

L'analisi filmica del lavoro. Conversazione con Ansano Giannarelli

a cura di Olga Brucciani*

Com'è riuscito a realizzare film come *Analisi del lavoro* e *Linea di montaggio*, visto il divieto di entrare in fabbrica con la cinepresa, senza il permesso della dirigenza?

In genere era difficilissimo entrare nelle fabbriche per fare riprese cinematografiche, soprattutto se chi voleva farle era identificato dai proprietari delle aziende come cineasta critico. In qualche caso si è ricorsi al criterio di dichiarare una cosa mentre se ne faceva un'altra. I materiali raccolti sarebbero stati utilizzati, in seguito, per fare dei film di critica sociale.

Il mio è un caso tipico di questo genere. Io fui incaricato dalla Rai di fare un servizio sui calcolatori elettronici. Teniamo conto che siamo nel 1971, l'autunno caldo è trascorso da poco, i risultati di quella lotta continuano a manifestarsi in tanti modi, anche per quel che riguarda l'attenzione dei cineasti di sinistra alle tematiche della condizione operaia. Siamo anche nel momento di passaggio alla videocamera leggera e per quanto riguarda l'informatica e l'elettronica siamo nel momento di passaggio dai calcolatori di grandi dimensioni ai PC. La Rai era interessata a fare il punto della situazione; facemmo anche delle riprese negli Stati Uniti - io non andai perché non mi diedero il visto - dove i miei collaboratori scoprirono che il videotape cominciava a essere usato nella documentazione sociale, nella didattica, nella formazione, etc. L'incarico che mi diedero prevedeva riprese in grandi complessi industriali che usavano l'informatica, con applicazioni nel capo della robotica, nei loro processi produttivi. Una di queste strutture era la Fiat. *Analisi del lavoro* è stato girato in un'industria di componenti elettronici di Segrate, in Brianza. Noi siamo entrati dentro queste fabbriche avendo progettato in precedenza il doppio intervento. Nel documentarismo si dà, di solito, poca importanza alla fase progettuale, alla fase cioè che precede le riprese vere e proprie. Si pensa, erroneamente, che tutto venga deciso, in modo estemporaneo, durante le riprese; il lavoro di progettazione è invece fondamentale perché consente di limitare gli imprevisti e di far sfruttare al meglio quello che la realtà offrirà nella concretezza degli incontri e degli eventi. Questa fase premette anche di predisporre al meglio la struttura produttiva adeguata alle necessità. Noi, in fase preventiva, predisponemmo, infatti, una troupe di cinque persone con il chiaro intento di divi-

derci in due unità di *ripresa*: una ufficiale e l'altra destinata a fare dei dettagli che dovevano poi essere integrati nella parte principale. Il gruppo era composto, oltre che da me, dagli operatori Luigi Verga e Ugo Adilardi, dal fonico Manlio Magara, e da un regista sperimentale, Antonio Vergine, che rivestiva un ruolo di fac totum. Eravamo un gruppo affiatato, lavoravamo insieme da anni e condividevamo ideali politici e la concezione di un cinema d'intervento che ricostruisse poco ma che seguisse e documentasse. C'è un'osservazione interessante da fare su una differenza tra il cinema di documentazione sociale sul lavoro industriale e i film aziendali sul lavoro industriale: nella maggioranza dei casi nel cosiddetto cinema industriale, che è un cinema di propaganda e al limite di pubblicità, la camera è puntata essenzialmente sull'oggetto del lavoro, tutt'al più sulle mani degli operai e delle operaie. E' rarissimo che ci siano delle riprese frontali, perché a questo punto prenderebbe prevalenza la persona rispetto all'operazione produttiva. L'accordo politico-audiovisivo nel nostro gruppo facilitò tutto il lavoro, e consentì la divisione in due minitroupe interscambiabili, che si alternavano nelle riprese "ufficiali" e in quelle "clandestine". E così facemmo molte riprese di visi, occhi, mani, teste in modo da avere il soggetto operaio come persona e non come scimmia ammaestrata o unità lavorativa pura e semplice. Questo è avvenuto soprattutto nelle riprese di *Analisi del lavoro*. Avevamo stabilito anche la necessità di usare tecniche che consentissero di fare riprese molto dettagliate, per esempio che permettessero di seguire un occhio in modo molto ravvicinato, usando anche il *ralenti* per cogliere il battito delle ciglia. Naturalmente io avevo fatto un sopralluogo nelle imprese, ufficialmente per vedere come poter filmare l'avvento dell'informatica nel processo produttivo, e quindi avevo già avuto modo di capire quali erano gli aspetti interessanti e le necessità che poteva avere un tipo di documentazione diversa. Questa operazione riuscì anche all'interno di Mirafiori dove la sorveglianza era decisamente maggiore. La troupe principale aveva un controllore che ci seguiva in ogni momento, l'altra, quella che fa il lunghissimo carrello dentro Mirafiori, si muoveva spesso con vari pretesti, come quello di andare a recuperare strumenti o scatole di pellicola che aveva lasciato in altro luogo. Quindi per filmare quel lungo carrello, due di noi salirono sopra le macchine aperte che a Mirafiori si usavano per muoversi negli sterminati corridoi lungo le catene di montaggio e girammo, senza dichiararlo, tutto il tragitto, descrivendo una fabbrica che ci aveva colpito per il suo essere opprimente, buia, con questi piani di strumentazioni che davano una sensazione di luogo asfissiante per le condizioni di vita.

