati che ci hanno guidato nelle analisi e nella selezione durante la visione dei corti documentari. Si tratta di passare dai problemi solamente tematici a quelli più squisitamente testuali e mediali, attraverso una 'griglia d'analisi', che riportiamo in modo semplificato e schematico. La elenchiamo quindi per punti:

1) Attinenza con il tema del lavoro contemporaneo. Ad esempio: a) vecchi lavori, nuovi lavori; b) lavoro e vita; c) regole e diritti nel lavoro; d) tempi e spazi di lavoro; e) lavorare insieme, lavorare soli; f) fare cose; g) potere, autonomia e flessibilità nel lavoro; h) stesso lavoro, paesi diversi;

2) efficacia comunicativa, intesa anche come capacità persuasiva;

3) coerenza e chiarezza nel racconto e nell'insieme del film;

4) innovazione narrativa, scelte stilistiche ed espressive;

5) rapporto tra autore e oggetto raccontato, metodologie di ricerca;

¹¹ EUGENI, R., 2010, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

Tutti questi aspetti sono sviluppabili in problemi specifici per l'analisi e per l'archiviazione dei corti documentari. Si tratta di identificare inizialmente quattro aree diverse, che potremmo riassumere così:

I) *area dei valori e dei punti di vista valoriali*: evidenza di ideologie e retoriche del lavoro, oppure loro discussione o critica; valorizzazioni esplicite; connotazioni e valorizzazioni seconde;

II) *area delle narrazioni e delle istruzioni narrative*: saperi in circolazione nel racconto, performance polemico-conflittuali di attanti e attori (anche dei semplici "testimoni"); azioni, scopi e percorsi dei "personaggi" non fiction (crescita e complessità dei loro percorsi e del racconto);

III) *area delle tematizzazioni e delle loro rappresentazioni figurative*: temi e linee guida del film; modi della loro rappresentazione visiva e audiovisiva dal più astratto e sfumato al più concreto e realistico; racconto e costruzione più o meno coerente di corpi e oggetti, topografie e spazi, tempi o contestualizzazioni storiche, ecc.;

IV) *area delle strategie di enunciazione e dei modi del discorso*: costruzione di un mondo possibile (relazioni tra mondo diretto e universo mediale); costruzioni legate a cornici di genere e scelte metodologiche nel rapporto tra l'autore, l'oggetto raccontato e il mondo esplorato (ad esempio modi etnografici, modi giornalistici di inchiesta, dell'intervista, ecc.)

In quest'ultima categoria di analisi, faremo un'importante distinzione:

IVa) modi *oggettivanti*: ad esempio nel discorso in terza persona, indiretto, impersonale; o nella costruzione di procedimenti indiziarî con prove e reperti, ad esempio con filmati d'epoca;

IVb) modi *soggettivanti*: in cui prevale un discorso esperienziale, un modo testimoniale, diretto; le narrazioni sono quindi dirette, oppure anche indirette (o miste), ma si privilegia l'uso di casi esemplari, o di casi individuali; se c'è uso di immagini di archivio, si privilegiano gli home movies.

Ma certo non basta. Bisognerà sempre tenere in considerazione, nell'area delle strategie di enunciazione e dei modi del discorso, i problemi di *verosimile* e di *fittizio*, legati al patto con lo spettatore e ai generi discorsivi richiamati, ad esempio nel documentario (tra oggettivante e soggettivante), nel modo finzionale (tra realistico e fantastico), nella *docufiction*, e perfino nel regime del *fake* (come il *mockumentary*). Infine le strategie di questo tipo aprono alla *consapevolezza metadiscorsiva*, come avviene nel gioco con stili o modelli diversi; nel rovesciamento dei modi 'classici' del racconto fatto in modo marcato; nella costruzione di cornici discorsive multiple.

Andando più a fondo, troviamo un'area legata al piano dell'espressione:

VI) *area espressiva, sensibile e percettiva* (energetica): viene qui considerata la composizione del quadro; i cromatismi, le luminosità, i regimi di visibilità; il montaggio e i ritmi audiovisivi (cioè il sincretismo tra i linguaggi e relazioni di montaggio tra forme visive e grafiche, forme gestuali, musicali, sonore come rumori e voci).

Infine, allargando lo sguardo, l'ultima area di analisi sarà la dimensione epistemologica:

VII) *area epistemologica*: ritroviamo qui, intese come un insieme coerente, le scelte stilistiche, discorsive, narrative ed espressive, così come le scelte di "design narrativo" (Eugeni), e l'afferenza a specifici "regimi di senso" (Landowski), in relazione, come vedremo nella conclusione, con le proposte dalle teorie dell'organizzazione del lavoro.

Riassumendo, e rielaborando semioticamente, le sette aree di significazione e comunicazione appena presentate, nelle nostre analisi consideriamo (almeno) quattro grandi logiche del film di finzione e documentario:

1) *Logiche della percezione e dell'affetto*:

- livello plastico del testo sincretico legato ai contrasti tra elementi della forma (eidetici), alla loro disposizione topologica, ai cromatismi e alle luminosità, al movimento e al ritmo;
- strategie di sincretizzazione tra i linguaggi e relazioni di montaggio tra forme visive e grafiche, tra forme gestuali, musicali, sonore come rumori e voci;
- analisi delle categorie ritmiche e tensive come intensità/distensione, saturazione/rarefazione, apertura/chiusura, concentrazione/dissipazione, ecc.

2) *Logiche della narrazione:*

- orientamento valoriale e costruzioni di punti di vista; logiche delle azioni inter-attanziali tra soggetto/oggetto, aiutante/opponente, destinante/destinatario (Greimas, 1983);
- circolazione dei valori nel racconto tra acquisizione e perdita, con strutture narrative dello scambio, del dono, della prova, del conflitto; isotopie tematiche dominanti;

3) *Logiche del discorso:*

- isotopie figurative dominanti; costruzione di un mondo possibile arredato? (spazi discorsivi, temporalità, personaggi);
- voci narranti e punti di vista narrativi;
- modi oggettivanti e modi soggettivanti della costruzione discorsiva;

4) *Logiche dell'enunciazione e relazionali:*

- indicazioni testuali legate ai generi, con costruzione di aspettative e di *frames* interpretativi depositati come sceneggiature intertestuali (Eco, 1979);
- problemi di verosimile e di fitizio: patto con lo spettatore e generi discorsivi come documentario (oggettivante/soggettivante), finzionale (realistico/fantastico), *docufiction*, ecc.
- marche stilistiche/marche autoriali;
- costruzione passionale della relazione con il fruitore (attesa, scoperta, provocazione, promesse, frustrazioni, ecc.);
- strategie di design narrativo e discorsivo "stabile", "variabile", "dinamico", "esperienziale" (Eugeni e Bellavita, 2006);
- gradi di interattività e di dialogo con i fruitori; relazioni performative con lo spazio; relazioni performative con gli spettatori.

6. Esempi di analisi, tra soggettivante e oggettivante

Prendiamo come primo esempio di analisi il documentario breve *2033*, di Silvia Bencivelli e Chiara Tarfano, vincitore di Short on Work nel 2012. Il corto si apre con uno sguardo in oggettiva su un corpo femminile a letto, inizialmente visto per dettagli, che subito si presenta come quello della protagonista: si innesca così una logica delle azioni quotidiane: svegliarsi, controllare il cellulare, alzarsi, chiudersi in bagno... Il corpo della giovane donna è ripreso con un certo pudore, ma anche con un po' di ironia e di compiacimento: l'osservatore-videocamera installa così, fin dall'inizio, uno sguardo 'complice' con il soggetto. La protagonista aspetta la metropolitana, e i rumori del suono in

presa diretta identificano spazi riconoscibili: prima la camera da letto, ora la metropolitana di Roma. La musica extradiegetica che da subito accompagna il racconto è molto ritmata, ed è prodotta da un vocalist solo con la voce, restituendo una connotazione di spontaneità e di allegria. La ragazza appare inizialmente molto seria e presa dalle informazioni che controlla nel suo cellulare.

Facciamo subito una notazione sullo stile: c'è in questo *incipit* un grande uso di 'sfocati', come fossero un 'aggiustamento' della ripresa in corso d'opera: se questo richiama la pratica ormai molto comune delle riprese amatoriali, è anche un modo di marcare il processo e la presenza dell'enunciatore-film maker. Lo sfocato e il gioco sulla messa a fuoco, infatti, costruisce un effetto di realtà e un osservatore attivo, non un semplice 'focalizzatore' dello sguardo. In effetti, la videocamera è 'già lì' prima che il soggetto compaia: lo aspetta al risveglio, lo attende sui binari, aiuta quindi la costruzione di una collocazione spazio-temporale, ma sottolinea anche una presenza 'altra' rispetto al soggetto. Detto in termini semiotici, il dispositivo si dà a vedere nella sua costruzione di 'enunciazione enunciata', quindi autoriflessiva.

Nella terza microsequenza (una ventina di secondi tra il minuto 1 e 1.19), troviamo il primo piano e lo sguardo in macchina della protagonista, che ride, ci guarda, si guarda allo specchio, sorride in modo complice, tuttavia ancora non parla. Poi lo spazio si trasforma per un breve momento; non è quello della casa ma è all'esterno, davanti a un murales, che ci parla di metropoli e di contemporaneità: con un Piano Americano della protagonista la ripresa risale dal basso verso il viso, per alternarsi con la figura intera, e ancora si marca l'enunciatore grazie alle riprese a mano un po' traballanti, con qualche sfocatura. Ecco finalmente la presa di parola della giovane donna: è diretta, ma giocata però come una "voce-soggetto", a metà tra voice off e over¹²:

- "mi chiamo Silvia, ho 35 anni, quasi, tra un mese, e di mestiere faccio la giornalista scientifica *free lance*. Scrivo per i giornali, collaboro con alcune case editrici, diverse case editrici, e soprattutto collaboro da anni, ormai, con la RAI".

La voce narrante conferma le immagini, ma il gioco di scollamento (non si tratta di una voce in diretta ma di un modo diretto del narratore) rende anche evidente lo stacco tra la rappresentazione di sé (immagini) e il racconto di sé (voce). Seguendo Odin, è nella relazione tra livello della rappresentazione discorsiva e della presa di parola dell'attente-soggetto, diventato personaggio spazio-temporalizzato, che potremmo dire si costruisce un

¹² Si veda METZ, C., 1991.

“modo documentarizzante” con un “enunciatore reale interrogabile in termini di identità, di fare e di verità” (Odin, 2013: 65). Il modo documentarizzante risponde, semplificando, a queste domande: “chi sei tu per parlarmi di questo o quell’argomento? Quali sono le tue competenze in relazione alla questione, e come hai fatto a ottenere quelle informazioni? Il tuo racconto è fedele? Non mi nascondi niente?” (Odin, 2013: 65)¹³.

Una quarta e rapidissima sequenza ci porta, grazie ad una dissolvenza, a un cambio di location: siamo in uno studio RAI, per mostrare il lavoro in radio della protagonista. La ripresa è fissa, in oggettiva, esterna allo studio (al di là di un vetro): una distanza resa esplicita dalla sfocatura e dai riflessi, poi indietreggia e si scopre dentro cabina di regia, con una quasi soggettiva del tecnico del suono. Silvia è seduta e si muove molto con la sedia girevole: la voce è da *speaker* professionale, e il modo "oggettivante" la definisce così come un personaggio del discorso dei media: la sentiamo enunciare ora e luogo, salutare il pubblico a casa, salutare l'ospite in studio o in collegamento, scelto non a caso tra le eccellenze: è Margherita Hack.

Nella quinta sequenza torniamo al primo piano e al dettaglio del viso della protagonista, e alla musica extradiegetica, ma con una trasformazione: c'è ora un innesto in presa diretta sulla voce narrante, sincronizzando parole e immagini:

- "Roma. Roma non è la mia città, Ci sono venuta otto anni e mezzo fa, un anno e mezzo dopo la laurea, e ci sono venuta per lavorare..."

Lo sguardo di ‘interpellazione’ (uno sguardo in macchina) della protagonista si trasforma in una ripresa in oggettiva, che la vede seduta al tavolo con un Mac e gli occhiali, concentrata sul lavoro, con accanto due telefoni (il cordless e il cellulare), e con il telecomando della Tv sul tavolo. La casa si intravede nel suo arredo: un divano semplice e colorato (rosso), dei quadri astratti alle pareti, e la protagonista è filmata in vari momenti della giornata, o di più giorni, con vestiti diversi ma la stessa posa concentrata, di fronte o di profilo. Segue una sequenza introdotta dalla voce narrante, che spiega: "per lavoro io viaggio moltissimo" e racconta dell'aspetto ludico e culturale del suo lavoro, delle interviste con gli scienziati. Dopo un alternarsi di altre riprese in oggettiva di Silvia in casa, con altri primi piani slegati dal commento, che la incorniciano su uno sfondo rosso (che poi si rivela essere la cucina), Silvia si prepara e esce di casa, con l'astante-videocamera che rimane a fissare da dentro la porta chiusa. Ed ecco una sequenza importante: l'innesto di una sequenza di repertorio, televisiva, in cui Silvia intervista per *Presa diretta* uno scienziato indiano sull'emergenza climatica e il gas serra. Questo gioco di cornici discorsive annidate crea un effetto

¹³ ODIN, R., 2013, *Gli spazi di comunicazione*, La Scuola, Milano.

“referenzializzante” (Greimas, Courtés, 1979), cioè contribuisce a rendere il primo spazio discorsivo, quello del racconto del narratore, ancora più ‘reale’, in un gioco di veridizione.

Ormai il meccanismo del racconto è installato, con la voce del soggetto narrante (che parla di sé) che pervade le sequenze successive e cuce narrativamente tutto il resto: una sequenza della valigia da fare, l’uscita e la partenza, qualche immagine di salti (di prova) in un laboratorio, il ritorno al primo piano e il passaggio dalla voce *off* alla voce *over*. Una passeggiatina serale per le strade di Roma fino alla sede RAI chiusa, la curiosità verso un arrotino di strada, con la voce narrante che continua:

- "non sopporto quando nel mio mestiere si usa la parola “precario”: è un uso sbagliato, retorico, vittimista... Io sono una *free lance* perché nel mondo dell’informazione le cose funzionano così ormai, quindi ci si attrezza per essere indipendenti, autonomi. Ma io non sono affatto una precaria: io sono una *free lance* orgogliosa, anche."

Ecco altri viaggi, raccontati solo visivamente, con la protagonista in una sede universitaria o in un incontro pubblico, o in una nuova tappa in stazione. La voce *off* prosegue il suo ragionamento, parlando di futuro e di salute, nuovi bisogni, altre responsabilità:

- “non mi preoccupa il 2013, è un pensiero bianco... mi preoccupa il 2033”

Nel finale del breve documentario (poco meno di dieci minuti), Silvia si allontana sul ciglio dei binari della metro, giocando un po' a stare in bilico, con un’ultima sfocatura. Le connotazioni qui sono di rischio, fragilità, ma anche di coraggio e di apertura all’indeterminatezza. I temi affrontati, tra visivo e voce narrante, sono molti di più: la solitudine del *free lance*, l’impossibilità di farsi rappresentare da altri per "fare massa critica", l’individualismo, la concorrenza al ribasso e la relativa svalorizzazione del lavoro del giornalista scientifico, la fatica a negoziare un contratto decente e perfino a farsi pagare. Infine, la perdita di senso e l’"horror vacui" dopo l’intensità di un progetto e di un’esperienza, quando il contratto termina e tutto finisce: un malessere da *born out* che: “poi passa... Quasi sempre passa”.

Nel finale di *2033*, il soggetto e la costruzione enunciativa assumono, seguendo Odin, non solo una posizione documentarizzante, ma anche “moralizzante”, che mette in scena dei valori. Hanno infatti trovato risposta, gradualmente, le domande di base che si pone lo spettatore in questo caso, e cioè: “Chi sei tu per darmi una lezione? Hai l’autorità per affermare quello che affermi? Per sollecitarmi ad adottare questo o quel valore?” (Odin, 2013: 65).

Passiamo ora all'analisi del documentario breve (meno di dieci min.) vincitore di *Short on Work* nel 2013: *Sardu Shearing*, di Norma Colombero (diretto da Norma Colombero e Piero Giordano, Prod. Eurofilm)¹⁴. In questo caso, come vedremo rapidamente, il racconto dei tosatori di pecore sardi e internazionali si fa corale, a dominante oggettiva, pur con delle interviste montate come racconti personali e frammenti di vita quotidiana. C'è una trasparenza del montaggio narrativo e un *découpage* rapido, con riprese impersonali, quasi mai marcate, anche se angolate un po' dal basso. E si trova una grande attenzione al processo del lavoro: inizio, durata, fine di un'azione o di una giornata di lavoro, riorganizzazione, nuovo inizio, ecc.

Il cortometraggio inizia con una musica sarda tradizionale, poi apre con riprese in oggettiva su un paese di sera, per strada, con due uomini (che scopriremo essere un francese e un neozelandese) che entrano in un bar e salutano gli altri (uno più anziano e una donna di mezza età). La musica finisce e inizia subito a parlare, in prima persona, il francese: "Abbiamo conosciuto Ignazio...", racconta, fornendo prime indicazioni sul loro lavoro di tosatori di pecore. Una dissolvenza incrociata apre a una cartina della Sardegna e alla successiva localizzazione, in stile Google Maps, del paesino di Vallermosa. Vediamo in oggettiva immagini di auto che si radunano all'alba, con persone giovani che si salutano, intanto una seconda voce *off* inizia a spiegare:

- "la squadra è composta da 12-14 tosatori di cui siamo 10 sardi, un amico spagnolo che viene a darmi una mano, mi aiuta qualche amico della Nuova Zelanda e qualche francese"

Un altro tosatore si presenta, ancora nel bar e in Primo Piano, parlando un italiano approssimativo: "io sono tosatori, tutti i famigli è tosatori..."; poi torna a parlare il francese, che spiega il consiglio da lui dato a Ignazio ancora ragazzo: "devi uscire dalla Sardegna". Siamo così pronti ad ascoltare il racconto del narratore principale, spesso ripreso mentre guida, con un punto di vista oggettivo, angolato dal basso del sedile accanto al guidatore: Ignazio è un ragazzo sveglio, che inizia il suo racconto con rapidità e sicurezza:

- "ho iniziato a tosare che avevo 9-10 anni, la prima pecora l'ho tosata a forbici, ero accanto al mio babbo.."

Il racconto si alterna con una ripresa frontale del padre, che dice: "poi se ne è andato in Nuova Zelanda"; seguita da quella della madre, che precisa: "l'unica preoccupazione era che non sapesse la lingua". Il video alterna il racconto del giovane alla guida, una nuova cartina

¹⁴ Rinviamo, per un confronto sulle teorie fordiste e postfordiste che emergono dai corti in esame, all'analisi di *Sardu Shearing* contenuta in questo numero dei Quaderni nel saggio di EPIFANIO, A., PISCITELLI, G., "Le rappresentazioni audiovisive del lavoro: analisi dell'archivio di *Short on Work* - concorso per documentari brevi sul lavoro".

in stile Google Maps, con l'arrivo di Ignazio in un allevamento, dove saluta alcuni pastori, entra nella stalla, inizia a installare i propri macchinari, delle tavole per incanalare il flusso di pecore, ecc. Intanto il ragazzo spiega, in voce *off*:

- "oggi è una giornata un po' pesantina, in sei andiamo a fare un gregge di 1200-1300... altri vanno a fare un gregge di 6-700".

Si torna al racconto del tosatore francese, che parla al bar:

- "veramente viaggiare con un mestiere in mano così, che rende abbastanza, è ottimo... stai con la gente che vivono sul posto, gente di campagna";

ed eccoci di nuovo nella stalla di prima, con Ignazio e altri giovani appena intravisti che si preparano, con un po' di riscaldamento fisico, l'affilatura degli attrezzi da taglio (rasoi e pettini elettrici), la ripresa delle pecore. Tutto filmato in oggettiva, anche con rapidi campi e controcampi. La voce *off* di Ignazio spiega:

- "le pecore vengono tostate per ben due motivi: il primo è per liberarle del manto di lana nel tempo caldo, e poi anche perché qua in Sardegna ci sono delle erbacce, con le spine, che vanno a conficcarsi sulla lana, poi dalla lana vanno sulla pelle e creano dei disagi alla pecora".

Intanto si vedono, sempre in oggettiva, le pecore che vengono prese, messe di schiena, tenute ferme e tostate, poi anche medicate sui tagli. La voce narrante prosegue: "chi tosa taglia, è normale... poi c'è modo e modo di tagliare".

Torniamo alle pecore durante la tosatura, con un movimento fluido della videocamera attorno e accanto ai tosatori e agli animali, con riprese leggermente dal basso, movimenti semicircolari, e un montaggio alternato rapido, in cui si vede anche il contatore a mano, che viene fatto scattare ad ogni pecora, la tosatura pratica e veloce, le pecore denudate che scappano via... Ecco ancora Ignazio in voce *off*:

- "si diventa professionisti quando uno tosa almeno sui cinque-sei mesi all'anno, e tosa almeno sui trentamila pecore all'anno... e diventa un tosatore quando cambia tante regioni e tante nazioni da Francia, Spagna, Nuova Zelanda, a Italia..."

Ora la voce si fa quella del ragazzo in scena, in diretta, su una ripresa in Primo Piano leggermente dal basso:

- "ti dà un modo di apprendere di più su tutte le pecore. E un professionista diventa quando ha superato le 200.000 pecore"

Non possiamo dare conto qui di tutte le sequenze, ma seguiamo il disallestimento della strumentazione per la tosatura, il lavaggio e la vestizione di Ignazio, con altre sue considerazioni e spiegazioni; poi nuovi intermezzi di racconti del neozelandese e del

francese al bar. Il secondo racconta di come ha “fallito il primo matrimonio”, per la “vita da marinai” sempre in giro per il mondo a tosare, e che ora non vuole “perdere il secondo”. Il neozelandese racconta dei dolori fisici dovuti al tipo di postura e di lavoro. Dopo nuovi spostamenti, conditi da musica extradiegetica, il racconto di Ignazio passa dalla voce *off* alla voce *in*:

- "quando non toso accudisco i miei animali, le mie mucche e i miei maiali, e poi quando parto a tosare ci pensa mio papà ad accudire le bestie".

Intanto dà da mangiare a qualche capra, e guarda lateralmente verso di noi, ma non in camera. Spiega ancora, in voce *off*, che tosare è duro e non si trova chi lo fa, per cui arrivano in Sardegna ragazzi francesi e dalla Nuova Zelanda, poi, nel finale, torna alla voce *in*: "io toso perché è un lavoro che mi piace". Al bar del paese arriva infine anche Ignazio, con delle tabelle stampate in mano, e si discute dei turni di lavoro, a bassa voce. Una dissolvenza apre all'immagine di campi e degli elementi naturali al tramonto. Ignazio è all'aperto su un campo, e parla pacato, amaramente:

- "cosa pretendi poi da un tosatore, con la testa più bassa del culo tutto il giorno... che la sera vai a cercare donne?"

Poi Ignazio si allontana serio, un po' malinconico. L'ultimo fotogramma, accompagnato da una musica classica extradiegetica, è su un paesaggio con campi, filo spinato, montagne sullo sfondo.

La polifonia corale dei narratori, a volte in diretta altre in voce *off*, si costruisce come abbiamo visto con una dominante oggettiva delle riprese. Riprendendo i regimi sociosemiotici di Landowski, siamo a metà tra la *manipolazione* e l'*aggiustamento*, ma ci torneremo nel prossimo paragrafo.

7. Di alcune tendenze del documentario contemporaneo

Marco Bertozzi, dopo aver lavorato sulla storia e le teorie del documentario italiano (Bertozzi 2008), ragiona recentemente su "alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio" (Bertozzi, 2012) e indica tre direzioni. Nella prima, che chiama “Found footage time”, Bertozzi coglie nei lavori di Alina Marazzi o nei documentari come *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (Italia, 2009) “l'impressione di progetti in grado di aprirsi all'accadimento e all'intrusione del fato”, un lavoro sulla "memoria involontaria, su rovine che fanno intuire l'esistenza di un tempo sfasato" (Bertozzi, 2012: 18-21).

Nella seconda, che definisce “Osservare la relazione”, Bertozzi parla invece della "fastidiosa retorica [...] dei cosiddetti documentari sociali”, e dei documentari dell'era

digitale che presentano "rischi di mancate consapevolezza formali" (2012: 21-25). C'è però anche un cinema di "aggiustamento all'altro" e alla realtà osservata, che valorizza il rapporto tra osservazione e relazione, puntando sulla reciproca fiducia e condivisione, ad esempio *Below Sea Level* di Gianfranco Rosi (2008), o anche il più recente documentario di Rosi, *Sacro GRA*, premiato col Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia nel 2013.

Ci sarebbe infine, secondo Bertozzi, una terza tendenza, a metà tra "composizione e creazione". Qui il documentario assume modalità varie e complesse, con "l'utilizzo dell'animazione, di parti recitate o scenografie ricostruite, di intromissione degli autori negli eventi in atto [...] una commedia documentaria [...] in cui la partecipazione dell'autore diviene esplicita esigenza di contatto [...] attestazione del processo in corso" (Bertozzi, 2012: 25). In film come *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente (Italia, 2006), o in quelli di registi come Davide Ferrario, Daniele Vicari, e lo stesso Bertozzi, la dominante è il mettersi in gioco del regista, giocato su un "sentimento conviviale [...] una focalizzazione sull'io [...] sulla *self-presentation* [...] una *testimonianza personale*" (Bertozzi, 2012: 26).

Potremmo allora provare a tracciare anche noi una minima, e non esaustiva, mappa delle tendenze riscontrate nei brevi documentari visti nelle selezioni del festival *Short on Work*, tra la prima edizione del 2012 e quella più recente del 2015. Riprendendo le categorie sociosemiotiche di Landowski, diremo che abbiamo a che fare con una regime di "Programmazione", con una prevalenza del modo oggettivante, nei documentari più didattici, quelli meno premiati dal festival. Il regime passa a quello della "Manipolazione" quando appaiono invece interviste guidate (o anche *reportage* in stile televisivo). Abbiamo però soprattutto documentari che afferiscono a un regime di "Aggiustamento", con prevalenza del modo soggettivante, con interviste aperte e testimonianze. Tra manipolazione e aggiustamento si situa, come abbiamo detto, il documentario oggettivante *Sardu Shearing*, che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente. In alcuni casi più soggettivanti, ancora in modo piuttosto timido per i nostri documentari brevi, il regista testimonia del suo coinvolgimento, o perlomeno marca la sua presenza, come nel caso di *2033*. Cogliamo l'occasione di questa prima mappa per aprire anche a regimi poco rappresentati nel nostro festival, quelli in cui appare l'incidente e l'alea, l'imprevisto che crea la novità: non è solo l'uso del *found footage* o dei filmati di archivio, ma si tratta di quelle ibridazioni tra modi "relazionali e partecipativi" (Bertozzi, 2012) e tra contenuti intermediali e transmediali, ad esempio nei documentari costruiti come proliferazione interattiva su piattaforme dedicate nella rete, cioè i *web documentary*. Anche se non li abbiamo incontrati

nella selezione del nostro festival, segnaliamo ad esempio il caso di un famoso *web documentary* come *Prison Valley* (2009)¹⁵, che racconta una realtà sociale geolocalizzata, nella quale un intero paese è costruito attorno alle prigioni di stato. Un mondo che, con filmati in soggettiva, si può percorrere *on the road*, oppure dove ci si può fermare in un hotel, dove si è invitati a scegliere dei percorsi virtuali tra fotografie, storie di vita, brevi filmati, ecc., usando anche *chat* dedicate e discussioni tematiche *on line*; come in un videogioco interattivo, si può entrare sia nelle celle dei detenuti che raccontano la propria vita, sia nelle case dei lavoratori delle prigioni o del paese che arrivano perfino a condividere in rete gli album con le foto di famiglia.

Pur senza arrivare a questo uso innovativo e sperimentale dei nuovi media digitali e del web, ricordiamo che anche in questo numero dei Quaderni ci sono due racconti, in forma di articoli teorici e di riflessione sul proprio lavoro, di sociologi-registi che teorizzano l'uscita dalla "Programmazione" e l'entrata nei regimi di "Aggiustamento" e di "Alea". Se Alexandra Tilman¹⁶ racconta di come ha dovuto cambiare strategia durante le riprese del suo documentario a causa dell'arresto del suo 'narratore' principale, è la riflessione di Bernard Ganne quella che appare più accurata e densa di stimoli al riguardo. Ganne si pone esattamente tra *aggiustamento* e *alea*, anticipando e prevedendo il rischio dell'incidente casuale, quando sostiene: "Era infatti un'altra postura che la videocamera imponeva, e che bisognava adeguare ad ogni tappa del lavoro in modo congruente alle nostre prospettive. In particolare durante la fase di raccolta dei dati"¹⁷. Ganne ragiona sui modi della ripresa e dell'osservazione spiegando l'importanza di "Seguire gli avvenimenti, ma saper anche preparare e anticipare il loro scopo, proprio per dare spazio all'inedito e all'imprevisto". Si tratta, insomma, per Ganne, di "ripensare continuamente la tecnica e i dispositivi messi all'opera, lavorare al loro adattamento perché si inseriscano come strumenti nelle situazioni osservate e catturate dalla videocamera, anticipare il possibile delle situazioni, per darsi la capacità di seguirle". Come a dire quella capacità di "*seguire, ma saper anticipare*", che Ganne ritiene fondamentale.

¹⁵ <http://prisonvalley.arte.tv>

¹⁶ Si veda l'articolo di TILMAN, A., in questo numero dei Quaderni.

¹⁷ Citiamo dal lungo saggio di GANNE, B., contenuto in questo numero dei Quaderni, dal titolo "La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare. Riflessioni su trent'anni di lavoro con lo strumento del video", e in particolare dalla fine del paragrafo 6 e dal paragrafo 7; "Seguire, ma saper anticipare", è il titolo del paragrafo 7.2.5.

8. Aperture epistemologiche

Rileggendo un classico come *The Anthropology of Performance* di Victor Turner (1986)¹⁸, si scopre una grande affinità tra le proposte della sociosemiotica di Landowski e quelle di sociologi e antropologi della svolta "postmoderna", che si occupano di tutto ciò che un tempo era considerato "contaminato, promiscuo, impuro" (Turner, 1986: 153). Ad esempio studiando le performance individuali essi le intendono come comportamenti situati, determinati dal contesto, pieni di esitazioni e fattori personali, incompleti e vaghi. Particolarmente interessante appare negli anni Settanta la proposta di Sally Moore, che guarda ai processi sociali considerando le aree di indeterminatezza tra norme ideali e comportamenti reali (tra strutture e processi), facendo riferimento ai rapporti reciproci fra tre componenti, apparentemente simili ai regimi proposti da Landowski: "i processi di *regolarizzazione*, i processi di *aggiustamento* situazionale e il fattore di *indeterminatezza*" (Moore, Myerhoff, 1971: 39)¹⁹. Questa ipotesi di lavoro sui processi di aggiustamento, tuttavia, è più legata a questioni cognitive e interpretative che non a quelle somatico-sensoriali e intersoggettivamente sensibili come per Landowski. Secondo Moore, infatti, "Le regole stabilite, le consuetudini, i quadri simbolici esistono, ma operano in presenza di aree di indeterminatezza, ambiguità, incertezza e manipolabilità. L'ordine non riesce mai a prevalere del tutto, né lo potrebbe. Gli imperativi culturali, contrattuali, tecnici hanno sempre delle lacune, richiedono aggiustamenti e interpretazioni per essere applicabili a situazioni particolari, e sono pieni di ambiguità, di incoerenze e spesso di contraddizioni" (*ib.*: 59)²⁰. Spostando i suoi esempi dalla danza alle decisioni strategiche in guerra, Landowski ci ricorda che le sue distinzioni tra regimi *programmati*, di *manipolazione* e di *aggiustamento* all'altro possono essere ricondotte, semplificando, agli approcci di teorici della guerra come Clausewitz, Machiavelli e Sun T'zu, che "corrispondendo a tre regimi di interazione distinti, rinviano ad altrettanti *regimi di senso* differenti" (Landowski, 2005: 61-62).

Confrontiamoci, in chiusura, con l'invito teorico promosso da Tommaso M. Fabbri nell'articolo in apertura di questo Quaderno²¹, che sta alla base della scommessa del festival *Short on Work*. Come ricorda Fabbri, i modelli di *Les interactions risquées*, cioè i "regimi di interazione" proposti da Landowski, sono comparabili e commensurabili alle opzioni

¹⁸ TURNER, V., 1986, *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications (tr. it., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993).

¹⁹ MOORE, S., MYERHOFF, B., 1971, eds., *Secular Ritual*, Amsterdam, Royal Van Lorcum, (citato in TURNER, 1986, p. 153).

²⁰ *Ibidem*, in TURNER, 1986, p. 154.

²¹ Rinviamo all'articolo di FABBRI, T. M., "Immagini del lavoro, lavoro con le immagini", contenuto nel nostro Quaderno.

epistemologiche elaborate dalla metodologia delle scienze sociali riguardo alla teoria dell'organizzazione. Secondo Fabbri, che riprende il teorico dell'organizzazione Maggi²², vi sarebbero tre grandi concezioni dell'organizzazione del lavoro: oggettivista, soggettivista e processuale, che presentano analogie con i regimi di senso proposti dalla sociosemiotica. Essi si associano a una diversa teoria dell'organizzazione del lavoro e ispirano tecniche e metodi differenti per le pratiche dei manager e dei consulenti aziendali. Ad esempio, spiega Fabbri, nella concezione "oggettivista" la categoria teorica e analitica "struttura organizzativa" si specifica come "insieme delle relazioni relativamente stabili tra le parti componenti" e, nella variante meccanicista, l'unità elementare dell'organizzazione diventa la "mansione"; la concezione "soggettivista" pensa invece all'organizzazione come "entità emergente", sistema che si reifica solo a posteriori, poiché prodotto dalle interazioni degli attori; il terzo approccio legge l'organizzazione stessa come una dinamica, un processo di azioni e decisioni (a razionalità limitata (Fabbri, 2010: 18-19)²³. Se le pratiche di interazione e i loro effetti sono l'oggetto della meta-riflessione di Landowski sui diversi regimi di senso, la riflessione sull'organizzazione delle azioni di lavoro di Maggi e di Fabbri è sempre legata ad (almeno) una teoria, che rinvia a concezioni ed epistemologie definite. In altre parole, se per Landowski una danza tra due soggetti, o nel nostro caso la visione di un film, si può leggere come una pratica che rinvia a un regime di senso programmato, manipolato, di aggiustamento o di alea, ognuno con il suo tipo di rischio più o meno calcolato, per i teorici dell'organizzazione il modo in cui il lavoro è organizzato in un ufficio stipendi è analizzabile attraverso apparati teorici che esprimono una epistemologia positivista e oggettivante (con i numi tutelari Hempel e Nagel), oppure antipositivista e soggettivante (che si rifà a Dilthey), o, ancora, processuale, secondo cui si studiano le condizioni che, nel singolo caso concreto, rendono possibile l'agire sociale (rifacendosi a Weber)²⁴.

Ricordiamo d'altronde che, fin dagli anni Settanta, Eric Landowski ha aperto la strada, assieme a Algirdas Greimas, a una semiotica del discorso giuridico e all'indagine sui saperi sociali e i saperi discorsivi, all'insegna di un isomorfismo (parziale) tra discorsi e culture²⁵.

²² Si veda MAGGI, B., 1990; 2003.

²³ FABBRI, T. M., 2010, "L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni", in FABBRI, T. M., a cura, *L'organizzazione: concetti e metodi*, Carocci, Roma.

²⁴ *Idem*, pp. 20-23. Si veda anche CURZI, Y., 2010.

