

A partire dall'Apollon. Una rassegna su cinema e mondo del lavoro

Giuseppe Sircana

Il biennio di intense lotte sindacali 1968-1969 è dominato a Roma dalla lunga occupazione dell'Apollon, la cui vicenda venne raccontata dal regista Ugo Gregoretti nel film – oggi lo si definirebbe *instant movie* o *docu-fiction* – *Apollon, una fabbrica occupata*. Il film, realizzato con il sostegno di un gruppo di cineasti e intellettuali, venne proiettato in tutta Italia, consentendo di raccogliere 60 milioni di lire a favore dei lavoratori in lotta. Fu il segno di un nuovo rapporto tra mondo del lavoro e mondo della cultura. Nel febbraio del 1968 ci fu lo sciopero degli attori di cinema, teatro e televisione e, a settembre, la contestazione della Mostra di Venezia da parte degli autori cinematografici.

Per il sindacato si aprirono nuovi spazi di iniziativa e di mobilitazione contro quello che veniva considerato un sistema di oppressione culturale e di condizionamento delle coscienze. Le lotte per sottrarre i mezzi di comunicazione di massa al controllo esclusivo del potere politico ed economico, per la riforma democratica della Rai, per una nuova politica cinematografica, del teatro e della cultura musicale cementarono i rapporti con molti esponenti del mondo della cultura, dell'arte e dello spettacolo, che non fecero mancare il loro sostegno attivo al movimento dei lavoratori.

Il culmine di questo impegno solidale fu la grande manifestazione-spettacolo promossa dal sindacato romano il 22 gennaio 1972 a favore delle fabbriche occupate, che ebbe, tra gli altri, il sostegno di Eduardo De Filippo, Raphael Alberti, Marco Ferreri, Nanni Loy, Francesco Maselli, Melina Mercouri, Luigi Nono, Statis Panagulis, Elio Petri, Francesco Rosi, Ettore Scola, Franco Solinas, Mikis Teodorakis, Luchino Visconti, Valerio Zurlini, Giuliano Montaldo, Giambattista Salinari, Ennio Calabria (che disegnò il manifesto), Gianmaria Volonté, Paolo Villaggio, Vittorio Gassman, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e Fausto Amodei.

* Giuseppe Sircana, storico, responsabile dell'Archivio storico della Cgil di Roma e del Lazio.

A quarant'anni di distanza da quel ciclo di lotte la Fondazione Giuseppe Di Vittorio, l'Archivio storico della Cgil di Roma e del Lazio «Manuela Mezzelani» e il Slc-Cgil, con il sostegno dell'Assessorato alla Cultura, spettacolo e sport della Regione Lazio, hanno promosso il programma *A partire dall'Apollon*, che ha avuto al centro la riflessione sui rapporti tra mondo del lavoro e mondo della cultura e dello spettacolo. Nel biennio 1968-1969 – ha affermato Carlo Ghezzi, presentando l'iniziativa – «mondo del lavoro, mondo della cultura e dello spettacolo seppero crescere, consolidarsi, riconoscersi e alimentarsi reciprocamente. Le diverse espressioni della cultura e dell'arte incontrarono il lavoro e ne fecero oggetto della loro creatività». Il programma si è articolato in due momenti: il convegno *Lavoro e cultura ieri e oggi*¹ e la rassegna *Cinema e mondo del lavoro*² di cui ci occupiamo in queste pagine.

La lotta dell'Apollon si sviluppò in un momento di svolta per il movimento dei lavoratori romani e per la Cgil. Dopo anni di appannamento e di declino, nel biennio 1968-1969 si ebbe una vigorosa ripresa dell'iniziativa sindacale. Mai si era visto a Roma un movimento così generalizzato e continuo: nel 1966 si erano avute 12.500.000 ore di sciopero con 227.735 lavoratori interessati; nel 1967 le ore di sciopero erano scese a 12.310.000 e i lavoratori coinvolti a 210.655. Nel 1968 ci fu l'esplosione: ben 19.400.000 ore di sciopero che coinvolsero 587.680 lavoratori, più del doppio dell'anno precedente.

Il sindacato rafforzò la propria presenza nei luoghi di lavoro: nel corso del 1968 e nei primi mesi del 1969 la Cgil varcò per la prima volta i cancelli di 40 aziende, tra cui la Fiat, la Selenia, la Litton, la Voxson. Un'inversione di tendenza si registrò anche nel tesseramento: gli iscritti alla Camera del lavoro di Roma, che tra il 1965 e il 1967 erano diminuiti da 112.263 a 101.793, risalirono nel 1968 a 104.431. La ripresa nel processo di sindacalizzazione era una conseguenza del peggioramento delle condizioni di vita e di lavoro, ma anche il frutto della nuova linea della contrattazione aziendale, con la conquista di nuovi spazi di democrazia.

¹ Il convegno si è svolto il 5 febbraio 2009 presso la Cgil nazionale, con la partecipazione di Ennio Calabria, Vincenzo Cerami, Claudio Di Bernardino, Carlo Ghezzi, Ugo Gregoretti, Rodolfo Matricciani, Agostino Megale, Emilio Miceli, Riccardo Milani e Giulia Rodano.

² Della rassegna cinematografica *Cinema e mondo del lavoro*, inaugurata a Roma il 5 febbraio, si fornisce l'intera programmazione in appendice.