Quindi lei già in quel momento aveva l'intenzione di realizzare un film come *Analisi del lavoro*?

Assolutamente sì. Il motivo principale per cui siamo riusciti a fare queste riprese è che avevamo una dichiarazione di entrata non finalizzata a raccogliere materiale per fare documentari di critica e analisi sociale ma delle trasmissioni televisive sul mondo dei calcolatori. Per quanto riguarda *Analisi del lavoro*, la cosa che mi aveva colpito nel sopralluogo era proprio questo lavoro di dettaglio su oggetti piccolissimi, in alcuni casi minuscoli, come i microchip visibili attraverso una lente di ingrandimento. Quindi un lavoro ripetitivo, quasi ossessivo, ma che esigeva anche una grande concentrazione da parte del personale operaio (in quel caso

era prevalentemente femminile). Quindi mi sembrò un'ottima situazione per visualizzare un tipo di lavoro che non era quello della catena, cioè non doveva seguire il susseguirsi dei pezzi e compiere determinate operazioni, ma era un'organizzazione del lavoro suddivisa per postazioni dove ognuna doveva seguire un incarico molto specifico molto parcellizzato, molto ripetitivo, ripeto, sul dettaglio. E questa mi sembrò un'occasione per lavorare sugli occhi, sul volto, sulle mani, per tentare un'analisi del lavoro di tipo analitico con immagini dettagliate. Fin dall'inizio pensavo che se si fosse potuto fare un film con pochissimo intervento sonoro, di parlato, sarebbe stato preferibile. E tra l'altro, cosa abbastanza rara nel documentario e nei film in genere, parlai dell'impostazione della colonna sonora, nei mesi precedenti, col musicista, per concordare il tipo eventuale di musica che si poteva utilizzare. Il musicista era Vittorio Gelmetti, un compositore di musica sperimentale con il quale avevo fatto già altri film di finzione o semi finzione e quindi avevamo anche con lui una sintonia politico-culturale molto forte. Quando gli descrissi l'intenzione di frammentare la ripresa così com'era frammentato il lavoro, mi propose subito di usare la stessa frammentazione anche nella musica, cioè di usare una colonna sonora fatta di frammenti, una specie di montaggio di "citazioni" sonore. L'operazione fu fatta naturalmente dopo, in montaggio, però era stata pensata in precedenza, e questo influì anche sulle riprese stesse, le rese molto dettagliate, molto brevi, e ci indusse anche a utilizzare tecniche filmiche come quelle del rallentamento e dell'accelerazione. Fu un lavoro di cui feci la regia ma che fu molto discusso collettivamente.

Quindi diciamo che il montaggio attuò questo doppio livello di frammentazione visiva e sonora?

Per preparazione culturale, per scelta estetica, io ho sempre considerato il montaggio una fase molto importante. E' noto che nella teoria filmica rispetto al montaggio ci sono posizioni culturali molto diverse. Io lo ho sempre concepito come momento risolutivo, la fase della creazione filmica, la più esaltante, la più ricca, quella decisiva. C'è un importante regista polacco, Kieslowski, che ha definito la fase di ripresa come "raccolta del materiale"; tra l'altro è una definizione che può essere utilizzata anche per i film cosiddetti di ricerca di archivio, dove non c'è fase di registrazione di immagini ma solo ricerca e raccolta di documenti filmici già esistenti. Nel caso di *Analisi del lavoro*, in particolare, il montaggio fu una lavorazione molto complessa – collaborò a questa fase il montatore Carlo Schellino - perché prima facemmo l'imbastitura delle immagini e quindi subentrò Gelmetti; iniziammo così a ragionare su quali frammenti musicali potevano essere utilizzati in modo da creare un montaggio tra le immagini e il suono. Il montaggio quindi fu sì un montaggio delle immagini ma anche un montaggio delle singole immagini con i singoli suoni. La concezione di fondo era quella di un suono fortemente asincrono. Per esempio, tra le proposte di Gelmetti noi accettammo subito come un esperi-