²⁵ Si veda GREIMAS, A. J., LANDOWSKY, E., 1979. Per approfondire sui discorsi e i saperi dei media sono utili le riflessioni di EUGENI, R., 1999; MARRONE, G., 2001.

BIBLIOGRAFIA

ABRUZZESE, A., 2001, "Le estetiche del corto. Avanguardie di rete", in *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, a cura di E. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2001.

ARGENTIERI, M., 2000, "I mille lavori del cinema italiano", *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

BERTOZZI, M., 2000, "Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle vues Lumière", in *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

BERTOZZI, M., 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.

BERTOZZI, M., 2012, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", in *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, a cura di G. Spagnoletti, Marsilio, Venezia, 2012.

BETTETINI, G., 1984, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano.

CALVINO, I., 1988, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.

CURZI, Y., 2010, "Variabilità strutturale: varietà di proposte teoriche e metodologiche e loro apprendimento", *Quaderni di Sociologia*, vol. LIV, 54, 3: 209-214.

DUSI, N., 2014, *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano-Udine.

ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

EUGENI, R., 1999, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano.

EUGENI, R., 2010, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

EUGENI, R., BELLAVITA, A., 2006, "Mondi negoziabili. Il *reworking* del racconto nell'era del design narrativo dinamico", in *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, a cura di DUSI, N., SPAZIANTE, L., Meltemi, Roma, 2006.

FABBRI, T. M., 2010, "L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni", in FABBRI, T. M. (a cura di), *L'organizzazione: concetti e metodi*, Carocci, Roma 2010.

GREIMAS, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985).

GREIMAS, A. J., COURTES, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it., *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Husher, Firenze 1986).

GREIMAS, A. J., LANDOWSKY, E. (a cura di), 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette, Paris.

JENKINS, H., 2006, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York University Press, New York (trad. it., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).

JENKINS, H., FORD, S., GREEN, J., 2013, *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, New York University Press, New York (trad. it., *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013).

METZ, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris (trad. it., *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1995).

LANDOWSKY, E., 2005, *Les interactions risquées*, PUF, Paris (trad. it., *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010).

MAGGI, B., 1990, *Razionalità e benessere*, Etas, Milano.

MAGGI, B., 2003, *De l'agir organisationnel*, Octares, Toulouse.

MARRONE, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

MEDICI, A., 2000, "Introduzione", *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

MOORE, S., MYERHOFF, B., (a cura di), 1971, *Secular Ritual*, Royal Van Lorcum, Amsterdam.

ODIN, R., 2000, *De la fiction*, De Boeck & Larcier, Bruxelles (trad. it., *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2005).

ODIN, R., 2013, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Milano.

TURNER, V., 1986, *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York (trad. it., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993).

VERONESI, E., 2004, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Effatà Editrice, Torino.

IL LAVORO E I LAVORI NEL CINEMA: TRA FICTION E DOCUMENTARI

Carlo Felice Casula
Università di Roma 3

SOMMARIO: 1. Chaplin, giusto un secolo fa. - 2. La storia come narrazione che cancella il lavoro. - 3. Filmare il lavoro. - 4. Scioperi, occupazioni, trattative.

1. Chaplin, giusto un secolo fa

Charles Chaplin, agli intensi e già fortunati esordi di regista-attore, proprio quando si affermava la sua maschera di *Vagabondo (Tramp)*, interpreta la parte anche del cameriere, del facchino, dell'infermiere, del panettiere, del marinaio, dell'immigrato, così come quella del boxeur e del ladro. È di questa stagione un impegnativo film, del 1915, noto in Italia come *Charlot apprendista*, che nel titolo originario, *Work*,¹ sembra riassumere i tanti lavori nei quali soprattutto gli immigrati e i marginali trovavano occupazione nell'America del primo Novecento.

Il titolo del film rinvia anche, consciamente o inconsciamente, alla vita stessa di Chaplin. Nella sua infanzia difficile, piena di povertà e miseria, simile alle tante raccontate da Charles Dickens, Charlie e il fratello maggiore Sidney si trovano soli per le strade degli slum londinesi e trascorrono anche alcuni anni in una *workhouse*, divenuta oggi *The Cinema Museum* di Londra.²

In *The Work*, Chaplin, porta sullo schermo la realtà dei lavoratori e le sue condizioni di sfruttamento e oppressione, attraverso la farsa e il grottesco, attraverso un registro emotivo e psicologico d'indubbia novità e originalità nel genere della commedia.

Chaplin recita la parte dell'assistente di un tappezziere incaricato di fare il lavoro di restauro nell'imponente casa di una ricca famiglia di Los Angeles. La sequenza di apertura mostra Charlie che tira un carretto lungo una strada trafficata e lungo una ripida collina, con il padrone che, seduto nel sedile di guida, colpisce ripetutamente Charlie con una frusta: metafora pre-Ėjzenštejn, di grande potenza simbolica, dello sfruttamento e del degrado dei lavoratori. Una seconda scena di grande efficacia è quella in cui la padrona di casa chiude

¹ *Work* (USA 1915) è l'ottavo film muto prodotto per Essanay Films. Tra gli altri attori Edna Purviance, Marta Golden and Charles Insley. *Work* fu girato nei Majestic Studios di Los Angeles.

² CHAPLIN C., 1964, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano.

in cassaforte i suoi averi all'arrivo dei due imbianchini. Charlie prontamente raccoglie orologio e pochi spiccioli in una tasca, chiudendola con una spilla, per rendere ridicolo il pregiudizio borghese della signora e, al contempo, rivendicare la sua pari dignità di lavoratore.

A un secolo esatto dalla sua realizzazione questo splendido film appare indubbiamente, per diversi aspetti, come un'anticipazione e un preannuncio di *Tempi Moderni*, che, assieme a *Metropolis*³ di Fritz Lang⁴ e a *Sciopero*⁵ di Sergej Ėjzenštejn⁶, costituisce la trilogia filmica fondante delle interpretazioni e delle rappresentazioni del lavoro.

Nella prima immagine un rinvio evidente al visionario ed espressionista film del grande regista tedesco, con l'enorme orologio e la lancetta dei secondi che corre verso l'alto a segnare il tempo dell'inizio del turno di lavoro: il tempo dei lavoratori è determinato inesorabilmente da un'autorità esterna. Il rinvio a Fritz Lang è evidente anche nella scena iniziale degli operai che escono intruppati dalla metropolitana per affrettarsi verso la fabbrica, dove alla catena di montaggio, divenuti, ormai, una semplice estensione della macchina, dovranno lavorare ripetendo movimenti rapidi, automatici che non concedono distrazioni, secondo un ritmo imposto da un dirigente lontano e misterioso, anch'egli alienato, tanto da dovere ricorrere continuamente a delle pillole.

Solo apparentemente il film è una parodia del Taylorismo-Fordismo, già nel titolo, presentato come la realtà fondativa dei "tempi moderni". La sua radicale denuncia dell'estraneazione del lavoratore a se stesso, dopo essere stato ridotto a pura forza lavoro, espropriato dei beni che produce, nella narrazione del film fa riferimento anche alla realtà drammatica della grande depressione seguita alla crisi epocale del 1929, nella quale, per usare un'espressione elegante e perspicua di Karl Polanyi, era caduto rovinosamente il mito del mercato autoregolato.⁷

Tempi moderni, al di là del suo intento e del suo potere comico, è una critica raffinata e sempre attuale della condizione degli operai e degli uomini *moderni* tutti.

³ *Metropolis*, Germania 1927. Genere: drammatico; regia: Fritz Lang; Sceneggiatura: Fritz Lang, Thea von Harbou. Esistono diverse versioni del film, che si differenziano per durata e montaggio. Lang montò una prima versione nel 1927, che venne subito accorciata dallo stesso di oltre trenta minuti. In seguito furono distribuite altre versioni. Una prima versione restaurata è quella realizzata nel 1984 il Filmmuseum München, di 147 minuti.

⁴ BERTETTO, P., 1990, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino.

⁵ *Sciopero*, URSS 1925. Genere: drammatico; regia: Sergej Ėjzenštejn; sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Maksim Strauch, Michail Gomarov; fotografia: Eduard Kazimirovič Tisse.

⁶ Sul realismo epico di Ėjzenštejn, cfr. GOODWIN, J., 1993, *Eisenstein, Cinema, and History*, University of Illinois Press, Chicago.

⁷ L'evento epocale della caduta del mito del mercato autoregolato è analizzato nell'ormai classico studio dello storico ed economista ungherese Karl Polanyi, *The Great Transformation*, pubblicato a New York nel 1944. In traduzione italiana, 1974, *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino.

Due considerazioni preliminari sono, pertanto, necessarie a proposito del tema tra cinema e lavoro. La prima, il Novecento è stato il secolo del lavoro, segnatamente del lavoro salariato e industriale, taylorista-fordista per una lunga sua parte, quindi anche secolo della fabbrica, della catena di montaggio, della produzione di massa. Secolo nel quale, già negli ultimi decenni, quel modo di lavorare cambia lasciandosi alle spalle il taylor-fordismo e dal *lavoro* si passa ai *lavori*, con meno vincoli e più responsabilità, meno fatica ma anche meno stabilità e tutela.

È sufficiente al riguardo richiamare il libro di Aris Accornero, *Era il secolo del lavoro*⁸, che ricostruisce quello che i soggetti del lavoro hanno dato e avuto nel Novecento grazie alla produzione e al consumo di una strabiliante massa di beni e consumi.

La seconda, il cinema è l'*occhio del Novecento*. Il cinema è stato l'arte che meglio ha saputo incarnare la grande svolta che il Novecento. Ha rappresentato nella storia dell'uomo, non solo per la modernità tecnologica dei suoi mezzi, ma anche, e in senso più profondo, perché ha saputo dar voce e influenzare una nuova società con diverse esigenze estetiche. Francesco Casetti, nel libro *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*⁹, guida il lettore alla riscoperta del cinema e della modernità, chiarendo perché il cinema vada considerato l'autentico *occhio del Novecento*.

2. La storia come narrazione che cancella il lavoro

Riporto di seguito una lunga e stimolante citazione tratta dal bel libro di Piero Bevilacqua, *Sull'utilità della storia*:

"Dall'orizzonte della storia è stata quasi cancellata la realtà motrice dell'intera vita sociale: il lavoro. Come si possono infatti raccontare le fatiche del contadino sul suo campo, i movimenti ripetuti dell'operaio alla catena di montaggio, lo scavare quotidiano, sempre uguale, del minatore? Lo storico può certamente indicarli, descriverli una volta per tutte, ma non li può disporre entro lo svolgimento di una narrazione. E infatti esistono tante storie del lavoro, ma non sono racconti del lavoro all'opera. La giornata di un lavoratore non può essere raccontata. È un assurdo. Non diversamente dai fenomeni della natura, il lavoro è il regno dell'iterazione continua, dove gli eventi sono sempre gli stessi. Ma la storia, questo è noto, non racconta ripetizioni. Impegnata a narrare eventi sempre nuovi e significativi che si susseguono formando una trama nel tempo, essa non può prendere in alcuna considerazione fenomeni che non mutano. La sua intima necessità è di dar conto di

⁸ ACCORNERO, A., 2000, *Era il secolo del lavoro*, Il Mulino, Bologna.

⁹ CASETTI, F., 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.

una produzione di fatti che cambiano nel tempo e che a loro volta cambiano il tempo, nel senso che lo scandiscono linearmente e non lo costringono a svolgersi continuamente su se stesso. Si badi perciò alle conseguenze elementari che bisogna trarre da tale semplice scoperta. La storia, in quanto narrazione, è obbligata a cancellare il lavoro: vale a dire l'attività che produce i beni materiali necessari alla riproduzione fisica degli uomini, che consente l'accumulazione della ricchezza, la vita e la divisione fra le classi sociali, la fondazione di un potere politico centrale. È un paradosso gigantesco. Ciò che rende materialmente possibile la società, la condizione stessa di ogni storia, non può essere oggetto di racconto storico: l'oscuro e sporco sottomondo del lavoro deve restare, come una sorta di purgatorio della ripetizione, al di qua di ogni possibile narrazione. E non è l'antica *macula servile*, che si porta addosso da secoli, a condannarlo al silenzio. Non siamo di fronte solo all'oscuramento, orchestrato dalle classi dominanti, dell'opera svolta dai ceti produttivi¹⁰.

Anche se sono estimatore e amico di Bevilacqua non condivido in toto queste osservazioni, se non fosse altro, anche perché insegno da anni storia del lavoro e faccio parte della Società italiana di storia del lavoro (Sislav)¹¹, animata da Stefano Musso, autore di un fortunato libro, *Storia del lavoro in Italia. Dall'unità a oggi*.¹² E svolge un'intensa attività di studio e di ricerca anche l'Istituto per la memoria e la cultura del lavoro, dell'impresa e dei diritti sociali (Ismel), un Centro archivistico-bibliotecario, di documentazione e ricerca, in cooperazione fra tre istituti culturali (Fondazione Gramsci, Fondazione Nocentini, Istituto Salvemini), dedicato alla memoria e alla cultura del lavoro, dell'impresa e dei diritti sociali.

3. Filmare il lavoro

Come *filmare* il lavoro? Antonio Medici nell'introduzione a un numero corposo e denso degli *Annali* dell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico, *Filmare il lavoro*, scrive: "Cinema e lavoro. I termini in questione, da un lato i film, fiction e non, su qualsiasi supporto e di qualsiasi lunghezza, dall'altro il lavoro, i gesti, i tempi, condizioni. Si vuole indagare in che modo le immagini in movimento hanno rappresentato e

¹⁰ BEVILACQUA, P., 1997, *Sull'utilità della storia*, Donzelli, Roma, 139-140.

¹¹ Per le sue attività si rinvia al sito <http://www.storialavoro.it>.

¹² MUSSO, S., 2002, *Storia del lavoro in Italia. Dall'unità a oggi*, Marsilio, Padova. Il libro ricostruisce nelle sue linee di fondo, con grande efficacia e rigore, le vicende del mondo del lavoro, nel divenire di lunga durata della società industriale in Italia, prendendo in considerazione diversi fattori, dalla condizione sociale dei lavoratori ai rapporti tra mondo contadino e operaio, dalla storia delle tecnologie al movimento degli scioperi.

rappresentano il lavoro, le tracce lasciate e da lasciare e ci si presenta subito, anche a una prima ricognizione, la storia di un occultamento, di una sottrazione allo sguardo e al massimo di un travestimento. Presso i mezzi di comunicazione che fanno della visibilità la condizione di esistenza dei loro significati (il cinema, la televisione), la quotidiana dannazione biblica del lavoro è invisibile, proprio nei termini di ciò che si ripeterebbe uguale ogni giorno, ogni ora, per gran parte della vita".¹³

Si possono, insomma, certamente riprendere le macchine e i gesti degli operai, producendo belle immagini, ma questo darebbe conto della realtà del lavoro? Come evocare le polveri, gli odori, le cadenze infernali di otto ore consecutive, ma anche come dar conto per immagini delle relazioni sociali e dei pensieri profondi di questi lavoratori.

Un film straordinario, da questo punto di vista è *Umano, troppo umano* di Louis Malle (1974). Un originale documentario, splendidamente fotografato, che testimonia le condizioni di lavoro in una catena di montaggio della Fabbrica Citroën, dove i lavoratori ripetono per ore e ore gli stessi gesti. Un film senza parole, senza un punto di vista dichiarato. Solo le macchine, i visi degli operai, il rumore assordante. Lo spettatore s'immerge completamente nella catena di montaggio.¹⁴

Evidente nel titolo il rinvio colto al primo saggio eminentemente filosofico di Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, pubblicato in due parti tra il 1878 e il 1879.¹⁵

Se non è facile filmare il lavoro industriale, ancora più difficile è filmare quello del composito universo del terziario: Jean-Louis Comolli ha tentato di farlo con *La vraie vie (dans les bureaux)* (1993), facendo parlare degli impiegati negli uffici vuoti, la sera dopo la chiusura, per dar conto degli anni passati nella loro Società d'assicurazione e interrogarsi sul senso della loro vita. Il critico e documentarista Jean - Louis Comolli, ex direttore dei *Cahiers du Cinéma*, con questo struggente film documentario a colori fa comprendere nel profondo la *vera vita* degli impiegati dentro gli uffici, presentata come un monologo di lavoro forzato in tutta la sua toccante banalità.¹⁶

¹³ MEDICI, A. (a cura di), 2000, *Filmare il lavoro*, "Annali 3", Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico, Roma, 9.

¹⁴ *Umano, troppo umano* Francia 1972. Genere: documentario; regia: Louis Malle; fotografia: Etienne Becker; montaggio: Jocelyn Rivière, Reine Wekstein, Suzanne Baron; produzione: Les Nouvelles Editions du film/Nef; durata: 75 minuti.

¹⁵ Si rinvia alla edizione integrale dell'opera, nell'accurata traduzione italiana di Ulivieri, M., NIETZSCHE, F., 2010, *Umano troppo umano*, Newton Compton, Roma.

¹⁶ *La vraie vie (dans les bureau)*. Francia 1993; Genere: documentario; regia: Jean-Luois Comolli; fotografia: Jean-Louis Porte; montaggio: Anne Baudry; produzione: La Sept13; durata: 78 minuti.

4. Scioperi, occupazioni, trattative

È notoriamente raro e complicato per gli operatori cinematografici ottenere il permesso per entrare nei luoghi di produzione. È una delle ragioni per le quali non è facile filmare il lavoro. Occasione privilegiata per incontrare gli operai è, allora, lo sciopero e, ancor più, la fabbrica occupata: basti pensare, nel caso italiano al film fiction *Giovanna*¹⁷, del 1955, diretto dal giovanissimo Gillo Pontecorvo, con la collaborazione, fra gli altri, di Franco Solinas, Giuliano Montaldo. È l'episodio italiano di un progetto vasto e ambizioso sul lavoro delle donne nel mondo, denominato *La Rosa dei venti*, coordinato da Joris Ivens. Gli altri episodi riguardano il Brasile, la Russia, la Cina, la Cina e la Francia, ma non furono mai presentati nel loro insieme per disaccordi con i Russi.

Giovanna racconta la lotta determinata e coraggiosa di un gruppo di operaie tessili contro la decisione dell'azienda di licenziare alcune di loro: esse occupano la fabbrica, iniziando un'esperienza nuova in cui il conflitto con il proprietario si mescola con i problemi che nascono con le loro famiglie e i loro figli; infatti, accanto alla solidarietà della città emergono anche insofferenze patriarcali e maschiliste per questa inedita iniziativa di donne.

L'altro film, del 1969, è un documentario: *Apollon una fabbrica occupata*¹⁸, diretto da Ugo Gregoretti con la voce narrante di Gian Maria Volontè. Il film è la cronaca della lunga occupazione della tipografia romana Apollon durata oltre un anno, alla fine degli anni Sessanta, nel clima dei forti movimenti studenteschi e operai. Interpretato dagli stessi

¹⁷ *Giovanna*. Italia 1955; Genere: drammatico; regia: Gillo Pontecorvo; Sceneggiatura: Maximilian Scheer, Franco Solinas; fotografia: Enrico Menczer, attori: Armida Gianassi, Carla Pozzi; montaggio Ella Ensink; musiche: Wolfgang Hohensee, Anatol Novikov, Tsi-Min, Mario Zafred; produzione: Giuliano De Negri per la Delta RDT; paese: Italia; durata 36 minuti.

Il mediometraggio fu presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1956, dove questa prima esperienza narrativa di film a soggetto del giovane regista fu molto apprezzata dalla critica, che parlò di "purissimo film neorealista". Ora l'episodio è stato restaurato a cura della Federazione lavoratori tessili dell'Abbigliamento (Filtea) e dell'Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico (Aamod), con il finanziamento della Benetton, dell'Unipol e della Filtea. Il film restaurato è stato distribuito assieme al libro, curato da MEDICI, A., 2010, *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro. Con DVD*, Ediesse, Roma.

Nel volume il film è analizzato da un saggio introduttivo di Lietta Tornabuoni; ne viene pubblicata la sceneggiatura desunta, con un corredo fotografico; sono presentati documenti come il visto di censura e la descrizione del brano che fu censurato. Il racconto della sua storia produttiva è affidato alle testimonianze del regista, Gillo Pontecorvo, di due dei suoi principali collaboratori, Giuliano Montaldo e Franco Giraldi, del direttore della fotografia, Enrico Menczer, della protagonista, Armida Gianazzi, e a una documentazione relativa al film internazionale collettivo sulle donne *La Rosa dei Venti*, di cui Giovanna era l'episodio italiano. Paola Scarnati e Mario Musumeci raccontano la storia del restauro del film, salvato e conservato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

¹⁸ *Apollon una fabbrica occupata*. Italia 1969; Genere: documentario; regia: Ugo Gregoretti; sceneggiatura: Ugo Gregoretti; fotografia: Ferruccio Castronuovo; montaggio: Ugo Gregoretti; produzione: Unitefilm per conto del Cinegiornale libero n. 2; distribuzione: UTF; durata: 70 minuti.

Il film è stato restaurato a cura del settimanale della Cgil, "Rassegna Sindacale" grazie al sostegno del Sindacato Pensionati (Spi Cgil), del sindacato lavoratori della comunicazione e del Comune di Roma. Il Dvd, edito da Edit Coop nel 2008 è stato regalato a Natale 2007 a mille giovani lavoratori dei call center, ritenuti giustamente gli eredi non fortunati delle grandi fabbriche tipografiche del Novecento.

giovani operai della fabbrica, con la voce narrante di Gian Maria Volontè, costituisce una testimonianza di lotta e fratellanza umana che attraverso numerose proiezioni in giro per l'Italia, grazie al sostegno della comunità dei cineasti e intellettuali italiani, cominciando da Cesare Zavattini, portò agli operai dell'Apollon 60 milioni di lire raccolti in segno di solidarietà in tutta Italia.

Lo sciopero, strumento di lotta e di pressione della classe operaia e anche di dimostrazione della propria forza, crea e rinsalda i legami di solidarietà e può essere anche momento di allegria collettiva, ma quando si prolunga, di preoccupazione e tristezza, perché comporta la perdita del salario.

Come rappresentare le trattative tra la base e il sindacato, tra le rappresentanze sindacali e quelle datoriali, tenendo conto anche del fatto che nelle agitazioni e negli scioperi, in tanti prendono la parola, si accendono dibattiti ampi e accesi?

Come rappresentare, infine, che anche in caso di vittoria, essa non è mai totale e la ripresa del lavoro lascia spesso un gusto amaro?

Due film mi sembrano da questo punto di vista esemplari: il primo fiction, *I compagni*,¹⁹, del 1963, di Mario Monicelli; il secondo, documentario: *Fickering Flame*²⁰, del 1998, di Ken Loach.

Vorrei qui preliminarmente e parenteticamente ricordare, a riprova dell'inconsistenza della distinzione tra film-documentario e film-fiction, *Ouvriers et ouvrières sortant de l'Usine Lumière*, del 1895, dei Fratelli Lumière, che è all'origine del cinema stesso. Come è noto si tratta di un'unica inquadratura, fissa, che coincide con la scena, leggermente obliqua per sfruttare la profondità di campo. Le dinamiche dei soggetti filmati, che procedono a piedi o, più raramente in bicicletta, persino i loro abiti, come quelli svolazzanti delle operaie, sono consciamente o inconsciamente finalizzate a creare movimento e spettacolo.²¹

Nel film *I compagni*, un film storico corale e robusto, da Monicelli sempre preferito, nonostante non avesse avuto un grande successo di pubblico, le vicende sono ambientate a Torino, negli anni di fine Ottocento, quando ancora non è la capitale dell'automobile e il sindacato è ancora nella sua fase di incubazione. Gli operai di un'industria tessile dopo un

¹⁹ *I compagni*. Italia-Francia-Jugoslavia 1963; genere: drammatico; regia: Mario Monicelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Monicelli; fotografia: Giuseppe Rotunno; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Carlo Rustichelli; produzione: Franco Cristaldi-Lux Film, Vides Cinematografica, Méditerranée Cinéma Production, Aval Film; a, durata: 128 minuti; interpreti: Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Annie Girardet, Folco Lulli, Bernard Blier, Raffaella Carrà.

²⁰ *Fickering Flame*. Francia, Regno Unito 1998; genere: documentario; anno: 1998; regia: Ken Loach; sceneggiatura: Ken Loach; produzione: Rebecca O'Brien-Sixteen Films, Upian; durata: 50 minuti.

²¹ LUMIÈRE, L., 1964, présentation par Georges Sadoul, *Choix de textes et propos de Louis Lumière*, Seghers, Paris.

incidente sul lavoro iniziano a prendere coscienza delle loro condizioni e chiedono una riduzione dell'orario di lavoro. La protesta fallisce, ma arriva da Genova, città nella quale, nel 1892 è stato fondato il Partito dei lavoratori italiani, un propagandista socialista, impersonato da Marcello Mastroianni, che organizza lo sciopero ad oltranza. L'arrivo di un treno carico di crumiri provoca accesi tafferugli nei quali perde la vita uno degli operai. Lo sciopero prosegue e la resistenza dei padroni vacilla, ma gli operai sono stremati e meditano di tornare al lavoro. L'intervento della polizia e dell'esercito sancisce il fallimento della rivolta. Gli operai ritornano in fabbrica sotto il peso della sconfitta, ma con nuove prospettive per il futuro.

Il riferimento a Ken Loach è d'obbligo, essendo il grande regista irlandese capofila e caposcuola del cosiddetto *social realism* cinematografico che continua a rappresentare storie, sempre nuove, di uomini e donne della *working class*.²² In questo documentario interattivo di Loach, la cui produzione cinematografica è prevalentemente incentrata sul lavoro, anzi sui lavori del mondo postfordista, con epicentro nell'Inghilterra post-thatcheriana, è narrata, con parole asciutte e partecipate e con immagini essenziali, la vicenda dei 500 portuali di Liverpool licenziati, nel settembre del 1995, per aver rifiutato di forzare un picchetto di scioperanti. La Mersey Docks and Harbour Co recluta allora, per sostituirli, del personale non sindacalizzato. La vertenza drammatica dei portuali di Liverpool costituisce emblematicamente l'ultimo bastione della resistenza in Gran Bretagna al lavoro precario e si conclude con un insuccesso, anche per il mancato appoggio delle Trade Unions. Il titolo del documentario *Flickering Flame*, fiamma tremolante, è carica di significati.

Alcuni anni or sono (21-23 novembre 2007), ho partecipato a un Colloquio internazionale, organizzato dall'Université de Provence, dalla Cité du Livre / Institut de l'Image, *Filmer le Travail, Films et Travail*, con interventi di studiosi, amministratori locali e dirigenti sindacali, dibattiti e proiezioni di film.²³

Può essere per noi d'aiuto dar conto dei temi principali affrontati nelle diverse sessioni:

1. *Filmare per analizzare*. Qual è lo statuto accordato all'immagine video e cinematografica, nella ricerca e per la ricerca? Che apporto in più rispetto ai documenti tradizionali essa fornisce allo studio delle situazioni e delle attività del lavoro. A che serve l'immagine: a testimoniare, osservare, illustrare, descrivere, analizzare? Ne conseguono

²² LAY, S., 2002, *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit*, Wallflower Press, London.

²³ EYRAUD, C., LAMBERT, G., 2010, *Filmer le travail, films et travail. Cinéma et sciences sociales*, Université de Provence, Aix en Provence.

numerose questioni di ordine metodologico, teorico, epistemologico e anche estetico e etico.

2. *Le rappresentazioni del lavoro con approccio documentario e/o fiction.* È opportuno e urgente delineare un bilancio d'insieme e una riflessione multidisciplinare della produzione audiovisiva disponibile sul tema del lavoro, sulla sua evoluzione, la sua diffusione, la sua collocazione nell'universo mediatico.

3. *Utilizzazione dei film nelle e per le imprese. Quale mediatizzazione.* Filmare il lavoro per chi e per quale scopo? Quali possono essere le forme e le funzioni della restituzione agli attori presenti sul terreno? Presa di coscienza, formazione, trasformazione? Sono tutte questioni che implicano una riflessione sullo statuto del potere e sulle costrizioni che ne conseguono.

4. *Il posto degli operatori.* Se i film documentari e di finzione permettono una migliore comprensione dell'attività del lavoro, qual'è la funzione della parola degli operatori del cinema. Quali dispositivi usare per raccoglierla? A quali condizioni i loro saperi e i loro saper fare possono essere iscritti in un processo di co-elaborazione che li renda produttori di conoscenza.

Sono questioni ancora aperte e interrogativi che attendono delle risposte.²⁴ Soprattutto da parte degli storici, particolarmente da quelli che, condividendo una felice metafora immaginifica di Marc Bloch, sono convinti che "Il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda".²⁵

²⁴ A questi interrogativi ha provato a rispondere, con il suo straordinario sapere e saper fare, Ansano Giannarelli, prematuramente scomparso, che merita di essere ricordato per la sua insuperabile *lezione* su questi temi. Cfr. MEDICI A. (a cura di), 2012, "Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee", *Annali 15 dell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico*, Effigi, Arcidosso.

²⁵ BLOCH, M., 1969, *Apologia della storia. O mestiere dello storico*, Einaudi, Torino, 41.

BIBLIOGRAFIA

- ACCORNERO, A., 2000, *Era il secolo del lavoro*, Il Mulino, Bologna.
- BEVILACQUA, P., 1997, *Sull'utilità della storia*, Donzelli, Roma.
- BERTETTO, P., 1990, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino.
- BLOCH, M., 1969, *Apologia della storia. O mestiere dello storico*, Einaudi, Torino.
- CASETTI, F., 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- CHAPLIN C., 1964, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano.
- EYRAUD, C., LAMBERT, G., 2010, *Filmer le travail, films et travail. Cinéma et sciences sociales*, Université de Provence, Aix en Provence.
- GOODWIN, J., 1993, *Eisenstein, Cinema, and History*, University of Illinois Press, Chicago.
- LAY, S., 2002, *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit*, Wallflower Press, London.
- LUMIÈRE, L., 1964, présentation par Georges Sadoul, *Choix de textes et propos de Louis Lumière*, Seghers, Paris.
- MEDICI, A., 2010, *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*, Ediesse, Roma.
- MEDICI A. (a cura di), 2012, "Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee", in *Annali 15 dell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico*, Effigi, Arcidosso.
- MUSSO, S., 2002, *Storia del lavoro in Italia. Dall'unità a oggi*, Marsilio, Padova.
- NIETZSCHE, F., 2010, (trad. it. Ulivieri, M.). *Umano troppo umano*, Newton Compton, Roma

IL CINEMA, LA FABBRICA, GLI OPERAI

Antonio Medici

Scuola d'Arte Cinematografica "Gian Maria Volonté" (Roma)

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Filmare i lavori. - 3. Documentari italiani. - 4. Il montaggio e la fabbrica. - 5. La fabbrica nell'Italia del secondo dopoguerra. - 6. Conclusioni.

1. Premessa

Mi occupo di rapporti tra cinema e lavoro da oltre dieci anni, attraverso ricerche, pubblicazioni, rassegne. Il tema è vastissimo. Qui proverò a suggerire qualche spunto di riflessione in proposito, sia di carattere generale, sia in riferimento al lavoro operaio raccontato dal cinema.

Quando ho cominciato ad occuparmene, il rapporto tra cinema e lavoro mi è apparso basato sulla penuria; cioè i film dedicati al lavoro, che pure ha una parte importante nella vita di ognuno di noi, al pari, ad esempio, delle relazioni affettive, mi sembravano numericamente pochi. Però nel corso del tempo ho un po' rivisto questa idea iniziale. Non è che di film sul mondo del lavoro ce ne siano tantissimi nella storia del cinema: ovviamente mi riferisco a quelli che tematizzano il lavoro, che focalizzano il racconto sull'esplorazione dei suoi connotati realistici, individuali e sociali. Tuttavia mi sono convinto che questo non è l'unico modo di avvicinarsi al tema, perché appunto nella stragrande maggioranza dei film c'è sempre una qualche condizione lavorativa nel delineare i personaggi; anzi ci sono dei generi cinematografici e televisivi basati su determinate figure del lavoro, come il western, che elegge spesso lo sceriffo (che è un lavoro) o il cowboy (che è un lavoro) a protagonisti; come il poliziesco, il "medical drama" e così via. Quindi c'è una grandissima area della produzione cinematografica che sarebbe interessante indagare non tanto sottoponendola alla verifica di una restituzione più o meno veritiera, più o meno problematica di certe condizioni lavorative, ma analizzando piuttosto gli immaginari che ha veicolato rispetto al mondo del lavoro. Infatti, il cinema e poi la televisione sono stati nel Novecento una potente fonte di cliché, di miti, di valori che hanno ovviamente investito anche le rappresentazioni di massa del mondo del lavoro.

2. Filmare i lavori

Un altro aspetto che nel corso del tempo ho problematizzato è lo stesso termine “lavoro”. Ho curato ormai molti anni fa un volume dal titolo *Filmare il lavoro*¹, come se si trattasse di mettere a fuoco e indagare un universo più o meno compatto, denso, anche di elementi interni. Oggi direi “filmare i lavori”, nel senso che quei grandi orizzonti valoriali, collegati alla parola lavoro, che hanno attraversato il Novecento, sembrano ormai tramontati, e lo si vede anche scorrendo la storia del cinema. Proprio negli anni a cavallo dei decenni sessanta e settanta, quando si registra in Italia una più intensa produzione cinematografica dedicata ai temi del lavoro ed in particolare al lavoro operaio, già si comincia a intravedere un passaggio di paradigma: apparentemente le tute blu escono dal recinto chiuso della fabbrica, per lungo tempo inaccessibile alle macchine da presa, diventando una sorta di mito, un punto di riferimento ideologico e sociale tanto dei riformisti che dei rivoluzionari; nello stesso tempo, però, il cinema se ne impadronisce in tutti i modi possibili, fino ad arrivare alla farsa, come nel film *Il sindacalista* (1972) di Luciano Salce. Per tutto il Novecento la classe operaia, con le sue forme di lavoro e di lotta, ha rappresentato uno dei temi prevalenti per il cinema che si è occupato del mondo del lavoro, ma credo che proprio quando il protagonismo sociale e politico degli operai raggiunge il suo culmine nelle società occidentali, già si annuncia il suo sgretolamento e le rappresentazioni filmiche lo registrano come sensibili sismografi. Lo vedremo fra poco in alcuni esempi, facendo un piccolo e veloce viaggio temporale nelle rappresentazioni filmiche del lavoro.

E' noto che i fratelli inventori del cinematografo, i Lumière, filmarono proprio all'inizio della storia del cinema l'uscita delle operaie e degli operai dalla loro fabbrica di Lione (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, del 1895, è considerato il primo film)². Molti di coloro che si sono poi occupati del rapporto tra cinema e mondo del lavoro hanno visto in questo inizio una specie di “precognizione” di quello che sarebbe accaduto a questo rapporto. Innanzi tutto, non viene mostrato l'interno della fabbrica dei Lumière, che erano degli industriali, forse un po' svagati. Il padre, Antoine, aveva però la testa sulle spalle: fu lui ad organizzare a Parigi la prima proiezione pubblica a pagamento, il 28 dicembre 1895, basata sull'invenzione dei figli. Filmando i propri dipendenti che escono dalla fabbrica, Auguste e

¹ Cfr. MEDICI, A. (a cura di), 2000, "Filmare il lavoro", in «Annali» della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 3.

² La fabbrica dei Lumière è rimasta attiva fino all'inizio degli settanta del Novecento. Nel 1995, in occasione del centenario della nascita del cinema, le autorità francesi l'hanno classificata come monumento storico. Oggi vi è un centro culturale e una sala cinematografica; il suo indirizzo è via del Primo film.