Oltre che dal sensibile aumento della conflittualità, il fatto nuovo di questa fase era rappresentato dai contenuti e dalle stesse forme di lotta: l'insieme delle rivendicazioni (salari, cottimi, premi, qualifiche, turni, ambiente, organizzazione del lavoro) era diretto a contestare il potere aziendale, ma travalicò ben presto i confini dei luoghi di lavoro per proiettarsi nel vivo della società (casa, pensioni, urbanistica, sanità, scuola).

A Roma l'avanguardia del movimento era rappresentata dai lavoratori delle fabbriche che si battevano per la conquista di importanti obiettivi salariali e normativi (alla Fatme, Atac, Autovox, Poligrafico, Pirelli, Alce, Sacet, Stefer, Coca Cola ecc.) o per la difesa del posto di lavoro. Lotte che in molti casi sfociavano nell'occupazione delle aziende: è stato così anche alla Aeternum, Amitrano, Molino Assisi, Pischiutta e, appunto, all'Apollon.

L'Apollon era un'azienda tipografica, nata nel dopoguerra sulla via Tiburtina grazie agli aiuti del Piano Marshall. «Anche se guadagnavano poco – ricorda Rodolfo Matriccioni, entrato come apprendista nel 1958 – gli operai erano orgogliosi di lavorare in quella fabbrica, tanto da indossare la tuta con la scritta “Apollon” persino la domenica mattina, quando passeggiavano con le mogli nella vicina Settecamini, dove la maggior parte di loro abitava. Ci si dimenticava dell'altra faccia della medaglia, ad esempio che le porte dei bagni in fabbrica avevano gli oblò per i controlli del caso». Il sindacato dovette faticare non poco per entrare all'Apollon, ma grazie al coraggio e alla tenacia di un piccolo gruppo di lavoratori guidati da Rolando Morelli della Cgil, da Pietro Corosaniti della Cisl e da Angelo Scucchia della Uil, riuscì a costituire i propri organi di rappresentanza aziendale, dove la Cgil conquistò la maggioranza.

I segni di crisi, che affiorarono a metà degli anni cinquanta, si fecero preoccupanti alla fine del decennio con il succedersi di nuove sigle e società proprietarie dello stabilimento. Pur di salvare un'azienda produttiva e non vedersi addossare la responsabilità della perdita di commesse di lavoro, i lavoratori rinunciarono a qualsiasi azione sindacale e si dichiararono disponibili ad accettare sacrifici: dal taglio dei salari, con tutti al minimo contrattuale, alla riduzione dell'orario, dalla cassa integrazione al ridimensionamento degli organici. Ma i titolari dell'azienda non erano interessati al rilancio della produzione, bensì a una manovra speculativa, lucrando sulle sovvenzioni statali. Il loro piano prevedeva la costruzione di una nuova azienda, che avrebbe beneficiato di un finanziamento di cinque miliardi di lire da parte della Cassa per il Mezzogiorno e dell'Italcas-

se e, al tempo stesso, la dismissione dello stabilimento sulla Tiburtina che avrebbe liberato un'area molto appetibile per la speculazione edilizia.

Il 4 giugno 1968, i 320 operai dell'Apollon ricevettero la lettera di licenziamento e trovarono i cancelli della fabbrica presidiati dalla polizia. Decisero allora di occupare lo stabilimento, iniziando una dura lotta che si sarebbe conclusa dopo 13 mesi con la salvezza dell'azienda, sia pure sotto forma di una nuova società del gruppo Iri.

Oltre che sul piano sindacale la vicenda dell'Apollon assunse una particolare importanza per un'altra ragione: come si è accennato, essa aprì una fase nuova nel rapporto tra mondo del lavoro e mondo della cultura. Fin dall'epoca della scelta istituzionale tra monarchia e repubblica, e poi in occasione delle grandi campagne contro la minaccia atomica, per la pace, contro la «legge truffa», uomini di cultura, artisti, letterati, cineasti si erano schierati a fianco della sinistra e del movimento dei lavoratori. Poi, negli anni del boom economico, dell'intellettuale organico «al servizio della classe operaia» quasi si era persa traccia. Sul finire degli anni sessanta il mondo della cultura e dello spettacolo ritrovò la strada dell'impegno solidale a fianco del movimento dei lavoratori.

«Dopo la contestazione alla Mostra del cinema di Venezia – ha ricordato Gregoretti – noi cineasti ci caratterizzammo in modo più esplicito e unitario come gruppo sociale della sinistra e mettemmo in campo il tema delle lotte operaie. Il cinema italiano non se n'era mai occupato molto. Lo stesso neorealismo, essendo nato a Roma, considerava la classe lavoratrice composta principalmente da contadini e da sottoproletari urbani. Che io ricordi, tra i grandi film del neorealismo quasi nessuno si era occupato di operai. Quando nel 1968 gli uomini di cinema maturarono una nuova sensibilità politica gli operai rappresentavano quindi una realtà tutta da scoprire». Tra cinema e mondo del lavoro si stabilì un rapporto diverso rispetto al passato, meno fideistico e unidirezionale, più laico e dialettico, in ragione anche della maggiore articolazione politica della sinistra.

