

Il sudore immaginario

La rappresentazione del lavoro nelle *vués* Lumière

Marco Bertozzi*

1. *Fra Edison e i Lumière*

Interpellato oggi, il cinema nascente offre racconti di una sconcertante forza documentale. Si tratta di racconti ibridi, prodotti da quei processi di contaminazione scientifico-spettacolare che permeano la fase delle origini e illuminano la Storia, al di là dei contenuti, sugli immaginari e le mentalità dei suoi produttori. Dalle consuete – per il supporto – quanto pregnanti immagini degli albori, i recenti cataloghi delle produzioni Edison e Lumière tracciano filologie e tassonomie dalle quali risulta primigenia rappresentazione di fabbrica (*en plain air*) la versione di *Sortie d'usine* (n. 91/A) del 1895¹. Solo del 1896 è l'analogo film Edison (*Employees Leaving Factory* o *Clark's Thread Mill*), girato alla fine di ottobre da William Heise. Sul tema del lavoro, i primi film di Edison si distinguono piuttosto con azioni-lemma della civiltà industriale, quali il classico *Blacksmithing Scene* (n. 16, maggio 1893), nel quale tre operai all'incudine forgiano il metallo incandescente, alternandosi ritmicamente all'opera²; o nel suo *Dickson Experimental Sound Film* (n. 125), girato fra il settembre del 1894 e il 2 aprile dell'anno successivo, sempre da Heise, in cui una scena tripartita mostra l'altoparlante, un violinista (probabilmente Charles D'Almaine, impiegato di Edison e a lui somigliante) e due uomini danzare abbracciati. All'Edison degli anni fra il '92 e il '95 – oltre alla proiezione – manca lo scenario urbano, anche se filmare semplici azioni all'interno della Black Maria³ può rinviare comunque ad un contesto paesaggistico, attraverso un approccio metonimico. È il caso di un altro grande *topos* delle origini, i pompieri, un salvataggio dei quali è ricostruito in studio e ripreso da Heise in *Fire Rescue* (n. 102, autunno-inverno 1894). Simulata, ancorché all'aperto, è pure l'*Alerte de pompiers* (n. 246) dei Lumière, girata a Londra prima del 17 maggio '96, probabilmente da Alexandre Promio. L'11 ottobre dello stesso anno la ricostruzione è di più ampio respiro: quattro vedute lionesi – *Pompiers: sortie de la pompe* (n. 76), *Pompiers: mise en batterie* (n. 77), *Pompiers: attaque du feu* (n. 78) e *Pompiers: sauvetage* (n. 79) – illustrano l'evidente simulazione delle azioni di salvataggio. Il mese successivo Edison produ-

* Docente di Cinematografia documentaria presso l'Università degli Studi Roma Tre

ce *Going to the Fire* (n. 258, 14 novembre 1896), dove finalmente osserviamo le strade di una città americana (Newark, nello stato di New York), riprese da Heise. Sicuramente girati in città sono gli spettacolari interventi dei pompieri a Dublino e a Parigi, prontamente ripresi dagli operatori Lumière fra il 1896 e il 1897: *Dublin: Pompiers. Un incendie I, II*, (n. 710 e 711) e *Paris: un incendie* (n. 780).

2. *Un modello tripartito*

Vorrei concentrarmi sulle *vues* Lumière per osservare come scelte ed esclusioni della casa lionese tracciano, veduta dopo veduta, i percorsi di una laboriosa modernità urbana. Il lavoro emerge dapprima come processo tecnico. Si compiono determinate azioni e si utilizzano determinati utensili. La rappresentazione ha una forma bruta, trasparente. Ecco il muratore, il fabbro, il falegname, il metallurgico: un badile, un mantice, una sega, un carrello. Il dinamismo delle immagini è funzionale alla vocazione del lavoro manuale. L'azione di *Abbatage d'un arbre* (n. 6), *Démolition d'un mur* (n. 40 a e b), *Défournage de coke* (n. 122), *Chargement de coke* (n. 123), *Transport d'une locomotive* (n. 930) è inscritta sin dal titolo: la veduta consiste nell'evidenziarne la durata, spesso la ripetitività⁴. Il lavoro intellettuale, statico, non viene ripreso, emergendo piuttosto nelle sue evidenze gerarchiche: acclamato in quanto principesco, militare, religioso.