Louis Lumière compiono una serie di gesti sociali interessanti dal nostro punto di vista, oltre che un'operazione promozionale della loro invenzione. In sostanza devono dimostrare che hanno costruito un apparecchio che non solo riesce a restituire con una certa verosimiglianza la vita com'è, ma in questa dimostrazione è incorporato il soggetto produttore di questo stesso apparecchio, la sua rilevanza sociale e, per metonimia, la dinamicità e la spinta progressiva della borghesia imprenditoriale di quest'epoca, che mette a frutto dal punto di vista dell'industria le tante invenzioni che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento portano a modificare anche i paradigmi dell'organizzazione sociale. Quindi un gesto semplice, mettere la macchina da presa in un certo punto, inquadrare e girare è carico di risonanze. Qualcuno dà il via alla ripresa e all'azione – che ovviamente è tutt'altro che spontanea –, si aprono i cancelli, le operaie e gli operai escono dalla fabbrica ed entrano nella scena del cinema e dell'immaginario, ma per poco, poiché subito dopo escono di campo, oltrepassano i bordi dell'inquadratura dirigendosi a destra e a sinistra.... Dove vanno? Molti dopo si sono esercitati ad interpretare questa uscita di campo. Certo è che all'inizio della storia del rapporto tra cinema e lavoro questa uscita di campo sembra segnalare appunto una penuria, cioè nel momento stesso in cui il cinema si interessa di lavoratori, è per un breve momento, poiché essi spariscono subito nel fuoricampo. Il regista Harun Farocki ha raccolto nel 1995, in occasione del centenario del cinema, tutte queste uscite degli operai nel corso del Novecento in un film intitolato *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Workers Leaving the Factory*): sono scene quasi tutte uguali, basate sull'apparizione/scomparsa immediata del lavoro operaio sullo schermo, ma fa impressione vederle in sequenza una dopo l'altra, e poter osservare come nel corso degli anni la fabbrica divenga la grande straordinaria fabbrica fordista con i suoi impianti giganteschi, mentre la massa degli operai si espande a dismisura. Recensendolo, il critico tedesco Klaus Gronenborn ha osservato che «solo qui, all'uscita, i lavoratori sono visibili come gruppo sociale. Ma dove vanno? A un appuntamento? Alle barricate? O semplicemente a casa? Queste domande hanno interessato generazioni di documentaristi. Poiché, davanti ai cancelli della fabbrica, c'è sempre stata la scena del conflitto sociale. [...] Il film di Farocki mostra che la sequenza dei fratelli Lumière ha già in sé il germe di un prevedibile sviluppo sociale: la sparizione definitiva di questa forma di lavoro industriale»³. Ho qualche dubbio sul fatto che *Sortie d'usine* preannunci la fine del fordismo; di certo, è il primo esemplare di

³ Klaus Gronenborn in *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, 21/11/1995. Cfr. anche www.farocki-film.de.

una relazione tra cinema e lavoratori, in cui questi non fanno a tempo ad apparire che già svaniscono nel fuori campo.

Protagonisti non sono i soggetti inquadrati, protagonista è lo sguardo, che appartiene quasi sempre al datore di lavoro, a chi detiene i mezzi di produzione e riproduzione... filmica. L'immagine, infatti, non si limita mai a registrare qualche dato fattuale, ma è sempre il frutto di una sua interpretazione: e dunque, l'altro elemento che ci viene incontro già dal "primo film" è che appunto il cinema diventa subito questione di punti di vista. Allora nello scorrere la storia del cinema dedicata al mondo del lavoro bisognerà sempre stare attenti a chi guarda, a chi inquadra i soggetti del lavoro, ovvero se la macchina da presa è al servizio di una committenza padronale, oppure è interna al mondo del lavoro e in che modo, oppure infine è uno sguardo terzo, di tipo autoriale o professionale di chi si interessa a quel mondo, di volta in volta cercando di rappresentarlo da un punto di vista personale o di parte.

Il punto di vista dei Lumière si traduce in un tipo di inquadratura caratterizzato dalla frontalità, segno distintivo della produzione del cinema delle origini. All'inizio della sua storia, il cinematografo, ultimo arrivato, aveva bisogno di accreditarsi raccontando eventi o luoghi pubblici di un certo prestigio. Tra le 1408 "vedute" (*views*) dei Lumière che oggi conserviamo, così come tra le altre produzioni coeve, moltissime sono dedicate a inaugurazioni, viaggi di re e regine, visite ufficiali, panorami di città, etc. Tuttavia, il rapido diffondersi del cinematografo e la sua evoluzione linguistica (attraverso l'introduzione del montaggio e dei movimenti di macchina), permettono al nuovo medium di superare velocemente questa fase "ancillare", e anzi di invertire il rapporto: il cinema non ha più bisogno di accreditarsi, ma semmai è esso che accredita e sancisce il successo sociale. Così, per quel che concerne il lavoro operaio, non è casuale che l'immagine filmica evidenzii la numerosità delle persone che escono dalla fabbrica, poiché quella numerosità è segno di prestigio sociale e potenza economica del committente.

3. Documentari italiani

Vanno in questa direzione, ad esempio, le raccomandazioni date da Mario Perrone, dirigente dell'Ansaldo con il fratello Pio, al laboratorio cinefotografico Ornano che curava le fotografie e le riprese dell'uscita degli operai dagli stabilimenti Ansaldo, intorno al 1910⁴. Le stesse considerazioni valgono per la Fiat, che in un documento filmico coevo, intitolato *Inaugurazione delle officine di Corso Dante a Torino*, mostra non solo la modernità e l'ampiezza

⁴ Cfr. DEWERPE, A., 1987, "Miroirs d'usines: photographie industrielle et organisation du travail a l'Ansaldo (1900-1920)", in *Annales Esc*, n. 5, 1079-1114.

del proprio stabilimento ma anche la numerosità degli addetti. Insomma, il cinema diventa un mezzo per comunicare una posizione di prestigio sociale, e l'uscita degli operai una sorta di "logo" della grande fabbrica novecentesca.

Come è noto, gran parte del cinema muto è andata distrutta, ma grazie agli studi e ai repertori⁵ è possibile farsi un'idea della produzione cinematografica del primo periodo della storia del cinema, produzione che va velocemente differenziandosi per grandi generi: accanto al film di finzione, troviamo il "film dal vero" (cioè il documentario) e l'"attualità" (cioè il cinegiornale). I centri di produzione più importanti, all'inizio del Novecento, si collocano in Italia a Torino, Milano, Roma e Napoli. Nel Nord, case cinematografiche come l'Ambrosia film, l'Aquila film, l'Itala Film realizzano una serie di titoli legati all'industria; a girarli, troviamo anche i nomi di quelli che sono considerati i pionieri del cinema documentario: Luca Comerio, Giovanni Vitrotti e Roberto Omegna. Comerio ci ha lasciato importanti testimonianze della vita in trincea durante la Prima guerra mondiale oppure delle avventure coloniali italiane del 1911 in Libia. In anni più recenti, due cineasti sperimentali, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno recuperato un suo film non finito intitolato *Dal Polo all'Equatore* e vi hanno costruito sopra una straordinaria operazione di rivisitazione critica attraverso le immagini⁶. Roberto Omegna è considerato il pioniere del nostro documentarismo scientifico e mentre Vitrotti ha al suo attivo un numero altissimo di film, girati in molti paesi (ad esempio, ha ripreso il trattamento dei prigionieri nella Russia zarista) e in situazioni di conflitto. Nel 1909 vinse "la medaglia d'oro del Re" all'Esposizione fotografica e cinematografica di Milano per un film intitolato *L'industria del legno nel Cadore*, nel quale aveva posizionato la macchina da presa su una zattera per seguire i tronchi di legno che scendevano i fiumi (questo era il metodo che si usava per portarli a valle).

Mentre questo periodo è caratterizzato da film sul mondo del lavoro e dell'industria di committenza padronale, con l'avvento del fascismo cambia il punto di vista, lo Stato diventa propulsore di una retorica del popolo lavoratore, soprattutto del popolo lavoratore nelle campagne. Nel 1924 nasce l'istituto L.U.C.E. che è l'acronimo di L'Unione Cinematografica Educativa. Esso è organizzato per cinemateche, cioè per reparti; uno dei più importanti è quello dedicato all'agricoltura, che produce documentari di carattere pedagogico. Nel 1927 comincia anche la produzione dei cinegiornali, principali strumenti di propaganda del regime. Uno dei principali filoni di questa propaganda è la modernizzazione delle

⁵ Cfr. BERNARDINI, A., 1991, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Anica, Roma, e MARTINELLI, V., 1980-1996, *Il cinema muto italiano*, Bianco e Nero/Eri, Roma-Torino.

⁶ Cfr. GIANIKIAN Y., RICCI LUCCHI A., 1986, *Dal Polo all'Equatore*.

campagne, dove antichi modi di lavorare la terra vengono superati dai mezzi moderni. Ad esempio, per far fronte a una delle voci più consistenti nel deficit del bilancio statale, nel giugno del 1925 il governo fascista lanciò la “battaglia del grano”, che costituì anche una grande campagna propagandistica: in nome dell’autonomia produttiva e dell’orgoglio nazionale, si risarcivano contadini e braccianti con la moneta del patriottismo, dopo che gli erano stati tolti a suon di botte e assassinî i diritti conquistati con le lotte sindacali. Il 20 settembre dello stesso anno, il Luce distribuì in 120 copie il documentario *La battaglia del grano*, proprio per dare la massima visibilità alle parole d’ordine del regime⁷. Il lavoro nei campi, dall’aratura alla mietitura, vi è raccontato attraverso la giustapposizione dei procedimenti tradizionali alle possibilità offerte dall’industria moderna (la selezione delle spighe in laboratorio per ottenere le sementi migliori, l’uso dei concimi, dei trattori, dell’elettricità), senza dimenticare lo spazio dovuto al Duce, mostrato mentre attraversa un campo di grano, e la dimensione comunitaria del mondo agricolo, con i contadini riuniti per il pranzo intorno a un desco all’aperto.

Sul versante dell’industria, questo nuovo punto di vista assimila la massa operaia alla folla che osanna il duce, ad esempio nelle sue visite agli stabilimenti industriali italiani (come in *Visita di S.E. il capo del governo agli stabilimenti FIAT al Lingotto*, 1932). La potenza della massa, in questo caso, è trasferita al capo del governo, è *immagine* della forza e del consenso di una figura che si pone oltre la fabbrica. La stessa operazione è replicata nelle campagne, dove è anche più articolata. Qui addirittura il fascismo si appropria di iconografie di origine socialista, con messe in scena che richiamano *Il quarto stato* di Pellizza da Volpedo (Mussolini avanza verso la macchina da presa alla testa di una schiera di contadini) e la personificazione epica del lavoro ad opera del duce, ritratto in pose eroiche alla guida del trattore, alla trebbia, e così via. Tutta questa retorica del lavoro – che investe anche le arti visive – corrisponde sostanzialmente a una falsificazione del dato di realtà. Ma è molto interessante analizzare i materiali della propaganda fascista, perché se uno li guarda attentamente scopre quelli che Marc Ferro (uno dei primi storici che ha considerato il cinema come una fonte primaria per la storia del Novecento) chiama “lapsus”, cioè quegli aspetti che le immagini colgono e che sfuggono al controllo anche dell’occhio più sorvegliato della committenza⁸. Ad esempio, nei cinegiornali e nei documentari dedicati al mondo contadino, possiamo scorgere quanto una diffusa povertà si rifletta negli abiti, nel modo di vestire: insomma, anche mettere insieme un abito decente per stare alle spalle del duce e avanzare con lui è un problema per

⁷ Cfr. LAURA, E. G., 1999, *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma.

⁸ Cfr. FERRO, M., 1999, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano.

queste persone. Alle spalle delle “magnifiche sorti e progressive” propagandate dal fascismo fa capolino una realtà diversa, di facce scarne, di fatica e secolare penuria. Il tema dell'abito non è una sottigliezza da studiosi: anche le operaie che escono dalla fabbrica Lumière *non* sono vestite come presumibilmente noi possiamo pensare, con un vestito pratico per il lavoro, ma con cappelli e gonne da giorno di festa, proprio perché la dimensione della messa in scena anche del quotidiano, consapevole o no, è un aspetto attraverso cui il cinema interpreta il reale, fin dall'inizio della sua storia.

4. Il montaggio e la fabbrica

Il fatto che il film utilizzi un peculiare linguaggio deve spingerci a trattare con grande cautela il mondo che viene rappresentato agli occhi dello spettatore. La modernità del cinema è inscritta nello stesso paradigma storico-sociale della fabbrica fordista (con cui condivide un termine pregnante come “montaggio”), nel senso che entrambi costruiscono prodotti destinati al consumo di massa. Alla parcellizzazione scientifica dei gesti del lavoro corrisponde un certo modo di organizzare la comunicazione all'interno del contesto sociale. Il cinema costruisce un pubblico di massa, producendo spettacoli da fruire in luoghi sempre più ampi, capillarmente diffusi; i suoi prodotti vanno standardizzandosi come i beni di consumo materiali prodotti dalla catena di montaggio, per essere venduti in ogni parte del mondo. Il termine “montaggio” richiama questo parallelismo, poiché nel linguaggio filmico le inquadrature vengono accostate per arrivare a un racconto, per costruire una sequenza dotata di senso; l'inquadratura presa da sola è un frammento talmente piccolo che non dice più nulla. Insomma, con l'introduzione del montaggio il film deve essere progettato segmentando il continuo spazio-temporale della realtà in unità discrete che poi vengono assemblate, esattamente come gli oggetti materiali della produzione in serie, che l'operaio si limita ad assemblare alla catena di montaggio. In questa trasformazione del lavoro, nel venir meno del lavoro artigianale che progettava e realizzava dall'inizio alla fine i propri oggetti, uno storico come Peppino Ortoleva ha ravvisato l'impossibilità del cinema di raccontare il lavoro di fabbrica, in quanto esso, una volta parcellizzato, è privo di senso persino per chi lo compie⁹. Si può raccontare allora il non-senso di un gesto ripetuto ogni giorno infinite volte, privo di finalità per l'uomo o la donna cui appartiene... Ma come si fa a costruire una

⁹ Cfr. ORTOLEVA, P., 2000, "Storia, cinema, lavoro" in MEDICI, A. (a cura di), Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia, Atti del Convegno internazionale e rassegna di film inediti a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 20 - 21 novembre 1998, Fondazione Aamod-Ministero per i Beni e le Attività culturali – Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma, 59-65.

storia, a costruire un personaggio intorno a questo non senso, a questo tempo alienato per l'individuo? In realtà alcuni ci hanno provato. Anche perché in questo essere privo di senso, il gesto del lavoro diventa anche il fondamento della ribellione, il fondamento del fatto che quel tempo senza senso poi diventa la base su cui si costruisce il desiderio del cambiamento.

Nella prima parte del Novecento c'è una grande espansione del cinema e una grande espansione della fabbrica; ma la grande produzione di massa del cinema ignora la fabbrica e la fabbrica incorpora una grande visibilità sociale in quanto fattore di prestigio economico, mentre nel proprio ventre sotterraneo, quello che non si vede, impiega il lavoro di migliaia di uomini che ripetono forsennatamente, ogni giorno, gesti senza senso, e che al massimo possono apparire sullo schermo quando escono o quando entrano negli stabilimenti. Nei pochi film dedicati al mondo operaio è difficilissimo vedere il processo lavorativo, l'interno della fabbrica. Gli esempi si contano sulle dita di una mano; subito viene in mente *Tempi moderni* (1936) di Chaplin, che ricostruisce la catena di montaggio come luogo in cui le macchine sovrastano gli uomini e i ritmi forsennati producono la loro follia (peraltro, liberatoria). Qualcosa del genere accade anche in *A me la libertà* (1931) di René Clair, un film anarchico cui Chaplin dichiaratamente si ispira. In un modo diverso viene mostrato l'interno di una fabbrica in *Sciopero* (1925), il primo film di Sergej Michajlovič Ejzenštejn, realizzato in un paese, l'Unione Sovietica, che in nome della liberazione del lavoro e della classe operaia aveva fatto una rivoluzione. La storia si svolge in epoca zarista, prima della rivoluzione di ottobre, quando gli operai sono oppressi non solo da un regime dispotico ma anche da condizioni di lavoro insopportabili e autoritarie, rispetto alle quali decidono appunto di scioperare. Com'è inquadrata la fabbrica in questo caso? Ancora una volta lo sguardo è altrettanto importante dell'oggetto guardato. La fabbrica è un congegno, un aggregato di meccanismi dotati di una loro bellezza, poiché l'oppressione viene non dalla fabbrica in sé, non da come è strutturata, ma dal fatto che c'è un padrone cattivo che costringe gli operai a dei turni massacranti e così via. Uno sguardo ovviamente lontano dalla nostra sensibilità attuale, ma appunto siamo in un'altra epoca, in cui la fabbrica comunque è vista come uno strumento di progresso. Se analizziamo la sequenza di *Sciopero* in cui gli operai si riuniscono segretamente per organizzare la lotta, troviamo la stessa libertà creativa che ha reso famoso questo film per il finale, nel quale la repressione della polizia zarista ai danni degli operai ribelli è accostata a immagini di un mattatoio dove vengono soppressi gli animali (suggerendo, attraverso il montaggio, un paragone visivo). La fabbrica è il luogo in cui gli operai si mettono d'accordo per cominciare a pensare allo sciopero e la abitano, la vivono con grande libertà... La fabbrica sembra anzi in sintonia con loro: i suoi meccanismi

(ripresi con angolature suggestive, talvolta aeree) si mettono in moto come il pensiero operaio. In altri termini, il concentrato di tecnologie che è la fabbrica richiama le conquiste dell'uomo moderno, e perciò assume un valore progressivo. Questa idea non abbandona gli artisti che aderiscono alla rivoluzione sovietica neanche quando prevale lo stalinismo, l'industrializzazione a tappe forzate e molti di loro vengono emarginati. Penso ad esempio a Dziga Vertov, l'autore di un film fondamentale della storia del cinema, *L'uomo con la macchina da presa* (1929), che subisce l'ostracismo della deriva stalinista, perché troppo sperimentale per i dettami del "realismo socialista". Costretto a lasciare Mosca, nel successivo film, intitolato *Sinfonia del Donbass* (1931), continua a rappresentare l'unione del lavoro fisico dell'operaio con la grande tecnologia come un'epica di progresso.

5. La fabbrica nell'Italia del secondo dopoguerra

Facendo un salto temporale in avanti, proviamo ad analizzare il rapporto con il lavoro all'interno della fabbrica nell'Italia del secondo dopoguerra. La lotta partigiana aveva aperto grandi speranze di cambiamento; un grande fervore culturale, etico e civile attraversava la società e la cultura; nel cinema, il movimento neorealista portava un vento di novità in tutto il mondo. Il Partito comunista italiano, che insieme alla Democrazia cristiana, è una delle maggiori forze politiche del dopoguerra, dà vita a proprie iniziative di produzione cinematografica, per ragioni di propaganda, ovviamente, che però ci offrono un punto di vista dalla parte del lavoro, delle sue lotte e dei suoi problemi. Collaborano autori che poi diventeranno importanti, come Carlo Lizzani, che nel 1949 firma il documentario *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* (ormai un classico del documentarismo italiano, nonostante la sua origine come film di propaganda). L'intento era da un lato denunciare le condizioni di arretratezza del nostro Mezzogiorno, ma dall'altro produrre delle risposte, delle possibili soluzioni in termini chiaramente di sviluppo, di lavoro e così via. Nel film vi sono alcune sequenze di una lotta in fabbrica, in un contesto in cui è prevalente il lavoro agricolo, con i suoi problemi e le lotte per la terra. La fabbrica e l'organizzazione moderna dell'agricoltura sono l'unica via di riscatto dalla miseria: ancora una volta, un orizzonte di progresso che si conquista lottando insieme, collettivamente.

Insomma, il mondo operaio, anche in questo caso, diventa personaggio solo quando è massa, cioè ancora non sembra possibile la focalizzazione sulle storie dei singoli individui caratterizzati da una certa condizione lavorativa. È massa quando l'occhio che lo riprende è quello dell'impresa, perché è l'equivalente della sua potenza sociale, ma è massa anche quando l'occhio che lo riprende sta dalla sua parte perché ne appoggia le lotte, ne appoggia

l'orizzonte riformista o rivoluzionario. Ed è massa non a caso in due modi diversi: quando entra nel campo visivo dell'imprenditore, è massa come numero; quando la macchina da presa sta dalla sua parte, è massa come forza, unione, capacità di costruire le condizioni per cambiare la società. Nell'uno e nell'altro caso, per la fabbrica passa lo sviluppo dell'intera società; e in effetti, quando il nostro paese da agricolo diventa industriale, si parla di "miracolo economico", ad attestare i valori positivi e i benefici dell'industrializzazione.

Ora però vorrei far riferimento ad un altro punto di vista, di tipo autoriale, di un cineasta, cioè, che non rappresenta il lavoro operaio né dal punto di vista dell'imprenditore né dal punto di vista del partito che prende in carico gli interessi operai. Mi riferisco a un film di Rossellini intitolato *Europa '51* (1952), con il quale il regista cerca di raccontare il male esistenziale dell'umanità contemporanea. La storia è quella di una donna borghese che, dopo il suicidio del figlio dodicenne, affronta un suo doloroso percorso di espiazione, portando ovviamente un senso di colpa pesantissimo. Aiuta ad esempio una prostituta, interpretata da Giulietta Masina, e cerca di trovarle un lavoro, anche se lei non ha tanta voglia di lavorare. Le trova un lavoro in fabbrica, ma la prostituta evita con una scusa il primo giorno di lavoro, e chiede alla sua benefattrice, che accetta, di sostituirla. Rossellini, seguendo la sua protagonista, costruisce una sequenza in cui rappresenta l'esperienza soggettiva del lavoro alienato, un'esperienza terribile sia dal punto di vista sensoriale che umano. Tra l'altro, qui Rossellini rovescia tutta una serie di temi iconografici legati all'immagine della fabbrica: non c'è alcuna fascinazione per l'imponenza dei macchinari, la loro bellezza geometrica, etc. Qui è evidente che questo gigantismo incombe in maniera opprimente sul personaggio. Altro elemento, il rumore: ovviamente la fabbrica non è un luogo dove si chiacchiera amabilmente, ma un luogo rumoroso. Sono tutte cose che a noi sembrano scontate, ma vi è un'anticipazione da parte di Rossellini di temi che emergeranno nei decenni Sessanta e Settanta, quando l'insostenibilità dei ritmi e delle condizioni di lavoro saranno alla base delle ribellioni operaie e di una nuova sensibilità, più critica, verso l'industrializzazione.

Questa trasformazione dello sguardo si può vedere in due film molto differenti tra loro, realizzati a dieci anni di distanza l'uno dall'altro. Si tratta de *I compagni* di Mario Monicelli del 1963 e di *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri del 1971. Nel primo caso, le forme della commedia cominciano a minare quella prospettiva che aveva epicizzato la massa operaia, facendone un fattore fondamentale di progresso e di trasformazione. Una sequenza molto significativa in questo senso è quella di una pausa pranzo, un capolavoro di piccole notazioni che danno però il clima della situazione, affiancando agli elementi che ci fanno

sorrivere una nota stonata, un dato di amarezza: un operaio meridionale che se ne sta in piedi, senza mangiare, perché non ha neanche quello, mentre tutti tirano fuori qualcosa da mettere sotto i denti; situazione sottolineata da uno scambio di battute con l'enorme operaio Pautasso (Folco Lulli) che azzanna una pagnotta pari alla sua stazza. *I compagni*, che rievoca le lotte per la riduzione dell'orario di lavoro alla fine dell'Ottocento, è caratterizzato, come altre commedie italiane coeve, da una miscela di ironia, talvolta grottesca, e amarezza. Il film di Petri è ancora più marcatamente espressionista dal punto di vista del grottesco: il personaggio centrale del film, Lulù Massa (Gian Maria Volonté), è un operaio, un eroe del cottimo, cioè di quel meccanismo per cui la paga dipende da quanti "pezzi" si fanno al giorno. Sui suoi ritmi i padroni basano il ritmo di lavoro di tutta la fabbrica costringendo gli altri a correre come matti; fino al giorno in cui Lulù si ferisce a un dito, incidente che mette in moto una sua fumosa presa di coscienza che in realtà non è che porti a gran che, se non appunto a intravedere verso la fine del film, oltre un muro, un possibile paradiso per la classe operaia.

Ho preso a riferimento questi due film, perché mi sembrano significativi del fatto che due artisti come Monicelli e Petri, sicuramente schierati dalla parte degli operai, tuttavia nelle loro opere, proprio quando il protagonismo sociale del mondo del lavoro raggiunge il suo culmine, abbandonano le rappresentazioni epicizzanti, l'idea di una collettività monolitica, mostrando invece le crepe, i destini individuali a volte velleitari, le fragilità dei singoli. La forza che deriva dalla dimensione collettiva non è più un punto di partenza, ma un fatto da conquistare. Naturalmente, questa è una lettura che non si può estendere a tutta la produzione cinematografica coeva che si occupa dei temi del lavoro: ad esempio, proprio nei decenni sessanta e settanta si sviluppa il fenomeno del cinema militante, che si pone in maniera differente nei confronti delle lotte operaie e sociali (qui, però, non c'è lo spazio per parlarne). Credo, tuttavia, che alla fine degli anni settanta, si possa dire avviato quel passaggio epocale per cui la fabbrica "umanizzata" grazie alle lotte operaie (con la riduzione dell'orario di lavoro, con l'acquisizione dello Statuto dei lavoratori, etc.), quella stessa fabbrica va verso una trasformazione che espelle forza lavoro, con i processi di automazione, con le esternalizzazioni, il toyotismo e così via. Insomma, i grandi spazi della fabbrica cominciano a svuotarsi di persone, a diventare archeologia urbana, ad estinguersi: la massa operaia diventa il simbolo di un'epoca passata, quella del fordismo; mentre già si annuncia il post-fordismo e la post-modernità.

6. Conclusioni

Concluderei facendo un confronto tra due film che, in modo un po' provocatorio, potremmo dire entrambi post-moderni: uno è *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis e l'altro è *Dancer in the Dark* (2000) di Lars Von Trier. Con questi due esempi, intendo riferirmi ad uno stile di regia che mescola i generi e fa largo uso di citazioni, fino ad arrivare al "pastiche". Non c'è dubbio che però che l'introduzione di sequenze che richiamano il *musical* in *Riso amaro* ha un segno differente da quelle dello stesso genere di *Dancer in the dark*. Nella scena di *Riso amaro* in cui vi è una sorta di competizione (tutta favorevole ai proprietari della risaia) tra le mondine regolari e le irregolari, la coreografia del movimento delle donne si appoggia agli elementi del paesaggio, sapientemente inquadrato da De Santis. Inoltre il conflitto tra due condizioni di lavoro, irregolare e regolare, è resa attraverso il canto tipico delle mondine, quindi uno strumento che non esula troppo dalla situazione "realistica" del racconto. Nel caso invece di *Dancer in the dark* la protagonista, Selma (la cantante Björk) non ha altra via che quella del sogno individuale per sfuggire alla sua condizione: una donna sola, progressivamente sempre più cieca, che lavora giorno e notte per mettere da parte i soldi per un'operazione che eviti al figlio la sua stessa malattia. La storia raccontata da Von Trier ha degli elementi estremi, radicali, ma risolti con grande delicatezza, in modo che lo spettatore possa avvicinarsi alle emozioni della protagonista. Di solito, nel cinema del regista danese, c'è una predilezione per le inquadrature in movimento, che seguono da vicino i personaggi. Nella sequenza del sogno di Selma in fabbrica, invece, improvvisamente la macchina da presa diventa fissa, posizionata sul cavalletto, con inquadrature ben costruite e composte: perché il movimento, qui, è dentro dentro l'inquadratura, è il movimento un po' meccanico dei corpi che danzano, mentre i rumori ripetitivi della fabbrica si trasformano in musica... Solo in questo modo, attraverso la visione di una donna che sta diventando cieca, lo spazio della fabbrica può in qualche modo umanizzarsi.

Gli esempi che ho scelto per esporre il rapporto tra il cinema e il mondo del lavoro mi sono sembrati significativi anche rispetto a questioni di carattere più generale. Ovviamente, come dicevo all'inizio, si tratta solo di una piccola incursione in un campo di indagine molto vasto, che meriterebbe in altre sedi approcci più sistematici e multidisciplinari.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDINI, A., 1991, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Anica, Roma.

DEWERPE, A., 1987, "Miroirs d'usines: photographie industrielle et organisation du travail a l'Ansaldo (1900-1920)", in *Annales Esc*, n. 5.

FERRO, M., 1999, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano.

LAURA, E. G., 1999, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma.

MARTINELLI, V., 1980-1996, *Il cinema muto italiano, Bianco e Nero/Eri*, Roma-Torino.

MEDICI, A. (a cura di), 2000, "Filmare il lavoro", «Annali» della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma.

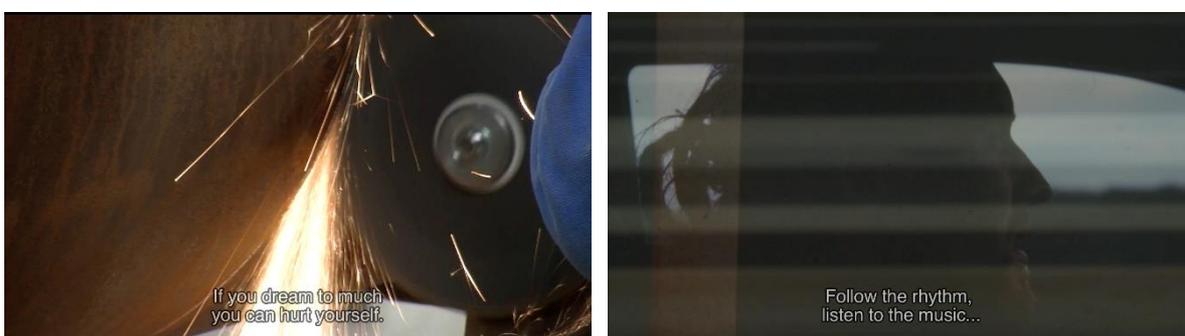
ORTOLEVA, P., 2000, "Storia, cinema, lavoro" in MEDICI, A. (a cura di), *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, Atti del Convegno internazionale e rassegna di film inediti a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 20-21 novembre 1998, Fondazione Aamod-Ministero per i Beni e le Attività culturali – Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma

DA UN'ETNOGRAFIA IMMERSIVA ALLA COSTRUZIONE DI UN FILM A TESI SOCIOLOGICA. MEDITAZIONE SU UN PROCESSO DI RICERCA- CREAZIONE.

Alexandra Tilman

Dottore di ricerca in Sociologia, Université d'Évry Val d'Essonne.

Figura 1



Fotogrammi del film Cadences di Alexandra Tilman

SOMMARIO: 1. Introduzione. - 2. Dalla captazione alla costruzione: la questione dell'intenzionalità dello sguardo. - 3. La prospettiva del sociologo dietro la macchina da presa (le *sociologue-filmeur*): tra rischio e organizzazione. - 4. Conclusioni.

1. Introduzione

Questo saggio propone di ripercorrere e ripensare una ricerca nel campo della sociologia del film, nuovo campo di studi in Francia. La ricerca ha prodotto una tesi in due parti consistenti di un testo scritto e di un film.¹ Questo doppio oggetto indaga le performance chiamate rave (*free parties*): delle feste techno clandestine nate negli interstizi delle zone di archeologia industriale in Inghilterra, e poi in Francia, durante gli anni Novanta mettendo l'accento sui legami intrattenuti dagli attori di queste "zone temporaneamente liberate" (*zones d'autonomie temporaires*). Una grande parte della ricerca si è concentrata nella città di

¹ La tesi di dottorato, sostenuta nel giugno del 2015 presso l'Université d'Évry, è composta da un «mémoire» di 250 pagine dal titolo: «Aux confins du travail industriel, les free parties. Réflexion socio-filmique sur une déviance temporaire»; e di un film documentario dal titolo di «Cadences» (38 min, France, 2014). Il film è visibile su Vimeo: <https://vimeo.com/132032366>

Havre, una delle culle di questi *rave* clandestini in Francia. L'inchiesta ha esplorato i legami tra l'emergere di una certa cultura giovanile ed il contesto socio-economico di una città industriale in declino come, appunto, Havre. L'approccio socio-etnografico incrocia racconti di vita e il metodo dell'immersione etnografica con una analisi strutturale e socio-storica del contesto nel quale si inscrivono le storie individuali prese in considerazione. Tale approccio ha dato luogo a un lavoro di scrittura documentaria, che permette di evidenziare e comprendere la ricerca attraverso un'altra forma di rilevazione del mondo sociale: quella cinematografica. Nel film documentario l'uso delle immagini e del sonoro si iscrive nel problema stesso della metodologia adottata, una metodologia che d'altra parte non è dissociabile dalla prospettiva teorica di partenza. E' per tale motivo che il presente articolo riprende diversi aspetti della ricerca sotto forma di una riflessione incrociata a partire da una domanda: in che misura un film può integrare la dimensione concettuale propria all'analisi socio-antropologica?

2. Dalla captazione alla costruzione: la questione dell'intenzionalità dello sguardo

I *rave* (*free parties*) sono delle feste techno gratuite, aperte a tutti, organizzate senza alcuna autorizzazione o sostegno istituzionale e anzi contro ogni forma di tale sostegno. La scoperta di questo fenomeno, poco accessibile e poco visibile, agli inizi degli anni Duemila è stata accompagnata immediatamente del desiderio di filmarla. Filmare un momento, un movimento qui e ora, che il giorno dopo non sarà più lo stesso, che si trasformerà, scomparirà allo stesso tempo in cui si inaspriscono le leggi al suo riguardo; proprio quando il suo successo lo renderà più di massa, più visibile, più "inquadrabile", facendogli perdere il suo carattere di « zona temporaneamente autonoma » (*zone d'autonomie temporaire*). Così, l'atto di filmare marca la volontà di custodire in memoria, di iscrivere un fenomeno nel tempo, nella Storia. Esso implica ugualmente una pesante responsabilità di chi filma, il quale con il suo atto rende visibile un fenomeno 'nascosto', illegale, in cui si esercitano delle pratiche devianti. Nei primi tempi, i gesti di chi filma sono spesso goffi, lo sguardo è disorientato, il punto di vista non ancora definito. Le prime immagini dal vivo di queste feste sono riprese con la vaga intenzione di catturare dei segni estetici, visivi e sonori, propri a un movimento che si gioca fuori dalle istituzioni e che si iscrive negli spazi abbandonati dal lavoro. A Havre le caratteristiche visive e musicali di queste feste sono spesso 'spoglie',

immediate (*à l'arrach*)². Riecheggiano in modo particolare con l'ambiente industriale, dirottano e reinventano i tempi della festa in una vecchia fabbrica o in un hangar abbandonato. Si tratta dunque, attraverso il lavoro di ricerca etnografica, di mostrare la capacità di riappropriarsi, e di inventarsi, un universo contro-culturale: musica, vestiti, modi di parlare, organizzazione, uno stare insieme originale.

Figura 2



Estratto del film Cadences di Alexandra Tilman (fotografia di Damien Rondeau)

Ma, se l'accumularsi dei dati audiovisivi permette di descrivere precisamente un certo numero di elementi osservati, questo 'catalogo' può prestarsi a diverse interpretazioni. Non è portatore di un discorso in se stesso. Queste immagini infatti sono polisemiche, così come lo è il movimento dei *free parties*. Tali feste sono per loro natura effimere, e malleabili, poiché non si svolgono all'interno di una cornice istituzionale e perché si trasformano molto rapidamente in funzione degli spazi e dei gruppi che coinvolgono.³ Questi fenomeni possono anche prestarsi a una moltitudine di approcci analitici, con le immagini che ne divengono degli "strumenti di giustificazione". L'approccio dominante, promosso da Michel Maffesoli, inquadra infatti il fenomeno *techno*, e in particolare l'apparizione del *rave*, nell'insieme dei «segni che permettono al sociologo attento di individuare il passaggio da una società moderna a una società postmoderna»⁴. I *rave*, nella loro estetica e organizzazione, sarebbero rivelatori del fatto che «assistiamo al ritorno delle forme arcaiche, a un ritorno della tribù». Questo modello teorico "a vocazione universale", che riporta un movimento

² «À l'arrach» deriva da un'espressione che significa «senza organizzazione preventiva», «dal vivo», «senza artificio».