mento di grande interesse quello di utilizzare frammenti musicali famosi come la *Danza delle ore*, ma “distorcendola” sonoramente, in modo da creare un rapporto ma anche un conflitto con il problema del tempo del lavoro industriale. Si sa quanto pesi nel lavoro industriale il tempo, c'è una figura specifica di controllore dei ritmi, il segnatempo, le cui rilevazioni spesso sono utilizzate per accelerare i ritmi. Quindi decidemmo che l'elemento temporale dovesse avere un peso forte. Il tempo è, almeno secondo me, una delle due connotazioni più particolari del linguaggio filmico che, attraverso la tecnologia, può “deformare” lo spazio (ritagliandolo, allontanandolo, ingrandendo i campi visivi), e attraverso il montaggio può deformare il tempo, sintetizzandolo accelerandolo, rallentandolo e quindi rendendolo diverso dal tempo reale. In questo senso il linguaggio filmico diventa non riproduzione ma interpretazione della realtà. Tra l'altro c'è da aggiungere una cosa: eravamo già in un'epoca in cui iniziava a diffondersi la pellicola a colori. Noi, invece, decidemmo di girare in bianco e nero proprio perché era astrazione rispetto alla realtà. Nella realtà non c'è bianco e nero, ci sono i colori. Quindi una registrazione di immagini in bianco e nero è una distorsione della realtà, non è una sua riproduzione meccanica.

Per la fase di ripresa ha avuto riferimenti estetici stilistici cinematografici?

Quelli hanno un'influenza che però non si manifesta in modo specifico durante la ripresa; si assommano in una formazione mentale che indirizza l'uso della tecnologia verso un linguaggio che abbia certe caratteristiche e che io ho assorbito nella mia precedente visione del cinema. I modelli, i punti di riferimento che io ho avuto sono stati sempre abbastanza precisi: in particolare, nel settore del film documentario uno dei più importanti nella mia formazione è un film di Dziga Vertov, un cineasta che ha dedicato la vita alla sperimentazione del linguaggio. Il film, intitolato *L'uomo con la macchina da presa*, è il racconto visivo di come il linguaggio filmico abbia una caratteristica assolutamente autonoma e che quindi debba privilegiare l'immagine rispetto al suono. Questo rientra in una concezione ancora più complessiva. Io sono convinto della giustezza della polemica che ci fu all'epoca dell'introduzione del sonoro nel cinema e che fece nascere in alcuni autori, in particolare negli autori sovietici, Ejženstejn, Vertov, Pudovkin, ma anche Charlie Chaplin, la preoccupazione che l'introduzione del sonoro portasse a uno snaturamento del linguaggio filmico, rendendo l'immagine un'illustrazione della parola e trasformando il cinema in teatro filmato. In un famoso manifesto, quello sull'asincronismo, sostenevano appunto che il suono non avrebbe dovuto essere necessariamente riproduttivo della realtà, ma che avrebbe potuto essere “altro”, creando rapporti nuovi e inediti attraverso la sfasatura temporale asincrona. Un altro elemento che sicuramente io ho sempre avuto presente, dal punto di vista stilistico, è l'uso dei personaggi che stanno davanti alla macchina da presa non come attori ma come interpreti di se stessi: e anche qui ho dei riferimenti e dei precedenti culturali che mi hanno molto segnato, formato. Penso a *Paisà*, di Rossellini, con la sua fortissima carica documentaristica, anche nell'uso delle lingue originali e dei sottotitoli, con ogni episodio che inizia con materiali di archivio tratti dalle cineat-

tualità di guerra. Un altro film che mi aveva molto colpito era stato *La terra trema*, che Visconti realizza con gli abitanti di Acitrezza. I pescatori, anche se “sottoposti” a una sceneggiatura, interpretano se stessi; è un esperimento linguistico che mi ha interessato tantissimo proprio per la rilevanza del dato documentario su quello della finzione. Così come tutta l'elaborazione di Zavattini, dal neorealismo ai Cinegiornali liberi, a favore di un cinema che privilegiasse l'elemento della documentazione sull'elemento della ricostruzione. Nel momento specifico in cui si fanno le riprese questo non si manifesta in modo consapevole, ma è il tuo *background* che riemerge e ti condiziona.

La Rai mi affidò l'incarico del servizio sui calcolatori sulla base di un doppio presupposto: ero considerato un regista con esperienza nel settore documentaristico ma anche in quello della “finzione” ricostruita criticamente (avevo girato nel 1968-69 *Sierra maestra*, un film dove la ricostruzione si mescolava con la realtà, dove c'era molto intervento diretto). I dirigenti della Rai ritenevano che fossi abbastanza bravo, ma pensavano anche che avessi un grosso difetto, quello di essere troppo politicizzato. Mi proposero, allora, di fare quella che nelle loro intenzioni era un'inchiesta “asettica” in quel mondo delle nuove tecnologie rappresentate dall'informatica dai calcolatori; speravano così, attraverso un'impostazione descrittiva, tecnica, di avere meno problemi con le mie posizioni politiche. Con i collaboratori che ho citato prima decidemmo inizialmente di adeguarci alla richiesta della Rai, ma quando vedemmo il primo materiale girato ci guardammo l'uno con l'altro e ci dicemmo: «fa schifo, stiamo abbandonando la nostra natura, stiamo violentando noi stessi, dobbiamo affrontare questo tema con la nostra predisposizione e i nostri interessi e conoscenze». Teniamo presente che era un mondo (quello dei computer) che presentava già una serie di agganci anche con la politica, basti pensare all'uso dei calcolatori che veniva fatto in quell'epoca nella guerra del Vietnam. Uno dei documentari che scaturì da quest'esperienza - montato con materiale reperito soprattutto negli Stati Uniti - si chiama *Giochi americani* perché è un'inchiesta sull'uso dei calcolatori per la simulazione della guerra del Vietnam. Inoltre, avevamo già intuito che le strumentazioni informatiche erano una prima manifestazione di quelle nuove tecnologie che avrebbero radicalmente modificato tanti aspetti produttivi del lavoro industriale, ma anche di quello filmico. Così cominciammo subito a cambiare atteggiamento, anche nelle riprese non destinate all'autoproduzione, perché questo è stata un'altro dei suggerimenti che Zavattini aveva dato molti anni prima: perché non utilizzare le occasioni in cui riceviamo delle commesse di lavoro “commerciale” per raccogliere altro materiale?