Per Matricciani, che fu tra i protagonisti della lotta dell'Apollon, il sostegno del mondo della cultura, dell'arte e dello spettacolo fu esteso e concreto: «Ci contattarono per darci la loro solidarietà Duilio Del Prete, Edmonda Aldini, Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli. Con loro organizzammo delle serate all'interno dell'azienda, che ci aiutarono a superare lo stress e a risollevarne il morale. Alla Casa della cultura di Largo Arenula incontrammo i pittori, che furono generosi e ci regalarono le loro opere rac-

comandandoci di non confonderli con i mercanti d'arte. Ricordo con affetto Ennio Calabria, Paolo Ganna, Giuseppe Frattali e tanti altri». Tuttavia, prosegue Matriccioni, «per alcuni di questi intellettuali noi facevamo una lotta di retroguardia. Ricordo Gian Maria Volonté, con cui a volte avemmo un rapporto aspro. Diceva: “Vi siete appropriati delle macchine? Bene, allora costituitevi in cooperativa e mettetevi a stampare in proprio!”. Detta da lui sembrava la cosa più facile del mondo ma, dopo averci riflettuto, gli facemmo osservare: chi ci compra le tonnellate di carta e quale editore ci dà il lavoro? Pur nelle diversità di opinioni gli abbiamo sempre voluto bene, era uno di noi». Volonté venne poi scelto come voce narrante fuori campo nel film di Gregoretti.

Era stato appunto Gregoretti, insieme a Cesare Zavattini, a prendere contatto con i leader della lotta: «Tutto nacque – ha raccontato il regista – dall'incontro tra alcuni cineasti dell'Anac (l'Associazione nazionale autori cinematografici) e un gruppo di operai, che ci invitarono a una loro manifestazione. Accorremmo numerosi e in quella occasione, con il peso di una boutade, qualcuno avanzò l'idea di fare un film. Ma la cosa si fermò lì. Poi cominciammo, un po' alla spicciolata, a frequentare la mensa dell'Apollon, ormai al settimo mese di occupazione. La mensa era il luogo di ritrovo dei lavoratori e quindi il luogo ideale per discutere, progettare e cercare tutti insieme quale potesse essere l'utilità e la chiave politica di questo film. Il film fu subito concepito come strumento di lotta e tale rimase il suo connotato fondamentale».

Morelli, militante comunista, convocò anche una riunione della cellula del partito: “Io feci un intervento – ricorda Matriccioni – mettendo in evidenza i rischi che correavamo se Gregoretti avesse involontariamente dato alla trama un taglio diverso da quello di un film di lotta. Non volevamo un film allegro, ma nemmeno che apparissimo come la Corazzata Potëmkin. Fu quindi organizzato un nuovo incontro con il regista per definire alcuni aspetti “politici”. Lo invitammo a comprendere, da uomo di cultura, le nostre esigenze, accettando di costruire la trama con noi operai».

Girato in appena nove giorni, con lavoratori e sindacalisti divenuti attori per caso, il film si rivelò uno straordinario strumento per far conoscere la vicenda dell'Apollon al di là dei confini romani. «Ci affidammo alle potenzialità del cosiddetto circuito alternativo – ricorda Gregoretti – costituito dalle Case del popolo, dalle sezioni di partito, dalle mense aziendali (se i padroni ce lo consentivano) e dalle piazze. Andammo persi-

no negli ospedali e in un convento, dove le monache mostrarono di apprezzare il film, nonostante le parolacce che si sentivano di tanto in tanto». Concorda Matriccioni: «Capimmo che l'informazione ci avrebbe rafforzato anche nei confronti di chi era sordo alle nostre rivendicazioni. Avevamo talmente tante richieste di proiettare il film che dovvemmo organizzare un gruppo di compagni disposti a viaggiare. Questi compagni, dopo una mattinata di lavoro, partivano il pomeriggio per le varie regioni d'Italia e portavano la loro testimonianza nel dibattito che seguiva la proiezione. Era toccante vedere che, mentre si discuteva, compagne e compagni di quel luogo aprivano una bandiera rossa e giravano nella sala invitando tutti i presenti a manifestare la loro solidarietà concreta. Che non c'è mai mancata».

Un altro significativo esempio di cinema militante è *Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam*, il film che Ettore Scola realizzò nel 1973 per l'Unitelefilm, la casa di produzione del Partito comunista italiano. Lo abbiamo proposto a Frosinone, a una platea costituita in gran parte da lavoratori ed ex dipendenti della Fiat di Cassino, qualcuno con trascorsi negli stabilimenti di Torino. Sceneggiato da Scola con Diego Novelli (presenti entrambi all'incontro di Frosinone), girato in presa diretta, *Trevico-Torino* è una denuncia delle condizioni degli operai di fabbrica e degli immigrati meridionali. Fortunato Santospirito, il giovane avellinese protagonista del film, appena giunto a Torino per andare a lavorare alla Fiat, è costretto a passare le sue notti nei dormitori pubblici (i cartelli in vista sui portoni avvertivano: «non si affitta ai meridionali») e a sfamarsi alla mensa per i poveri, vittima dell'emarginazione e del razzismo come lo sono oggi gli extracomunitari. «Non a caso – ha rivelato Scola – i giovani registi che negli ultimi anni mi hanno sottoposto vari progetti per un *remake* di *Trevico-Torino*, hanno tutti pensato di far interpretare la parte di Fortunato a un immigrato extracomunitario».