³ E' con questi termini, «effimeri» e «malleabili», che Bey Hakim definisce il concetto di TAZ (zone d'autonomia temporanea), zone che hanno per vocazione l'inglobamento di molti fenomeni devianti contemporanei come i *rave* (o *free parties*). Si veda: HAKIM B., 1991, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, Collection Premiers secours, Paris.

⁴ MAFFESOLI M., 1998, «L'interprétation des raves», in *Art Press*, n.19 numéro spécial hors-série, p. 158.

contemporaneo a delle feste primitive o "arcaiche"⁵, si ritrova nella maggior parte dei montaggi fotografici o video relativi ai *rave*, che inglobano spesso immagini di archivio di riti e di danze tribali folcloristici, illustrando così una reificazione astratta della figura del primitivo e dei tempi antichi. D'altronde, questo stesso tipo di immagini filmate nei *free parties* possono essere utilizzate dalla televisione che, ad esempio, realizzerà un servizio sui pericoli legati all'uso delle droghe in questi raduni.

La moltitudine del reale, la moltiplicazione delle azioni che si svolgono sotto gli occhi dell'osservatore-operatore, obbliga a fare un passo indietro, a pensare ad una costruzione, se si vuole dare una intenzionalità allo sguardo socio-filmico e così "rendere visibile" una realtà. Nel nostro caso, questo lavoro di distanziamento è correlato a una ricerca sociologica attraverso un'inchiesta realizzata al di là della cornice dei *rave*, cioè seguendo gli attori del movimento nella loro vita quotidiana, con dei tempi lunghi. E questo ha alla fine fatto emergere una realtà diversa da quella che descrivono i teorici della postmodernità. I *rave* sono infatti apparsi come il controcampo di una realtà specifica, ancorata in un contesto socioeconomico determinante. Abbiamo infatti potuto constatare che, a Havre, la relazione che i partecipanti di queste feste intrattengono con il lavoro industriale non è dell'ordine di un passato lontano e perduto. Questa città vive infatti ancora della sua industria. La percentuale di operai è una delle più alte in Francia. Coloro che popolano i *rave* di Havre provengono essi stessi dalla classe operaia, e sono a volte dei veri operai. La loro relazione con il lavoro è quindi complessa e conflittuale. Si situa tra l'adesione, il rifiuto, l'esclusione. Il loro rapporto con i genitori e col loro *milieu* socioculturale è fortemente vincolato anche all'entità del loro investimento nella marginalità (ad esempio nel grado di adesione al modo di vita dei lavoratori, nel loro rapporto con la droga o ancora con la creazione artistica). Una ricerca approfondita ha dimostrato che le nozioni di "tribù" e di "comunità" sono effimere, e la stessa esperienza giovanile dei *rave*, con l'adesione a questo movimento, non implica una rottura a lungo termine con il mondo del lavoro. Abbiamo quindi potuto constatare che nonostante queste esperienze implicino una vita al margine, e degli effetti di « surrealtà temporanea » (Hampartzoumian, 2004) che si possono rilevare in tale fenomeno giovanile unificante, esse non soppiantano le divisioni classiche di disegualanze socioprofessionali durante la transizione verso l'età adulta. Le intenzioni filmiche si sono così trasformate durante la ricerca, con la determinazione di un punto di vista sociologico.

⁵ Questo modello si ritrova in una forma embrionale nei lavori di Emile Durkheim in particolare in *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912); si veda anche CAILLOIS R. (1950); ELIADE M. (1969); DUVIGNAUD J. (1977, 1991).

La domanda allora è di sapere come il film documentario, al di là della sua funzione di raccolta dei dati di osservazione, possa integrare il punto di vista sociologico specifico chiarito solo alla fine dell'inchiesta. Come cioè il film possa tradurre una «realità sociologica rivelata», direbbe Bourdieu, frutto di un lavoro sul campo e di un'analisi rigorosa, lunga e minuziosa : la sola che «permette di fare emergere una forma fino a quel momento invisibile all'occhio nudo».⁶

3. La prospettiva del sociologo dietro la macchina da presa (le *sociologue-filmeur*): tra rischio e organizzazione

Figura 3



Estratto del film *Cadences* di Alexandra Tilman

In termini generali, il cinema e le realizzazioni multimediali «non sono e non possono essere un semplice paragrafo della scrittura scientifica [...], poiché utilizzano una logica della costruzione, una grammatica, che è propriamente loro».⁷ Come dice Gaudez, non si tratta di confondere arte e scienza nella prospettiva della sociologia filmica, ma di comprendere che «esistono delle modalità e dei processi, in particolare cognitivi, in comune, sia in termini di sperimentazione che di intuizioni, di immaginazione o di creazione».⁸ Per esempio, si tratta di porsi un certo numero di questioni attorno alle criticità del passaggio "dal generale al particolare" in un dato film: per rispondere ad esempio alle domande : "in che cosa una storia privata ci racconta qualcosa di una storia collettiva? In che misura essa è rivelatrice delle tensioni che attraversano la società contemporanea? E come, al contrario, questa storia

⁶ BOURDIEU P., 1991, «Introduction à la socioanalyse », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 90, 3-5, p. 5.

⁷ FIÉLOUX, M., LOMBARD, J., «Explorer et écrire avec l'image», in D. FRIEDMANN, *Ibid.*, 19, 38, p. 19.

⁸ GAUDEZ F., «Esthétique et intuition dans le procès de connaissance. La question de l'expérience de pensée dans la fiction littéraire et le récit scientifique», in *Sociologie des arts, sociologie des sciences. Tome I.*, GAUDEZ F. (a cura di), Éditions L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, Paris 53, 67, pp. 53-54.

collettiva si può inferire dalla scelta di certi personaggi, certe immagini, e dal loro concatenamento attraverso il montaggio?

Legati a una postura sociologica specifica, partiamo dal principio che il film si può permettere di combinare i due grandi approcci olistico e individualista e, attraverso questo, può porre le questioni sulle classi, le strutture, i determinismi, nello stesso modo in cui interroga il mondo sociale in termini di desiderio, volontà, sempre singolari, di traiettorie proprie a ciascuno. Il cinema, alleato della sociologia, viene così considerato come un mezzo privilegiato che permette di dare a vedere, e a sentire, la singolarità degli individui e allo stesso tempo la potenza delle determinazioni strutturali che li inquadrano. Inscrivere questo pensiero teorico nel film ha costituito per noi un motore o un 'motivo narrativo'. Gli elementi estetici reperiti e registrati nelle feste, apparendo come altrettante forme di risonanza con il mondo industriale, sono diventati (a lavoro di ricerca concluso) una materia filmica che superava il semplice carattere descrittivo. La messa in relazione dei *rave* con la storia industriale di Havre, e con le voci degli attori che popolano questo movimento, è diventata un soggetto propizio alle possibilità narrative ed estetiche offerte dal cinema, in particolare dal montaggio, connesse con la postura sociologica e il punto di vista specificato alla fine dell'inchiesta. La ricerca filmica assume una dimensione che si distingue dall'uso del film come mezzo di captazione e di restituzione di dati descrittivi attraverso la messa in relazione di diverse dimensioni del reale alla volta. Dimensioni distinte, ma legate tra loro, come sono lo spazio urbano e lo spazio della festa, il tempo libero e il lavoro, l'individuo e la collettività.

É anche in questa prospettiva che la musica nel film occupa una funzione essenziale e gioca un ruolo primordiale, là dove musica industriale e musicalità della fabbrica si confondono grazie a una creazione realizzata a partire dai suoni registrati e raccolti durante le riprese. La narrazione visiva e la scrittura si inscrivono in un rapporto riflessivo quando, per esempio, delle immagini delle linee di una strada ci portano a una festa e, al contempo, marcano il ritmo di una colonna sonora, che poco a poco diventa musicale. «Il montaggio può essere percepito come una riflessione formulata a valle, che si iscrive come forma di realizzazione, in un metodo di distanziamento» (Friedmann, 2006: 7). Portando avanti questa riflessione Daniel Friedman pone la questione del «valore di questa famosa necessità di distanziamento, o del processo di oggettivazione, che sarebbe alla base dell'analisi sociologica: ci si può domandare se questa distanziamento sia un freno alla ricerca per ciò

che caratterizza l'umano come vettore e recettore di emozioni».⁹ È ciò che suggerisce Edgar Morin, quando dice della letteratura che essa «permette a volte di comprendere meglio la società e le realtà umane che sono spesso 'disidratate' nelle opere di sociologia».¹⁰ Il trattamento della voce e delle parole nel film si colloca in questo quadro di pensiero teorico. La parola detta è allo stesso tempo una voce umana e delle parole, cioè l'espressione di un pensiero e un modo di parlare, un timbro, una vibrazione. «Esistere è dare voce», dice in questo senso David le Breton.

Eccoci allora all'incrocio di due paradigmi: *Guardare/Vedere/Sentire* VS *Speculare/Riflettere/Pensare*.¹¹ Così, se il film non ha per oggetto di essere la dimostrazione di una certa tesi, esso diventa il frutto del punto di vista elaborato a forza di fare ricerca, di chiarirsi nel corso delle analisi. Si può dunque comprendere la fase di scrittura come una sorta di linea guida, che si basa su «il *background* del sociologo e della sua ricerca, e gli permette di non cominciare a filmare a caso, il che porrebbe dei problemi evidenti quando si adoperava un dispositivo tecnico di ripresa, una équipe di realizzazione (persino quando questa è composta solo da un cineoperatore e un ingegnere del suono)».¹²

Questa scrittura, allo stesso tempo, non deve agire come un paraocchi nei confronti della ricchezza del reale che si dispiega di fronte a noi.

Le riprese di un film di ricerca si costruiscono allora attorno a queste tensioni tra scrittura, dati prestabiliti, e apertura al reale sempre imprevisto, sempre inatteso. Nel caso del nostro lavoro, questa tensione si è rivelata in un modo molto concreto. Era stata fatta la scelta di costruire la narrazione cinematografica attorno a una figura centrale, quella di Emilien, attore dei *rave* e creatore di musica, oltre che a quella di suo padre, operaio calderaio, dato che questi due personaggi erano legati a una terza figura, anche se non umana, la città di Havre. Seguire questa traiettoria ha però posto la questione imprevista dello slittamento tra marginalità e delinquenza, data da un evento occorso durante le riprese: l'arresto e la detenzione di Emilien per traffico di stupefacenti. Non era più questione di 'trovare qualcun altro', come avrebbe fatto un reporter che dovesse rispondere a un ordine prestabilito di compiti, bensì di un obbligo a riposizionarsi, a ripensare la ricerca filmica tenendo conto di questa nuova realtà.

⁹ F. GAUDEZ, «Esthétique et intuition dans le procès de connaissance. La question de l'expérience de pensée dans la fiction littéraire et le récit scientifique», in *Sociologie des arts, sociologie des sciences. Tome I*, F. GAUDEZ (a cura di), Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 53, 67, pp. 53-54.

¹⁰ MORINE E., *Regard sur Edgar*, DVD, 267 min, Éditions Montparnasse, France, cap. «littérature», DVD n°1.

¹¹ GAUDEZ, *Ibid.*, p. 56.

¹² SEBAG J., 1/2012, «Sociologie filmique et travail», in *La Nouvelle Revue du Travail*, [www.http://nrt.revues.org/383](http://nrt.revues.org/383).

«Per lungo tempo ho pensato che se pensavo le cose questo era sufficiente. Ma la realizzazione comporta l'incidente, l'errore, il sorgere del non consapevole. Per cui le cose pensate bisogna poi farle. Per introdurre il caso, il quale preserva l'immaginazione dai clichés»¹³.

Artista, performer, Esther Ferrer lascia disperdere dei coriandoli caduti da un ombrello che si apre sopra la sua testa. A volte, il vento gira e i coriandoli cambiano direzione. Si può in effetti concepire la realizzazione di un film in un processo di ricerca nello scarto che si rivela tra ciò che si è previsto, quello che si attendeva, e quello che invece avviene, quel che ci accade quando si è davanti a delle persone, cioè di fronte alla realtà. E questo sembra particolarmente importante quando ci si ritrova a seguire dei coriandoli che cambiano direzione, altri che non seguono quelli mossi dal vento, altri ancora che restano bloccati, o che deviano. Ci sembra che proprio in questa articolazione tra scrittura e imprevisto si possa giocare lo sguardo socio-filmico. La ritroviamo, ad esempio, nel pensiero di Wiseman, quando spiega :

«L'imprecisione è la condizione che permette di restare disponibili, per cogliere l'inatteso che si trova sempre nell'incontro con delle persone catturate nella loro quotidianità. La questione è allora di sapere come organizzare il caso».¹⁴ (Wiseman, 2001 : 15)

Così, l'inatteso che si trova sempre negli incontri con il reale è la condizione che permette di far rientrare la complessità delle realtà sociali nella narrazione documentaria. Questa idea, che è alla base del modo in cui il nostro gruppo di ricerca in sociologia filmica¹⁵ pensa al documentario sociologico, si è manifestata molto concretamente, come abbiamo detto, durante il lavoro qui presentato.

¹³ FERRER E., 1993, «Portrait d'Esther Ferrer», di Marie-Hélène Dumas, in *L'Évidence*, non numerato.

¹⁴ WISEMAN F., citato da ALTHABE G., 2001, «Lecture ethnologique du film documentaire», 10-25, in «Filmer le social, filmer l'histoire», *L'homme et la société*, L'Harmattan, Paris, 142/4, p. 15.

¹⁵ Riconosciuto dalla Association française de sociologie dal dicembre 2012, il gruppo «Sociologie Visuelle et Filmique (GT47)», fondato da Joyce Sebag nel 2010, associa dei professionisti del cinema (sia ricercatori che registi o montatori) e dei sociologi, in modo da pensare al linguaggio cinematografico in relazione al linguaggio sociologico. Si veda il sito del GT47: <https://gt47.hypotheses.org/>

Figura 4



Estratto del film *Cadences* di Alexandra Tilman

4. Conclusioni

Al di là del rigore metodologico richiesto dalla ricerca accademica sull'argomento (per la tesi di dottorato) e più in generale dalla sociologia come scienza, le discussioni e i contrasti che attraversano la sociologia filmica si ritrovano anche nella sociologia *tout court*.

In effetti, spesso le questioni che si pongono all'interno della sociologia visuale e filmica non sono specifiche dell'immagine, ma attraversano la sociologia fin dalla sua nascita. E «se i sociologi non sono d'accordo tra di loro su cosa la sociologia debba essere, la sociologia visuale soffre dello stesso tipo di ambiguità», ci dice Howard Becker.¹⁶

Nella concezione che abbiamo evocato sull'uso del film nel quadro di una ricerca socio-antropologica, il film non può farsi bastare il 'punto di vista degli attori sociali'. Esso non è più concepito come un medium che mostra solamente «il senso che gli individui danno alle loro azioni»,¹⁷ così come la sociologia mobilitata non può più limitarsi a questa dimensione propria all'individualismo metodologico.

In tal modo, all'interno di questa ricerca, il film non è più in grado di mostrare in maniera oggettiva le interazioni e di definire e di concettualizzare il mondo sociale. Così, l'interrelazione costante tra il *film pensato* e la riflessione sociologica non diventa una forma di volgarizzazione scientifica, ma piuttosto un tipo di conoscenza sociologica per il film, e infine una forma di conoscenza transdisciplinare. Notiamo, in conclusione, che il fatto di sapere se questa visione sociologica viene comunicata dal film allo spettatore è un'altra

¹⁶ BECKER H. S., 1974, «Photography and Sociology», in *Studies in the Anthropology of visual Communication*, 1, 3-26, p. 3.

¹⁷ ERIBOND., 2010, *Retour à Reims*, Saint Amand Montron (Cher), Fayard, p. 52.

questione a cui non si può rispondere in modo categorico. È in effetti difficile misurare la leggibilità sociologica del film, poiché questa lettura è mutevole e correlata alla struttura emotiva e socio-culturale del singolo. Nella sociologia filmica, la tripla soggettività tra chi filma, chi è filmato e chi guarda è messa in questione. Di conseguenza, la soggettività multidimensionale è ricorrente nei seminari o nei convegni incentrati sull'uso dell'immagine in sociologia; è una questione che si riallaccia al problema del "punto di vista" secondo Ricoeur, legato a una sorta di *necessità sociologica di esplicitazione* del contesto di produzione e dell'analisi dei dati. Questa esplicitazione potrebbe dunque rispondere, non più alle esigenze di oggettività sociologica, da molto tempo rimesse in questione, bensì all'*ammissione delle dimensioni soggettive* che implica qualsiasi lavoro sociologico, scritto o filmato. Il che equivale a porre il problema della conoscenza derivata da questa intersoggettività riflessiva, e della sua analisi. Essa è alla base della nozione spesso utilizzata a proposito del film sociologico di 'conoscenza attraverso il sensibile' o di 'conoscenza sensibile'.

(Traduzione: N. Dusi, L. Di Francesco)

BIBLIOGRAFIA

ALTHABE G., 2001, «Lecture ethnologique du film documentaire», 10-25, in «Filmer le social, filmer l'histoire», *L'homme et la société*, L'Harmattan, Paris, 142/4.

BECKER H. S., 1974, «Photography and Sociology», in *Studies in the Anthropology of visual Communication*, 1, 3-26, p. 3.

HAKIM B., 1991, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, Collection Premiers secours, Paris.

BOURDIEU P., 1991, «Introduction à la socioanalyse», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 90, 3-5, p. 5.

BOURDIEU P., 2004, *Esquisse pour une autoanalyse*, Éditions Raisons d'Agir. Paris.

ÉRIBON D., 2010, *Retour à Reims*, Saint Amand Montron (Cher), Fayard.

FERRER E., 1993, «Portrait d'Esther Ferrer», di Marie-Hélène Dumas, in *L'Évidence*, non numerato.

FIÉLOUX, M., LOMBARD, J., «Explorer et écrire avec l'image», in D. FRIEDMANN, *Ibid.*, 19, 38, p. 19.

GAUDEZ F., 2007, «Esthétique et intuition dans le procès de connaissance. La question de l'expérience de pensée dans la fiction littéraire et le récit scientifique», in GAUDEZ F. (a cura di), 2007, *Sociologie des arts, sociologie des sciences. Tome I.*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, Paris.

HAMPARTZOUMIAN S., 2004, *Effervescence Techno, ou la communauté transcendante*, L'Harmattan, Collection Musique et champs social, Paris.

MAFFESOLI Michel (1991), *Le temps des tribus*, Paris, Le livre de Poche.

MAFFESOLI M., 1998, «L'interprétation des raves», in *Art Press*, n.19 numéro spécial hors-série, p. 158.

MORIN E., 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, Paris.

MORIN E., 2006, *Regard sur Edgar*, DVD Éditions Montparnasse, France, cap. «littérature», DVD n°1.

FRIEDMANN D., 2006, «Le film, l'écrit et la recherche», in *Filmer, chercher. Revue de Communication*, 80, 5-19.

SEBAG J., 1/2012, «Sociologie filmique et travail», in *La Nouvelle Revue du Travail*, [www.http://nrt.revues.org/383](http://nrt.revues.org/383).

TESSIER L., 2003, «Musiques et fêtes techno: l'exception franco-britannique des free parties», in *Revue française de sociologie*, 44-1, 63- 91.

SHORT ON WORK.

UNA RIFLESSIONE SUI CONTENUTI DELLE PRIME TRE EDIZIONI

Sanzio Corradini
Fondazione Marco Biagi

Giorgio Luigi Riso
Fondazione Marco Biagi

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Il cinema documentario. - 3. Uno sguardo a *Short on Work* ed una riflessione sui contenuti. - 4. Considerazioni finali.

1. Premessa

Il presente articolo si propone di presentare alcune riflessioni sul percorso di attività e ricerca sviluppato all'interno di *Short on Work*.

L'obiettivo di *Short on Work* è la ricerca, la valorizzazione e la promozione di opere audiovisive di carattere documentario. Un percorso che attraverso il documentario breve può essere in grado di fornire delle rappresentazioni originali del lavoro e di condurre allo sviluppo di strumenti di analisi e di riflessione sul lavoro contemporaneo. La prima parte dell'articolo fornisce alcune definizioni sul cinema documentario introducendo i termini e gli strumenti attorno a cui si è sviluppata la riflessione che sarà oggetto della parte centrale dell'articolo.

2. Il cinema documentario

Il punto di partenza nell'analisi del documentario è la sua definizione in rapporto al cinema di finzione. Alla base del documentario esiste un rapporto ontologico con la realtà filmata che si pretende restituita sullo schermo così come si è manifestata davanti alla macchina da presa, quindi senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte come risultano proiettate (Aprà, 2003).

L'opposizione tra il documentario e la finzione è una delle grandi divisioni che strutturano l'istituzione cinematografica fin dalle origini. L'invenzione del cinematografo è inseparabile dal progetto fotografico del XIX secolo di riprodurre il movimento. Le prime

opere dei Fratelli Lumière sono collegate a temi di attualità e di vedute, il mondo appare come una serie di quadri, di momenti isolati. Tecnicamente si riscontra la presenza di una notevole profondità di campo, una linea di fuga, la durata inseparabile dal movimento di un oggetto mobile che attraversa il piano. Gli uomini sono anonimi, spesso in gruppi disciplinati o folle agitate. Questa origine definisce il cinema come un mezzo in grado di restituire la realtà, di riprodurla.

Non ci sarà una differenza sostanziale tra un paesaggio filmato nell'ambito di un film di finzione e uno ripreso nell'ambito di un documentario. I termini distintivi sono collegati alla forma, alla scelta dell'inquadratura, alla durata, allo spazio all'interno del montaggio e alla narrazione (Breschand, 2006). Si suppone che il film documentario abbia come riferimento il mondo reale, che il mondo rappresentato esista al di fuori del film e sia verificabile. In termini di pragmatica, la condizione di ricezione dell'opera determina soprattutto le consegne di lettura che portano lo spettatore ad assumere un atteggiamento documentarizzante piuttosto che finzionalizzante (Odin, 2004).

L'evoluzione della storia delle forme del cinema esiste per dimostrare che le frontiere tra documentario e finzione non sono impenetrabili ma variano considerevolmente tra epoche e produzioni (Aumont, Marie, 2007). Quali sono i termini per una classificazione del documentario? I codici di riferimento cinematografici ed extracinematografici agenti di un sistema sono numerosi, differenti sono le pertinenze tematiche, tecniche, linguistiche. La produzione documentaristica ha declinato alcuni generi come storicizzati ma ha anche prodotto delle novità ancora in fieri su cui si possono prevedere sviluppi. Inoltre ogni sottoinsieme e ogni genere reimposta il problema dei rapporti tra cinema e realtà e fiction/non fiction oltre al rapporto tra testo e spettatore (enunciatore e enunciatario).

Per sintetizzare si possono individuare tre grandi orientamenti che talvolta possono coesistere; autori che concepiscono il documentario come il luogo di una presa di coscienza del mondo, altri autori che considerano la macchina da presa come un dispositivo di percezione che può avvicinare ad un'esperienza poetica del mondo o uno strumento dell'osservazione sociale, altri ancora che attraverso il documentario arrivano a sperimentare nuove rappresentazioni.

3. Uno sguardo a *Short on Work* ed una riflessione sui contenuti

Il percorso dei tre anni di attività e di ricerca dentro *Short on Work* si è indirizzato specificamente verso la ricerca sulle rappresentazioni del lavoro contemporaneo attraverso confronti e riflessioni di carattere interdisciplinare. Sono ancora aperte le questioni di

metodo sui fondamenti scientifici relativi alla lettura offerta dal mezzo audiovisivo, questioni che hanno avuto modo di essere studiate nel corso di specifici momenti seminariali con proficui confronti anche a livello internazionale. Sul fronte del concorso è stato possibile procedere ad una prima lettura e conseguenti analisi sulla trasformazione del lavoro e sulla sua rappresentazione; per meglio affrontare questa fase, che comporta anche ricadute di tipo organizzativo, sono state aperte riflessioni per l'individuazione di alcuni "criteri di catalogazione", che permettano di classificare le opere, archivarle e condurre a valutazioni sui contenuti e sulle modalità narrative.

Che cosa ci raccontano i documentari brevi sul lavoro che abbiamo raccolto, visionato e studiato nel corso di questi anni? La prima impressione che si ha analizzando le opere raccolte nei primi tre anni di *Short on Work*, è che una parte molto rilevante dei documentari presentati, sembra "polarizzarsi" attorno ad una linea che separa lavori 'nuovi' e lavori 'vecchi'. Vale a dire una separazione fra opere che si concentrano su attività lavorative che per la loro natura sono strettamente collegate al mondo informatico, alle caratteristiche del modello produttivo e della realtà contrattuale degli ultimi decenni (legate alla precarietà, alla flessibilità, all'intermittenza della prestazione), connotate da nuove modalità di collaborazione come il *coworking* o ancora tese al recupero di attività artigianali ma lette in una chiave "moderna". Questo a fronte di altre opere che invece si concentrano su testimonianze relative ad attività che per la tipologia o le modalità produttive, fanno emergere, talvolta anche un po' nostalgicamente, la loro appartenenza ad una storia del lavoro di un'altra epoca (quella del novecento), relative ad attività prevalentemente manuali, svolte da lavoratori ormai anziani, portatori di saperi ormai in via d'estinzione, sia per ragioni anagrafiche, che per la mancanza di giovani collaboratori cui poter tramandare le conoscenze del mestiere. Lavori artigianali, spesso semplici, in cui la dimensione manuale assume, nei video proposti, una centralità anche iconica (come una donna barbiere in un piccolo paesino del torinese, un calzolaio, un artigiano del legno che fa utensili per la cucina, una tipografia che utilizza macchinari tradizionali, un liutaio, la produzione del pane o della ceramica secondo i metodi tradizionali o l'attività di pescatori o di tosatori di pecore).

Figura 1



Il Legno che canta di E. Corradini, B. Chiarot N. Messori

Figura 2



Teresina Barbieri di Marta Zen

Lavori o forse meglio dire 'luoghi' di lavoro (perché i luoghi con la presenza di cose, materiali, macchinari antichi, la stratificazione di segni, oggetti, sono spesso il vero soggetto del documentario), che appartenendo ad un'altra epoca, si stanno estinguendo e di cui si vuole salvare la memoria. Un po' come se il tema fosse l'archeologia industriale, di cui si mette in scena una passata esistenza, ora estinta o in via di trapasso.

Figura 3



Black Coal di Tania Prates

Figura 4



Obsolete Impression di Alessandro Focareta

Una lettura secondo questo criterio però, per quanto capace di classificare molti dei video arrivati, non pare una chiave convincente e necessita di un ulteriore approfondimento. Il primo aspetto rilevante riguarda il fatto che la gran parte dei cortometraggi analizzati, al di là dell'appartenenza all'una o all'altra categoria della polarità evidenziata, sono accomunati dall'aver come centro del proprio sguardo l'individuo lavoratore. La costruzione dell'opera ruota attorno alla concreta persona del soggetto che tale lavoro esercita, o in presa diretta, attraverso la ripresa dei gesti, l'uso del corpo, il concreto lavorare, il racconto del lavoro. Oppure indirettamente tramite carrellate sugli oggetti, sui manufatti, sugli strumenti di lavoro, sui macchinari e sui luoghi di lavoro. Altro elemento che mette in crisi l'uso della polarità vecchio/nuovo, concerne il fatto che quasi tutte le opere trattano lavori inconsueti, a volte desueti, comunque quantitativamente poco diffusi, talvolta con caratteri "eroici" nella scommessa (anche economica) che si intuisce fare da sfondo. Opere che però prima ancora che alle specifiche caratteristiche del lavoro presentato, sembrano fare riferimento alle caratteristiche di colui che tale lavoro esercita, all'aspetto sapienziale, esperienziale, imprenditoriale dell'individuo lavoratore.

Un'altra considerazione sull'insufficienza di quella polarità la possiamo rintracciare nella domanda: nella contrapposizione lavori nuovi/vecchi qual è il problema che sembra portare questi ultimi all'estinzione? La mancanza di continuità, di un passaggio generazionale che ne permetta la prosecuzione, pur nella sua indubbia importanza, appare nelle opere stesse più quale sintomo del problema che causa dello stesso.

Vi sono infatti opere dedicate ad attività che pur appartenendo di per sé all'ambito dei lavori "vecchi", vengono però lette e rappresentate come "nuove", come le *start up* di attività giovani, di successo, sia su un piano economico che di immagine sociale (ad esempio artigiani che producono biciclette tecnologicamente all'avanguardia). Il problema di quei lavori più che all'attività in sé sembra più legato all'incapacità riscontrata di collegarsi a ciò che è sentito dagli autori stessi come la "modernità": vale a dire il rapporto col web, l'essere connessi, la visibilità in rete. Ciò che viene messo in scena in quei lavori "vecchi" è l'appartenere ad un tempo scandito ancora dall'orologio, ad un orizzonte legato all'esserci e al conoscersi per relazioni personali, a ritmi "analogici", non digitali. Uno sguardo quindi che di nostalgico in realtà ha probabilmente solo la coscienza del loro -appartenere ad un mondo passato, e quindi ormai irrimediabilmente perso.

Allora quella contrapposizione lavori vecchi/nuovi tende ad assumere una valenza diversa, che la sposta verso la contrapposizione fra il modo di intendere la relazione fra il tempo del lavoro e il tempo di vita (ciò che si fa, ciò che si è una volta finito il lavoro, dopo il lavoro); fra lo spazio-tempo del lavoro e quello del mondo attorno (che nel mondo "analogico" scompariva essendo quello centrato sulla bottega o sui clienti che nella bottega entravano); fra un mondo in cui il rapporto col proprio lavoro cresce soprattutto per "linee interne" e modalità produttive (e di vita) differenti, in cui il rapporto col mondo (il web) diventa aspetto dirimente. E ciò non solo dal punto di vista economico, in quanto pur essendo questo l'aspetto presente anche se in modo implicito, nella lettura della scomparsa dei vecchi lavori, la questione che sembra centrale pare rimandare al tema dell'individuo e del suo rapporto col lavoro. L'importanza di questo aspetto viene rafforzata anche dal suo collegarsi ad un altro elemento che è emerso nell'analisi dei video del concorso.

Se, come abbiamo visto, la cifra che attraversa tutte le opere è inerente all'appartenenza dei lavori rappresentati ad ambiti peculiari, inconsueti, poco diffusi, artistici, e che in tutti i casi vedono una centralità dell'individuo al lavoro, quello che rumorosamente sembra mancare è la rappresentazione del lavoro di coloro che probabilmente costituiscono ancora

la maggioranza dei lavoratori: il lavoro operaio, impiegatizio, nei servizi, negli ospedali, nei call-center o nella pubblica amministrazione.

Un'operazione come *Short on Work* fatta fino agli anni '80 probabilmente avrebbe richiamato molte opere in cui la fabbrica e il lavoro operaio erano ancora una realtà molto presente.

Nei cortometraggi arrivati di questa tipologia di realtà non c'è praticamente traccia, nonostante la maggioranza di chi oggi lavora, svolga il proprio lavoro ancora all'interno di strutture e organizzazioni di questo tipo. Ciò che sembra emergere è la scomparsa di quella dimensione collettiva del lavoro che è stata la principale chiave di lettura dei fenomeni legati al lavoro nel '900. Ciò, è bene notarlo, senza che i lavori del '900 siano in realtà realmente scomparsi: il lavoro operaio o impiegatizio dipendente non è scomparso; dietro l'ormai annoso problema delle false partite IVA o dei rapporti di collaborazione si staglia l'ampiezza che ancora riveste il lavoro dipendente tradizionale.

Però la richiesta di rappresentare il lavoro ci rimanda un quadro in cui le condizioni "sociali" del lavoro sono profondamente mutate. Non ci sono quasi fabbriche o altri luoghi collettivi di lavoro nei corti presentati. Quando ci sono, sono dismessi, scheletri di un'altra epoca (come alcuni video girati in fabbriche abbandonate o il documentario *Ergon/Thanatos*, dove con immagini silenziose vengono giustapposte immagini di grandi impianti industriali e reperti archeologici, entrambi deserti, vuoti, morti, quasi a tirare un filo fra due *grandeur* ormai monumenti solo a se stessi), sembra quasi ci sia una sorta di impossibilità di vedere la dimensione collettiva del lavoro.

Figura 5



Les Fantomes de l'usine di Brabim Fritah

Figura 6



Ergon/Thanatos di Werther Germodari

Solo alcuni cortometraggi, mettono in scena il lavoro in modo più tradizionale (si veda lo smantellamento delle navi in India) e/o nella sua dimensione procedurale (la pesca in Lettonia).

La particolarità di questi è che rispetto a quelli citati prima il soggetto del cortometraggio è proprio il lavoro, non colui che lavora, non è l'individuo, ma proprio l'attività o il manufatto che verrà prodotto. Procedura che ci permette di seguire le varie fasi della lavorazione fino al prodotto finito addirittura anche la commercializzazione. In questi casi sembra di assistere ad una inversione dei ruoli rispetto a quanto visto finora: l'individuo tende a scomparire, ritorna sullo sfondo diventando soggetto ancillare al processo produttivo stesso. Sembra che in questi documentari sia rintracciabile una sorta di residuo della vecchia eredità del video sul lavoro in cui soggetto era la fabbrica, il macchinario, l'organizzazione produttiva, e gli operai erano presenti ma "appendici" della macchina produttiva.

Figura 7



Hammer and Flames di Pilikian Vaughan

Figura 8



The treasure of the sea di Astra Zoldner

Nella gran parte delle opere invece il lavoro viene declinato al singolare. Interessante a questo proposito l'opera di due autrici (*Lainer*) che propongono un *mokumentary* (cioè un "documentario di finzione") nel quale si seguono momenti di vita di un operaio tedesco emigrato in Cina alla ricerca di un posto, nel suo lavoro all'interno di una fabbrica. Anche in questo caso la dimensione collettiva che viene rappresentata sembra servire a far risaltare ancora di più l'individualità del protagonista: non è il lavoro in fabbrica ciò che viene messo in scena, è il *suo* lavoro in fabbrica, ancora una volta, particolare, strano, "eroico" (è l'unico "bianco", alto, biondo, occidentale, che si vede in questo spazio enorme, occupato da centinaia di lavoratori cinesi occupati a stirare camicie).

Viene da pensare che questa invisibilità della fabbrica come luogo simbolo del lavoro, sia in un qualche modo da collegare all'età degli autori, quindi al mutamento che si è dato con gli anni '80, nei quali in parallelo all'emergere della svolta neoliberista si è proceduto verso una destrutturazione del lavoro così come era venuto definendosi nei decenni

precedenti, a favore di una regolamentazione sempre meno mediata da istanze collettive e sempre più affidata al mercato, quindi in ultima istanza alle relazioni individuali.

All'interno della dicotomia fordismo/post-fordismo ciò che con la fine del millennio viene messo in scena, è la lettura secondo cui il mutamento del modello produttivo che si è determinato con la fine del millennio, si connota per la promozione di una attenzione al ruolo del lavoratore e quindi una attenzione alle sue esigenze con le scelte conseguenti verso il riconoscimento della sua formazione in vista di una maggior autonomizzazione, in una ottica di *empowerment* del lavoratore; una trasformazione del modo di lavorare dall'esecuzione di compiti prestabiliti a forme di lavoro in team dove ciò che viene valorizzato è il sapere e la capacità di affrontare e risolvere i problemi da parte del lavoratore stesso.