Le decisioni di “caricare” anche le riprese per la committenza Rai di una maggiore adesione a problematiche socio-politiche del tempo, alle quali noi ci sentivamo vicini, è evidente in un caso che è divertente perché sapevo perfettamente che dalla Rai ci sarebbero state richieste di tagli. Al Politecnico di Milano c'era in quegli anni una dura contestazione studentesca nei confronti di una tendenza che già cominciava a delinearsi: utilizzare le facoltà, soprattutto quelle scientifiche, per ricerche richieste dalle industrie. Per evitare irruzioni studentesche nel centro di calcolo dove risiedevano i potenti calcolatori del Politecnico, era stato adottato il sistema di blindare con pesanti saracinesche di metallo le finestre per evitare appunto intrusioni pericolose. Per arrivare all'ingresso del Politecnico si percorreva una specie di galleria che era straordinaria perché sui muri c'era praticamente, di-

segnata in una sintesi visiva - scritte anche dure, slogan violenti, disegni dissacranti – tutta la posizione polemica e radicale del movimento studentesco. Per entrare nel Politecnico con le nostre macchine da presa, iniziammo un piano-sequenza in questo lungo corridoio, registrando i ripetuti contenuti politici presenti sulle pareti; e lo facemmo sapendo benissimo che sarebbe stata una materia su cui discutere e probabilmente da dover tagliare, ma questo avrebbe richiamato meno l'attenzione della censura televisiva su altri aspetti. Come avevamo previsto, questo lungo carrello scandalizzò enormemente la dirigenza Rai, c'erano già sui muri i simboli del periodo successivo della lotta armata, e quindi mi fu detto: queste immagini devono essere tutte tagliate. Ma, attirando l'attenzione su queste parti "estreme", altre immagini critiche sfuggirono all'attenzione dei censori.

Come accennava prima, spesso si pensa che nel caso del documentario non si dedichi troppo tempo alla parte di progettazione. Nel caso di *Analisi del lavoro* e di *Linea di montaggio*, come è nata l'idea e come è stata sviluppata?

In un volume che ho scritto sul cinema documentario con una giovane regista, Silvia Savorelli, proprio sul lavoro di progettazione ci sono alcune pagine in cui ho fatto appunto come esempio quello di *Analisi del lavoro*, ricordando che nel film c'era stata quella fase che a mio avviso è assolutamente fondamentale, la fase del sopralluogo: andare a vedere i luoghi e le persone che stanno dentro i luoghi. Il sopralluogo che io avevo fatto sia alla Fiat, sia allo stabilimento della Sgs di Segrate mi consentì di preparare uno schema non di montaggio, ma uno schema di riprese, quello che mi sarebbe interessato riprendere, in particolare, per un documentario autonomo rispetto alla committenza. In realtà, anche le riprese finalizzate all'inserimento nelle trasmissioni televisive erano abbastanza preparate, nel senso che si prevedevano le interviste, le riprese in dettaglio di certe attrezzature, di certe operazioni, in modo tale da poter poi descrivere in modo analitico un processo produttivo che di solito è presentato soltanto nei suoi aspetti superficiali. Ma, nei due casi specifici di quelli che poi sarebbero divenuti documentari autonomi, preparai delle scalette più approfondite e diverse nei due casi. Come ho detto, per *Analisi sul lavoro* cercai di rilevare tutti i dati che mi avevano molto colpito di una sostanziale frammentazione del lavoro femminile sui componenti elettronici, che – come ho detto – non avveniva lungo una “catena” in movimento, ma in postazioni isolate l'una dall'altra, dove ciascuna operaia ripeteva all'infinito gesti ripetitivi, sempre uguali, ma che esigevano una grande concentrazione. Osservando quelle figure chine sui tavoli da lavoro, dove spesso dovevano usare lenti d'ingrandimento per operare su oggetti minuscoli, mi chiedevo se c'erano pensieri in quelle teste o se il lavoro assorbiva ogni attenzione: e cercai di trasmettere queste sensazioni ai miei collaboratori. Per quel che riguarda la Fiat, invece, descrissi proprio la modalità con cui si era svolto il sopralluogo e le sensazioni che ne avevo ricevuto. A Mirafiori, con i miei accompagnatori, ci spostavamo negli immensi spazi dello stabilimento a bordo di autovetture tipo jeep coperte da uno strano “tettuccio” di plastica molto robusto ma chiaramente posticcio, passando sotto una massa di macchinari disposti su più piani, che apparivano come cumuli di attrezzature gigantesche, molto scure, ma con spazi luminosi qua e là. Quando chiesi una spiegazione di quello strano “tettuccio”, mi dissero che fin dall'Autunno Caldo, due anni prima –