Nonostante la dura storia, l'assenza di attori famosi, il bassissimo costo, quando decise di girare *Trevico-Torino* il regista aveva in mente «qualcosa di diverso dal "film militante" per pochi intimi» [Ellero R. (1996), *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro]. Invece, com'era prevedibile, il film ebbe problemi di distribuzione e fu relegato nei cineclub oltre che nei collaudati «circuiti alternativi».

Novelli, allora capo redattore dell'*Unità*, accompagnò Scola in una lunga serie di incontri, di colloqui, di sopralluoghi in giro per la città per toc-

care con mano una realtà dominata da due grandi questioni: le lotte operaie e il grande afflusso di manodopera meridionale richiamata dall'industria dell'auto. L'odissea di Fortunato – ha ricordato Novelli – era un pretesto per far conoscere la Torino di quegli anni, «una città sconvolta da guasti profondi, dove l'individualismo e l'egoismo avevano affievolito la stessa coscienza popolare».

Tra i meriti del film di Scola c'è appunto quello di far emergere, attraverso la finzione cinematografica, una nuova figura di operaio con cui il sindacato e la sinistra non avevano ancora imparato a confrontarsi. Secondo Ellero, il Fortunato di *Trevico-Torino* potrebbe simbolizzare questo nuovo tipo di forza-lavoro «senza preparazione specifica e ad alta mobilità, funzionale ai nuovi processi produttivi, di estrazione contadina e facilmente ricattabile perché “sradicata”, immigrata dal Sud».

La Fiat è la *Signorina Effe* del film di Wilma Labate, uscito nel 2007. È la Fiat del 1980, dei 35 giorni di sciopero contro la riorganizzazione aziendale e i 14 mila licenziamenti, della cosiddetta «marcia dei quarantamila» che fa da sfondo alla storia d'amore tra due dipendenti dell'azienda: Emma, laureanda e informatica in carriera, e Sergio, operaio alle presse, «arrabbiato» e molto coinvolto nella lotta. Personale e politico, finzione e realtà si mescolano: tra i brani di repertorio c'è anche quello che riprende Enrico Berlinguer mentre parla ai lavoratori davanti ai cancelli della fabbrica. Il film fa emergere quelle che una volta, con linguaggio maoista, si definivano «contraddizioni in seno al popolo»: il padre di Emma, un ex operaio immigrato dal Sud, volta le spalle alla sua classe e affida alla figlia in carriera le speranze di riscatto e di ascesa sociale dell'intera famiglia. «Il mondo del lavoro – ha osservato Labate – è profondamente cambiato, proprio a partire dalla lotta del 1980 a Torino, ma non è vero che la classe operaia sia sparita. Il fatto è che gli operai non stanno più in fabbrica tutta la vita come accadeva una volta, quindi non c'è più tra loro la forte solidarietà di un tempo, ma lottano, eccome, per la difesa del posto di lavoro, per il salario, per la sicurezza e il proprio futuro. Quando si è dentro un movimento ci si sente più protetti». Tra i tanti spunti offerti dal film abbiamo scelto questo per riflettere – nell'iniziativa di Ostia Lido – sul rapporto tra generazioni nel mondo del lavoro e nel sindacato con il contributo delle testimonianze di giovani e meno giovani delegati e di pensionati.

È ancora la Torino operaia, ma di un'epoca lontana, che fa da scenario a *I compagni* di Mario Monicelli. Il regista viareggino, uno dei padri fon-

datori della «commedia all'italiana», aveva alle spalle successi come *I soliti ignoti* e *La grande guerra* quando decise coraggiosamente di battere una strada nuova: «L'idea – ricorda Monicelli – era quella di fare una commedia con tanti personaggi, un film corale nel quale ci fosse ben presente l'elemento storico. Ci affascinava l'idea di essere i primi a raccontare una storia di operai e di scioperi, argomento che era stato sempre tabù in Italia. Ma, come ho detto altre volte, in Italia la società era a destra ma il cinema stava a sinistra e noi affrontammo il film come una sfida, una piacevole sfida. E come tutte le sfide mettevamo nel conto che potesse andare male, infatti il film non ha avuto il successo che speravamo e che meritava» [Bracco D., Della Casa S., Manera P., Prono F. (a cura di) (2001), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro).

Alla distanza Monicelli ha comunque vinto la sua sfida: *I compagni*, uscito nel 1963, non solo ha retto bene la prova del tempo, ma è diventato un classico del cinema italiano. Ambientato in una fabbrica tessile nella Torino di fine Ottocento – perfettamente resa dal bianco e nero, esaltato dalla splendida fotografia di Giuseppe Rotunno – il film si fa apprezzare anche per il rigore della ricostruzione storica: «Eravamo riusciti a rintracciare all'ospizio due vecchietti che avevano partecipato agli scioperi di inizio secolo – racconta Monicelli – e la loro testimonianza è stata utilissima per ricostruire la vita quotidiana e anche alcune scene importanti: ad esempio, la sequenza nella quale gli operai in sciopero rubano il carbone dalla stazione ferroviaria proviene proprio da un loro racconto. Poi siamo andati nelle sedi del sindacato e abbiamo consultato le riviste operaie d'epoca, soprattutto le illustrazioni, e molte tracce di questo lavoro si possono ritrovare nelle scenografie e nei costumi» (*ibidem*). Nel film recitarono come comparse operai autentici, quelli delle cartiere Ica, a cui per l'occasione vennero eccezionalmente concessi due giorni di ferie, e quelli della fabbrica Stella, impegnati in una dura vertenza sindacale, che la produzione compensò con un contributo a sostegno della loro lotta.