A un secondo livello il lavoro emerge come topografia. I suoi spazi, i suoi territori, sono tracciati attraverso precise scelte stilistiche: è qui che, componendone i paesaggi, la logica del punto di vista si fa preponderante. L'azione si esplica in un luogo, ne riempie lo spazio scenico, ne definisce il fuoco: le interrelazioni fra "personaggi" – lavoratori e ambiente – configurano permeabilità e saturazione del quadro. *Abbatage d'un arbre* e *Démolition d'un mur* mostrano i cortili delle officine Lumière attraverso il fare degli operai; *Scieurs de bois* (n. 93) illustra l'opera di tre segantini nella tranquilla Place Saint-François di Losanna, probabilmente ripresi da Constant Girel; *Laveuses sur la rivière* (n. 626) colpisce per l'organizzazione seriale di uno scomparso "luogo delle donne", il lavatoio pubblico, inserito in una più ampia osmosi, anche questa ormai perduta, fra elemento acquatico e vita in città⁵. Altra, evidente, contestualizzazione del lavoro, riguarda le numerose vedute di mercati, nelle quali l'azione di compra-vendita si smarrisce a favore di una rappresentazione del brulichio della folla: ecco il *Marché aux poissons* (n. 135) del porto di Marsiglia, il *Marché, I* (n. 401) di Jaffa o il *Marché* (n. 207) di Tunisi. Sorprendente risulta anche l'attenzione degli operatori ai vari navali: spettacolare la saturazione del quadro compiuta dal colosso in lenta, ma costante, discesa verso l'acqua, fra ali di folla festante. Ecco il *Lancement d'un navire* (n. 57) dai cantieri navali di Seyne-sur-mer; ecco *Livourne:*

lancement du cuirassé "Varèse" (n. 629), mentre salpa dai cantieri dei fratelli Orlando; poi *Naples: lancement du cuirassé "Emmanuel-Philibert"* (n. 782) girata a Castellamare di Stabia e *Kiel: lancement du "Furst-Bismarck"* (n. 785). Fra etica del lavoro e desiderio di festa, il varo di queste grandi unità navali unisce moderne vocazioni industriali ed esaltate ispirazioni patriottiche.

Il lavoro come retorica – terzo livello – appare nelle pose e nelle attitudini militari dei lavoratori ripresi e nei movimenti preordinati di una messa in scena apparentemente debole ma, in realtà, assai strutturata. La recita del corpo sembra perseguire quei fini che Demeny propagandava con motivazioni razional-pedagogiche⁶. Visione positivista del corpo, studio della danza, antropologia fisica, manualistica teatrale e ginnastica militare paiono fondersi in un immaginario meccanico ben evidente in certe vedute Lumière: non solo nelle numerose esercitazioni dei pompieri, nelle vedute militari alla *24ème chasseurs alpins: Leçon de boxe* (n. 171) o ne *Les Gymnastes à Turin* (n. 1057) – filmata in occasione dell'Esposizione del 1898 – ma anche nel preordinato incedere delle balie in *Défilé de voitures de bébés à la pouponnière* (n. 1099) o, in aperta campagna, nella rigida organizzazione seriale dei *Faneurs* (n. 635) di Ayzac, sui Pirenei orientali.

Il rapporto delle vedute Lumière con il mondo del lavoro è anche il rapporto più generale instaurato dai processi di produzione dell'industria cinematografica con la fabbrica e la produzione seriale. Per Ansano Giannarelli è significativo «il fatto che il linguaggio filmico scaturisca dalla materialità di processi che attengono alla meccanica e all'ottica e alla chimica (la cinecamera e i suoi obiettivi, la pellicola e i suoi processi di sviluppo e di stampa), e che alla sua "scoperta" concorrano anche specifici interessi della nascente industria moderna. È un rapporto svelato altresì dalla singolare coincidenza nell'uso di un termine – "montaggio" – che caratterizza sia la "catena" della fabbrica sia l'articolazione del linguaggio filmico»⁷. La scomposizione dell'uomo macchina diviene cinghia di trasmissione fra il visibile promesso dal cinematografo e il visibile, autonomo, dell'esperienza alienata di fabbrica. Evocato da Benjamin è «il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione»⁸. Forse non è un caso se la folla degli operai e delle operaie in uscita dagli atelier Lumière in *Sortie d'usine* avanza compatta verso la camera, in un movimento di autorappresentazione che coinvolge, oltre allo stupore per il profluvio di effetti di realtà garantiti dal *cinématographe*, anche le strutture mercantili e fordiste della futura industria cinematografica. Tutto pare già inscritto, all'atto partogenetico, in un visibile scandito da una chiara intenzionalità promozionale.