il mio sopralluogo si svolgeva nel 1971 - quando era iniziata la forte contestazione operaia, erano stati costretti a ricoprire quelle vetture, che usavano soprattutto i capi per gli spostamenti interni, perché dai piani superiori dello stabilimento arrivavano nutrite scariche di bulloni. Ecco, di tutti questi aspetti che mi avevano colpito, ne discussi a lungo con gli altri componenti della troupe, perché volevo che nella fase di ripresa si cercasse di far emergere dalle immagini il senso di tensione presente sempre in tutti gli ambienti, sia quando davano la falsa sensazione di essere “distesi” e sia quando invece si configuravano come veri e propri inferni industriali, in cui da esterni è difficile capire come si riesca a resistere. E dell’esperienza fatta a bordo dell’autovettura con il tettuccio decidemmo di tentarne una traduzione cinematografica, girovagando a lungo in modo continuativo in quegli spazi, e cercando anche di cogliere appunto la successione di piani di lavoro per tutta l’altezza dello stabilimento.

In alcuni colloqui preliminari con Gelmetti, era stato lui stesso a chiedermi se nello stabilimento di componenti elettroniche ci fosse rumore e io gli risposi che, al contrario di Mirafiori, una delle cose che mi aveva colpito era il rumore quasi inesistente, composto da ticchettii, sibili, il suono degli oscilloscopi, di dita che battevano su tasti, ecc. Lui suggerì di registrarli per poi utilizzarli mescolandoli con suoni di altra provenienza per costruire un sonoro composito; ricordo che parlammo di due registrazioni esistenti negli archivi della Reiac: un canto di lavoro di un gruppo di *folksingers* neri, che allora operavano in Italia, e la registrazione di un esame spirometrico fatto a un lavoratore malato di enfisema. Sono due esempi dell’impasto che poi realizzammo con Gelmetti. Il montaggio delle immagini può prevedere degli elementi di fusione, attraverso la sovrimpressioni o la dissolvenza, ma mentre la sovrimpressioni delle immagini è un segno linguistico che non viene usato con una grande frequenza, la sovrapposizione di più suoni, mescolati poi nel missaggio, si verifica sovente. Infatti il grosso lavoro in *Analisi del lavoro* fu studiare gli strati sonori.

Il punto di vista si manifesta anche in questi modi?

Il punto di vista si manifesta in due modi: come si decide di registrare ciò che i nostri occhi vedono e che i nostri orecchi ascoltano. La decisione di riprendere i volti degli operai o delle operaie in primissimo piano, anche in dettaglio, mentre guardano quello che stanno facendo, è un esempio di rovesciamento del punto di vista tradizionale del cinema industriale, dove prevale l’atto di ciò che si fa, l’operazione tecnica che si compie. In un cinema che ha la tendenza a riprodurre la realtà e non interpretarla si usano in prevalenza obiettivi che corrispondono molto all’angolo visuale dei nostri occhi. Ma se si usa un teleobiettivo o un grandangolo s’introduce un elemento di deformazione immediata della realtà rispetto alla sua percezione sensibile della nostra vista, e il risultato, il punto di vista appunto, si manifesta molto in questo senso: rafforzare, deformare, rimpicciolire, ingrandire... Poi c’è un aspetto più generale del punto di vista, che è quello che risponde alla domanda: da che parte stai in questa descrizione o interpretazione della realtà? E la risposta è importante perché ti condiziona nell’attenzione e nel rispetto delle

persone con cui poi si fanno queste riprese. In *Analisi del lavoro* in qualche caso ci siamo bruscamente avvicinati con la camera a un'operaia, e nella ripresa si vedono occhi sorpresi e forse anche spaventati; dopo aver fatto questa ripresa ci siamo fermati e ci siamo scusati per aver suscitato quest'effetto di sorpresa e spavento, ma era proprio quello che volevamo, il senso del controllo e dell'oppressione su di loro. Questo si manifesta non soltanto nel momento della ripresa, ma anche durante il montaggio, quando si "taglia", un'operazione "dolorosa" per se stessi ma anche per i soggetti ripresi.

A chi si rivolgeva con questi due film?