Di questa lettura è stata da più parti denunciato il carattere ideologico, che nasconde certamente un epocale mutamento nelle modalità produttive avvenuto nell'arco degli ultimi trent'anni, ma che ha visto una subordinazione dell'attività lavorativa alle logiche produttive e di valorizzazione finanziaria ancor più marcate che nell'epoca precedente (Salento, Masino, 2013).

L'agire combinato di vari fattori che accompagnano i processi di ristrutturazione produttiva orientati ad una sempre maggior estrazione di valore, quali: la progressiva erosione del ruolo dei sindacati, la moltiplicazione delle tipologie contrattuali a disposizione della parte datoriale, la progressiva emarginazione del ruolo riconosciuto alla contrattazione collettiva, sostituita in questo dalla contrattazione aziendale, comportano una sempre più massiccia individualizzazione delle relazioni di lavoro. Interessante notare allora come alcuni cortometraggi (spesso i più strutturati) sembrano rispondere alla domanda che rappresenta il mainstream della narrazione sul lavoro: Cosa si aspetta uno che fa oggi, un concorso sulla rappresentazione del lavoro? La risposta è sulle tipologie vincenti e patinate del lavoro come i progetti di *coworking*, *le start up*, il *crowdfunding*, i nuovi *maker*, in una parola tutto quello che va sotto l'idea di *job creation*, di imprenditorialità individuale, il successo come ci viene descritto nella retorica del giovane intraprendente.

Figura 9



Coworking: a new way of considering work di Design Playground

Figura 10



The Family Maker di A. Tranquillo

C'è stato un momento alla fine del '900 dove si è parlato a lungo di "declino" o addirittura di "fine" del lavoro, secondo previsioni orientate a sottolineare un calo della centralità, dell'importanza e del valore del lavoro subordinato tipico del secolo XX: «la transizione in corso ci sta portando dalla società *del Lavoro* alla società *dei lavori*: lavori con modulazioni di durata e regimi di tutela diversi dalla prestazione temporalmente definita e dai rapporti temporalmente indefiniti tipici del '900. Lavori che non dissolvono il Lavoro ma che gli conferiscono statuti differenziati... Come ci si potrà formare una identità sociale in mezzo a così tanti lavori e così tante forme di impiego? Allora "le" identità, più identità?» (Accornero, 204)

La dimensione individuale si declina in vari modi nei documentari analizzati: un aspetto spesso presente è quello della crisi, per cui il lavoro messo in scena frequentemente è piuttosto l'assenza di lavoro, il lavoro che non c'è, il suo fantasma e quindi le strategie di sopravvivenza. In questi casi il problema principale è il reddito. In altri specularmente abbiamo invece messa in scena la capacità e l'intraprendenza del riuscire a stare dentro queste dinamiche flessibili e/o precarie, e quindi la narrazione è di storie di successo o comunque di speranza nel poter proseguire attività innovative, un pò per le modalità o per le caratteristiche. In tutti questi casi ciò che sembra affermarsi è che comunque il lavoro non costituisce mai, se non una parte (piccola) dell'identità del soggetto. Sembra di sentire risuonare ciò che dice U. Beck sull'autoriflessività della costruzione dell'identità: come questa sia sempre meno definita da una appartenenza e sempre più da decisioni (libere?) dei soggetti i quali si costruiscono l'identità quasi *a la carte* prendendone i caratteri dai diversi luoghi che scelgono di frequentare (lo yoga, il partito, la chiesa, o gli altri interessi, altri ambienti frequentati) (Beck, 2000; Beck, 2002).

4. Considerazioni finali

Dalla lettura dei documentari dell'archivio di *Short on Work*, sembra emergere quindi, come dietro la polarità lavori vecchi/lavori, l'affermarsi dell'individuo che lavora. Nelle rappresentazioni del lavoro raccolte in questi anni si osserva la scomparsa del Lavoro di novecentesca memoria, a favore dei "lavori", declinati secondo le categorie tipiche del nuovo millennio, nel loro essere precari, flessibili, intermittenti, incapaci di dare quell'identità sociale ed economica che il Lavoro del '900 forniva in modo massiccio.

Ecco allora che è possibile interpretare la polarità lavori vecchi/nuovi secondo una diversa chiave di lettura, vale a dire correlandolo con le dinamiche emerse tra la fine del secolo scorso e l'attuale millennio e che vengono spesso presentate sotto la dicotomia fordismo/postfordismo.

Ciò che viene rappresentato allora costituisce una straordinaria testimonianza sulle modalità di percezione del lavoro. Ciò che appare cambiato quindi non sembrano tanto i lavori (l'aggiustare biciclette, lo stampare libri o le attività artigianali più varie) quanto la relazione che si struttura fra lavoratore e lavoro, il ruolo del lavoro nel suo tempo di vita e nella costruzione dell'identità dell'individuo. Parafrasando il recente libro di Michele Serra, la nostalgia del passato sembra derivare dalla mancanza di futuro, dalla mancanza di senso che il futuro dà, dalla mancanza di una finalità del "fare" inteso anche come "fine". L'attuale condizione di precarietà che vede le giovani generazioni vivere un tempo che si ripiega su

se stesso e li condanna a vivere in un eterno presente, costituisce probabilmente lo sfondo su cui leggere la trama di questa lettura dei 'lavori vecchi' (Bartezzaghi, 2015).

Come considerazione finale si potrebbe dire che se l'obiettivo del concorso era scandagliare le rappresentazioni del lavoro contemporaneo, quindi la percezione di questo nella attuale realtà economica e sociale, la realtà delle opere raccolte all'opposto ha presentato una rappresentazione dell'individuo che lavora, rappresentazione che quasi prescinde dal lavoro svolto, per concentrarsi sugli aspetti identitari legati a tale attività. In una battuta ciò che sembra emergere dal complesso dei video raccolti segna il passaggio dell'attenzione dal lavoro ai lavoratori.

Categoria quest'ultima che è sempre più difficile da definire, un'identità decisamente complessa, costruita per agglutinazione di progetti di vita, modelli di riferimento, proposte di senso, la cui sfida è trovare un modo di coordinare e integrare queste offerte, talvolta anche contraddittorie tra loro: essere ad esempio padri di famiglia, manager in carriera, seguaci di un certo orientamento religioso, membri di un circolo culturale o sportivo. Un individuo simultaneamente incluso in ognuno di queste comunità e libero da esse, perché nessuna in grado di esaurire la sua identità.

BIBLIOGRAFIA

- ACCORNERO, A., 2000, *Era il secolo del lavoro. Come era e come cambia il grande protagonista del '900*, Il Mulino, Bologna.
- APRA', A., 2003, *Documentario – Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma.
- AUMONT. J., MARIE, M., 2007, *Dizionario teorico e critico del cinema*, Lindau, Torino.
- BARTEZZAGHI, S., "Essere non adulti per sempre", *La Repubblica* 7/10/2015.
- BARTHES, R., 1997, *Sul cinema*, Il Melangolo, Genova.
- BECK, U., 2000, *Il lavoro nell'epoca della fine del lavoro*, Einaudi, Torino.
- BECK, U., "Senza io niente noi", in *La società degli Individui*, V 2002/2, FrancoAngeli.
- BERTETTO, P. (a cura di), 2006, *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari.
- BERTOZZI M. (a cura di), 2007, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino.
- BRESCHAND, J., 2005, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino.
- CASETTI F., DI CHIO, F., 2003, *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- GAUTHIER, G., 2008, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino.
- NEPOTI, R., 1988, *Storia del Documentario*, Patròn, Bologna.
- SALENTO A., MASINO, G., 2013, *La fabbrica della crisi*, Carocci, Roma.
- ODIN, R., 2011, *Gli spazi di comunicazione*, La Scuola, Milano.
- ODIN, R., 2004, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano.
- SERRA, M., 2015, *Ognuno potrebbe*, Feltrinelli, Milan

L'UOMO, LA MACCHINA, GLI SPAZI. LA RAPPRESENTAZIONE DEL LAVORO NEI DOCUMENTARI DEL FREE CINEMA INGLESE (1956-1959)

Lorenza Di Francesco
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

SOMMARIO: 1. Introduzione. - 2. Il 1956 in Gran Bretagna. - 3. I giovani e il lavoro secondo il *Free Cinema*. - 4. Analisi filmica. - 4.1. *Wakefield Express*: i titoli di testa. L'immersione nella pratica di costruzione di un quotidiano. - 4.2. *O Dreamland*: l'incipit. Il lavoro come demarcatore dei ruoli sociali. - 4.3. *Momma Don't Allow*: la sequenza dell'intrusione dell'*upper class*. Le classi sociali si incontrano attraverso lo svago. - 4.4. *Enginemen*: il corpo del film. La macchina prima dell'uomo. - 4.5. *Every Day Except Christmas*: la scena finale. La "porosità" lavorativa e umana.

1. Introduzione

Il documentario non deve essere – sicuramente non ha bisogno di essere – sinonimo di noia. Dovrebbe essere una delle forme contemporanee più eccitanti e stimolanti. Dopotutto il cinema iniziò con il documentario [...] ma ben presto il cinema fu catturato dal dramma, e, con effettivamente poche eccezioni di rilievo, gli artisti hanno preferito il romanzo all'esplorazione e all'interpretazione del materiale vivo e "attuale". Tuttavia pensate a come può essere ricca, fantastica, sorprendente e piena di significato la vita "reale"

Lindsay Anderson 1957

Novcentocinquantaquattro... novecento-schifosissimi-cinquantacinque... ancora pochi e poi basta per questa settimana. Quattordici sterline e tre scellini per farne mille al giorno di questi affari, naturale che ho sempre mal di schiena, fortuna che ho quasi finito. Fra poco mi faccio una fumata. È cretino lavorare come un mulo senza fermarsi mai. Mille potrei farli in mezza giornata, se gli dessi dentro, ma quelli quando possono ti tagliano subito la paga, quindi vadano all'inferno. Soprattutto, "non farsi sfruttare": è la regola numero uno

Tratto da *Sabato sera, domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, regia di Karel Reisz, 1960)

5-8 febbraio 1956. Al *National Film Theatre* di Londra viene proiettato, per la prima volta, un programma composto da tre cortometraggi, presentato al pubblico con il titolo *Free Cinema 1*. La serata, anche grazie al supporto della rivista *Sight and Sound*, a un "manifesto" poetico e d'intenti distribuito al pubblico e alla notorietà del principale artefice dell'evento, Lindsay Anderson (già critico, regista e scrittore) riscuote un buon successo di pubblico e critica. Al *Free Cinema 1* seguiranno così altre due programmi: il *Free Cinema 3*, proiettato dal 25 al 29 maggio del '57 e il *Free Cinema 6: the last Free Cinema*, proiettato dal 18 al 22 marzo del 1959.¹

La parabola del *Free Cinema* come movimento cinematografico è tutta qui, in soli tre anni, ma l'impatto è notevole: esso, infatti, lasciando da parte la rigidità istituzionale della tradizione documentaristica iniziata con John Grierson negli anni Trenta, si concentra sulla *working class* inglese e sulla quotidianità con tutta la libertà e l'affetto possibili.² E lo fa utilizzando mezzi poco costosi: cineprese a mano, pellicola substandard (il 16mm), il bianco e nero.

Si tratta perciò di immagini risalenti al secolo scorso, non perfette, anzi "vacillanti" e sgranate. Perché allora soffermarsi – oggi – su di esse? Per almeno tre motivi. Innanzitutto, perché si tratta di documenti che ci dicono qualcosa di un sistema di valori e modelli che proprio in quegli anni stava precipitando. In secondo luogo, ma il fenomeno è strettamente correlato al primo, perché queste immagini delineano le nuove spinte creative che in quel periodo erano sorte non solo in Gran Bretagna ma in tutta Europa. Infine, ma forse è il motivo principale, perché in anni così delicati, di transizione, il cinema fu davvero sentito e utilizzato come strumento per diffondere le proprie idee, come ebbe modo di scrivere lo stesso Anderson:

i nostri ideali – morali, sociali e poetici – vanno difesi, con intelligenza e passione; e anche con intransigenza [...] il cinema non è avulso da tutto questo; e non è qualcosa da denigrare o da trattare con

¹ Le proiezioni che si tennero a Londra in quell'arco di anni e inserite nel programma del *Free Cinema* furono in realtà sei: *Free Cinema 1* (5-8 febbraio 1956), *Free Cinema 2* (9-12 settembre 1956), *Free Cinema 3: look at Britain!* (25-29 maggio 1957), *Free Cinema 4: Polish Voices*, (3-6 settembre 1958) *Free Cinema 5: French Renewal* (7-9 settembre 1958), *Free Cinema 6: the last Free Cinema* (18-22 marzo 1959). In questa sede, analizzeremo solo i programmi "inglesi" – il primo, il terzo e il sesto – ossia quelli normalmente considerati quando si parla del movimento. Non ci occuperemo pertanto dei tre programmi "stranieri" né dei lungometraggi fittizi di Anderson, Reis e altri girati nei primi anni Sessanta e conosciuti con l'appellativo di *British New Wave*. La seconda citazione, in apertura del presente contributo, mostra tuttavia come l'attenzione al lavoro, e al mondo dei giovani lavoratori, non si esaurì nel passaggio dal cortometraggio documentario al film di finzione, ma anzi si ispessì sommando allo sguardo "libero" che caratterizzò il *Free Cinema*, uno sguardo demistificante sulla società.

² Come vedremo a proposito del film più famoso del movimento: *Every Day Except Christmas*.

condiscendenza. È un mezzo espressivo significativo e vitale e quelli di noi che decidono di occuparsene si assumono automaticamente la responsabilità di essere altrettanto forti e vitali³

In questa sede, abbiamo scelto di concentrarci solo su alcuni di questi cortometraggi e, all'interno di essi, solo di alcune scene o inquadrature, costruendo così una sorta di "macchina" snella ma efficace nel mostrare come la rappresentazione dei luoghi di lavoro interagisca, influenzandole, con la rappresentazione delle persone (i lavoratori) e delle cose (le macchine) presenti in quei luoghi. Si tratta, quindi, di una prospettiva sociosemiotica che considera la spazialità un «linguaggio a tutti gli effetti [...] uno dei modi principali con cui la società si rappresenta, si dà a vedere come realtà significante» (Marrone 2001: 292). Per fare questo parleremo di *narrazioni e discorsi*,⁴ *soglie e limiti*,⁵ in grado di produrre *effetti di realtà*.

Tale "macchina" sarà composta dai titoli di testa di *Wakefield Express*, dalla scena iniziale di *O Dreamland*, da una scena centrale di *Momma don't Allow* e una di *Enginemen*, e dall'epilogo di *Every Day Except Christmas*. Individueremo pertanto cinque tipi di rappresentazione del lavoro: rispettivamente, la compenetrazione di lavoro e vita; il lavoro come "prigione" sociale; il lavoro contiguo alla vita sociale; la superiorità, sul lavoro, della macchina rispetto all'uomo; il lavoro come luogo di creazione e consolidamento di affetti e valori.

2. Il 1956 in Gran Bretagna

Ma cosa vuol dire vivere in Gran Bretagna negli anni Cinquanta? Il 1956 è sicuramente l'anno cardine di quel periodo, l'anno dello «sconforto» (Martini 2004: 8) che sancisce il definitivo collasso dell'Impero Britannico. Nel dicembre del '56 infatti, avviene la sconfitta di Gran Bretagna assieme a Francia e Israele contro la repubblica egiziana di Nasser nell'impedire la nazionalizzazione del canale di Suez. La storica potenza è così costretta al ridimensionamento. All'interno dei propri confini, la situazione non è migliore poiché

³ ANDERSON, L., 1956, "Stand Up! Stand Up!", in *Sight and Sound* n.2; trad. it. 1991, MARTINI, E. (a cura di), *Free Cinema e dintorni*, Torino, EDT.

⁴ La semiotica, studio dei fenomeni di senso, considera ogni significato circolante nella società attraverso delle narrazioni (concatenamenti di eventi o, più semplicemente, storie). Ogni narrazione diventa concreta quando viene esplicitata da qualcuno o qualcosa, ossia quando è contenuta in un discorso (politico, sociale o, come nel nostro caso, cinematografico).

⁵ Soglie e limiti – materiali o astratti – intesi come cambiamento, discontinuità, quindi momenti di creazione di significato. Nello specifico, la soglia indicherà via via l'accesso a un nuovo spazio, la trasformazione, l'incontro con l'altro; il limite, al contrario, l'impossibilità di un varco, la permanenza, la distanza dall'altro.

⁶ Secondo l'approccio semiotico, la realtà non è qualcosa di oggettivo e concreto bensì il prodotto di un discorso. Pertanto, in semiotica non esiste un'unica e sola realtà ma tanti *effetti di realtà* o «impressioni di realtà», quanti sono i discorsi stessi. V. GREIMAS, A., J., COURTÈS, J., 1979, "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques. Documents*, 60; trad. it. FABBRI P. (a cura di), 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano, ad vocem *effetto di realtà*.

crescono le tensioni sociali già esistenti: aumenta il dissenso che, dopo l'ennesima esecuzione, conduce a una campagna a favore dell'abolizione della pena di morte; si estende l'ostilità levatasi dalla difficile convivenza tra popolazione bianca e popolazione nera; esplode la rabbia che contrappone, per le strade, i rappresentanti delle nuove culture giovanili – *Teddy Boys, Rockers, Mods* – che diventa tangibile attraverso numerosi episodi di violenza cittadina.

Quello dei "giovani", in realtà, è una categoria economica prima che sociale. *Teenager* è in effetti un termine coniato negli anni Quaranta per individuare una nuova fetta di mercato, quella «che detterà legge nella società» (Spaziante 2010: 29). Si tratta dei figli della televisione e dei *juke box*, più che dei genitori segnati dalle privazioni e dai sacrifici della guerra. Sono coloro che grazie a una maggiore disponibilità economica, consumano (dischi, vestiti, bevande, locali). E sono ragazzi che portano in piazza il loro malessere. Non è un caso che i giovani rappresentati nei film inglesi di questi anni – i cosiddetti *social problem films*⁷ – siano ribelli, violenti e misogini (come in *Cosh boy* del 1953 o *Violent Playground* del '58).

Ma il 1956 è anche un anno decisivo in ambito culturale. La premiazione della *pièce* teatrale *Look Back in Anger* ("Ricorda con rabbia") di John Osborne con la regia di Tony Richardson, al *Royal Court Theatre* di Londra – storia di un proletario portavoce di una generazione alla quale non sono stati lasciati valori in cui credere – rappresenta «il vero evento culturale dell'anno» (Martini 2003: 657). Successo che determinò, con l'espressione *Angry Young Men* ("i giovani arrabbiati"), una facile formula con cui la stampa etichettò gli scrittori e i commedianti accomunati dalla stessa rancorosa insoddisfazione.

Ma in quello stesso anno, come abbiamo anticipato, debutta anche un manipolo di giovani registi che si presenta al pubblico e alla critica autodefinendosi in modo evocativo per attirare l'attenzione della stampa specializzata: i principali esponenti di questo gruppo sono Lindsay Anderson e Karel Reisz; il movimento si chiama *Free Cinema*.

3. I giovani e il lavoro secondo il *Free Cinema*

Il *Free Cinema*, tuttavia, pur prendendo in carico lo stesso tema dei *social problem films*, propone al pubblico una gioventù inglese che non possiede come tratti dominanti l'aggressività o la ribellione; la rappresentazione dei giovani offerta dal *Free Cinema* si discosta perciò nettamente da quella del cinema britannico ad esso contemporaneo. L'unico

⁷ Con *social problem films* s'intende una categoria di film di finzione inglesi, usciti nelle sale dal secondo dopoguerra all'inizio degli anni Sessanta, caratterizzati dal portare in scena, accanto e insieme alle vicende private dei protagonisti, questioni più ampiamente sociali come la prostituzione, l'aborto, le preoccupazioni legate al lavoro e al denaro e l'emarginazione.

elemento che i tre programmi del *Free Cinema* condividono con i film cosiddetti "sociali" di quegli anni è l'assenza di una progettualità. Che si muovano di giorno sul luogo di lavoro o di notte per le strade affollate del centro, i ragazzi sembrano sempre disorientati e confusi circa le norme sociali e i valori cui aderire. Il motivo principale del *Free Cinema* è allora forse individuabile in un perenne andirivieni tra il luogo del lavoro – inteso nell'ottica della necessità economica, quindi svincolato dall'idea di realizzazione personale – e i luoghi dello svago. E' chiaro che negli anni Cinquanta, quelli rappresentati dal *Free Cinema*, tale categoria semantica lavoro/svago corrisponde necessariamente a quella spaziale fabbrica-casa/pub mentre oggi, grazie alla capillare diffusione dei media, assistiamo a una perdita del senso del luogo che reinventa costantemente il rapporto tra uomo e spazio (Marrone 2001).

4. Analisi filmica

Concentriamoci ora su questi documentari indagando la rappresentazione del lavoro ottenuta attraverso la messa in scena dell'interazione tra uomo e macchina all'interno del medesimo spazio.

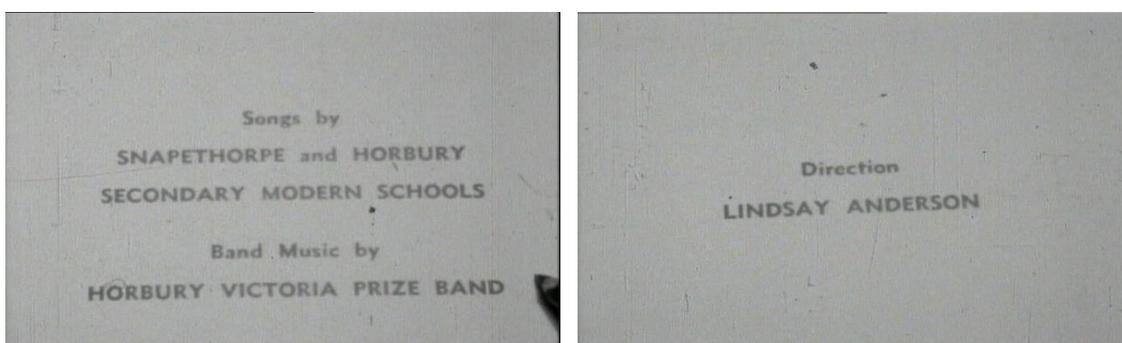
4.1. *Wakefield Express*: i titoli di testa. L'immersione nella pratica di costruzione di un quotidiano

Wakefield Express è un documentario di circa mezz'ora realizzato da Lindsay Anderson nel 1952 per celebrare il centenario del giornale di Wakefield, piccola città dello Yorkshire. Un film per commissione, dunque. In esso, seguiamo un giornalista recarsi nei luoghi più significativi della vita della città e intervistare i suoi protagonisti. Il lavoro di redazione compare solo verso la fine del film. Sono del tutto assenti i dialoghi: lo spettatore ha a disposizione unicamente il commento della voce fuori campo e la musica. Prima di *Wakefield Express*, Anderson aveva girato altri quattro documentari, per conto del *National Coal Board*, incentrati sulle miniere di carbone: *Meet the Pioneers* (1948), *Idlers at Work* (1949), *Three Installations* e *Trunk Conveyor* (1952).

Ai fini della rappresentazione del lavoro, l'aspetto più interessante qui è costituito dai titoli di apertura. Osservando con attenzione la soglia iniziale di *Wakefield Express*, «momento di patteggiamento con le attese dello spettatore» (Buccheri 2010: 84) è possibile notare un *effetto omogeneizzante* prodotto dai titoli che tende a neutralizzare la distinzione tra spazio interno della narrazione – il tema del giornalismo su carta stampata – e spazio esterno del discorso – il discorso cinematografico. La particolare composizione dei titoli di testa infatti, assieme luogo di *transizione*, di passaggio dal "fuori" a "dentro" il film, e di *transazione*,

di indirizzamento dell'interpretazione dello spettatore (Re 2006: 27), unisce immagini relative al tema che il film si propone di raccontare e diciture che riferiscono della creazione del film. Ci spieghiamo meglio. I titoli di testa in questione sono composti dalla successione di primi e primissimi piani attraverso i quali lo spettatore vede e sente, ad esempio, le dita che correggono a matita su fogli di carta le diciture *songs by, direction* ecc. (figg. 1 e 2). Queste inquadrature, che inevitabilmente rinviano a uno spazio semiotico compatto e ben determinato, ossia alla *semiosfera* (Lotman 1985) del giornalismo, e chiedono allo spettatore di attivare la porzione di *sapere sociale* (Eugenì 1999) relativa a quell'ambito, comunicano in realtà informazioni sul film (chi lo ha diretto, chi ne ha composto le musiche, e così via).

Figure 1 e 2



La particolare composizione dei titoli di testa di Wakefield Express tende a neutralizzare la distinzione tra film come narrazione e film come discorso.

Data l'attenzione posta dalla macchina da presa alle soglie fisiche – grazie alle inquadrature totali che colgono le persone all'ingresso agli uffici comunali o davanti le finestre di una scuola (figg. 3 e 4) – la dimensione spaziale in *Wakefield Express* si caratterizza in generale come *griglia* (Cavicchioli 2002: 42) ossia un insieme di luoghi delimitati e distinti l'uno dall'altro ma facilmente accessibili.

Figure 3 e 4



Lo spazio come "griglia di luoghi" delimitati ma accessibili in Wakefield Express.

4.2. *O Dreamland*: l'incipit. Il lavoro come demarcatore dei ruoli sociali

Considerato come uno delle più significative opere del *Free Cinema*, *O Dreamland* è anche la più breve (dodici minuti). Realizzato da Anderson nel 1953, contemporaneamente al documentario su una scuola inglese per sordomuti, *Thursday's Children*, vincitore di un Oscar, *O Dreamland* mette in scena una giornata nel parco divertimenti di Margate, nel Kent, come una «discesa agli inferi» (Martini 1991: 215). La macchina da presa segue infatti la folla che entra nel parco, "divertendosi" tra alienati animali in cattività, urla di imbonitori e *tableaux vivant* che riproducono torture e impiccagioni: "questo il divertimento della *working class* inglese degli anni Cinquanta", sembra dirci il film. Anche in questo caso, non udiamo nessun dialogo: solo la musica, l'indistinta voce degli ambulanti e l'ossessiva risata di un pupazzo meccanico.

Per quanto riguarda l'organizzazione dello spazio, in *O Dreamland* lo spettatore è guidato saldamente lungo il percorso stabilito dalla cinepresa, che prevede un doppio binario: da una parte i ceti sociali più abbienti, dall'altra, le persone più povere. Ciò è ravvisabile già nella scena d'apertura dove la macchina da presa esplicita il suo potere di decidere cosa mostrare. Essa infatti prima dedica diverse inquadrature a una macchina di lusso lucidata da un impeccabile autista (fig. 5), poi, con una repentina panoramica orizzontale, lo scorcio di strada dove alcune persone, dall'aspetto più dimesso, stanno camminando (che seguirà all'interno del parco divertimenti senza più tornare indietro) (fig. 6).

Figure 5 e 6



L'uso della macchina da presa in O Dreamland rende più stridente il contrasto tra le classi sociali.

Come in *Wakfield Express*, in *O Dreamland* lo spazio è allora innanzitutto marcato nella sua discontinuità, come luogo articolato in limiti e soglie accessibili. I limiti riguardano i ruoli tra gli attori e tra le categorie astratte sottese a questi ruoli, le soglie sono relative a spazi fisici: c'è chi lavora e chi si diverte, chi offre una distorsione della realtà e chi la subisce.

Tale effetto demarcante è rinvenibile anche tra narratore e personaggi, appartenenti rispettivamente al piano del discorso e al piano della narrazione, poiché la cinepresa si muove all'interno dello spazio seguendo un asse verticale mentre le persone inquadrate obbediscono a un orientamento orizzontale. L'opposizione tra "alto" e "basso" rivela quindi la presenza di un *semisimbolismo* (Greimas 1984), ossia di una correlazione esistente tra una categoria del piano dell'espressione – alto/basso appunto – e una del piano del contenuto – in questo caso oppressore/oppresso. Nello specifico, molte delle inquadrature che riguardano gli avventori sono primi piani o primissimi piani che tendono a "sganciare" le persone dall'ambiente circostante e spesso sono ottenute posizionando lo sguardo, ossia la cinepresa, in alto rispetto a ciò che è inquadrato. Al contrario, le inquadrature concernenti gli imbonitori o i dispositivi del divertimento sono totali (permettono cioè la convivenza armonica all'interno dell'inquadratura tra attore e ambiente) e normalmente appartengono a un punto di vista situato in basso rispetto alla realtà ripresa (figg. 7 e 8).

Figure 7 e 8



Anche la collocazione della macchina da presa contribuisce alla "classificazione" degli individui in O Dreamland.

4.3 *Momma Don't Allow*: la sequenza dell'intrusione dell'*upper class*. Le classi sociali si incontrano attraverso lo svago

Abbiamo detto che la musica è determinante negli anni che stiamo provando ad analizzare, dal momento che essa catalizza la presenza dei giovani e ne irradia la forza e le passioni. Non è un caso allora che un cortometraggio del *Free Cinema* abbia al suo centro il mondo notturno dei locali *jazz*: «siamo nel '55, la *Swingin' London* è ancora lontana ma già la musica batte il tempo della ribellione generazionale» (Crespi 2004: 22). *Momma Don't Allow* ("Mamma non vuole") di Karel Reisz e Tony Anderson, ci mostra pertanto un sabato sera all'*Art and Viv Sanders' Wood Green Jazz Club*, in un quartiere popolare di Londra, dove dei ragazzi, terminato il consueto lavoro – chi fa le pulizie, chi il macellaio, chi l'assistente in

uno studio dentistico – si ritrovano per chiacchierare, amoreggiare e soprattutto ballare. Lo spettatore tuttavia non ascolta le parole dei ragazzi, si sente solo un voci indistinto, ma può godere della musica dal vivo in sala.

In *Momma Don't Allow* la predominanza di primi piani e piani americani, unita all'insistenza dell'occhio della cinepresa sui giovani, suggerisce già un diverso approccio allo spazio rispetto a *O Dreamland*, dove l'inquadratura più usata è il totale. Se pertanto in *O Dreamland* l'accento di senso è posto sulla relazione personaggio/ambiente, in *Momma Don't Allow*, pur all'interno di un progetto comunicativo che include lo stesso rapporto, al primo termine è attribuita una maggiore rilevanza. In *Momma Don't Allow* infatti i luoghi sono valorizzati in base alle azioni delle persone che in essi si muovono. Due sono i luoghi, opposti tematicamente: quello del lavoro – visibile grazie alle inquadrature degli interni di macellerie, di vagoni del treno, o comunque luoghi di mestieri – e quello dello svago – mostrato nelle lunghe scene all'interno della sala da ballo – che vengono tuttavia rappresentati come *contigui* grazie alle attività ospitate.

Anche in questo cortometraggio è presente la figura della soglia, ma essa ha meno rilievo rispetto a *O Dreamland*. Lo vediamo sia dal numero di inquadrature ad essa dedicate, poche e relative per lo più ai luoghi del lavoro, che dal posizionamento di tali inquadrature nella narrazione (né in principio di film né alla sua conclusione). Quelle che comunque qui ci sembrano più interessanti non sono le soglie materiali, appartenenti al piano dell'espressione, bensì quelle immateriali, relative al piano del contenuto. Ci riferiamo alle divisioni tra classi sociali tematizzate nella sequenza della "intrusione dei ricchi", come possiamo chiamarla, dove l'incontro tra la borghesia e il proletariato è sottolineato euforicamente come possibilità di entrare in comunicazione. In questa sequenza, nella quale due coppie di giovani benestanti entrano nella sala da ballo e, seppur imbarazzati, si divertono a ballare assieme agli altri, i registi enunciano il loro punto di vista su un dibattito attualissimo in quell'epoca: se forse non è possibile erodere la distanza economica tra le classi borghesi e quelle proletarie (spicca infatti il contrasto tra i vestiti e i modi dei rappresentanti dell'una e dell'altra), plausibile è l'annullamento della barriera comunicativa attraverso la condivisione di pratiche sociali, come in questo caso il ballo o, più in generale, la ricerca dello svago (figg. 11 e 12).

Figure 11 e 12

Il varco della soglia che preannuncia l'annullamento della barriera tra classi sociali in Momma Don't Allow.

4.4. *Enginemen*: il corpo del film. La macchina prima dell'uomo

Enginemen, del 1959, è il primo film dell'*Unit Five Seven*, un gruppo di tecnici televisivi che decide di girare un documentario sul lavoro in una ferrovia nei pressi di Manchester. Si tratta dello spazio più ristretto messo in scena dal *Free Cinema* poiché il documentario si svolge quasi unicamente su delle rotaie. La pellicola, avente per oggetto il rapporto uomo/macchina in un momento tecnologico preciso, ossia nel passaggio dalla locomotiva a vapore a quella a diesel, nonostante in alcune scene miri a descrivere la frustrazione degli operai di fronte all'incedere della modernizzazione (che lo spettatore percepisce ascoltando alcuni dialoghi), sembra rivolgere l'attenzione principalmente al secondo termine di questa relazione, in linea con il cosiddetto cinema industriale (cfr. Bertozzi 2008: 130). Ciò è dimostrabile analizzando il taglio delle inquadrature e il loro montaggio. Le inquadrature dominanti infatti sono totali e primi piani aventi al centro la locomotiva e non l'uomo, e le sequenze che compongono il film testimoniano un percorso narrativo incentrato sulle macchine. Queste ultime poi sono quasi dissezionate, come fossero parti di un essere vivente. Chiaramente, questa dinamica dello sguardo rinvia a una serie di inquadrature del celebre *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek s Kinoapparat*, regia di Dziga Vertov, Urss, 1929) dove analoga è l'attenzione "anatomica" verso le macchine. Nel film costruttivista sovietico però i primi e primissimi piani delle macchine servono a rappresentare l'utopia dell'uomo-macchina, mentre *Enginemen* porta semplicemente in scena il rapporto tra l'uomo e la macchina nell'ambito del lavoro e le inquadrature di cui parliamo servono a dotare rotaie e ingranaggi di una valenza che generalmente l'uomo non accorda loro. Rare sono le scene che vedono al centro gli operai (li vediamo negli spogliatoi al cambio turno e in una pausa durante il lavoro) mentre più spesso i discorsi degli uomini, complice il montaggio disgiunto, giungono allo spettatore come echi di ben poca forza rispetto all'efficacia plastica

del profilmico – ossia tutto ciò che è davanti alla macchina da presa – che vede al centro il possente ferro. Ci riferiamo in particolar modo a una serie di inquadrature, collocate a circa metà pellicola, incentrate sulle locomotive, viste ora come "leoni" sbuffanti e rumorosi, ora come placidi "pachidermi" oliati dai macchinisti; immagini che sono accompagnate dai commenti malinconici degli operai. Il risultato è un evidente dislivello di forza: lì l'animosità e la fierezza delle macchine, qui l'arrendevolezza e un'incipiente nostalgia di uomini consapevoli della fine di un'epoca.

Figure 13-16



Figg 13-16: la dissezione della macchina in Enginemen rivela il protagonista principale del film: la macchina.

4.5. Every Day Except Christmas: la scena finale. La "porosità" lavorativa e umana

Probabilmente la più celebre e amata delle opere del Free Cinema, *Every Day Except Christmas* (Anderson, 1957) è una dichiarazione d'amore al popolo del mercato di Covent Garden e, più in generale, a quello britannico. La macchina da presa qui segue la vita di uno dei luoghi simbolo di Londra dalla prime luci del mattino sino al calare della notte: autocarri che arrivano dalla campagna carichi di frutta e verdura, ambulanti che allestiscono i banchi, il via vai degli acquirenti e infine gli spazzini che rimuovono ciò che resta della animata giornata. È uno dei pochi casi del Free Cinema in cui è presente una voce over di commento (alle immagini, alle musiche e al chiacchiericcio di sottofondo).