3. «Un eccellente mezzo di pubblicità»

In effetti, nel primo capitolo de *La Photographie animée - Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Boleslas Matuszewski si sofferma sulla "Cinématographie industrielle et scientifique". Perché è utile il cinema all'industria? Sorprendente la risposta: perché costituisce un mezzo di propaganda, un «excellent moyen de publicité!»⁹ Ben lo sapevano i Lumière, ma anche Edison e Méliès, la Pathé e la Gaumont, che sin dai loro esordi produttivi la utilizzano manifestamente. L'uso può rivelarsi diretto, con film a evidente committenza pubblicitaria (ricordo i dieci episodi de *La vie d'une bouteille de champagne depuis la grappe jusque à la coupe*, realizzati dai Lumière per la "Champagne E. Mercier & C."); indiretto, attraverso l'utilizzo in scena di oggetti "firmati"; o, ancora, metalinguistico, nel tentativo di promuovere l'immagine aziendale con film dal contenuto autoriflessivo. E qui segnalo *Entrée du Cinématographe* (n. 250) o *Colleurs d'affiches* (n. 677), comica in catalogo a diverse case di produzione, nella quale l'attacchino della casa X incolla il proprio manifesto su quello della casa Y e viceversa, sino alle botte da orbi scambiate nella scaramuccia finale¹⁰.

Abbiamo osservato che, all'atto di nascita, il *cinématographe* Lumière si esibisce con la dirimpente presenza operaia della citata *Sortie d'usine*. Se per Vincent Pinel la veduta «n'est pas un hommage au prolétariat mais un hymne destiné à célébrer l'expansion capitaliste!»¹¹ bisogna riconoscere ai Lumière che il fine propagandistico del "primo film" non impedirà loro di occuparsi del lavoro in termini più estesi. Certo, l'intento autoriflessivo appare evidente, in sintonia con coeve e analoghe comunicazioni d'impresa. In un approfondito saggio sull'autorappresentazione fotografica dell'Ansaldo a inizio Novecento, Alain Dewerpe riporta le indicazioni offerte da Mario Perrone (dirigente dell'Ansaldo assieme al fratello Pio) al direttore del laboratorio cine-fotografico Ornano, nelle quali si raccomanda di scattare spesso fotografie dell'uscita in massa degli operai, in modo che appaiano molto numerosi e che sia evidenziato l'aspetto grandioso dato dalla notevole quantità di mano d'opera. Stesse direttive vengono impartite per una successiva messa in scena cinematografica, dove vengono ritenute necessarie la presenza di tutto il personale dirigente, degli impiegati e l'uscita compatta degli operai¹².

La rappresentazione quantitativa del personale d'impresa necessita dunque di volontà e di un'evidente preparazione: ancora una volta l'obiettività, la neutralità, l'ingenuità della candida registrazione tecnica lasciano il posto alla simulazione o, quanto meno, all'organizzazione dell'evento ai fini della sua rappresentazione: così come avviene per scopi pubblicitari più manifesti, pur se non ancora dichiarati. *Laveuses* (n. 60) girato probabilmente da Promio nella casa ginevrina del primo concessionario Lumière per la Svizzera, Lavanchy-Clarke, mostra una scenetta

familiare: tre donne che lavano, sciacquano, stendono la biancheria di famiglia, sono circondate dal va e vieni delle figlie e del probabile capofamiglia. Lavanchy-Clarke è anche commerciante del sapone Sunlight, fabbricato a Liverpool da William H. Lever: inoltre, per l'esposizione di Ginevra del 1896, realizza una campagna pubblicitaria congiunta al *cinématographe*. Quasi normale che nella veduta Lumière girata in casa sua appaiano, in primo piano, due casse di "Sunlight savon". Stesso modello, presenza di noti marchi di fabbrica, emerge in altre vedute: l'"Eaux minerales Evian" per esempio, la cui scritta campeggia sulle casse in procinto di salpare in *Embarquement* (n. 125) e *Débarquement* (n. 126).