Per chi fa film come questi, è chiara la consapevolezza che ci si rivolge a un pubblico limitato. La destinazione di film come questi non era la sala cinematografica (anche se, in alcuni casi, questi film sono stati presentati al Ministero dello spettacolo per chiedere il visto di censura ma anche per tentare di ottenere un "premio finanziario" di sostegno alla produzione e che avrebbe dovuto anche incoraggiare la distribuzione dei film documentari nei cinema come "complemento" al film di finzione: prima veniva presentato il film documentario e poi il film di finzione, anche se in realtà nessun esercente li ha mai proiettati e questo lo si sapeva perfettamente). Sapevamo che il pubblico avrebbe visto questi film in determinate situazioni: festival o sedi culturali, politiche, sindacali, studentesche; un pubblico "militante", quindi, però con una scarsissima conoscenza del lavoro industriale. L'Archivio audiovisivo ha pubblicato anni fa un catalogo cartaceo degli audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, dove risulta evidente che la stragrande maggioranza dei materiali riguardano le lotte operaie: scioperi, manifestazioni, ecc. I materiali di documentazione del lavoro sono pochissimi, come quelli sulle condizioni di lavoro e sugli incidenti. Un film da questo punto di vista molto interessante, perché mette in estrema evidenza l'impossibilità di entrare all'interno della fabbrica con la camera, è un'inchiesta intitolata *Condizione operaia* realizzata nel 1971 dalle Acli, con la regia di L. Bartoccini, I. Crescenzi, C. Striano; un episodio dell'inchiesta racconta un incidente sul lavoro che avviene nello stabilimento petrolchimico di Gela e la scelta – proprio perché non fu concesso di entrare dentro lo stabilimento – è stata quella di fare le riprese girando intorno alla fabbrica dall'esterno, cercando di arrivare con lo zoom a inquadrare le torri di distillazione, da una delle quali era avvenuta una caduta mortale: e fu una scelta efficacissima, che metteva in evidenza, attraverso la forma dell'immagine, anche il divieto di filmare quelle immagini dall'interno nello stabilimento. Quindi tutto il racconto, tra l'altro con un uso del sonoro di grande efficacia per il linguaggio religioso sulla morte nel venerdì santo, è svolto in chiave di contestazione durissima sulle responsabilità e sul dramma della morte sul lavoro. E' sintomatico che un film come *Contratto*, che racconta la storia di una lunghissima lotta operaia in maniera coinvolgente, contenga straordinarie sequenze di luoghi collettivi di confronto, come il consiglio comunale o come la grande assemblea in fabbrica – e si tratta di assemblee contrattate con i padroni – ma non la descrizione del lavoro per il quale si chiede un contratto diverso.

Nel volume *La sortie des usines*, a cura dell'Archivio, c'è un saggio di Rossana Rossanda in cui l'autrice sostiene la difficoltà di filmare il lavoro, proprio la difficoltà ontologica per il cinema di descrivere il lavoro. Secondo me può avere ragione per quanto riguarda un'inquadratura, cioè il momento della registrazione, ma credo che invece, attraverso il montaggio, si possa raccontare il lavoro; non a caso Ejzenstejn aveva tra i suoi progetti un film sul *Capitale*. L'ambizione di raccontare il confronto tra capitale e lavoro presuppone la convinzione che in un cinema di assoluta libertà e sperimentazione, il lavoro e i relativi conflitti si possono raccontare anche attraverso la chiave dell'ironia e della satira. Credo che sia difficile trovare un'immagine documentaria che abbia la stessa forza, che metta in rilievo il rapporto alienante con la catena di montaggio, di *Tempi moderni* di Chaplin. Insomma, io sono convinto che la possibilità di raccontare il lavoro ci sia. Sicuramente, però, c'è da chiedersi come mai nel cinema italiano solo in pochi casi sia esplorato il mondo operaio, sia a livello di cinema di finzione, sia a livello di cinema documentario. E' più presente, in quello di finzione ma anche nel documentario, il lavoro contadino, forse perché in tal caso c'è una maggiore libertà spaziale che ha sempre concesso di fare film sulla storia o sull'attualità appunto del lavoro contadino.

Ho già accennato al fatto che molta della documentazione filmica sul lavoro industriale nasce in modo "clandestino". Valentino Orsini ebbe l'incarico di fare un film promozionale sulla costruzione di una macchina della Fiat, e anche lui ne approfittò per girare molto materiale sulla catena di montaggio. Un lavoro, il suo, di grande qualità cinematografica, che poi mise a disposizione di altre iniziative del "movimento", come si diceva allora, e che tra l'altro è parte integrante anche del film più ricco di materiale girato all'interno di una fabbrica: *All'Alfa*, di Virginia Onorato. Il lavoro industriale è molto presente anche in un altro "esperimento" fatto dalla televisione, che utilizza sostanzialmente la tecnica del documentario e dell'inchiesta, realizzato dal gruppo di *Cronaca*, coordinato da Renato Parascandolo. In questo un caso si tentò un rapporto produttivo diverso: l'inchiesta, i suoi contenuti, il modo di realizzarla furono discussi, coordinati, condivisi tra equipe Rai e sindacato interno. C'era quindi una compartecipazione dei diretti protagonisti alla realizzazione del film. Il lavoro di *Cronaca* incontrò naturalmente molti ostacoli nella Rai, ma rappresenta comunque una piccola preziosa miniera per la documentazione del lavoro.