In *Every Day Except Christmas* lo spazio è utilizzato in chiave metonimica. Così come, in *O Dreamland*, il parco divertimenti era stato usato per mettere in scena un fenomeno verificantesi in tutta la nazione, l'alienazione, qui Covent Garden possiede le virtù che caratterizzano l'intera Inghilterra. Tuttavia, l'opposta disposizione d'animo che il documentario intende suscitare nello spettatore è alla base della differente configurazione spaziale che ai due luoghi è conferita nei rispettivi documentari. Se infatti la messa in scena di soglie e limiti in *O Dreamland* è funzionale alla creazione di un senso di ansia e fastidio nello spettatore, il mercato più famoso di Londra appare, in contrasto con la realtà concreta, privo dei settori merceologici – soglie materiali – e di quelle differenze sociali e culturali – soglie immateriali – realmente esistenti tra venditori e acquirenti allo scopo di "avvicinare" affettivamente chi guarda. In *Every Day Except Christmas* il luogo indagato dalla macchina da presa oltre ad essere un tutt'uno indistinto al suo interno è anche caratterizzato da un'alta percorribilità: ciò è visibile, ad esempio, nei totali che mostrano il trasporto di cassette di frutta o fiori dove lo spettatore non vede e non avverte alcun attraversamento di delimitazioni tra una zona e l'altra (figg. 17 e 18).

Figure 17 e 18



L'assenza di soglie percepibili all'interno del mercato di Every Day Except Christmas restituisce una visione del luogo di lavoro rassicurante e ospitale.

Il mercato è quindi restituito da *Every Day Except Christmas* come una realtà lavorativa e umana *porosa*, ossia suscettibile a ricevere e capace di accogliere. Emblematica è a questo proposito la sequenza finale, costituita dal montaggio dei primi piani dei lavoratori del mercato, dove il ruolo di vero luogo del film è assegnato, per mezzo della scritta in sovrapposizione – *London 1957* – al volto dei suoi lavoratori.

LORENZA DI FRANCESCO

L'uomo, la macchina, gli spazi. La rappresentazione del lavoro nei documentari del Free Cinema inglese (1956-1959)

Figura 19



La scritta che ancora l'immagine indicando allo spettatore che l'essenza dell'Inghilterra è tutta nei volti dei suoi lavoratori.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, L., 1956, "Stand Up! Stand Up!", in *Sight and Sound*, 2.
- ANDERSON, L., 1957, "In Defense of Free Cinema", in *Universities and Left Review*.
- ANDERSON, L., 1994, "Every Day Except Christmas", in *Commentary*.
- BERTOZZI, M., 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.
- BUCCHERI, V., 2010, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma.
- CAVICCHIOLI, S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- CRESPI, A., 2004, "Chi è David Mellor?" in *About Lindsay Anderson*, Bergamo Film Meeting, Bergamo.
- EUGENI, R., 1999, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano.
- GREIMAS, A. J., 1984, "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques. Documents*, 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in CORRAIN, L., VALENTI, L., 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. FABBRI P. (a cura di), 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- LOTMAN, J. M., 1985, *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- MARRONE, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- MARTINI, E. (a cura di), 1991, *Free Cinema e dintorni*, EDT, Torino.
- MARTINI, E., 2003, *Enciclopedia del cinema*, Treccani, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, ad vocem *Free Cinema*.
- RE, V., 2006, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Campanotto, Pasian di Prado.
- SPAZIANTE, L., 2010, *Dai Beat alla generazione dell'Ipod. Le culture musicali giovanili*, Carocci, Roma.

**LE RAPPRESENTAZIONI AUDIOVISIVE DEL LAVORO: ANALISI
DELL'ARCHIVIO DI SHORT ON WORK – CONCORSO PER DOCUMENTARI
BREVI SUL LAVORO**

*Antonella Epifanio
Fondazione Marvo Biagi*

*Giulia Piscitelli
Fondazione Marvo Biagi*

SOMMARIO: 1. Introduzione. - 2. Audiovisivo, lavoro e concezioni di realtà sociale. 3. - La rappresentazione del lavoro contemporaneo nelle opere dell'archivio *Short on Work*. - 4. Conclusioni.

1. Introduzione

Il lavoro, da sempre al centro del dibattito economico e sociale e più che mai in un periodo di persistente crisi economica come quello che stiamo attraversando, è un tema su cui discipline differenti si misurano nell'analizzarne le caratteristiche e i cambiamenti. Il discorso scientifico sul lavoro di *mainstream* ha adottato una chiave descrittiva e interpretativa imperniata sulla contrapposizione tra il sistema economico e sociale taylorista-fordista, proprio di un passato recente e ormai in declino, e il sistema postfordista, più efficace ed efficiente in quanto più aderente alla complessità contemporanea.

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, la letteratura sociologica e manageriale ha descritto il macrocontesto economico mondiale attraverso il ricorso a concetti nuovi quali la globalizzazione dell'economia, la competizione internazionale, la complessità dei mercati, le innovazioni tecnologiche, le crescenti esigenze di flessibilità delle imprese. Viene delineato uno scenario che si contrappone a quello del passato al quale, invece, vengono attribuiti i caratteri della stabilità, della prevedibilità, della determinatezza e della sicurezza (Butera 1990).

Il filone principale degli studi di organizzazione del lavoro si focalizza sull'analisi dei contenuti e delle modalità di lavoro nell'impresa postfordista. Differentemente dalla fabbrica taylorista, caratterizzata dallo svolgimento di compiti di tipo manuale, rigidamente standardizzati e predeterminati, la fabbrica moderna prevede mansioni più varie, nelle quali al lavoratore è concesso l'esercizio di autonomia ed è richiesto l'utilizzo di conoscenze e

competenze prima inutilizzate, come la creatività e la capacità di *problem solving*. (Lawler, Mohrman e Ledford 1995).

In ambito giuslavoristico, la produzione scientifica si concentra sul processo di trasformazione del diritto che porta alla moltiplicazione delle formule contrattuali e ad una crescente deregolamentazione dei rapporti di lavoro. Se il passato fordista era stato l'epoca del contratto di subordinazione a tempo pieno e indeterminato e della conquista delle tutele per tutti i lavoratori, nell'epoca postfordista i giuslavoristi sono alle prese con il difficile tentativo di disciplinare i nuovi lavori, "de-standardizzati" in quanto a contenuti, orari e tempi di lavoro, spazi e luoghi, garanzie (La Rosa 2011). Anche in questo ambito scientifico, viene descritto uno scenario di grande cambiamento, reso necessario dall'esigenza di adeguare le tradizionali categorie del diritto ai mutamenti economici e sociali (Salento 2003).

In tutte queste argomentazioni sembra possibile intravedere la presenza di una vera e propria *ideologia del discorso economico*, ovvero un insieme di idee condivise che domina e orienta la produzione scientifica delle discipline economiche e sociali. Tale ideologia si sostanzia nell'utilizzo di due categorie contrapposte, *fordismo* e *postfordismo*, che vengono utilizzate per rappresentare i fenomeni oggetto d'analisi e a partire dalle quali vengono definite le trasformazioni economiche e sociali. Questa ideologia, inoltre, enfatizza la portata del cambiamento, che viene rappresentato come un processo necessario e inevitabile.

In questo articolo ipotizziamo che la medesima ideologia si rifletta anche in molte produzioni audiovisive sul lavoro, che, in maniera simile a quanto accade all'interno del discorso scientifico, privilegiano una modalità di rappresentazione strutturata attorno alla contrapposizione *fordismo vs postfordismo*.

Se, come sostiene il teorico del documentario Bill Nichols (1981) rifacendosi a Karl Marx, la produzione ideologica di simboli quali le immagini riflette per analogia o per contrasto un punto di vista dominante, allora è possibile definire ideologiche anche le rappresentazioni audiovisive sul lavoro, dal momento che in esse è possibile identificare una visione prevalente. Tale visione sembra coincidere con quella del *mainstream*.

Tale ipotesi emerge da un'analisi delle opere presenti nell'archivio *Short on Work*, concorso internazionale per documentari brevi sul lavoro promosso dalla Fondazione Marco Biagi – Scuola Internazionale di Dottorato in Lavoro, sviluppo e innovazione dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. Il concorso ha al suo attivo tre edizioni, realizzate nel 2012, nel 2013 e nel 2014: si è così formato un archivio che oggi

raccoglie più di 200 documentari provenienti da diversi paesi del mondo (solo il 40% sono prodotti in Italia). Questo archivio può quindi essere considerato un repertorio rappresentativo delle idee sul lavoro presenti oggi nell'immaginario di diverse culture.

2. Audiovisivo, lavoro e concezioni di realtà sociale

Il discorso scientifico sul lavoro sembra condividere e presupporre, in prevalenza, una concezione di realtà sociale come *entità oggettivata e reificata*, in cui le trasformazioni economiche e sociali al centro dell'indagine appaiono come fatti precostituiti, già dati, fenomeni dotati a priori di una certa oggettività.

Le concezioni di realtà sociale possono essere utilizzate come bussole per identificare l'orientamento prevalente di una proposta teorica. Qualsiasi tentativo di conoscenza della realtà sociale si accompagna, infatti, ad una certa concezione dei fenomeni e della natura della conoscenza di tali fenomeni, frutto di scelte più o meno consapevoli. Anche le rappresentazioni audiovisive possono essere considerate esiti di un percorso di conoscenza della realtà sociale: di conseguenza, al loro interno è possibile identificare una certa concezione della realtà, la cui comprensione può aiutare ad interpretare in maniera più profonda il significato che esse producono e veicolano.

Le concezioni di realtà sociale sono alternative di conoscenza, opzioni di scelta su come intendere e conoscere la realtà, ciascuna delle quali si compone idealmente di una idea di realtà sociale (*piano ontologico*), di una concezione della conoscenza della realtà sociale (*piano epistemologico*) e di una concezione delle modalità di studio e di generazione della conoscenza sulla realtà sociale (*piano metodologico*) (Fabbri 2010). Il dibattito sulle differenti concezioni di realtà sociale viene fatto risalire al *Methodenstreit*, la disputa sul metodo che si tenne in Germania tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo e dalla quale emersero le principali scelte di conoscenza realizzabili nello studio dei fenomeni sociali (Rossi 1997).

La prima opzione, riconducibile al positivismo, è la *concezione oggettivista*, la quale presuppone una visione della realtà sociale come realtà oggettiva. In questa prospettiva, la conoscenza della realtà (e dei fenomeni sociali) si realizza attraverso lo studio delle leggi di carattere generale che la governano. Scopo della scienza è quello di elaborare teorie, costruite attraverso l'osservazione di regolarità empiriche, la formulazione di ipotesi e la loro verifica. La concezione oggettivista presuppone una visione della realtà sociale come realtà naturale e reificata, data a priori rispetto all'operazione di conoscenza e indipendente dagli individui che vi partecipano e che la osservano (Rossi, Mori, Trincherò 1975).

La seconda concezione, detta *soggettivista*, considera i fenomeni sociali, differentemente da quelli naturali, come espressioni di attività umana dotata di senso. In questa prospettiva, di matrice antipositivista, la conoscenza della realtà sociale si realizza attraverso la *comprensione* del significato che ad essa viene attribuito dagli attori, protagonisti e artefici dei fatti oggetto di conoscenza. Poiché i fenomeni sociali sono unici e irripetibili, la loro conoscenza non può che definirsi *idiosincratica* e tradursi nella comprensione delle singolarità e specificità degli individui e dei vissuti intersoggettivi. Conoscere un fenomeno vuol dire ricostruire il senso specifico che gli attori sociali attribuiscono al proprio agire, svelando le ragioni e le motivazioni, i valori e gli scopi che orientano la loro azione. In questa prospettiva, la realtà sociale viene considerata come *artefatto culturale*, nel senso di formazione concreta che contiene e che, a posteriori, ‘oggettiva’ il significato intersoggettivo che gli individui conferiscono al proprio agire. In questo senso, anche la seconda opzione di conoscenza implica una concezione di realtà sociale come entità reificata, oggettivata; la differenza sta nel fatto che l’operazione di oggettivazione segue, non precede, l’agire. (Albano, Curzi, Fabbri 2014).

Infine, la terza concezione di realtà sociale, definita *processuale*, considera i fenomeni non come entità, naturali o culturali, ma come *agire sociale*, e dunque processi di azione e decisione, intenzionalmente orientati ad un fine. Tale opzione, riconducibile alle riflessioni sulla logica della conoscenza storico-sociale di Max Weber (1997), si colloca al di fuori delle due precedenti posture, positivista e antipositivista, e considera conoscenza dei fenomeni sociali non solo la *comprensione* del senso intenzionato che gli individui attribuiscono al proprio agire ma anche la *spiegazione*, intesa come verifica e accertamento delle condizioni che hanno reso oggettivamente possibile il fenomeno osservato. In questa visione, ogni impresa conoscitiva è, per definizione, espressione di un punto di vista. Secondo Weber, infatti, i valori dell’osservatore/ricercatore influenzano necessariamente il percorso di ricerca, fin dalla scelta dell’oggetto di studio. Sul piano ontologico questa terza opzione, differentemente dalle precedenti, si associa ad una concezione della realtà sociale non reificata ma come flusso continuo e caotico di eventi, conoscibile ma in modo sempre parziale e migliorabile (Maggi 1990).

Usare le immagini, fisse o in movimento, per indagare fenomeni sociali, però, significa usare un metodo e un approccio conoscitivo che ha caratteristiche altre rispetto ai tradizionali metodi e approcci di ricerca utilizzati nelle scienze sociali. Si tratta di un approccio autonomo, basato su alcune peculiarità che le scienze sociali, e la sociologia in particolare, hanno fatto proprie da non troppo tempo. Di seguito ne ricordiamo

brevemente alcune su cui si è fondato l'uso del visuale in sociologia, disciplina a cui faremo d'ora in poi riferimento data la vicinanza con l'oggetto di studio preso in considerazione.

Innanzitutto, le immagini si contraddistinguono per la capacità di cogliere la realtà sociale nella sua unitarietà e nella interconnessione degli elementi che la compongono. Il linguaggio visuale si configura infatti come linguaggio sintetico; al contrario, il linguaggio verbale, su cui si basano le fonti più comunemente usate nelle scienze sociali, è basato sulla sequenzialità. Un filmato, per esempio, permette di verificare immediatamente la successione degli eventi, le interazioni tra i soggetti, i rapporti di causa-effetto, l'eventuale reiterazione dei comportamenti, senza dover far ricorso a descrizioni o ad altri artifici linguistici che inevitabilmente spezzerebbero elementi che in un'immagine sono invece percepiti unitariamente. Proprio per questa peculiarità, le immagini in movimento assumono particolare importanza come strumento di conoscenza dell'azione sociale, intesa come sequenza di atti intenzionali che acquistano significato in quanto connessi tra loro e contestualizzati rispetto ad una situazione o ad un ambiente. In altre parole, mentre il medium visivo permette di rappresentare le forme in uno spazio bi-tridimensionale, il medium verbale è caratterizzato da una inevitabile monodimensionalità (Mattioli 2007). Per sintetizzare, si può dire che le immagini permettono di cogliere i fenomeni sociali in tutta la loro complessità.

La visione, poi, è sempre e comunque soggettiva, culturale e situata (Faccioli, LoSacco 2010). Il vedere può infatti essere considerato come un processo soggettivo di interpretazione, in cui il significato assunto da un'immagine si colloca a metà strada tra il senso attribuito a questa dall'osservatore e quello immesso da chi l'ha prodotta. Ma la soggettività non è l'unico fattore determinante: questa è infatti comunque inserita in un contesto caratterizzato da norme, valori e visioni del mondo (cioè in una cultura) e in un preciso contesto di fruizione. L'utilizzo del visuale nelle scienze sociali, quindi, ha prodotto soprattutto ricerche che riflettono una concezione di realtà sociale di tipo *soggettivista*, per la presenza, evidente e in molti casi esplicita, delle dinamiche tra osservatore e osservato e per la natura idiosincratca dei fenomeni rappresentati. Da un punto di vista metodologico e teorico, i riferimenti sono spesso riconducibili alla *grounded theory* e all'osservazione partecipante, entrambe tipiche di un approccio di tipo soggettivista. In altri casi, invece, il visuale ha reso possibile rappresentare la realtà in maniera più fluida, meno reificata, per la sua capacità di esprimere il senso mutevole che gli individui conferiscono al proprio agire e di rendere manifesti punti di vista diversi.

Se, come detto sopra, l'ideologia del discorso economico deriva in prevalenza da una concezione della realtà sociale come *entità oggettivata e reificata*, è interessante cercare di comprendere se e in che misura anche le rappresentazioni audiovisive del lavoro presentano tale carattere ideologico.

3. La rappresentazione del lavoro contemporaneo nelle opere dell'archivio *Short on Work*

Oggetto dell'analisi sono i video selezionati per la fase finale nelle tre edizioni del concorso fino ad oggi realizzate: si tratta di 38 video che rappresentano circa il 20% delle 200 opere che compongono l'intero archivio. E' parso utile assumere questo come punto di partenza in quanto anche una visione non troppo approfondita di queste opere permette di individuare tendenze che si ripropongono nell'intero archivio.

Innanzitutto, il contenuto dei video selezionati è stato ordinato in base alla professione rappresentata, facendo riferimento alla nuova classificazione delle professioni CP2011 elaborata dall'Istat¹: una scelta motivata dal fatto che questo strumento permette non solo di identificare le professioni ma anche di ricondurle a dei macro-gruppi di appartenenza e di creare quindi delle aggregazioni tematiche. Successivamente, si è verificato che la tendenza individuata fosse effettivamente significativa da un punto di vista quantitativo e, infine, si è proceduto a visionare le opere afferenti ad un'unica tematica al fine di confrontarle da un punto di vista formale. L'ipotesi è, infatti, che una serie di rappresentazioni simili di uno stesso lavoro sia indice della presenza di un'ideologia ben radicata.

Dei 38 video selezionati nelle tre edizioni del concorso, per esempio, otto rappresentano professioni di tipo artigianale. Molte opere che narrano questa tipologia di lavoro, e in particolare quelle provenienti dall'Italia, presentano una medesima struttura: un'intervista al solo protagonista, girata interamente nella sua bottega da cui la telecamera non esce mai. Facendo riferimento alla classificazione operata da Nichols sulle modalità di comunicazione dei documentari, siamo in presenza di un discorso diretto presentato attraverso uno stile di comunicazione simile alla "modalità descrittiva" (*expository form*), una delle strutture su cui si può basare il genere documentario. Anche se non è presente un commento fuori campo o la presenza di una "voce autorevole", vi è comunque il riferimento esplicito a uno spettatore/interlocutore a cui il protagonista si rivolge guardando direttamente in camera; la narrazione si svolge in maniera unitaria e omogenea; infine, le immagini non svolgono

¹ La nuova classificazione delle professioni CP2011. <http://www.istat.it/it/archivio/18132>.

alcuna funzione narrativa ma hanno lo scopo di sostenere quanto l'intervistato racconta, illustrandolo, descrivendolo, specificandolo ed esemplificandolo. Sono le parole e non le immagini, infatti, a sostenere la logica informativa di video come questi.

La bottega, protagonista dei video insieme all'artigiano stesso, viene a configurarsi come un mondo chiuso, destinato a scomparire, abitato dal solo titolare e privo di interazione con l'esterno. Le uniche interazioni presenti nei video, infatti, sono quelle del protagonista, e più precisamente delle sue mani, riprese spesso in primo piano, con gli attrezzi del suo mestiere. È infatti attraverso questo tipo di interazione che si esplica tutto il *saper fare* dell'artigiano: la sua conoscenza è infatti la vera protagonista di questi racconti.

Ne è un esempio *Bonvini, inscì e compagnia bela*², video premiato con una menzione speciale nell'edizione 2013. Si tratta di un'intervista al proprietario di una cartoleria/tipografia storica milanese. Delle quattro sequenze che compongono il documentario tre sono dedicate alla ricostruzione della storia di questa bottega; sono identificabili sia da un punto di vista formale, per la presenza di uno stacco consistente in una carrellata sui cassettei contenenti i caratteri tipografici che le separa l'una dall'altra, sia da un punto di vista temporale. Il protagonista infatti narra, anche con l'aiuto di alcune foto d'epoca, le vicende della tipografia suddividendole in "fasi" (l'apertura, la trasformazione da cartoleria a cartoleria-tipografia, la sua entrata nell'impresa) e a ciascuna di queste è dedicata, appunto, una sequenza. Solo nell'ultima, dedicata agli strumenti del mestiere, vi è un netto cambiamento di immagini e protagonisti diventano, come si è avuto modo di dire, le macchine, le quali assumono un valore quasi sacrale (v. figg. 1-2). È proprio sul campo della tecnologia che si gioca molto del confronto tra fordismo e postfordismo: le innovazioni tecnologiche cui abbiamo fatto riferimento non entrano in questi ambienti poiché non sono sentite come necessarie. Le macchine, sebbene desuete, funzionano perfettamente, e i caratteri presenti nella bottega non si trovano nei computer.

² Visibile all'indirizzo <http://shortonwork.fmb.unimore.it/bonvini-insci-e-compagnia-bela/>.

Figure 1 e 2



Fotogrammi dal video Bonvini, inscì e compagnia bela, di Matteo Mattana. Le inquadrature che caratterizzano le diverse sequenze.

Si può dire che in questi video vi sia, oltre all'evidente intenzione di mantenere memoria di cose che presto andranno perdute, una volontà di valorizzare la conoscenza connessa al lavoro manuale che richiama alla mente quanto Douglas Harper ha fatto alla fine degli anni Ottanta proprio attraverso un saggio fotografico (v. *Working knowledge*, University of California, 1987) e i più recenti lavori di Richard Sennett (v. *The Craftsman*, Yale University Press, 2008). L'artigiano degli anni duemila è quindi rappresentato come una sorta di 'lavoratore della conoscenza': questo potrebbe essere il modello di tipo figurato astratto – per riprendere una terminologia adottata da Francesco Casetti e Federico di Chio – che sottosta a queste opere.

"Lavoratori della conoscenza" è un'espressione usata oggi per indicare alcune tipologie di lavoratori dell'epoca del postfordismo; poiché, come abbiamo affermato, la conoscenza è uno dei protagonisti dei video sull'artigianato, sembra applicabile anche alle rappresentazioni che abbiamo appena descritto. Proprio per questo, colpisce il contrasto tra l'attualità di questa espressione e la fortissima connessione col passato – ma non col presente e tanto meno col futuro – del mondo rappresentato dalle opere che stiamo analizzando, a cui pure essa può essere riferita.

Se è vero che un tratto caratterizzante del taylorismo-fordismo è la cooperazione tra un grande numero di lavoratori, il lavoro artigianale protagonista di questi video richiama pur sempre la categoria *fordismo* elaborata nel *mainstream* sia perché si tratta di una professione tipica del passato e in via d'estinzione, sia perché il mondo che evoca presenta tutti quei caratteri di stabilità e prevedibilità oggi scomparsi. Inoltre, le scelte tecniche adottate dal documentarista sembrano costruire una rappresentazione riconducibile ad una concezione della realtà come *entità oggettiva e reificata*. L'oggetto della rappresentazione, infatti, pare dotato a priori di un suo significato, chiaro e inequivocabile, che tutta la narrazione

contribuisce a veicolare e a rinforzare: alcuni lavori stanno scomparendo e con essi i saperi e le conoscenze di cui sono portatori i lavoratori che li hanno svolti.

Quella sull'artigianato non è, però, l'unica narrazione riguardante lavori tipici del periodo fordista: ve ne è un'altra, che si pone simmetricamente rispetto a quella che abbiamo appena descritto, e riguarda lavori riconducibili al settore primario (pastorizia, agricoltura). Innanzi tutto, si tratta di lavori che vengono svolti da giovani che scelgono di seguire questa strada "per vocazione", e non da anziani come nel caso dell'artigianato. Secondariamente, i protagonisti e i loro lavori sono totalmente immersi nel macrocontesto economico contemporaneo: in queste opere è infatti rappresentato un mondo aperto, globalizzato e in evoluzione, in cui le nuove tecnologie vengono adottate e utilizzate. Ne è un esempio il video *Sardu shearing*³, vincitore dell'edizione 2013. Si tratta di un racconto corale di stampo etnografico o, per riprendere la classificazione di Nichols, di un documentario basato su una "modalità partecipativa": i protagonisti - un gruppo internazionale di tosatori che ogni anno si ritrova per fare la stagione in Sardegna – vengono non solo intervistati in un spazio individuato per ospitare questa funzione (nel caso specifico, un bar) ma anche seguiti nelle attività lavorative di ogni giorno che avvengono in diversi luoghi (v. figg. 3-5). Il video è interessante perché presenta una struttura differente a quella fino ad ora illustrata e perché mostra un lavoro che, sebbene non nato in tempi recenti, si interfaccia con tutte le caratteristiche del contesto macroeconomico contemporaneo descritte nel paragrafo introduttivo e conseguentemente si modifica.

³ Visibile all'indirizzo <http://shortonwork.fmb.unimore.it/sardu-shearing/>.

Figure 3-5



Fotogrammi dal video Sardu shearing, di Norma Colombero. Interviste ai protagonisti e scene di lavoro.

Se quindi la rappresentazione del lavoro offerta da questo video potrebbe essere riconducibile alla categoria *fordismo* da un punto di vista cronologico, non lo è invece per quanto riguarda i contenuti. Vediamo infatti i tosatori lavorare in *team* come richiedono le più moderne organizzazioni, ascoltiamo i loro racconti sulla necessità di andare all'estero per specializzarsi come fanno molti giovani laureati, e li osserviamo mentre usano tecnologie nuove rispetto a quelle tradizionali (la macchinetta, come viene chiamata nel video, anziché le forbici). Si può quindi concludere che in questo caso il confronto tra fordismo e postfordismo avviene non solo sul campo della tecnologia ma anche su quello dell'organizzazione del lavoro: i tosatori arrivano a configurarsi come una 'comunità di pratica' internazionale dai confini molto fluidi.

È evidente la matrice *soggettivista* di questo video: i tosatori sono una comunità nella quale la regista è entrata, di cui ha fatto esperienza e con cui ha interagito cercando di acquisirne valori e significati che ha successivamente ricostruito. Nel video diventano così esplicite, anche se non in maniera massiccia, le dinamiche che si instaurano tra osservatore e osservati, come testimoniano le riprese degli spostamenti in automobile di Ignazio (uno dei tosatori) in cui vengono colti frammenti di dialogo con la regista. Vi è, inoltre, una certa attenzione all'interazione sociale; le interviste, infatti, non sono l'unica modalità di rappresentazione del fenomeno preso in esame: anche le azioni degli attori sociali acquistano rilevanza. Si tratta di caratteristiche che fanno sì che le immagini acquistino una

propria autonomia: non sono più le sole parole a costituire l'asse portante della comunicazione. Inoltre, è evidente la volontà di rappresentare fenomeni percepiti come unici, irripetibili e specifici di un dato contesto. La scelta di indagare la comunità dei tosatori, infatti, deriva proprio dal suo essere percepita come "inconsueta" e "altra". È inoltre evidente il richiamo a scelte frequentemente adottate nelle ricerche antropologiche che spesso hanno usato il mezzo audiovisivo proprio per indagare "l'altro".

Una struttura simile a quella descritta per i video sull'artigianato si ritrova in molti dei documentari aventi per oggetto professioni tipiche dell'epoca postfordista, come lo *startupper*, i creatori di spazi di *coworking*, etc., cui sono dedicati tre dei video selezionati nelle diverse edizioni di *Short on Work*. Anche queste sono rappresentate in maniera significativa: dei video selezionati nelle diverse edizioni tre riguardano proprio queste professioni. Più in particolare, i documentari aventi per tema il *coworking* sono caratterizzati anch'essi da interviste girate interamente nello stesso luogo; e, anche se sono coinvolti diversi soggetti e non più uno solo, non vi è in realtà alcun confronto di punti di vista. Si tratta, cioè, di documentari in cui gli intervistati fungono da testimoni a cui il regista delega il ruolo di rafforzare, attraverso le loro storie, il proprio punto di vista: una scelta che nel video *Coworking in progress* viene esplicitata dalla presenza di una voce narrante, la "voce dell'autorità" per dirla con Nichols, che ha proprio questa funzione. In questo caso, quindi, si tratta di documentari ascrivibili appieno alla "modalità descrittiva" delineata all'inizio di questo paragrafo. Anche in questo caso, quindi, la realtà rappresentata pre-esiste all'operazione di osservazione audiovisiva e quest'ultima ne restituisce narrativamente l'oggettività (v. figg. 6-7).

Figure 6 e 7



*Fotogrammi dal video Coworking in progress, di Antonio Orria, Andrea de Simone, Luciano Sacà.
Il narratore e uno degli intervistati.*

Non deve stupire che narrazioni su lavori così diversi siano rappresentati attraverso una modalità così simile: i video sull'artigianato e quelli sul *coworking* non sono infatti in

contrapposizione. Riflettendo la medesima concezione dei cambiamenti economici e sociali oggetto d'osservazione, queste due narrazioni si collocano, piuttosto, come due polarità poste ai due estremi di una stessa linea di continuità. Questa continuità, inoltre, è esplicitata proprio nel video *Coworking in progress* in cui una delle forme di coworking, il FabLab, è messa in connessione diretta proprio con l'artigianato (v. figg.8-11). Si dice infatti:

«Riccardo Luna, dialogando con Massimo Banzi, si chiedeva cosa dovrebbe essere portato in Italia per il futuro del lavoro. E Massimo disse che non c'erano FabLab; in Italia non ce n'erano a quel tempo, sebbene sul territorio italiano ci fosse una grande tradizione artigianale.»

Figure 8-11



Fotogrammi dal video Coworking in progress, di Antonio Orria, Andrea de Simone, Luciano Saccà. La connessione tra coworking e artigianato.

Un discorso a parte merita la rappresentazione del lavoro manifatturiero o dell'industria di grandi dimensioni. Questa, infatti, risulta essere più sfaccettata. Un primo dato significativo è che due delle quattro opere su questo tema selezionate nelle varie edizioni sono ascrivibili alla *fiction* e non al genere documentario. È interessante poi sottolineare che una di queste opere, il video *Lainer*⁴, è un *mockumentary*, ossia un finto documentario in cui eventi e personaggi fittizi sono presentati come reali. La scelta della *fiction* implica l'ovvio riferimento a logiche e strutture diverse rispetto a quelle del documentario (come il basarsi

⁴ Il video è stato premiato con una menzione speciale nell'edizione 2014. È visibile all'indirizzo <http://shortonwork.fmb.unimore.it/lainer/>.

su luoghi e fatti ricostruiti e non a "ricerche sul campo") e il ricorso a stilemi ricorrenti nell'immaginario. In questo caso, si può fare l'esempio dell'entrata degli operai nel loro luogo di lavoro, immagine che ha caratterizzato la rappresentazione del lavoro di fabbrica lungo tutta la storia del cinema e che viene utilizzata proprio in *Lainer*.

Figura 12



Fotogramma dal video Lainer, di Anna Intemann e Dana Loeffelbol. L'entrata dei lavoratori all'interno della fabbrica.

Il fatto che la *fiction* sia utilizzata solo nei casi in cui il tema trattato è il lavoro in fabbrica e non in altri può poi, in qualche modo, essere considerato un indice dell'impenetrabilità di questi luoghi che tuttora persiste e che da sempre costituisce uno dei principali motivi della mancata rappresentazione di questa tipologia di lavoro.

Nei due casi in cui l'opera, invece, è riconducibile al genere documentario ci troviamo davanti a una struttura basata sempre su interviste ma in cui queste implicano la messa a confronto di diversi punti di vista; inoltre non viene solo portata avanti una narrazione ma vengono messi a fuoco temi e problemi definiti che vanno dalle tematiche di genere alla gestione d'impresa. Si tratta di un'altra declinazione della modalità partecipativa del documentario, in cui attraverso le interviste si analizza una questione sociale. È da notare, poi, che questi sono gli unici casi in cui oggetto del video è il lavoro subordinato, la fattispecie giuridica storicamente fondamentale dell'ultimo secolo e su cui è stata plasmata la normativa lavoristica. Quando c'è, quindi, il riferimento è alla fabbrica fordista, con tutte le caratteristiche proprie di questo tipo di organizzazione; solo in un caso – tra l'altro appartenente alla *fiction* – è rappresentata una realtà aziendale di tipo postfordista, in cui il centro delle attività sono le transazioni e non la produzione. Non è quindi la fabbrica a essere diventata postfordista: nelle rappresentazioni pervenute al concorso, la fabbrica non è un mondo aperto né trasparente; è un mondo gerarchico e circondato da alti muri di cinta. Questo è significativo se si pensa che proprio la fabbrica è una delle realtà su cui

maggiormente si è concentrata l'attenzione delle discipline economiche e sociali per analizzare il cambiamento di questi decenni. A trasformarsi, invece, a fare i conti con le trasformazioni economiche e sociali e le innovazioni dei nostri tempi sono, in modi diversi, altri lavori, meno strutturati e più riconducibili alla tradizione.

4. Conclusioni

Le rappresentazioni audiovisive sul lavoro mutuano dal *discorso economico* di *mainstream* l'uso delle due categorie *fordismo vs postfordismo*, basando per buona parte su di esse la propria struttura. Dall'analisi delle opere provenienti dall'archivio *Short on Work* emerge, infatti, la presenza di alcune modalità di rappresentazione ricorrenti: da una parte vi sono i lavori tradizionali, riconducibili al sistema economico e sociale ford-taylorista; dall'altro lato invece, sono presenti le nuove professioni dell'epoca postfordista.

In alcuni casi, questa contrapposizione viene incorporata in una tipologia di video che rimanda ad una concezione di realtà sociale come *entità oggettiva e reificata*, dotata a priori di un suo significato e di una sua oggettività che l'opera non contribuisce a determinare ma solo a veicolare. Si tratta di rappresentazioni che possono essere definite *ideologiche*, proprio perché, in maniera simile a quanto avviene all'interno del *discorso economico di mainstream*, raccontano le trasformazioni economiche e sociali come fatti precostituiti e già dati ed enfatizzano il tema del cambiamento rappresentandolo come un processo necessario e inevitabile. In questi casi, il significato è chiaro: vi sono professioni in via d'estinzione e altre che rappresentano il futuro del lavoro e dell'economia.

In altre opere, invece, le categorie *fordismo vs postfordismo* vengono utilizzate per rappresentare il senso che film maker e protagonisti attribuiscono alla realtà sociale oggetto d'osservazione e alla propria esperienza. Queste rappresentazioni sono riconducibili ad una concezione di realtà sociale di tipo *soggettivista*, che tende ugualmente a reificare la realtà, oggettivando, a posteriori, il senso che gli individui attribuiscono al proprio agire e alla propria esperienza. Il video, in altre parole, si rivela uno strumento che permette a chi è ripreso di oggettivare, attraverso lo sguardo del regista, esperienze e vissuti individuali. Anche queste opere manifestano un carattere ideologico, proprio perché raccontano le trasformazioni economiche e sociali come fatti precostituiti e già dati.

Ma le rappresentazioni del lavoro possano ispirarsi anche a posture meno reificanti e quindi capaci di svelare concezioni e dimensioni del lavoro altre rispetto alle narrative prevalenti. Si tratta di una questione metodologica: come fare dell'audiovisivo uno strumento di ricerca e di scoperta, e non di mera rappresentazione di quanto già noto? Di

ANTONELLA EPIFANIO, GIULIA PISCITELLI

Le rappresentazioni audiovisive del lavoro: analisi dell'archivio di Short On Work – Concorso per documentari brevi sul lavoro

tutto questo vi sono promettenti indizi nell'archivio di *Short on Work* di cui non è stato possibile discutere in questo articolo ma che potranno essere oggetto di future disamine.