«Potrebbe essere un remake di *I compagni*» ha scritto Paolo Mereghetti a proposito di *Tutta la vita davanti*. Secondo il critico cinematografico del *Corriere della Sera* il film di Paolo Virzì, uscito nel 2008, «torna a guardare all'Italia di oggi, quella del lavoro precario e delle lauree che servono a poco o niente, quella del mito del successo e della televisione, della vita reale e di quella immaginata. In una "confusione" di livelli di realtà che diventa anche un incrocio di generi e stili cinematografici, così che la let-

tura acra e smagata della commedia all'italiana si intrecci con la levità poetizzante del sogno, cercando una strada che sembra voler mescolare la lezione di Monicelli (in fondo il film potrebbe essere un remake di *I compagni*) con quella di Fellini (perché *Tutta la vita davanti* è l'*Amarcord* dei nostri tempi). Con la passione civile del primo e il rimpianto della poesia del secondo».

Ma è possibile conciliare impegno e commedia, cultura e intrattenimento, rigore e successo al botteghino? Fino a che punto i toni lievi della commedia e tutti quegli ingredienti necessari a confezionare un film di successo possono essere strumenti efficaci per richiamare l'attenzione di un vasto pubblico su questioni terribilmente serie, come il lavoro precario? L'approccio scelto da Virzi non rischia di offrire una rappresentazione distorta, o peggio caricaturale, della realtà, nel momento in cui lo spettatore è indotto a ritenere verosimile il sindacalista evanescente, distratto, timido e sfigato, interpretato da Valerio Mastandrea? Tanto più se lo si fa muovere in un contesto dove la Cgil appare del tutto incapace di farsi ascoltare dai giovani precari e di offrire loro una tutela. Una rappresentazione respinta dagli intervenuti al dibattito che ha preceduto la proiezione del film. Sul modo poi di rappresentare il precariato giovanile si è soffermato Ascanio Celestini, che nel 2007 ha realizzato *Parole sante*, un film-inchiesta sulla condizione dei precari di Atesia, il grande call center di Cinecittà. Per l'artista romano non ci sono vie di mezzo: o si accetta la logica commerciale, con i vincoli e i condizionamenti che ne derivano, oppure si battono altre strade, dando modo a chi vive situazioni di sfruttamento e di disagio sociale, di protesta e di lotta, di esprimersi attraverso la propria voce, senza filtri e intermediazioni. Celestini ha citato gli audiovisivi realizzati in proprio da movimenti, comunità locali, reti, comitati di cittadini, come quelli No-Tav in Val di Susa e No-Dal Molin a Vicenza.

Quando si parla di cinema e lavoro non si può prescindere da Giuseppe De Santis, che abbiamo voluto ricordare nella sua terra, a Latina. Diversamente dagli altri incontri della rassegna, che hanno preso spunto dal film per discutere su aspetti e problemi del mondo del lavoro, l'incontro di Latina ha affrontato il tema del rapporto tra cinema e militanza, a partire da un interessante documento rinvenuto tra le carte del Fondo Antonio Leoni presso l'Archivio storico della Cgil di Roma e del Lazio. Si tratta di un appassionato intervento che De Santis fece nel gen-

naio 1951, dalla tribuna del IV Congresso della Federazione comunista romana. Il regista di Fondi è stato indubbiamente uno dei più attenti alla realtà del lavoro, soprattutto quello delle campagne, alla vita e alle lotte bracciantili – come in *Caccia tragica* e *Riso amaro* – e alla condizione femminile, alle lavoratrici (ancora in *Riso amaro* e *Roma, ore 11*, il film che abbiamo proiettato a Latina). E, pur nei limiti indicati da Gregoret, il mondo del lavoro costituì una delle più autentiche fonti d'ispirazione del neorealismo.

Per De Santis – partigiano e militante comunista, oltre che uomo di cinema – tutto ciò non era avvenuto per caso: «Il risveglio del nostro cinema, questa figura rigogliosa, improvvisa, che ha stupito, commosso e fatto piangere tutto il mondo ha coinciso con la nostra guerra di liberazione. Quella guerra, cioè, nella quale il popolo lavoratore diventava il protagonista della storia e del destino del nostro paese. Il cinema, strumento di espressione tipicamente moderna e popolare, ha accolto con slancio quei contenuti che la nuova realtà della vita italiana gli suggeriva. E così noi abbiamo visto che mentre le strade d'Italia si popolavano di partigiani, di reduci, di lavoratori in lotta per il loro avvenire, questi personaggi, questi drammi, incominciarono ad apparire, più o meno fedelmente ritratti, sugli schermi dei cinematografi. Così vedemmo il fatto miracoloso, addirittura, degli attori che fino a ieri avevano indossato il frac smettere il frac e indossare la divisa del reduce oppure la tuta dell'operaio, e così vedemmo gli sfarzosi saloni di una volta trasformarsi nelle modeste case dei lavoratori e nei tuguri del disoccupato».