Oggi, anche a proposito del lavoro, c'è la tendenza a scegliere la forma dell'"intervista" più che la "descrizione" del lavoro. Ma anche l'intervista può essere "ricca", da un punto di vista filmico. In *Toscana anno 5*, il regista, il tedesco Karl Gass, incaricato dalla Regione Toscana di fare un film sui primi cinque anni di attività regionale – siamo nel 1975, ma l'"onda lunga" del cinema di documentazione sociale, sollecitato dalle lotte studentesche e operaie del '68-'69" dura a lungo – dimostrò una notevole capacità inventiva con una particolare intervista in uno stabilimento di lavorazione del vetro, la Saint Gobain di Pisa. L'intervistato era un soffiatore del vetro, quindi il suo discorso è intervallato in continuazione dal lavoro, dal soffiare nel tubo per modellare il vetro fuso, e questo dà all'intervista un ritmo, un respiro, una tensione del tutto diversi rispetto all'intervista classica.

Quali sono le differenze sostanziali tra film industriali e film indipendenti che hanno come oggetto il lavoro industriale?

Io ho fatto un lungo lavoro nel cinema industriale, iniziando, proprio alla Fiat, nel 1964. Con un altro regista, Piero Nelli, avevamo da poco costituito una piccola struttura produttiva, la Reiac – un acronimo presuntuoso! Significa: “Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici” – che poi in seguito fu diretta a lungo da Marina Piperno, una delle produttrici più interessanti del cinema italiano. Nella ricerca di lavori, riuscimmo ad avere un rapporto con il Cinefiat, il settore dell’azienda che si occupava della realizzazione di film industriali, che ci affidò un film. Naturalmente il fatto che la Fiat ci affidasse un film e che questo film avesse come tema la costruzione di un aereo dell’aviazione militare, a me, comunista, pose dei problemi durissimi di coerenza e di coscienza. Accettai per tre motivi: primo, perché avevo bisogno di lavorare; secondo, perché pensavo che potesse essere un’occasione per vedere un’industria metalmeccanica dall’interno e poter esaminare come si svolgeva il lavoro di costruzione delle auto; terzo, perché le condizioni economiche offerte dalla committenza industriale di cinema consentivano sperimentazioni nell’uso di attrezzature avanzate, che avevano costi di noleggio molto alti, e che erano impensabili nel documentarismo indipendente. Siamo nel 1964. Piero Nelli e io avevamo lavorato già con un bravissimo direttore della fotografia, Marcello Gatti, che aveva grandissima esperienza nell’uso della macchina a mano e che non aveva paura di girare immagini “sporche”, cioè non rispondenti ai criteri di perfezione richiesti dalla produzione cinematografica standard. Naturalmente alla Fiat le immagini che volevano dovevano essere perfette e quando noi proponevamo in certi casi l’uso della macchina a mano, la proposta veniva bocciata senza appello. In un’occasione decidemmo di imporci, perché ci sembrava che la natura stessa della ripresa esigesse un uso molto mobile della camera, imponesse all’operatore di spostarsi in continuazione, di abbassarsi, di muoversi insomma nell’ambiente. La ripresa prevedeva l’estrazione da un forno di una lastra di plexiglass incandescente, e quindi molto morbida, che i tecnici maneggiavano tenendola per i bordi con guanti e grandi pinze, in modo da poterla spostare in una pressa che gli avrebbe dato la forma del tettuccio dell’aereo. Era una lavorazione emozionante perché implicava un rischio fisico notevole per chi la faceva e perché richiedeva dei tempi rapidissimi (la pressatura doveva, infatti, avvenire immediatamente dopo l’estrazione della lastra dal forno). Decidemmo di farla con la camera a mano e Gatti la fece in maniera magistrale. Organizzò la luce dall’alto in modo da non avere interferenze in basso e quando gli capitava da avere la luce in macchina, cosa che determina un improvviso bagliore all’interno della ripresa sull’immagine, lui – avendo delle grandi mani – teneva la cinepresa con una mano soltanto, e con l’altra faceva da bandiera, schermando la luce che entrava in macchina; i tecnici si spostavano e con loro Marcello, al loro fianco o abbassandosi addirittura sotto la lastra ondeggiante. Venne fuori una sequenza molto bella, di un forte impatto visivo, che raccontava un momento di lavoro di estrema concitazione. Ecco, il nostro “punto di vista” raccontava il lavoro nella sua dinamica reale, la fretta, l’abilità operaia in una operazione di particolare difficoltà. Naturalmente emergevano an-

che i rischi e i pericoli. Quando la scena fu vista dai dirigenti del Cinefiat, questi caratteri e il fatto che fosse un'immagine "sporca" furono molto criticati e ci chiesero di rigirlarla ma con la macchina sul cavalletto. Fortunatamente, il vicepresidente della sezione aeronautica della Fiat, un ingegnere colto, evidentemente non condizionato in modo stupidamente aziendalistico, vide il premontato e disse: «Bello, mi piace molto», e così la scena rimase nel montaggio definitivo. Questo per dire che anche il modo di riprendere è espressione di un punto di vista. Naturalmente è bene conoscere tutte le modalità possibili di ripresa, anche quelle più "classiche", quelle addirittura "convenzionali": soltanto conoscendole puoi provare a modificarle, a variarle, a sperimentarne altre.