BIBLIOGRAFIA

- ALBANO R., CURZI Y., FABBRI T. M., 2014, *Organizzazione: parole chiave per l'analisi e la ricerca*, Giappichelli, Torino.
- ARNHEIM R., 1974, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino.
- BUTERA F., 1990, *Il castello e la rete*, FrancoAngeli, Milano.
- CASSETTI F., DI CHIO, F., 1990, *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- CAVALLI A., 1981, "La funzione dei tipi ideali e il rapporto fra conoscenza storica e sociologica", in ROSSI, P. (a cura di), *Max Weber e l'analisi del mondo moderno*, Einaudi, Torino.
- FABBRI, T. M. (a cura di), 2010, *L'organizzazione: concetti e metodi*, Roma, Carocci.
- FACCIOLI P., LOSACCO G., 2010, *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, Franco Angeli, Milano.
- HARPER, D., 1987, *Working knowledge: Skill and community in a small shop*, University of Chicago Press, Chicago.
- HARPER D., 2012, *Visual sociology*, Routledge, Abingdon, Oxon, New York.
- LA ROSA M., 2011, *Lavoro e impresa: dal fordismo al postfordismo*, in G. Gosetti, (a cura di), *Lavoro e lavori. Strumenti per comprendere il cambiamento*, Franco Angeli, Milano.
- LAWLER E. E., MOHRMAN, S. A., LEDFORD, G. E., 1995, *Creating high performance organizations: Practices and results of employee involvement and total quality management in Fortune 1000 companies*, Jossey-Bass, San Francisco, CA.
- MAGGI B., 1990, *Razionalità e benessere: studio interdisciplinare dell'organizzazione*, Etas, Milano.
- MATTIOLI F., 2007, *La sociologia visuale: che cosa è e come si fa*, Bonanno, Catania.
- NICHOLS B., 1981, *Ideology and the image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington.
- ROSSI P., 1997, *Introduzione* in M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino.
- ROSSI P., MORI M., TRINCHERO M., 1975, *Il problema della spiegazione sociologica*, Loescher, Torino.
- SENNETT R., 2008, *The craftsman*, New Haven, Yale University Press.
- WEBER M., 1997, *Il metodo delle scienze storico sociali* (trad. it. di Rossi P.), Einaudi, Torino.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL LAVORO FEMMINILE NELL'ARCHIVIO AUDIOVISIVO DI SHORT ON WORK

Antonella Capalbi
Fondazione Marvo Biagi

SOMMARIO: 1. Sul concetto di genere. - 2. Genere e rappresentazione. - 3. Genere, rappresentazione e lavoro. - 4. Il lavoro femminile nei video di Short on Work. - 5. Conclusioni.

1. Sul concetto di genere

La definizione di cultura che viene riportata come primaria all'interno del *Dizionario di antropologia* è la ben nota di Tylor, responsabile di un passaggio di significato dalla cultura nel senso ciceroniano di *cultura animi*, coltura dell'animo, e quindi di apprendimento e erudizione, a «quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume, e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società»¹. Partiamo da questa definizione perché rende ragione di un aspetto importante di ogni fenomeno culturale: la costruzione di significati che sono relativizzati alla data comunità che li ha costruiti e in cui questa si riconosce. La capacità culturale dell'uomo, quindi, starebbe nel fatto di dotare di significato ciò di cui è circondato e la pluralità di culture sarebbe naturale conseguenza della molteplicità di significati prodotti da ogni gruppo umano. Come spiega chiaramente Margaret Mead nell'introduzione a *Sesso e temperamento*, «servendosi di elementi di tanta universalità e semplicità, l'uomo si costruì un tessuto culturale, dentro il quale ogni vita umana acquistò dignità di forma e significato. [...] Ogni popolo costruisce differentemente questo tessuto, scegliendo alcuni elementi e trascurandone altri, dando rilievo a un determinato settore dell'arco delle potenzialità umane»². Ogni costruzione culturale, quindi, rappresenta in ultima analisi una delle infinite possibilità di scelta di significato attribuibile al mondo circostante.

Tendenza diffusa, però, nell'approccio alla costruzione culturale da parte dei diversi gruppi umani, è il non riconoscere che le proprie scelte di attribuzione di significato rientrano nell'arco delle possibilità e che, in quanto tali, sono frutto di una decisione ben

¹ PIGNATO C., 1997, voce *Cultura*, in FABIETTI U. e REMOTTI F. (a cura di), *Dizionario di antropologia*, Zanichelli, Bologna 216-218.

² MEAD M., 1983, *Sesso e temperamento in tre società primitive*, Il Saggiatore, Milano, 18.

precisa: la tendenza più comune, infatti, è ritenere le costruzioni culturali del proprio gruppo umano un fatto naturale e ontologico e quindi le uniche possibili. Questo tipo di approccio ha dovuto vacillare molto di fronte agli strumenti messi in campo dall'antropologia e dagli studi condotti, i quali dimostravano chiaramente che, a fronte di una data decisione in un dato campo in una data società, ve ne esisteva un'altra radicalmente diversa a fronte dello stesso fenomeno in un'altra società. D'altra parte tutta la critica decostruzionista del concetto di identità portata avanti da Francesco Remotti si regge su questo presupposto: l'identità non esiste ontologicamente perché, di fatto, in natura non esiste un fenomeno esattamente identico a un altro ma è una costruzione culturale³, pericolosa e avvelenata secondo l'autore, che viene percepita come ontologica⁴. Allo stesso modo esistono costruzioni culturali intorno alla percezione del genere che vengono ritenute naturali e fatte passare come ontologiche.

È ancora Margaret Mead nella sua ricerca etnografica che pone l'accento su quanto anche la percezione di un'identità di genere di fatto abbia una matrice culturale. E lo dimostra studiando tre tribù distanti tra loro e in cui la percezione dell'identità di genere si mostra assolutamente e reciprocamente differente, «nella prima delle quali uomini e donne si comportavano come noi ci aspettiamo che si comportino le donne, cioè in modo materno e sensibile; mentre nella seconda tutti si comportavano come ci aspettiamo che si comportino gli uomini, cioè in modo intenso e attivo; e nella terza gli uomini si comportavano alla maniera femminile, facendo i dispettosi, portando i riccioli e andando al mercato, e mentre le donne erano delle compagne energiche, disadorne e tenevano l'atteggiamento di chi dirige»⁵. Questo dimostra chiaramente, a dire dell'autrice, che, pur essendo la base biologica una piattaforma di partenza comune e imprescindibile, quella stessa comunanza biologica rappresenta solo un punto di partenza e una potenzialità da cui poi l'essere umano può elaborare costruzioni e esiti del tutto differenti⁶. A proposito di queste costruzioni del tutto particolari e tipiche di ogni comunità, Margaret Mead parla di «lavoro di fantasia che una società umana può compiere, conferendo un valore particolare a un puro e semplice fatto biologico»⁷. Ritorniamo quindi all'idea iniziale di cultura come capacità dell'uomo di conferire significati altri a fatti naturali e, direbbe la Mead, biologici.

³ REMOTTI F., 1996, *Contro l'identità*, Laterza, Bari, 3-10.

⁴ *Ibidem* 21-29.

⁵ MEAD M., 1983, *Sesso e temperamento in tre società primitive*, Il Saggiatore, Milano, 12.

⁶ *Ibidem* 13.

⁷ *Ibidem*, 20.

La stessa autrice, però, poche pagine più avanti pone l'accento sull'annosa questione del fraintendimento di costruzioni culturali percepite come ontologiche e, nello specifico, parla della difficoltà di una data società nel riconoscere che anche le caratteristiche comunemente assegnate al ruolo di uomo o di donna non hanno valenza unicamente biologica e ontologica ma indubbiamente culturale. «Ma quando infine passiamo alle mille e una differenze che esisterebbero fra l'uomo e la donna fin dalla nascita- differenze che in molti casi non hanno rapporto con i corrispondenti fatti biologici, più di quanto ne abbiano la capacità di dipingere o il cordone ombelicale attorno al collo; o differenze il cui rapporto col sesso non è nè universale nè necessario, come quando al sesso si associano la tendenza all'epilessia o le qualità religiose- non riusciamo più a considerarle come una creazione fantastica della mente umana, affaccendata a rivestire di significati la nudità della nostra vita»⁸.

Riesce difficile, quindi, ai diversi gruppi umani riconoscere che molte delle caratteristiche attribuite alla femminilità o alla mascolinità derivano da precise scelte operate dalla propria cultura di riferimento. Riesce difficile accettarlo perché l'appartenenza ad un genere è uno di quei fatti che più immediatamente è facile collegare ad aspetti di tipo biologico e quindi a quelli che vengono considerati dati di fatto poiché afferiscono alla natura e all'ontologia delle cose. È a causa di queste costruzioni, secondo Mila Busoni, che si passa dal concetto di sesso a quello di genere ed è in questo delicato passaggio che «maschi e femmine diverrebbero, con l'intervento del sociale, uomini e donne»⁹. È in questo scarto tra il dato biologico e il dato culturale che si annidano quindi tutte le costruzioni sociali intorno a delle date caratteristiche assegnate alla femminilità o alla mascolinità che riassumiamo nella categoria analitica del genere, «[...]addensata sui modi in cui sono stati storicamente e culturalmente costruiti i significati di femminilità e di mascolinità, ossia sui modi in cui si sono precisati nel tempo i sistemi simbolici e le identità di genere, nonché i modelli di femminilità e virilità»¹⁰; modelli che rappresentano l'esito di un processo di costruzione specifico e relativizzabile a ogni gruppo umano che passa anche per la rappresentazione, dal momento che «the sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning

⁸ MEAD M., 1983, *Sesso e temperamento in tre società primitive*, Il Saggiatore, Milano, 21.

⁹ BUSONI M., 2000, *Genere, sesso, culture. Uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma, 41.

¹⁰ BIANCHERI R., 2008 (a cura di), *La dimensione di genere nel lavoro. Scelte o vincoli nel quotidiano femminile*, Plus-Pisa University Press, Pisa, 2.

(identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy, etc.) to individuals within the society»¹¹.

2. Genere e rappresentazione

La percezione dell'identità di genere, quindi, passa per un processo di rappresentazione che costituisce il terreno fertile in cui impiantarsi. Nell'ottica della costruzione dell'identità di genere come frutto di un sistema di rappresentazioni, non possono non essere inglobate all'interno di questo processo di costruzione socioculturale anche le rappresentazioni audiovisive, che costituiscono oggetto di ricerca fondamentale per l'analisi della costruzione di quelle caratteristiche comunemente assegnate alla mascolinità e alla femminilità. E questo per una gamma diversificata di motivazioni.

Da una parte, infatti, le rappresentazioni audiovisive, in quanto prodotto collocabile all'interno di un tempo e uno spazio ben precisi, e quindi culturalmente condizionati, risultano specchio non deformato del contesto socio-culturale di cui sono inevitabilmente riflesso. La visione, quindi, termine già etimologicamente connesso all'idea di un punto di vista relativizzabile allo sguardo di chi lo pone, risulta essere culturalmente situata per il solo fatto di appartenere a un contesto. Un contesto che allo stesso modo è costituito anche dai fruitori di quello stesso prodotto, che nell'avvicinarvisi riflettono a loro volta il proprio sistema di valori e concezioni e, ancora una volta, la propria visione. In questa intersezione tra prodotto e fruitore si inserisce la seconda motivazione per cui le rappresentazioni audiovisive possono rendere ragione del sistema di costruzione di valori e senso in cui vengono realizzate e poi fruite.

Secondo un rinnovato paradigma di ricerca antropologica¹² (Dei, 2012), infatti, la sfera connessa ai prodotti culturali costituisce oggetto di interesse fondamentale nell'ambito delle scienze sociali, poiché in grado di fornire uno spaccato ben preciso dei gusti e delle scelte dei fruitori di quei determinati prodotti. In particolar modo, prendendo le mosse dalle intuizioni di Adorno e Horkheimer¹³ prima, che hanno intravisto nei meccanismi connessi al consumo dei prodotti culturali la chiave di lettura delle nuove dinamiche sociali, e Bourdieu¹⁴ dopo, che nel gusto del fruitore ha ritenuto fondamentale intravedere non solo

¹¹ DE LAURETIS T., 1989, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, Houndmills, 5.

¹² DEI F., 2012, *Antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna, 120-123.

¹³ HORKHEIMER M. e ADORNO T. W., 1982, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

¹⁴ BOURDIEU P., 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.

scelte estetiche ma anche scelte etiche, la ricerca sociale ha consacrato a nuovo campo di indagine lo studio dei prodotti dell'industria culturale. Complici anche le intuizioni prettamente semiologiche prima di Barthes¹⁵ e poi di Eco¹⁶, è oggi ormai un fatto ritenuto consolidato, nell'ambito delle scienze sociali, che l'analisi di prodotti dell'industria culturale può essere precorritrice di intuizioni legate a svariati aspetti del reale perché nel gusto del fruitore si intravede una scelta consapevole e un certo riconoscimento nei messaggi di cui quel determinato prodotto è impregnato e che da quello stesso prodotto vengono veicolati¹⁷.

La rappresentazione, inoltre, oltre a essere portatrice di significati culturalmente condizionati e riconosciuti dai fruitori di un determinato prodotto audio-visivo, è parte integrante del processo di costruzione di quei significati culturalmente condizionati. E se è vero che, per usare le parole di Teresa de Lauretis, la costruzione del genere è allo stesso tempo il prodotto e il processo delle sue rappresentazioni, si può dire che la percezione dell'identità di genere non è solo riflessa all'interno delle rappresentazioni audiovisive, ma ne risulta allo stesso tempo forgiata: «[...] gender, too, both as representation and self-representation, is the product of various technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life»¹⁸. Le caratteristiche comunemente assegnate alla mascolinità e alla femminilità, che potremmo racchiudere nella macrodefinizione di stereotipi di genere, quindi, sfilano anche su un tappeto rosso fatto di pixel e fotogrammi che ne costituisce allo stesso tempo cassa di risonanza e fucina di nuovi significati, fruibili anche grazie alla grande efficacia comunicativa di un mezzo che fa dell'immagine il proprio strumento d'espressione. Se è vero infatti che la figuratività non è mai innocente¹⁹, e che è allo stesso tempo portatrice e promotrice di significati, è ancor più vero che questi significati risultano enfatizzati da una potenza a livello comunicativo che è tipica del linguaggio che passa per immagini. E infatti, proseguendo secondo questa linea concettuale, se da una parte la nostra conoscenza e la comunicazione in generale sono basate sulla parola e su processi di verbalizzazione, e il pensiero verbale ha la capacità di delimitare spazi di riferimento in maniera precisa e puntuale²⁰, dall'altra parte, in un contesto caratterizzato quotidianamente da una fruizione

¹⁵ BARTHES R., 1974, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.

¹⁶ ECO U., 1977, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

¹⁷ DOUGLAS M. e ISHERWOOD B., 1984, *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Il Mulino, Bologna.

¹⁸ DE LAURETIS T., 1989, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, Houndmills, 2.

¹⁹ FLOCH J.-M., 2002, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, FrancoAngeli, Milano, 86-96.

²⁰ CHAPLIN E., 2007, *Cultural Studies e rappresentazioni visuali: la creazione dei significati attraverso gli aspetti visuali del testo*, in HARPER D. e FACCIOLO P. (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano, 71-72.

sempre maggiore di immagini, «il nostro pensiero comincia ad esserne influenzato, anche se ciò che la maggior parte di noi fa uscire sono ancora delle parole»²¹. E questo perché, a dire della stessa autrice, ciò che è visivo riesce a creare nuove corrispondenze rispetto al verbale e, quindi, ammette interpretazioni altre rispetto a quelle consentite da quest'ultimo. L'immagine ha sempre più spazio, riesce anche a modificare l'attività intellettuale e, quindi, riesce a essere in grado di produrre conoscenza. Se questo è più evidente in alcuni ambiti rispetto a altri, per esempio nella pubblicità, in cui si è assistito a un uso sempre più autonomo dell'immagine e meno a servizio della parola²², anche all'interno della metodologia delle scienze sociali si è osservato e si sta osservando uno sbilanciamento di pesi sulla bilancia del verbale e del visuale, sempre meno a favore unicamente del primo.

Come illustrato da Chaplin, sono sempre di più i sociologi che utilizzano immagine e fotografie non più unicamente a corredo del testo delle proprie ricerche ma rivendicandone autonomia sociologica²³; allo stesso modo, una parte di ricerca antropologia, tra le prime scienze sociali che ha fatto dell'immagine un uso scientifico, sta sperimentando nuove aree di ricerca che fanno dell'immagine mezzo d'espressione e oggetto d'indagine prediletto, al punto che c'è chi è arrivato a teorizzare una metodologia di ricerca antropologica basata sul "voice off", e cioè sull'isolamento degli altri linguaggi per concentrarsi unicamente su quello visivo²⁴. Con questo non si intende esaurire il complesso tema dell'utilizzo del visuale all'interno della metodologia di ricerca socio-antropologica e le variegate problematiche a esso connesse, per le quali si rimanda altrove²⁵, ma unicamente sottolineare quanto l'immagine e il mezzo visuale siano carichi di implicazioni anche conoscitive. In quanto oggetto di senso, l'immagine e l'opera visiva sono dotate di uno spessore culturale che, come precedentemente espresso, non esisterebbe se non fosse calata in un universo di senso prodotto dalla cultura in cui è forgiato e che, grazie alla potenza espressiva delle immagini, viene ribadito in maniera più forte e più immediata.

Per fare un esempio pratico ancora riportato da Chaplin, «nell'analisi sociologica delle riviste per *teenagers*, McRobbie prende in considerazione i modi in cui le ideologie influenzano la progettazione e riprogettazione delle loro pagine e quindi anche come,

²¹ *Ibidem*, 72.

²² CHAPLIN E., 2007, *Cultural Studies e rappresentazioni visuali: la creazione dei significati attraverso gli aspetti visuali del testo*, in Harper D. e Faccioli P. (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano, 71-73.

²³ *Ibidem*, 74.

²⁴ CANEVACCI M., 2001, *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi, Roma, 161.

²⁵ Tra i diversi contributi sul tema, si suggeriscono HARPER D. e FACCIOLI P., 2007 (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano e PENNACINI C., 2011, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma.

attraverso il materiale visuale, si generano e si spostano i significati nella e attorno alla cultura dei *teenagers* »²⁶. Allo stesso modo le rappresentazioni audiovisive hanno la capacità di veicolare e generare in modo espressivamente potente tutta una serie di significati attorno alle percezioni della mascolinità e della femminilità. Questa costituisce l'ultima, non per importanza, motivazione per cui un'analisi di genere di prodotti audiovisivi può essere foriera di stimoli importanti per quanto riguarda il tema del lavoro femminile e permette di inserire l'ultimo tassello all'interno di una riflessione introduttiva sul perché analizzare rappresentazioni audiovisive relativamente alle professioni femminili, nel solco dei Gender Studies, può avere senso.

3. Genere, rappresentazione e lavoro

Alcuni video di Short on Work costituiscono un buon esempio di come certi stereotipi di genere in ambito lavorativo siano radicati all'interno del contesto socioculturale di provenienza degli autori che li hanno esibiti, per adesione o per contrasto, all'interno delle proprie rappresentazioni audiovisive. Il lavoro, in quanto spazio sociale, costituisce l'humus fertile in cui le percezioni vengono recepite, codificate e costruite e, anzi, secondo alcune letture, costituisce esattamente il perno attorno al quale sono state arrotate le caratteristiche comunemente attribuite alla mascolinità e alla femminilità.

Secondo la critica femminista al modello economico capitalista condotta nell'ambito dei Women's Studies, infatti, la concezione di una femminilità più tendenzialmente predisposta alla sfera privata, all'emotività e, in ultima analisi, all'instabilità, partirebbe da ragioni per l'appunto socio-economiche e connesse alla sfera del lavoro. Fino alla rivoluzione industriale nella cultura occidentale la donna, sebbene sempre culturalmente connotata da una certa percezione di instabilità e minore fermezza dell'animo, era ancora legata a tutti quegli aspetti dell'amministrazione legati alla casa e al mondo domestico: d'altra parte la stessa etimologia della parola economia, connessa al termine *oikos*, casa, rende ragione di questo aspetto. Con l'esternalizzazione totale di tutte le attività economiche al di fuori dell'abitazione domestica e con l'assegnazione di queste attività lavorative prevalentemente agli uomini, una costruzione di poli oppositivi di genere basata sul dentro/fuori è stata immediata. «A questo punto, in Europa, si verificò un mutamento di idee legate alla questione del genere e venne alla luce un'ideologia che assegnava le donne al regno

²⁶ CHAPLIN E., 2007, Cultural Studies e rappresentazioni visuali: la creazione dei significati attraverso gli aspetti visuali del testo, in HARPER D. e FACCIOLI P. (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano, 87.

domestico, escludendole dalla vita pubblica a un livello mai conosciuto prima. Al contempo, anche la scienza economica venne completamente ridefinita. Essa non veniva considerata più come l'arte della gestione domestica, ma come scienza dell'industria, del commercio e del potere pubblico. L'economia divenne pertanto affare dello stato, della politica globale e della guerra, non della casa o della famiglia. *Ciascuna* sfera d'azione interessata dall'economia restava di dominio maschile; la scienza economica ridefiniva un ambito "domestico", limitato alle donne e, pertanto, non economico»²⁷.

Partendo da questo presupposto, è facile intuire come la conseguenza necessaria di questo dualismo fu assegnare alle attività svolte al di fuori della casa (e quindi dall'uomo) caratteristiche legate al ragionamento logico-razionale e alla lucidità mentale e, per contrasto, alle attività svolte in casa (svolte dalla donna) quelle legate alla sfera del privato e quindi dell'emotività. Wilk, prendendo le mosse dall'idea che questo tipo di dualismo culturale di fatto poi venga fatto passare come ontologico e naturale, stila una serie di caratteristiche oppostive costruite socialmente intorno ai poli uomo/donna:

«pubblico/privato; economia/famiglia; uomo/donna; razionale/emozionale; mente/corpo; storico/naturale; oggettivo/soggettivo; scienza/umanità; scienza economica/sociologica; competitivo/educativo; indipendente/dipendente»²⁸

Questa distinzione oppositiva di caratteristiche di genere non dovrebbe sorprendere perché di fatto sono tante le tracce di questa mentalità all'interno del nostro tessuto sociale e, di conseguenza, all'interno di concezioni comunemente legate al mondo del lavoro. L'idea per cui le donne abbiano più capacità relazionali, siano più naturalmente predisposte ad attività legate alla sfera creativa o emotiva (si pensi anche solo al lavoro di cura, attività culturalmente connotata come femminile) e che gli uomini, di contro, abbiano maggiori attitudini logico-razionali e maggiore capacità gestionale e di controllo, per quanto possa suonare appartenente a un tempo lontano e a concezioni che, stando all'opinione della Mead, andrebbero «spazzate via dalla mente, come le foglie morte in autunno»²⁹, di fatto è riscontrabile all'interno di concezioni radicate nel senso comune, i cui effetti hanno ricadute pratiche all'interno di svariati contesti sociali, non ultimo quello lavorativo, che le recepiscono e riproducono a un livello realistico e concreto.

²⁷ WILK R., 2007, *Economie e culture. Introduzione all'antropologia economica*, Mondadori, Milano, 36-37.

²⁸ *Ibidem*, 37.

²⁹ MEAD M., 1962, *Maschio e femmina*, Il Saggiatore, Milano, 34.

Alcuni video di Short on Work, per le ragioni precedentemente illustrate, offrono uno spaccato nitido di quanto queste attribuzioni di significato in relazione alla mascolinità o alla femminilità siano radicate, per adesione o per contrasto, nell'immaginario comune. Attribuzioni di significato che hanno una ricaduta pratica nel contesto lavorativo più di quanto si possa ritenere. A proposito del tasso di occupazione femminile negli anni '60 del Novecento, per esempio, nello stilare le diverse cause che in quella determinata fase storica tendevano a escludere una donna dal mercato del lavoro italiano (assetto del *welfare*, accesso all'istruzione, crisi strutturale di lungo periodo in alcuni settori a forte intensità di lavoro femminile quali agricoltura e industria tessile), Renato Fontana osserva come non fossero tralasciabili motivi prettamente socio-culturali per cui, in ragione della dicotomia oppositiva tra interno/esterno tracciata da Wilk, il lavoro femminile svolto all'esterno dell'abitazione era ritenuto comunemente un corollario del lavoro domestico, quello cioè svolto all'interno: « le ragioni sociali e culturali, in sostanza, facevano in modo che il lavoro extradomestico e retribuito delle donne fosse trattato come un'attività secondaria e complementare rispetto a quello degli uomini: un'attività sostanzialmente "aggiuntiva" da cui attingere e/o di cui liberarsi senza troppe difficoltà. [...] Allora il Lavoro era maschile, quello delle donne era accessorio, integrativo svolto spesso nei ritagli di tempo e comunque non doveva compromettere la cosiddetta "funzione essenziale"³⁰ », quella cioè svolta all'interno delle mura domestiche.

Per quanto chiaramente l'assetto sociale e economico si sia molto modificato dagli anni '60 a oggi, e con esso la configurazione del lavoro femminile, sembra interessante osservare come tracce di questo retaggio costruito sulla dicotomia oppositiva tra dentro/fuori di fatto risultino ancora molto presenti all'interno del senso comune e nei diversi spazi sociali, non ultimi quelli connessi al lavoro. E infatti, proseguendo lungo il filo delle opposizioni tracciate da Richard Wilk, partendo dall'idea che l'organizzazione sociale ha recepito questo modello di divisione, Cristina Michellini nella sua analisi riporta uno studio condotto nell'ambito del progetto TAGS, Methodology for De-Structuring Transnazional Action against Gender Stereotypes, volto a dimostrare come un effetto concreto di questa concezione oppositiva tra il dentro/fuori si sia tradotto a livello storico nel recepire il lavoro maschile come più connesso al concetto di produzione (all'esterno) e il lavoro femminile più connesso al concetto di riproduzione (all'interno). Ne deriva la dicotomia oppositiva che segue:

³⁰ FONTANA R., 2002, Il lavoro di genere. Le donne tra vecchia e nuova economia, Carocci, Roma, 18.

«Lavoro riproduttivo

Non retribuito
Isolamento
Senza controllo
Relazioni affettive
Non considerato come lavoro
Ripetitivo e invisibile
Senza contributi previdenziali

Lavoro produttivo

Produttivo
Relazioni sociali
Condizioni lavorative
Relazioni professionali
Riconosciuto socialmente
Possibilità di avanzamento di carriera
Contributi previdenziali»³¹

Come si può osservare, le caratteristiche connesse al lavoro riproduttivo, oltre a sintetizzare in breve il difficile percorso di riconoscimento del lavoro domestico come parte integrante delle attività economiche di una data società, rappresentano perfettamente la ricaduta pratica di una concezione storicamente e culturalmente situata che vede la donna più tradizionalmente connessa alla sfera del privato e dell'intimo. In un percorso in cui la segregazione occupazionale è di fatto in forte diminuzione e in cui non è più una novità per nessuno che le donne sono sempre più occupate in attività che in passato erano quasi esclusivamente di pertinenza maschile³², sembra interessante osservare come in realtà effetti di questa opposizione dicotomica tra il dentro e fuori siano rinvenibili nell'ambito delle dinamiche di lavoro in cui la parte femminile della società risulta oggi attivamente coinvolta. Le donne lavorano fuori casa e questo è un fatto: ma come viene recepito il lavoro femminile all'interno dell'immaginario comune e, quindi, nell'ambito delle dinamiche lavorative che si creano all'interno dei contesti di lavoro? Alcuni corti di Short on Work dimostrano in maniera chiara come la sfera degli stereotipi di genere, tradotta in questa opposizione tra "interno e esterno" e tra "lavoro di riproduzione e lavoro di produzione", risulti ben rappresentata, per adesione o per contrasto, nella percezione comune e come abbia ricadute pratiche all'interno della dinamiche di lavoro. L'analisi che segue si proporrà di individuarne le tracce all'interno di alcuni corti ritenuti significativi in tal senso.

³¹ MICHELINI C., 2002, Gli stereotipi di genere e il mondo del lavoro, in MOSCHINI L. (a cura di), Gli stereotipi di genere. Dalla comunicazione mediatica al mondo del lavoro, Aracne, Roma, 254.

³² FONTANA R., 2002, Il lavoro di genere. Le donne tra vecchia e nuova economia, Carocci, Roma, 27-28.

4. Il lavoro femminile nei video di Short on Work

Come precedentemente illustrato, la dicotomia dentro/fuori sembra essere il perno attorno a cui diversi stereotipi di genere si sono strutturati in forme e modalità diverse in ambito lavorativo. All'interno del trend generale dei video di Short on Work, caratterizzato dall'esibire alcune eccezionalità all'interno dei contesti lavorativi, è interessante osservare come questa dicotomia tra le caratteristiche comunemente assegnate alla femminilità e alla mascolinità sia stata rappresentata fundamentalmente per contrasto: sono diversi i corti che rappresentano donne impegnate in ruoli che non vengono recepiti come tipicamente femminili e la cui eccezionalità è confermata dalle parole dei protagonisti, dalle reazioni all'interno del contesto lavorativo e dall'auto-rappresentazione stessa che spesso le protagoniste femminili fanno del proprio lavoro.

Un caso sicuramente esemplificativo in tal senso è offerto da *Teresina Barbieri*³³, viaggio narrato in prima persona dalla stessa protagonista all'interno di una professionalità connotata come classicamente maschile. E' una connotazione che si sostanzia a livello storico e reale (la stessa protagonista racconta di avere avuto un insegnante uomo), ma che parte da una tipizzazione che trova nell'immaginario il suo *habitat* naturale: in un circuito come quello della rappresentazione in cui causa e effetto si rincorrono, la ricezione di una tipologia di lavoro come più marcatamente femminile o maschile fa sì che quel tipo di lavoro diventi di fatto maggiormente praticato dalla parte maschile o femminile della società. E in effetti, tracce di questo processo di autocostruzione dello stereotipo di genere sono rilevabili nel racconto che Teresina fa relativamente alla sua educazione e alla riluttanza di sua madre rispetto all'idea che la figlia pratichi un mestiere che non è da donna. Idea confermata diffusamente anche dai conoscenti della piccola "barbierina", così come veniva definita, che nel racconto di Teresina suggerivano alla mamma di indirizzarla piuttosto sul mestiere di estetista: tra queste parole risuonano quei meccanismi di costruzione del genere che passano per processi educativi e di formazione, dal momento che gli stereotipi di genere «sono introiettati dai soggetti stessi che ne vengono colpiti (in questo caso le donne), attraverso l'educazione e l'istruzione (e il messaggio dei mezzi di comunicazione di massa, in epoca moderna) e finiscono per far parte della loro identità, in quanto il contesto familiare e lavorativo in cui agiscono gli individui tende a influenzare fortemente la percezione del sé [...]. Dunque le donne stesse, pur essendo vittime di una cultura che

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=y1931a4uwbc>

limita il loro ruolo nella società, tendono malgrado ciò (almeno in parte) a trasmettere gli stereotipi sessisti ai propri figli, maschi e femmine, e in generale alle nuove generazioni»³⁴. Con un linguaggio che in alcuni punti potremmo definire marcatamente militante, l'autrice mette perfettamente in luce quanto i processi di costruzione dello stereotipo di genere (di cui spesso risultano vittime anche gli uomini in altre sfere del quotidiano) passino per un processo di auto-generazione che si struttura all'interno del discorso sociale.

Questo tipo di costruzione culturale, per il meccanismo di cui si parlava in precedenza in virtù del quale i gruppi umani tendono a recepire ciò che è culturalmente condizionato come naturale e ontologico, ha ricadute pratiche nei destini lavorativi e professionali di uomini e donne, dal momento che ne può condizionare le scelte. Effetti della costruzione dicotomica tra ciò che è ritenuto tipicamente maschile e ciò che è ritenuto tipicamente femminile, infatti, sono rinvenibili nelle scelte professionali e di formazione degli individui: in sostanza, ribaltando una concezione fortemente radicata e ben espressa dai poli oppositivi tracciati da Wilk, bisogna chiedersi se le donne siano realmente più predisposte, per esempio, allo studio di materie umanistiche o se i processi di costruzione del genere che collegano quel tipo di studio alla sfera della sensibilità e dell'intimo possano condizionare nel quotidiano, con un'ovvia generalizzazione, l'avvicinarsi a un percorso di studio piuttosto che a un altro e di conseguenza a un tipo di professione piuttosto che a un'altra. «In sostanza «quelle del lavoro “femminile” e del lavoro “maschile” non sono categorie eterne: esse sono, per dirla con le parole di Maria Pia May: *frutto a un tempo dell'organizzazione del lavoro e del ruolo assegnato nelle società rispettivamente a uomini e donne, in un dato momento storico e in questo dato sistema sociale [...] il contenuto dei lavori “femminili” e “maschili” non coincide affatto nelle diverse società e nei diversi periodi storici*. Sarebbe più corretto parlare di lavori più o meno “femminilizzati” o “mascolinizzati»³⁵. Anche perché è un fatto che il recepire un certo tipo di professione come più tipicamente maschile o più tipicamente femminile può condizionarne in larga parte la scelta: non a caso la tipizzazione del lavoro è stata per un periodo la base concettuale su cui impiantare la legittimazione della segregazione occupazionale femminile, poiché il lavoro domestico (dell'interno) era ritenuto più naturalmente consono alla parte femminile della società, a scapito di quello all'esterno: «Così, la relazione tra *sex typing* e segregazione occupazionale è del tutto evidente: oggi i due fenomeni procedono di pari passo, nel senso che all'indebolirsi delle tipizzazioni

³⁴ MICHELINI C., 2002, Gli stereotipi di genere e il mondo del lavoro, in MOSCHINI L. (a cura di), *Gli stereotipi di genere. Dalla comunicazione mediatica al mondo del lavoro*, Aracne, Roma, 255.

³⁵ FONTANA R., 2002, *Il lavoro di genere. Le donne tra vecchia e nuova economia*, Carocci, Roma, 26.

di genere corrisponde l'affievolirsi della segregazione (soprattutto orizzontale). Nella prima metà del Novecento c'era una relazione significativa tra la femminilizzazione di *alcuni mestieri* e l'aumento della segregazione»³⁶.