Tuttavia il modo in cui questa realtà fatta di lavoratori, disoccupati, emigranti, gente umile, veniva rappresentata sullo schermo non convinceva De Santis, che spese buona parte del discorso per criticare certi suoi colleghi, animati da sincero impegno sociale e passione politica, ma fuori dagli schemi dell'ideologia. Qui dobbiamo richiamare il contesto nel quale il discorso del regista si colloca: non solo e non tanto la sede – un congresso del Pci – quanto il momento storico. Eravamo nel pieno della guerra fredda, tempo di schieramenti contrapposti, «o di qua o di là», di intellettuali cosiddetti «organici», ai quali si richiedeva di osservare i rigidi canoni dell'ortodossia. Anche al cinema, dove occorreva stare attenti a non infondere negli spettatori la rassegnazione e il fatalismo. Non bisognava trasmettere l'idea che per chi pativa l'ingiustizia, veniva sfruttato nel lavoro e offeso nella sua dignità di uomo non ci fosse speranza di ri-

scatto o che i suoi problemi si potessero affrontare e risolvere individualmente, come per miracolo, al di fuori dei movimenti di lotta collettivi.

De Santis fece esplicito riferimento ad alcune pellicole-simbolo di quella gloriosa stagione del cinema italiano. Di *Ladri di biciclette* criticò il fatto che il protagonista (lo sfortunato attacchino, cui De Sica aveva dato l'espressivo volto proletario di Lamberto Maggiorani, un attore «preso dalla strada»), al termine del suo viaggio simbolico tra le ingiustizie e le sofferenze della città concludesse che non c'era via d'uscita, non accorgendosi – obiettò De Santis – che mentre la sua storia si svolgeva nella finzione artistica, nella realtà le strade di quella città erano percorse da cortei di disoccupati.

Un altro film famoso, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, aveva, secondo De Santis, la grave pecca di partire da presupposti sbagliati. Gli uomini guidati da Raf Vallone, che decidono di espatriare clandestinamente e di mettere a rischio la propria vita nell'attraversamento delle Alpi, sono convinti che nella loro terra di Sicilia non ci sia più speranza, che la battaglia per la salvezza delle miniere sia irrimediabilmente perduta. Le cose non stavano così, obiettò De Santis, e se Germi, «onesto osservatore della vita italiana», si fosse documentato presso il sindacato avrebbe scoperto che i minatori continuavano a battersi per la sopravvivenza della loro miniera. De Santis aveva anche un rimprovero da muovere a se stesso: «Devo confessare – disse, riferendosi a *Riso amaro* – che se io e i miei collaboratori ci fossimo più direttamente legati ai sindacati delle mondariso, se fossimo andati con meno superficialità a indagare su quelli che sono i loro problemi centrali di natura economica e su tutti gli altri aspetti probabilmente non avremmo commesso tanti errori». Il regista di Fondi auspicava pertanto che gli autori di opere ispirate al mondo del lavoro prendessero contatto «con quegli organismi sindacali che tali ambienti di lavoro e tali categorie rappresentano, dai pescatori ai tranvieri, dai disoccupati ai minatori, e così via. Che dovrebbero fare questi organismi sindacali? Io penso che potrebbero fornire cifre, materiale umano».

Il caso ha voluto che lo stesso giorno in cui a Latina abbiamo presentato *Roma, ore 11*, a Viterbo fosse proposto *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri. Petri aveva condotto l'inchiesta su un fatto di cronaca accaduto a Roma nel 1951 (il crollo di una rampa di scale, sulle quali erano accalcate numerose ragazze accorse per un offerta di lavoro, aveva pro-

vocato la morte di una di loro e il ferimento di altre 77) da cui venne tratto *Roma, ore 11*, ed era poi stato aiuto regista del film. Tra i suoi meriti c'è dunque anche quello di aver rivolto, ricoprendo ruoli diversi, l'obiettivo della cinepresa verso la realtà del lavoro, rappresentata attraverso due tipologie difformi: l'aspirante dattilografa in uno studio privato nella Roma degli anni cinquanta e l'operaio alla catena di una grande fabbrica del Nord durante l'autunno caldo. Tra i due film – l'uno del 1952, l'altro del 1972 – intercorrono giusto venti anni, nel corso dei quali il mondo del lavoro, la società italiana sono stati investiti da profondi mutamenti. E ancor più sono cambiati dall'epoca in cui l'uscita del film di Petri provocò un vivace dibattito politico-ideologico sulla centralità operaia, a oggi. È questo il senso del titolo che abbiamo voluto dare all'iniziativa di Viterbo (*Non solo tute blu: gli abiti del lavoro che cambia*), chiamando a introdurre il film Andrea Sangiovanni, autore del volume *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana* (Roma, Donzelli, 2006).

Nel suo intervento Sangiovanni ha citato i ricordi di Ugo Pirro (*Il cinema della nostra vita*, Torino, Lindau, 2001), sceneggiatore del film e uno dei più apprezzati scrittori di cinema, che confermano quanto sosteneva Gregoretti a proposito degli operai come realtà tutta da scoprire: «Petri sentiva che era arrivato il momento adatto per un film ambientato nel mondo operaio, lo sentiva come un obbligo perché, pur conoscendo gli operai fuori dalle fabbriche, non sapeva nulla del loro mondo, gli mancava una conoscenza diretta della loro fatica di uomini moderni al cospetto delle macchine».