4. *Nel comfort delle merci*

Le vetrine dei *passages* diventano schermi per nuove visioni sugli oggetti della civiltà mercantile: «il passage è esso stesso panorama»¹³, effrazione della civiltà dei consumi, spettacolo della irriducibile antinomia fra mondi locali e mondo globale. Dalle pagine di Benjamin sui *passages* echeggiano altre risonanze: in queste gallerie decorate in marmo, dotate della prima illuminazione a gas, scorgiamo «la ricchezza di specchi che amplificano lo spazio in modo favoloso, rendendo più difficile l'orientamento»¹⁴. Quanto di più chic la società delle merci possa offrire – *magasins de nouveauté, établissements* – viene esposto sfruttando nuove tecnologie costruttive: una «recente invenzione del lusso industriale»¹⁵ che utilizza materiali come ferro e vetro, ancora impensabili per l'architettura di civile abitazione. Così, mentre «la société bourgeoise de la fin du XIX siècle contemple ses succès, qui la dispensent de toute angoisse, et est installée dans son confort»¹⁶ il progresso tecnico della "rivoluzione" capitalista garantisce il rispetto dello *status quo* socio-politico. Il popolo che a ranghi serrati invade le strade, la nascita di un sindacalismo politico e antimilitaristico non sono concepibili né rappresentabili dalla *Maison Lumière*¹⁷. L'obiettività della rappresentazione e l'amplificazione realistica del dispositivo cinematografico rischiano di confermare il catalogo quale *veritiero palcoscenico* della società: misconosciuta, la storia dei non detentori degli strumenti a vedere rasenta invece l'oblio, l'inesistenza. Rara resta l'entrata in fabbrica, in miniera, nelle abitazioni di un proletariato ammassato nelle periferie: deboli le tracce che le nostre fonti consegnano a queste storie. La città malata è inesistente, annientata nel progetto d'immaginaria pacificazione sociale di stampo monarca-borghese: eppure la produzione Lumière prende corpo anche fra il migliaio di morti colerici del 1892 a Parigi e l'indagine di Léon et Maurice Bonnet su *La vie tragique des travailleurs* del 1908, nella quale il diritto dei proprietari d'industria sui loro operai viene definito «plus lourds que ceux des seigneurs féodaux sur leurs serfs au Moyen Age»¹⁸. Il catalogo Lumière è affascinato da un mondo istitu-

zionale, in cui la verità del realismo si concentra su parti precise della città, del lavoro e della morale, illustrando una modernità tecnocratica all'interno di una ingessata griglia sociale. In qualche modo, richiama lo spirito di un'altra vasta impresa della cultura popolare, quella *image d'Épinal* propagatrice, semplificata, di narrazioni storiche, religiose e mitologiche, attraverso una rilevante produzione iconografica. In essa sono costanti l'attaccamento ai valori della tradizione, dai devozionali ai militareschi, in un orizzonte morale che contribuisce all'educazione civica dei francesi nel XIX secolo. Da tali, auspiccate, armonie, resta ancora una volta lontano il cancro della *banlieue*. Ma la costruzione di immaginari del lavoro si compie anche attraverso altri occultamenti. In *Usines, Faubourgs et Prise de Conscience Ouvrière*¹⁹, Laurent Gervereau osserva una tendenza della pittura urbana fra Otto e Novecento nella quale l'intrusione violenta della rivoluzione industriale è ancora avvertita come rassicurante. I paesaggi suburbani delle *banlieues*, con le loro ciminiere fumanti, i muri ciechi delle officine, i quartieri sovrappopolati, appaiono quasi accessori decorativi di una natura comunque rigogliosa. L'urbano industrializzato non scalfisce il consolidato paesaggio della campagna antropizzata, né l'ancestrale panorama della natura lussureggiante. Questi stilemi non abbracciano soltanto la pittura impressionista: l'armonia fra attività dell'uomo e forze della natura pervade anche il coloratissimo suburbio di Kandinsky in *Vor der Stadt* (1908) o il radioso campo lungo di Boccioni nelle *Officine a Porta Romana*²⁰. Assai differenti risultano invece le visioni di Théophile Alexandre Steinlen che, nel 1895, descrive un *Paysage d'usines* estremamente realista, denso di ciminiere sbuffanti, con pennellate nerastre per un plumbeo cielo di fumi²¹; o la rappresentazione di Constantin Meunier, *Au pays noir*, nella quale la prospettiva s'inarca sulla strada ferrata dei carrelli portacarbone, costeggiando un'intera vallata trapuntata di fabbriche e ciminiere²². In queste rappresentazioni non c'è più spazio per il "bello" della natura: non vediamo fiori, né alberi, né animali, né uomini. Illuminanti le considerazioni del geografo anarchico Elisée Reclus: «quasi ogni città è ingombrata da uno o due quartieri con ciminiere maleodoranti, dove immensi edifici delimitano le strade incupite da mura spoglie e cieche o marcate in nauseabonda simmetria da innumerevoli finestre. La terra trema sotto il peso di macchinari cigolanti, di vagoni, carri e treni merci. Ci sono innumerevoli città, specialmente nella giovane America, dove l'aria è quasi irrespirabile e dove ogni cosa – terra, muri, cielo – sembra trasudare fango e fuliggine!»²³ Non dobbiamo stupirci: Reclus descrive un mondo "naturalmente" ignorato dai Lumières, orizzonti invisibili a un fiducioso catalogo di vedute istituzionali, inserite nei circuiti merceologici della modernità capitalistica e dell'industria cinematografica in espansione.