Senza ombra di dubbio i processi di femminilizzazione del mercato del lavoro hanno portato a un cambiamento della percezione di alcune professioni e sono diverse le donne impiegate in professioni che a lungo sono state ritenute marcatamente maschili. Il caso di Teresina Barbieri, però, appartiene a un tempo lontano e a un mestiere che fa parte di quel tempo lontano: in relazione a queste dure caratteristiche parliamo di un'eccezionalità, perché di fatto è una di quelle professioni che sono rimaste più strettamente collegate alla parte maschile della società. E questo è dimostrato anche dal modo stesso in cui la protagonista del corto parla della sua professione, che definisce molto semplicemente una passione che non meritava di essere abbandonata solo perché connotata come esclusivamente maschile e che è stata molto caldeggiata, più che dalla madre, dal suo patrigno. E' interessante notare, però, che per ricevere un certo riconoscimento della sue abilità c'è una forte rivendicazione della connotazione maschile di quel genere di professionalità. Teresina sottolinea precisamente che la sua qualifica è di barbiere, non di parrucchiere, professione che si rivolge a un'utenza maschile e femminile e che non ha nell'etimologia una radice connessa a un elemento simbolicamente e oggettivamente di stampo maschile: la barba. Quella stessa barba che Teresina con dovizia e precisione cura ai propri clienti, che nel suo negozio trovano un ambiente a misura d'uomo (letteralmente) anche a livello formale: alle pareti (rosa) del piccolo negozio, infatti, troviamo appeso un calendario di quelli pensati per un pubblico maschile, con il corpo femminile mostrato e esibito tra le pagine. "Devi metterci le donne nude, senò che barbiere sei!": è questa la spiegazione semplice ma ricca di complessità che Teresina dà in relazione a quell'affissione. Il calendario in questo caso rappresenta un oggetto di senso, caricato semanticamente di significato, che denota un'appartenenza a una sfera immediatamente riconoscibile. E' un modo per dire, senza dirlo, che, pur essendo una donna, Teresina può essere brava come un uomo a fare la barba e in questo senso, pur nella sua eccezionalità, conferma per contrasto la tipizzazione della sua professione: ne ribalta lo stereotipo ma allo stesso tempo lo rinforza dal momento che, com'è naturale all'interno del processo di costruzione culturale, sembra necessario comunque aderire a un'estetica di stampo maschile per

³⁶ Ibidem, 99-100.

ottenere un certo riconoscimento da parte del cliente, nonostante la sua abilità sia comprovata dalla vittoria di diversi concorsi in ambito, come raccontato dalla stessa protagonista. Significativa la doppia inquadratura che pone sui due fuochi della camera questo binomio oppositivo: da una parte Teresina che sta servendo un cliente e dall'altra il calendario che fa da sfondo alla sua attività. E' il fotogramma più realistico del doppio binario di genere costruito e ribaltato all'interno di questa eccezionalità, in un video in cui parlano i gesti e in cui si segue, lungo il percorso delle forbici tracciato da Teresina, il taglio di certe caratteristiche comunemente attribuite alla femminilità in virtù di un riconoscimento all'interno di quella che è ritenuta un'eccezionalità professionale da un punto di vista del genere

Parlando di eccezionalità, non si può non fare accenno a *Una fonderia da sogno*³⁷, altro corto che fa sfilare sui propri fotogrammi la storia del destino professionale atipico di una donna: Graziella. Estetista e mamma a tempo pieno in una prima fase della sua vita, alla morte del marito si ritrova a dover gestire una fonderia, attività strutturata e gestita dal marito fino alla sua scomparsa. In un contesto lavorativo a *target* di produzione e organigramma maschile, gli stereotipi di genere si rincorrono e corrono lungo il filo delle parole utilizzate dagli operai di fronte alla nuova gestione della fonderia. Lo straniamento relativo a questa eccezionalità si legge negli occhi con cui guardano a questo cambiamento di gestione, ma anche nelle loro parole che sulle prime palesano una certa sincera diffidenza relativamente alle caratteristiche della nuova gestione. Una gestione che stupisce proprio per la sua capacità di ribaltare certe aspettative che affondano le radici ancora una volta all'interno di stereotipi di genere e che si palesano, per esempio, nelle parole di uno degli operai a proposito del ruolo che ci si aspettava da Graziella: "pensavamo sarà un lavoro d'ufficio [...] e noi continueremo a fare un lavoro di officina". In questa frase è racchiuso nuovamente il binario oppositivo tra dentro e fuori di cui si parlava in precedenza: da Graziella non ci si aspetta un lavoro di produzione, all'esterno, in officina, ma un lavoro amministrativo, di riproduzione, all'interno dell'ufficio.

In una chiara esemplificazione di quanto la dicotomia dentro/fuori venga riprodotta anche all'interno del luogo esterno per eccellenza, la fabbrica, questa aspettativa relativamente al ruolo della protagonista femminile si traduce in un'iniziale diffidenza da parte degli operai relativamente alla nuova gestione. Diffidenza percepita dalla stessa Graziella che, pur tentando di ricoprire un naturale *gap* dettato dall'inesperienza tramite

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yIL1r7jarTc>

corsi di disegno tecnico e di metallurgia, si vede “snobbata”, termine usato dalla stessa protagonista, dal gruppo di lavoro e tra le righe di questo snobismo sembra risuonare uno dei tre principi tracciati da Bourdieu in merito alla divisione sessuale del lavoro: «In base al primo di tali principi, le funzioni adatte alle donne si situano nel prolungamento delle funzioni domestiche – insegnamento, assistenza, servizi. Il secondo principio vuole che una donna non possa avere autorità su uomini e che quindi abbia buona probabilità, a parità di condizioni, di vedersi preferire un uomo in una posizione di autorità, e di essere relegata a funzioni subordinate di assistenza. Il terzo principio conferisce all'uomo il monopolio della manipolazione degli oggetti tecnici e delle macchine »³⁸.

Prospettando uno scenario che effettivamente risuona apocalittico in alcuni punti, Bourdieu centra allo stesso tempo il punto della questione: per un fatto di connotazione culturale, anche all'interno di un posto di lavoro codificato come di appartenenza più marcatamente maschile, una divisione dei ruoli risulta essere radicata nelle concezioni dei lavoratori e si reifica all'interno delle dinamiche di lavoro. Quelle stesse dinamiche portano Graziella a frequentare anche corsi di “*leadership*” per sapersi porre con i dipendenti e che, in un'ottica manageriale, sono necessari per il superamento di un astio che non aiuta il naturale svolgimento della giornata lavorativa, in cui la stessa protagonista del corto si reca nei luoghi di produzione. Con una capacità di gestione che si mostra efficace e che riceve un certo riconoscimento da parte degli stessi operai rispetto alla capacità di innovare e di rendersi protagonista del lavoro, nel giro di otto anni Graziella riesce a ottenere la certificazione ISO 9001, a triplicare il numero dei dipendenti e a moltiplicare considerevolmente il fatturato dell'azienda, ma anche in questo caso rileviamo un dato tra le parole di uno degli operai che risulta significativo all'interno del nostro discorso sulla dicotomia dentro/fuori: “lei è la nostra mamma, noi la chiamiamo «mamma»”. Pur dimostrando di avere capacità di gestione che, quanto meno per gli aspetti legati all'innovazione, superano quelle del defunto marito, Graziella non raggiunge lo statuto di “capo” ma le viene attribuita una connotazione più facilmente riconducibile alla sfera privata, all'universo simbolico in cui una donna può avere effettivamente un ruolo di gestione. Sebbene uno degli operai dica chiaramente di temerla, perché in grado di “mettere soggezione”, l'autorità di Graziella viene ricanalizzata all'interno di codici conoscitivi che possono risuonare più familiari e in cui la gestione da parte di una donna può essere

³⁸ Bourdieu P., 1998, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, p. 111.

codificata all'interno delle proprie costruzioni culturali o, direbbe Bourdieu, può essere codificata all'interno di un ruolo che ne smorza l'autorità.

Al di là dei risvolti interpretativi relativamente a questa connotazione, è interessante osservare come l'aspetto femminile di questa gestione venga riconfermato tramite un collegamento a una sfera privata e personale come quella della famiglia; così come la stessa protagonista, nel percorso di autocostruzione e auto-rappresentazione del genere, alla domanda dell'intervistatrice sulle modalità con cui la sua femminilità si preserva in quell'ambiente marcatamente maschile, tra le varie modalità parla della sua attenzione all'ambiente di lavoro: uno spazio ancora una volta riconducibile al chiuso e all'interno.

Un calco della dicotomia tra interno e esterno sul posto di lavoro è rinvenibile anche nell'ambito del terzo corto che porta sulla scena vicende di lavoro di donne impegnate in professionalità connotate come marcatamente maschili: *Con la testa con le mani*³⁹. Video in cui fa da sfondo il tema della ricostruzione dopo il terremoto emiliano, la narrazione si snoda attraverso le storie di due donne, Francesca e Barbara, passate da lavori tipizzati come femminili, la prima all'interno dell'ambito biomedicale e la seconda nel settore dell'abbigliamento, a un tipo di lavoro tipizzato come maschile all'interno dell'industria metal-meccanica.

Nelle parole delle intervistate, oltre ai grandi temi legati alla ricostruzione e all'instabilità esistenziale post-terremoto, emerge la grande tematica della conciliazione vita- lavoro, all'interno di un esempio offerto dallo stabilimento Wam di Cavezzo (Modena) che risulta tra i più virtuosi. Entrambe le lavoratrici sottolineano come atipica la possibilità di vivere la maternità come un fatto naturale e non da occultare, e fanno luce indirettamente sui coni d'ombra di certi dinamiche lavorative che in altre realtà non virtuose ostacolano la conciliazione vita-lavoro e, più in generale, la conciliazione dello spazio interno con quello esterno: «In Italia le donne lavorano per il mercato meno degli uomini e per periodi più brevi della vita. Quelle che entrano nel mercato del lavoro sovente ne escono precocemente o alla nascita dei figli o per curare i genitori anziani»⁴⁰. In questo senso, quindi, la realtà offerta dallo stabilimento Wam costituisce un esempio virtuoso, perché la nascita di un figlio non costituisce un'uscita *tout court* dal mercato del lavoro ma, anzi, come spiegato dalle stesse protagoniste, non corrisponde neanche a un cambiamento della mansione una volta rientrate sul posto di lavoro.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Z7TGrYHdkUE>

⁴⁰ DEL BOCA D. e ROSINA A., 2009, Famiglie sole. Sopravvivere con un welfare inefficiente, Il Mulino, Bologna, p. 111.

Ciò che però risulta ancora più interessante osservare tra le parole delle protagoniste è lo specchio delle dinamiche di conciliazione-vita lavoro che si riflettono indirettamente nei loro discorsi e che prospettano situazioni diverse, poiché diversa risulta la gestione che ogni famiglia fa della divisione dei ruoli: nelle parole di Francesca, infatti, si legge un forte sovraccarico della gestione del lavoro domestico da parte del marito, che di professione fa l'autista; di contro, nelle parole di Barbara, si legge un esempio di divisione dei ruoli e del carico di lavoro domestico decisamente equilibrato e “al 50 e 50”, come la stessa protagonista lo definisce. Proviamo a entrare nel dettaglio delle due interviste. Dalle parole della prima, emerge un dato interessante: anche se risulta una lavoratrice a tutti gli effetti esattamente come suo marito, la cura dei figli e della casa è demandata implicitamente a lei. “Sono io che chiamo le bimbe, sono io che mi organizzo per mandarle a scuola, sono io che mi organizzo per il pranzo, sono io che mi organizzo quando le vado a prendere per la palestra, per i colloqui con i professori, per la pediatra, per il medico e tutto. Poi sono fortunata, perché ho un marito che quando è a casa c'è, quando è a casa però?”. Giustificato anche strutturalmente dal fatto che la professione di autista porti il marito diverse ore fuori casa secondo orari di lavoro che non sempre sono definibili, questo dato sembra essere ancora correlato alla dicotomia dentro/fuori che costituisce il filo conduttore di questa analisi: pur muovendosi effettivamente in uno spazio lavorativo del tutto esterno a quello domestico e connotato come marcatamente maschile, la casa risulta comunque il regno delle attività di Barbara e il lavoro domestico viene principalmente demandato alla parte femminile della coppia per un fatto che è anche culturale, perché non più spiegabile unicamente in virtù di una divisione di ruoli che si snodano tra il dentro e il fuori, dal momento che anche la donna ha un lavoro che è a tutti gli effetti in uno spazio esterno: «[...] esistono anche fattori culturali importanti che interagiscono strettamente con le caratteristiche del sistema di welfare, penalizzando ulteriormente la possibilità di conciliazione. Come testimoniato da varie indagini, come ad esempio la World Values Survey, in Italia è tradizionalmente più radicata l'idea che la donna debba occuparsi prima di tutto (se possibile esclusivamente) della famiglia e dei figli»⁴¹. Nonostante quindi siamo in presenza di un nucleo familiare in cui esiste piena attività lavorativa di entrambi i coniugi e in cui la donna ricopre a tutti gli effetti una mansione tradizionalmente e classicamente tipizzata come maschile, retaggi della dicotomia dentro/fuori e della divisione dei ruoli lavorativi lungo il baricentro del produttivo/riproduttivo emergono chiaramente anche in

⁴¹ Del Boca D. e Rosina A., 2009, *Famiglie sole. Sopravvivere con un welfare inefficiente*, Il Mulino, Bologna, p. 72.

una situazione di parità lavorativa. Parità che invece si legge a tutto tondo nelle parole dell'altra protagonista, in cui la divisione dei ruoli sembra essere equilibrata sia a livello lavorativo e sia a livello domestico. Anche in questo, però, sembra si possa rilevare un dato interessante: la protagonista racconta di condividere lo spazio lavorativo con suo marito all'interno della stessa fabbrica. Sono colleghi e, proprio per marcare fortemente la distanza tra spazio interno e spazio esterno, anche sul posto di lavoro si definiscono colleghi e si relazionano come tali. Questo probabilmente può risultare significativo a livello simbolico relativamente alla divisione bilanciata dei ruoli: la condivisione dello spazio esterno in senso paritetico probabilmente ha delle influenze relativamente alla divisione dei ruoli anche nell'ambito dello spazio interno, in una rincorsa di poli che da oppositivi diventano complementare perché coinvolgono entrambi i componenti della coppia e del nucleo familiare. La casa non è più uno spazio marcatamente femminile così come la fabbrica non lo è più da un punto di vista maschile: lo squarcio del velo domestico qui raggiunge il pieno compimento e ribalta in senso positivo gli stereotipi di genere che vedono la donna "ontologicamente" più connessa alla sfera dell'intimo, del privato e dell'emotività.

Parlando di squarcio del velo domestico e di ribaltamento di questo genere di stereotipi, altri due esempi significativi ci vengono in forma estrema da due corti caratterizzati da atmosfere radicalmente diverse: *Office Kingdom*⁴² e *La bataille d'Angleterre*⁴³. Afferenti a tipologie narrative diverse, che attingono rispettivamente dal mondo dell'animazione e dal mondo della narrazione fittizia ma verosimile della fiction, i due cortometraggi portano all'estrema conseguenza la fuoriuscita della donna dalle atmosfere dell'interno secondo modalità del tutto diversificate. Partiamo dal primo.

Office Kingdom racconta l'avventura di una comune impiegata nel terzo settore all'interno della giungla animata della burocrazia. Manifesto delle incomprensioni e del difficile rapporto tra impiegati e utenti, viziato anche dai diversi stereotipi relativamente alla presunta poca professionalità diffusa nel settore dei servizi, il video mette in scena in maniera ironica e originale il sottobosco di difficoltà e lungaggini burocratiche in cui può rimanere intrappolato un addetto del terzo settore, anche solo per recuperare il timbro fatidico necessario all'utente: è esattamente quello che capita alla protagonista di *Office Kingdom*, dipendente composta e discreta allo sportello, eroina e guerriera alla ricerca del timbro perduto nel mondo extraterreno degli uffici e della burocrazia. E' un cortometraggio d'animazione che con le leggi dell'animazione tratta il tema del lavoro nel terzo settore e,

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=ngaRWyPwgQg>

⁴³ https://www.youtube.com/watch?v=kKHOJXh_YN8

allo stesso tempo, il tema del passaggio da spazio interno a spazio esterno della protagonista. L'impiegata allo sportello, relazionale e misurata, addetta a un'attività amministrativa (e quindi riproduttiva), diventa la Lara Croft del mondo della burocrazia alla ricerca del timbro in uno spazio lavorativo che diventa così esterno da risultare extra-terreno. Il ruolo attivo della protagonista a livello lavorativo è sottolineato in questo passaggio, che è marcato anche a livello formale: dalla gonna e il golfino dell'interno, si passa all'armatura da guerriera dell'esterno, in una lotta all'ultimo sangue in un mondo spietato e fantastico in cui gli altri guerrieri incontrati lungo il cammino sono tutti uomini, altrettanto agguerriti e altrettanto (c)attivi. La giungla della burocrazia diventa il livello di un videogioco con tanto di *goblin* finale, costituito da un anziano addetto del settore, a cui strappare (letteralmente) l'agognato timbro. Nella metafora animata offerta da *Office Kingdom*, c'è una rappresentazione delle difficoltà che le donne (e gli uomini) possono affrontare all'interno dello spazio di lavoro, proiettato talmente al di fuori dallo spazio intimo della casa da essere identificato ironicamente con un mondo così esterno da risultare immaginario, con sfide e battaglie da affrontare, in un'epopea contemporanea in cui il tesoro da strappare al cattivo finale risulta essere il timbro con cui permettere alla macchina burocratica di continuare a camminare. Ottenuta la vittoria, la protagonista del corto ritorna nello spazio interno dello sportello e la ritroviamo nuovamente composta, relazionale e capace di gestire le rimostranze del cliente in maniera del tutto equilibrata, in aderenza con quanto ci si aspetterebbe da un'addetta al pubblico.

E se lo squarcio del velo domestico in *Office Kingdom* è marcato col linguaggio iperbolico e fantastico dell'animazione, *La bataille d'Angleterre* ci offre un ribaltamento dello stereotipo di genere che vuole la donna più marcatamente emotiva, relazionale e sensibile con i toni verosimili di una narrazione dagli echi bellici. Ci troviamo in un'azienda in cui, per usare le parole di uno dei protagonisti, "On es tous mobilisés" e in i cui manager e amministratori decidono di rivolgersi a un consulente esterno che suggerisca strategie per meglio somministrare ai dipendenti dell'azienda l'indigesta pillola della mobilità, in una lettura del fenomeno che è dichiaratamente del tutto negativa. In un cortometraggio in cui giganteggia il tema della mobilità e delle difficoltà di accettazione dei dipendenti di questo fenomeno, dal punto di vista della nostra analisi quello che risulta interessante osservare è che il ruolo del consulente è incarnato da una donna che sin dalle prime battute si presenta come lucida e calcolatrice.

In una critica esplicita a questo tipo di strategie di gestione e a questo genere di consulenza, a metà tra corso di formazione e corso di manipolazione, sembra significativo

osservare il totale ribaltamento dello stereotipo di genere che vede la donna più depositaria di certe caratteristiche legate all'emozione, alla relazione e alla sensibilità. Un ribaltamento che si traduce nella totale mancanza di affettività e nella spietata lucidità con cui la donna analizza le varie fasi del processo di accettazione della mobilità da parte dei dipendenti, che porta sul finale al suicidio dell'altro protagonista maschile, una delle "vittime" dell'"accettazione". Accettazione che si sostanzia non solo nell'osservare i provvedimenti presi dall'azienda, ma anche nel ritenerli sensati in virtù di un grande disegno generale che somiglia al grande disegno della guerra: i dipendenti in mobilità diventano i 20.000 civili sacrificati da Churchill nella bataille d'Angleterre in virtù della vittoria finale. "20.000 morts, mais c'est la guerre, c'est comme ça", commenta il protagonista maschile del corto, consacrando la sua piena accettazione del fenomeno anche da un punto di vista concettuale. In questo processo di lenta accettazione dai risvolti tragici, la figura femminile assume un ruolo di fredda manipolazione in forma di consulente.

In un totale ribaltamento della percezione di genere consolidata nel senso comune, la mamma della Fonderia da sogno qui si trasforma nella matrigna che fornisce ai manager dell'azienda il siero con cui avvelenare la mela da somministrare ai propri figliastri: i dipendenti a cui far ingurgitare il boccone amaro della mobilità. In una lettura del fenomeno che è dichiaratamente negativa, la figura femminile diventa l'alfiere dello scacchiere in cui si gioca la partita tra i due schieramenti e perde tutta quella sfera di attributi ritenuti marcatamente femminili in forma estrema, denotando con i d'ombra realistici di alcune reazioni di un certo femminismo contemporaneo che, nel tentativo di ribaltare alcuni stereotipi di genere, finisce per avvallarli, assegnando alla donna caratteristiche che sono state tipizzate come maschili (lucidità, ragionamento logico-razionale), ma allo stesso tempo depauperandola di caratteristiche connesse alla sfera emotiva che prima ancora che maschili e femminili risultano umane. Naturalmente la sfera di attributi legati alla manipolazione e al controllo nella lettura all'interno del corto fanno parte del DNA del consulente prima che della donna, ma non sembra un dato da tralasciare il fatto che questo genere di consulente sia incarnato da una figura femminile, in un processo dell'immaginario che spesso identifica, per contrasto rispetto allo stereotipo di cui sopra, la donna manager o "in carriera" come spietata, priva di affettività e non desiderosa di legami. Un processo che non fa che rafforzare la barriera tra il "dentro" e "fuori", marcando simbolicamente l'idea che effettivamente i due spazi siano inconciliabili. Così come una certa empatia della donna risulta inconciliabile con il ruolo richiesto dalla mansione di consulente: assenza di empatia che è marcata al termine del video con il lungo sguardo non in camera della protagonista

del tutto privo di emozione, che conclude una lettura dichiaratamente a sfavore delle strategie gestionali illustrate all'interno del corto.

Dal grande affresco della mobilità al tema della flessibilità il passo è (un video) breve. Anzi due. Nelle battute conclusive di questa analisi, sembra interessante osservare come il grande tema della flessibilità lavorativa connessa alla tematica del genere sia rappresentata in due video: *2033*⁴⁴ e *Coworking: new way of considering work*⁴⁵. Narrazioni che si snodano in forma diversificata e in cui giganteggia il tema della flessibilità connessa alle nuove tipologie di lavoro, così come vengono percepite, la relazione con delle protagoniste femminili permette di evidenziare luci e ombre della percezione di un fenomeno largamente presente nel dibattito pubblico e di osservare come la grande tematica della flessibilità venga rappresentata in relazione al lavoro femminile. Obiettivo dell'analisi di questi ultimi due corti all'interno della carrellata proposta finora, quindi, non sarà fare un *excursus* del grande tema della flessibilità, la cui complessità meriterebbe una trattazione a parte, ma osservare in che modo viene rappresentata in relazione al lavoro femminile e in che modo si nutra di concezioni più o meno diffuse sul tema. I due corti, infatti, rappresentano simbolicamente le due facce del fenomeno, prospettando una lettura che ne rileva in forma opposta aspetti più marcatamente negativi o positivi.

Il caso di *2033*, vincitore della prima edizione di Short on Work, sembra aderire maggiormente alla prima categoria. La narrazione si snoda attorno alla biografia Silvia, giornalista scientifica *freelance* che fa la funambola lungo il filo di una vita lavorativa instabile: 35 anni, collaboratrice di diverse riviste, case editrici e diverse produzioni Rai, la protagonista del corto offre uno spaccato nitido di una vita lavorativa connotata dal movimento, sottolineato anche tecnicamente da una colonna sonora che ne tratteggia il dinamismo, in perfetta linea con la narrazione verbale e visuale. Dinamismo che, nelle parole stesse della protagonista, si muove da un piano reale, costituito dai diversi viaggi condotti per lavoro, a un piano contrattuale, dal momento che la professione prevede un passaggio di contratto in contratto, secondo una continua frammentazione del rapporto di lavoro.

In un racconto in cui lucidamente fa eco il tema delle difficoltà legate alla retribuzione e, soprattutto, a un'incapacità di fare gruppo nel rivendicare certi diritti a causa della forte componente individualistica che caratterizza la professione, sembra giganteggiare il grande tema dell'assenza di rappresentanza che, nella lettura di Berton, Richiardi e Sacchi,

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=am9EK2_8QBw

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=15kP80f7CdE>

costituisce uno dei principali fattori di insicurezza lavorativa che possono essere connessi al cosiddetto lavoro flessibile⁴⁶ che, nell'opinione di Gallino, porterebbe di conseguenza a una forma di precarietà che è prima di tutto esistenziale. Precarietà che effettivamente si legge nelle parole della protagonista e nel racconto di come il lavoro di *freelance* preveda della fasi altalenanti, costituite da un passaggio da ritmi di lavoro forsennati e "saltellanti", come suggeriscono le immagini del video, a un senso di horror vacui che si configura prepotente alla scadenza del contratto e che si traduce, usando ancora le parole della protagonista, in una fatica esistenziale profonda. Nella descrizione di questa forma di fatica esistenziale, che si sostanzia anche nell'incapacità di vivere le relazioni sociali in maniera serena e in cui "anche uscire a mangiare una pizza sembra un'impresa", risuona la definizione di precarietà di Gallino come «ferita dell'esistenza, una forma immeritata d'ansia, una diminuzione di diritti di cittadinanza che si solevano dare per scontati»⁴⁷, secondo una correlazione dei termini di flessibilità e precarietà che per Gallino risulta immediata. Correlazione che invece non risulta tale nella lettura di Berton, Richiardi e Sacchi, che hanno tentato di individuare alcuni aspetti della flessibilità che al contrario potrebbero non costituire sinonimo di insicurezza lavorativa e quindi precarietà, termine che la stessa protagonista di fatto all'interno del corto rifiuta, dal momento che concepisce il movimento e la frammentazione come parte integrante del DNA del *freelance*: è parte di un tipo di lavoro che non spaventa da questo punto di vista e da un punto di vista del tempo presente, ma che allo stesso tempo non concede l'immagine di un futuro definito.

Dall'incapacità di prefigurare un futuro prossimo, infatti, deriva il titolo del corto, dal momento che la protagonista spiega chiaramente di non essere spaventata dal fatto di non sapersi configurare nel 2013, anno successivo alla data di produzione del corto, ma, piuttosto, nel 2033. Nonostante la terminologia connessa al tema della precarietà venga rifiutata dalla protagonista nei suoi aspetti più retorici, anche in questa incapacità di figurarsi un futuro non troppo lontano emerge l'idea di Gallino per cui la flessibilità presenti il conto dopo anni⁴⁸, in un'interpretazione della precarietà che è concettuale, in quanto condizione sociale e umana che porta all'incapacità «di formulare previsioni e progetti sia di lunga sia di breve portata riguardo al futuro – quello professionale, ma anche spesso quello esistenziale e familiare»⁴⁹. In effetti, l'incapacità di prefigurare un futuro risulta il vero

⁴⁶ BERTON F., RICHIARDI M. e SACCHI S., 2009, *Flex-insecurity. Perché in Italia la flessibilità diventa precarietà*, Il Mulino, Bologna, pp. 38-39.

⁴⁷ GALLINO L., 2007, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Laterza, Roma, p. 75.

⁴⁸ GALLINO L., 2007, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Laterza, Roma, p. 75.

⁴⁹ *Ibidem*, 77.

filo conduttore del corto, che parla di assenza di progettualità già dal titolo e sembra curioso osservare come, nella scelta di un'immagine identificativa del concetto di precarietà connessa sempre all'istante e al luogo, Gallino scelga la metafora della metro, in uno *sliding doors* esistenziale tra scelte imminenti e contingenti⁵⁰: esattamente come la protagonista del corto fa l'equilibrista lungo la linea gialla della metro romana oltre che lungo il filo sfilacciato di una scelta professionale instabile che, però, è rivendicata come tale.

Dell'analisi che Gallino fa della flessibilità come anticamera della precarietà esistenziale, infatti, manca nel corto l'idea per cui la precarietà generi un'assenza di identità lavorativa, che invece viene rivendicata fortemente dalla protagonista, in una scelta professionale che è allo stesso tempo scelta di vita. In questa rivendicazione risuona invece la lettura di Berton, Richiardi e Sacchi, secondo cui la precarietà non risulta necessariamente connessa alla flessibilità, ma può essere legata a altro tipo di scelte: «secondo la nostra prospettiva, precario è anche quel lavoratore che sceglie una carriera poco remunerata o instabile perché, poniamo il caso, trae particolare soddisfazione dall'attività lavorativa svolta»⁵¹.

Al di là delle diverse posture sul tema, che come si è detto non è obiettivo di questa trattazione sviscerare, e al di là dell'evidenza di quanto la definizione stessa di flessibilità risulti scivolosa, ancora una volta è interessante osservare come nel corto siano annidate concezioni e categorie analitiche sul tema, sublimite da una potenza espressiva che passa per l'immagine. Immagine che nel raccontare il tema della flessibilità in relazione a una figura femminile e nel raccontare un'assenza di progettualità anche da un punto di vista familiare, ancora una volta ribalta lo stereotipo culturale del dentro/fuori in base al quale ci si aspetterebbe culturalmente da una protagonista femminile un riferimento alla sfera del privato e dei propri legami, che invece nel corto risulta totalmente assente. Dimensione che invece risulta presente in *Coworking: new way of considering work* e che viene posta, ancora una volta, in relazione al tema della flessibilità, secondo una lettura che coglie implicazioni positive all'interno della relazione tra flessibilità e conciliazione vita- lavoro.

In una narrazione che sposa una lettura del fenomeno in chiave ideologicamente positiva, il corto porta in scena una dimensione lavorativa in comune scelta proprio perché flessibile. La parola flessibilità è la *key word* con cui i lavoratori raccontano la propria esperienza di *coworking* all'interno di Kilowatt e risulta il *tam tam* su cui tamburellano le scelte professionali dei lavoratori coinvolti, tra cui sono presenti anche donne, impiegate in

⁵⁰ Ibidem, 78.

⁵¹ BERTON F., RICHIARDI M. e SACCHI S., 2009, Flex-insecurity. Perché in Italia la flessibilità diventa precarietà, Il Mulino, Bologna, p. 41.

un'attività di comunicazione all'interno di SocialLab, società di comunicazione digitale. Anche nelle loro parole la scelta di lavorare in Kilowatt risulta connessa alla possibilità di approcciarsi a un lavoro più flessibile, con un ambiente di lavoro più libero e meno restrittivo. Non c'è traccia della fatica esistenziale che fa da sfondo alla narrazione di *2033* né della ferita dell'esistenza di cui parla Gallino, in un video che sposa in toto una percezione della flessibilità, molto presente nel dibattito pubblico, che è dichiaratamente positiva. E lo è anche in relazione al tema che più interessa questa analisi: quello della conciliazione vita-lavoro.

La flessibilità temporale, connessa quindi agli orari di lavoro, nelle parole di uno dei lavoratori viene percepita come una migliore possibilità di gestione degli impegni familiari: “penso che questo luogo può diventare un luogo in cui possiamo sperimentare non solo un *coworking*, ma anche un *coliving* [...], un qualcosa per renderci meno difficile questo aspetto della vita, visto che in qualche modo per le modalità lavorative lo dividiamo un po' tutti, quindi penso, non so, che potrebbe diventare un posto in cui ci organizziamo per quello che riguarda la spesa [...] o per quello che riguarda il tempo in cui noi dobbiamo continuare a lavorare e i nostri bambini magari non sono più all'asilo perché è finito l'orario e quindi un inventarsi uno spazio [...] che i bambini possono vivere intanto che noi lavoriamo”.

Oltre a risultare interessante che la questione della conciliazione vita-lavoro venga posta da un uomo, in questa concezione, che lega la possibilità di lavoro flessibile a un maggiore margine d'azione nella gestione del tempo domestico, risuonano certe letture che effettivamente legherebbero anche la flessibilità temporale, oltre che quella funzionale legata allo strumento del part-time, a una maggiore discrezionalità nella gestione del tempo lavorativo e del tempo domestico: [...] orari flessibili e parziali, infatti, permettono la conciliazione con le attività extralavorative *senza* che sia necessario interrompere quella lavorativa. «[...] Gli impieghi *part-time* favoriscono la partecipazione delle donne al mercato del lavoro dopo una maternità (Pacelli Pasqua e Villosio 2007) – peraltro annullando la perdita salariale che invece colpisce le neomamme che rientrano con un impiego a tempo pieno- ma i loro effetti sulla fecondità sono nulli oppure negativi (Del Boca 2002; Del Boca, Pasqua e Pronzato 2005)»⁵². Anche in questo caso, non è obiettivo di questa analisi addentrarsi nel complesso tema del rapporto tra flessibilità e conciliazione vita-lavoro: quello che è interessante osservare è come la rappresentazione di questo rapporto all'interno del corto risulti imbevuta di considerazioni e concezioni sul tema, che vengono

⁵² BERTON F., RICHIARDI M. e SACCHI S., 2009, *Flex-insecurity. Perché in Italia la flessibilità diventa precarietà*, Il Mulino, Bologna, p. 66.

riflesse nella narrazione e nelle parole dei protagonisti, dimostrando nuovamente quanto la rappresentazione rifletta e veicoli certe percezioni sulla grande tematica del lavoro, nelle sue diverse sfaccettature.

Quest'ultimo corto, in quanto fortemente esemplificativo di quanto una rappresentazione audiovisiva possa anche essere imbevuta di un'ideologia dominante sul tema, permette di tirare le fila del discorso a proposito degli esempi di analisi proposti all'interno di questa trattazione.

5. Conclusioni

In un percorso che ha tentato di osservare quanto la rappresentazione audiovisiva possa far luce su concezioni e percezioni legate al complesso tema del lavoro femminile e degli stereotipi di genere all'interno del contesto lavorativo, si è posta l'attenzione su come l'adesione a certe concezioni legate alla femminilità o alla mascolinità sia stata rappresentata, all'interno dei video presi in esame, fondamentalmente per contrasto. Nella sfilata di storie di lavoro al femminile presenti all'interno della carrellata di video selezionati, gli stereotipi di genere in ambito lavorativo fanno da sfondo e, pur nel tentativo di ribaltarli tramite la messa in evidenza di eccezionalità lavorative da un punto di vista del genere, risultano fortemente presenti. In questo senso, quindi, l'analisi dei corti sembra aver fornito uno spaccato nitido di una percezione della tipizzazione delle professioni che, seppur rappresentata in forma di contrasto all'interno dei video selezionati, risulta ben presente nell'immaginario comune e che ha ricadute pratiche all'interno dei diversi contesti di lavoro in relazione alle grandi tematiche connesse al lavoro femminile che sono state evidenziate nel corso dell'analisi.

Per questo motivo, dunque, sembra di poter osservare quanto l'analisi del repertorio visuale possa essere significativa all'interno della grande categoria analitica proposta dai Gender Studies. Allo stesso modo, sembra sia possibile evidenziare quanto la ricerca sociale possa essere proficuamente connessa all'analisi dell'immagine in senso lato e quanto una forte interdisciplinarietà tra le scienze sociali in generale e l'analisi semiologica del repertorio visuale possa essere foriera di implicazioni metodologiche positive per l'analisi del lavoro (femminile) e delle sue rappresentazioni.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R., 1974, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, Torino.
- BERTON F., RICHIARDI M., SACCHI S., 2009, *Flex-insecurity. Perché in Italia la flessibilità diventa precarietà*, Il Mulino, Bologna.
- BIANCHERI R., 2008, (a cura di), *La dimensione di genere nel lavoro. Scelte o vincoli nel quotidiano femminile*, Plus- Pisa University Press, Pisa.
- BOURDIEU P., 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.
- BOURDIEU P., 1998, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli.
- BUSONI M., 2000, *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma.
- CANEVACCI M., 2001, *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi, Roma.
- CHAPLIN E., 2007, *Cultural Studies e rappresentazioni visuali: la creazione dei significati attraverso gli aspetti visuali del testo*, in HARPER D., FACCIOLI P. (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- DE LAURETIS T., 1989, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, Houndmills.
- DEI F., 2012, *Antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna.
- DEL BOCA D., ROSINA A., 2009, *Famiglie sole. Sopravvivere con un welfare inefficiente*, Il Mulino, Bologna.
- DOUGLAS M., ISHERWOOD B., 1984, *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo*, Il Mulino, Bologna.
- ECO U., 1977, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- FLOCH J.-M., 2002, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, FrancoAngeli, Milano.
- FONTANA R., 2002, *Il lavoro di genere. Le donne tra vecchia e nuova economia*, Carocci, Roma.
- GALLINO L., 2007, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Laterza, Roma.
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W., 1982, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- MEAD M., 1962, *Maschio e femmina*, Il Saggiatore, Milano.
- MEAD M., 1983, *Sesso e temperamento in tre società primitive*, Il Saggiatore, Milano.
- MICHELINI C., 2002, *Gli stereotipi di genere e il mondo del lavoro*, in MOSCHINI L. (a cura di), *Gli stereotipi di genere. Dalla comunicazione mediatica al mondo del lavoro*, Aracne, Roma.
- PENNACINI C., 2011, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma.
- PIGNATO C., 1997, voce *Cultura*, in Fabietti U. e Remotti F. (a cura di), *Dizionario di antropologia*, Zanichelli, Bologna.
- REMOTTI F., 1996, *Contro l'identità*, Laterza, Bari.

ANTONELLA CAPALBI

La rappresentazione del lavoro femminile: nell'archivio di Short On Work – Concorso per documentari brevi sul lavoro

WILK R., 2007, *Economie e culture. Introduzione all'antropologia economica*, Mondadori, Milano.