Per documentarsi Pirro e Petri cominciarono a seguire le lotte dei metalmeccanici della Fatme di Roma, mentre Gianmaria Volontè incontrava gli operai, informandosi sulle loro condizioni di vita e di lavoro. Per l'ambientazione del film fu scelta un'azienda di Novara che produceva ascensori. Lo stabilimento rischiava la chiusura ed era stato occupato dagli operai. Molti di loro – com'era accaduto sul set di *I compagni* – vennero utilizzati come comparse, chiamati a ripetere nella finzione e nella fabbrica chiusa «i gesti sempre uguali di tutta la loro vita, senza produrre niente» (Pirro). Un paradosso che, secondo Bongiovanni, racchiude «tutta la complessità e la difficoltà della rappresentazione cinematografica del lavoro».

Come accennato, il film suscitò un acceso confronto nella sinistra e nel movimento sindacale. Pirro ricorda la proiezione organizzata dalla Flm,

per iniziativa di Bruno Trentin: «Ogni intervento, sia pure critico nei confronti del film, si concludeva con un'ammissione: finalmente un film che parla seriamente della classe operaia». Secondo Sangiovanni, uno dei meriti maggiori del film è quello di aver saputo «certo non consapevolmente, intravedere un cambiamento in atto che l'analisi ideologica non riusciva a illuminare». Era il 1972, l'anno in cui «Paolo Sylos Labini cominciò a pubblicare in forma di articolo le analisi, poi condensate nel *Saggio sulle classi sociali*, dove, in poche parole, si sosteneva che la classe operaia stava scomparendo a favore di una più ampia classe media».

L'attenzione che, dopo anni di distrazione, una nuova generazione di registi rivolge oggi al mondo del lavoro non si esprime soltanto nella scelta di far muovere i protagonisti delle storie in una fabbrica o in un call center, ma va oltre e punta l'obiettivo su particolari aspetti, a volte drammatici della condizione operaia. A cominciare dalla sicurezza e dalla salute nei luoghi di lavoro, temi che sono al centro di due pellicole di grande impatto emotivo: *Il posto dell'anima* di Riccardo Milani e *Apnea*, lungometraggio d'esordio di Roberto Dordit. Ai due giovani registi bisogna esser grati non solo per i film che hanno realizzato, ma per aver dato seguito al loro impegno, partecipando alle iniziative del sindacato sulla sicurezza.

Alla proiezione del suo film – alla quale è intervenuto Giovanni Berlinguer, esperto di Medicina del lavoro – Milani ha voluto che parlassero alcuni ex dipendenti della Goodyear di Cisterna di Latina, con i quali ha intessuto un rapporto di fraterna solidarietà. *Il posto dell'anima* è infatti la storia della Goodyear, trasferita nel paesino abruzzese di San Sebastiano, dove la Carair, multinazionale americana dei pneumatici, per anni avvelena i suoi operai e poi, nonostante i buoni risultati produttivi, chiude per spostare la produzione all'estero, mettendo in mezzo a una strada mille persone. Gli ex lavoratori della Goodyear, che sullo schermo hanno, tra gli altri, i volti di Silvio Orlando, Michele Placido e Claudio Santamaria, affiancati da un'intensa Paola Cortellesi, hanno raccontato la loro lotta per tenere aperta la fabbrica e, dopo la chiusura, per esigere giustizia, chiamando gli ex dirigenti dell'azienda a render conto della morte per tumore di 43 operai e della grave malattia di altri 19.

Il film descrive le varie fasi della lotta, la determinazione e lo scoramento, le contraddizioni e gli egoismi che incrinano la solidarietà, creano tensioni tra i lavoratori e si ripercuotono nella loro vita privata. Il perso-

naggio interpretato da Orlando vorrebbe vivere nel paesino d'origine, mentre la sua compagna, ritenendo perduta la battaglia per salvare la fabbrica, lo invita a raggiungerla a Milano dove lei si è trasferita e lavora da tempo. Il sindacalista Placido si scontra con il figlio diciottenne, disoccupato, che non riesce a capire come ci si possa dannare l'anima per un lavoro nocivo e malpagato.

Apnea è ambientato nel Nordest degli «schei», dei soldi facili che si possono guadagnare con lo sfruttamento della manodopera a basso costo, fuori da ogni regola. È un film particolare, al tempo stesso un noir e un film di denuncia; con efficace sintesi qualcuno l'ha definito un «giallo sociale». Dordit ha spiegato le ragioni di questo approccio: «Non m'interessava mettere in scena il teorema secondo cui il lavoro in sicurezza è migliore, perché è scontato e lo sanno tutti. Era invece più importante indagare le cause dell'insicurezza, scoprire in nome di quale follia si può arrivare a mettere a repentaglio la vita di un lavoratore. In questo senso considero il noir il più potente strumento di denuncia sociale che un autore ha a disposizione». Il film è costruito in modo da coinvolgere lo spettatore mentre sullo schermo i personaggi si muovono in un contesto tragicamente reale: quello delle концерie che utilizzano manodopera proveniente dal Terzo mondo per le lavorazioni ad alto rischio, senza controllo di legalità e sicurezza.

Anche *Apnea* si ispira a un fatto di cronaca, avvenuto vent'anni fa: l'atroce morte di cinque operai in una conceriera del Nordest. Una tragedia di cui si era persa memoria persino nel luogo dov'era accaduta, prima che il regista l'assumesse come esemplare di un territorio e di una mentalità diffusa. Dordit si è documentato con scrupolo sui metodi utilizzati per la concia delle pelli, sulla divisione del lavoro e sulla filiera di un sistema dove, alla fine, spuntano fuori i grandi marchi e le *griffe* famose. Nel suo intervento alla Casa del cinema il regista ha preso spunto dal titolo del film per descrivere la condizione inumana del lavoro in conceriera: «Le vasche per la colorazione delle pelli sono contenitori di gas pericolosi per l'organismo e la loro pulizia è un'operazione rischiosa perché si svolge in completa apnea. Se si respira quell'aria si muore, si muore intossicati nel giro di pochi minuti».