Note

1 Si vedano M. AUBERT e J.-C. SEGUIN (sous la direction de), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, Cnc/Bifi, 1996 e CH. MUSSEY, *Edison Motion Pictures 1890-1900. An Annotated Filmography*, Pordenone, Le giornate del cinema muto/Smithsonian Institution Press, 1997.

2 Analogo sarà il futuro *Forgerons* (n. 51) del catalogo Lumière.

3 [N.d.r.: “Black Maria” era il nome dato al primo studio cinematografico costruito da Th. A. Edison e W. K. L. Dickson. La luce vi entrava dall’alto, attraverso una vetrata, ed era posto su binari circolari in modo da seguire il movimento del sole e sfruttarne al meglio l’illuminazione. Il nome deriva dal fatto che questo edificio assomigliava a un cellulare della polizia, detto in gergo americano, appunto, “Black Maria”.]

4 Nella raccolta *Le villes tentaculaires* (1895), Émile Verhaeren esprime queste modalità in termini poetici. Cito qualche verso della poesia *Les Usines*: «Automatiques et minutieux, / Des ouvriers silencieux / Règlent le mouvement / D’universel tictaque / qui fermente de fièvre et de folie / Et déchiquette, avec ses dents d’entêtement, / La parole humaine abolie», in E. VERHAEREN, *Les campagnes hallucinées – Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982 (1895).

5 Ancora osservabile, ad esempio, nei *Panorama des Rives de la Seine*, I, II, III e IV (nn. 684-687).

6 Ricordiamo che già dal 1880, con Émile Corra, Georges Demeny fonda una *École scientifique d’éducation* e un *Cercle de gymnastique rationnelle*.

7 A. GIANNARELLI, *Altro cinema e non film*, in *Annali dell’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - A proposito del film documentario*, I, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998, p. 18.

8 W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 107.

9 B. MATUSZEWSKI, *La Photographie animée*, Paris, Imp. Noizette et Cie, 1898, p. 14. [N.d.r.: il testo di Matuszewski è stato tradotto nel volume: G. GRAZZINI (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 69-96.]

10 *Colleurs d’affiches* dei Lumière è girata a Parigi nel settembre del 1897, probabilmente da Promio.

11 «Non è un omaggio al proletariato ma un inno destinato a celebrare l’espansione capitalista». V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, Paris, Nathan, 1994, p. 82.

12 A. DEWERPE, *Miroirs d’usines: photographie industrielle et organisation du travail à l’Ansaldo (1900-1920)*, su «Annales ESC», n. 5, 1987, pp. 1079-1114.

- 13 R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 179.
- 14 W. BENJAMIN, *Der Passagen-Werk* (a cura di R. Tiedemann), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, (tr. it. di R. Solmi e altri, in *Parigi, capitale del XIX secolo*, (a cura di G. AGAMBEN), Torino, Einaudi, 1986, p.1087.
- 15 Ivi, p. 1081.
- 16 «La società borghese della fine del XIX secolo contempla i suoi successi, che la liberano da tutte le angosce, e si insedia nel suo agio». J. CASSOU, *Les sources du XX siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 (1960), p. 16.
- 17 Del 1895 è la nascita della *Confédération Générale du Travail* (Cgt).
- 18 «Più pesante di quello dei signori feudali sui loro servi nel Medioevo». L. et M. BONNEF, *La vie tragique des travailleurs. Enquêtes sur la condition économique et morale des ouvriers et ouvrières d'industrie*, 1908 circa, cit. in TH. ZELDIN, *Histoire des passions françaises 1845-1945*, I, "Ambition et amour", Paris, Recherches, 1978 (1973), p. 235.
- 19 L. GERVEREAU, *Usines, Faubourgs et Prise de Conscience Ouvrière*, in J. DETHIER et A. GUIHEUX (sous la direction de), *La ville. Art et architecture en Europe 1870 – 1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pag. 66/75.
- 20 W. KANDINSKY, *Vor der Stadt*, 1908, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus; U. BOCCIONI, *Officine a Porta Romana*, 1908, Milano, Collezione della Banca Commerciale Italiana.
- 21 TH. STEINLEN, *Paysage d'usines*, ca. 1895, olio su tela, Paris, Musée d'Orsay.
- 22 C. MEUNIER, *Au pays noir*, ca. 1890, Paris, Musée d'Orsay. I quadri di Meunier rappresentano il degradato paesaggio minerario-industriale del Borinage.
- 23 E. RECLUS, *Natura e società. Scritti di geografia sovversiva* (a cura di J. P. Clark), Roma, Elèuthera, 1999, p. 196.