Alle proiezioni organizzate dalla Cgil, nelle rassegne, nelle scuole e, laddove gli è stata data la possibilità, anche dal pubblico nelle sale, il film è stato molto apprezzato. Grazie al passaparola degli spettatori l'hanno vi-

sto in molti, ma sarebbero stati molti di più se la pellicola avesse potuto contare su adeguate risorse per la distribuzione e la copertura pubblicitaria. Basti dire che il film è stato ultimato nel 2004 e soltanto nel 2007 ha fatto la sua apparizione nelle sale. È un'ulteriore conferma che chi guarda al cinema come strumento di cultura e non come mero intrattenimento non ha vita facile nel nostro paese.

Un film, a cui il monopolio delle grandi produzioni ha negato del tutto la programmazione nelle sale, è *La rieducazione*, che è riuscito ad affacciarsi in qualche cinema di Roma e provincia solo grazie alla promozione dell'assessorato alla Cultura della Regione Lazio. Lo abbiamo presentato a Rieti a conclusione della rassegna. Girato in bianco e nero, con un ridottissimo budget (appena cinquecento euro, garantiscono gli autori), con attori non professionisti, il film non ha certo l'*appeal* giusto per catturare lo spettatore. Eppure chi ha avuto occasione di vedere questa originalissima prova d'esordio di Davide Alfonsi, Alessandro Fusto, Daniele Guerino e Denis Malagnino ne è rimasto conquistato. Il film piace e diverte anche. I dialoghi, a volte coloriti, sono intrisi di un umorismo amaro e graffiante, che stempera l'arezza della storia: quella di Marco, un neolaureato generoso e impacciato, che non riesce a trovare un impiego, fin quando il padre non decide di tagliargli i viveri e di mandarlo a lavorare in un cantiere edile. Gran parte della storia si svolge tra i calcinacci del cantiere, popolato di singolari personaggi, tra i quali spicca il «principale», un finto bonaccione che si rivela uno spregiudicato sfruttatore che non paga gli operai, costretti ovviamente a lavorare in nero e senza le più elementari norme di sicurezza. Il tono leggero, quasi scanzonato, con cui i registi rappresentano sullo schermo il lavoro nero o il difficile inserimento nel mondo del lavoro («mi dicevano: non preoccuparti, la laurea ti apre tantissime porte, l'unica che ha aperto è stata la porta di questa bettola», dice Marco davanti allo squallore della baracca dove ha trovato un rifugio precario) non attenua la gravità della denuncia sociale. La conquista dell'agognato posto fisso al ministero, dopo aver vinto uno dei tanti concorsi fatti, suggella il «lieto fine»: per Marco, il film e per la nostra rassegna cinematografica.

Appendice

La rassegna cinematografica *Cinema e mondo del lavoro* inaugurata con una doppia proiezione – *Apollon. Una fabbrica occupata* di Ugo Gregoretti e *I compagni* di Mario Monicelli – è così proseguita:

Roma, 26 febbraio

Tema: *Vivere e morire di lavoro*

Interventi: Giovanni Berlinguer, Riccardo Milani, Marina Pierlorenzi

Film: *Il posto dell'anima* di Riccardo Milani

Ostia Lido, 12 marzo

Tema: *Lavoro e sindacato: confronto tra generazioni*

Interventi: Simona Cervellini, Silvia Ioli, Wilma Labate

Film: *Signorina Effè* di Wilma Labate

Viterbo, 23 aprile

Tema: *Non solo tute blu: gli abiti del lavoro che cambia*

Interventi: Carlo Ghezzi, Miranda Perinelli, Andrea Sangiovanni

Film: *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri

Latina, 23 aprile

Tema: *Cinema e militanza: ricordo di Giuseppe De Santis*

Interventi: Salvatore D'Incetopadre, Marco Grossi, Giuseppe Sircana

Film: *Roma, ore 11* di Giuseppe De Santis

Roma, 5 giugno

Tema: *Il lavoro appeso a un filo*

Interventi: Ascanio Celestini, Claudio Di Bernardino, Giulia Rodano, Eugenio Stanziale

Film: *Tutta la vita davanti* di Paolo Virzì

Frosinone, 11 giugno

Tema: *Pianeta Fiat: ieri e oggi*

Interventi: Iginò Ariemma, Domenico De Santis, Diego Novelli, Ettore Scola

Film: *Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam* di Ettore Scola

A partire dall'Apollon. Una rassegna su cinema e mondo del lavoro

Roma, 18 giugno

Tema: *Lavoro nero e morti bianche*

Interventi: Paola Agnello Modica, Stefano D'Alterio, Roberto Dordit

Film: *Apnea* di Roberto Dordit

Rieti, 23 giugno

Tema: *La porta stretta tra studio e lavoro*

Interventi: Alessandra Alfonsi, Carlo Ghezzi, Tonino Pietrantoni

Film: *La rieducazione di* Davide Alfonsi, Alessandro Fusto, Denis Malagnino, Daniele Guerrini