Un altro film da cui ho appreso un dato metodologico particolare è *Le Mistère Picasso*, di Clouzot. Nel film, Picasso fa capire che uno ha tutte le libertà di introdurre modifiche, sperimentazioni e punti di vista violentemente fuori regola, però deve conoscere le regole, per violarle le deve conoscere: per dimostrare questo concetto, inizia un disegno rinascimentale perfetto, poi lo stravolge alla sua maniera. Quindi considero l'esperienza che ho fatto nel cinema industriale certamente contraddittoria, per la prevalenza della sua finalità propagandistica, ma anche utile: ho imparato tantissimo, ho potuto seguire nel dettaglio tantissimi processi produttivi, rendendomi conto della mancanza, nel cinema di documentazione sociale, di un'elaborazione teorica su un problema centrale: come si esprime il punto di vista all'interno del luogo di lavoro? Noi ad esempio in *Analisi del lavoro* addirittura abbiamo fatto un'operazione per la quale qualcuno ci ha accusato di esserci comportati come degli entomologi rispetto a degli insetti. Ma il problema è che è l'organizzazione del lavoro a considerare quelle operaie come degli insetti, non per nulla c'è la frase iniziale delle scimmie ammaestrate, e quindi noi le volevamo cogliere nella loro natura di essere "animali produttivi", non persone. Uno dei sogni di Zavattini era che grazie all'evoluzione tecnologica tutti potessero diventare registi del proprio film. Perché sono pochi gli esempi in cui la cinepresa va in mano agli operai? La prima ragione è perché questi strumenti, le cineprese prima 16mm, poi 8mm e super8, erano strumenti offerti a un mercato non popolare ma, nella gerarchia sociale, tutt'al più alla piccola borghesia. A livello proletario sono strumenti estranei. Ma nella piccola borghesia scatta un meccanismo, di tipo culturale, di condizionamento forte, cioè quegli apparecchi sono concepiti come da utilizzarsi la domenica, nei matrimoni, nelle feste in famiglia, in vacanza. Zavattini riteneva che tutto il mondo piccolo-borghese era un potenziale straordinario per un "altro cinema", con le sue macchine da presa 16 mm e 8 mm, purché avesse smesso di fare i matrimoni, le cresime, i battesimi e le gite, ma si fosse messo a documentare la realtà. Quindi un limite proprio culturale. C'è qualche esempio di operaio che usa la macchina fotografica per documentare il processo produttivo, ad esempio un operaio dell'acciaieria di Terni ha documentato il lavoro all'interno della fabbrica quasi in modo didattico. Per altro, di nuovo, c'è ancora una volta la difficoltà dell'uso di queste macchine all'interno di luoghi di lavoro. Nel '68-'70 un operaio di Torino, Franco Platania, fece un film, *La fabbrica aperta*, che però non aveva potuto girare dentro Mirafiori, e raccontava di un suo viaggio in Cina. Fare riprese all'interno della fabbrica significava essere individuato, multato, licenziato, punito... Ancora oggi è così. Le cose sono cominciate a cambiare con le nuove tecnologie, e le nuove videocamere digitali miniaturizzate. Nel 2006 un giovane impiegato

in un call center, dove vige una disciplina durissima, riuscì a firmare con una macchina digitale nascosta aspetti del suo stesso lavoro, e riuscì a farne un breve film di 7 minuti, *La fabbrica dei polli*, che ottenne il primo premio al concorso dell'Ucca-Arci "Obiettivisul lavoro" (e in quella rassegna, che si ripete ogni anno, è possibile rinvenire molti film realizzati in modo clandestino o semi-clandestino. In passato, non sono molti i cineasti che hanno messo in pratica la concezione di un cinema di documentazione clandestino, di un cinema che usi tutte le modalità possibili per entrare in luoghi dove non è ammessa la cinecamera per documentare fenomeni, eventi, situazioni particolarmente significativi e particolarmente difficili. Un caso emblematico è quello del cineasta statunitense Lionel Rogosin, un esponente del *New American Cinema*, che nel 1958 girò clandestinamente *Come back, Africa*, un film sull'*apartheid* in Sud Africa dov'era entrato dichiarando che faceva riprese turistiche: e in quel caso la ripresa clandestina si vede nell'immagine e carica di un significato ancora più forte la rappresentazione, perché la condizione di ripresa diventa parte della narrazione. Sono pochi i registi indipendenti come Alvaro Bizzarri che, negli anni '60, prese l'iniziativa di girare in questo modo il fenomeno dell'immigrazione dalla Lombardia alla Svizzera, facendo dei film di grandissimo interesse. Zavattini ha cercato nel 1968 di spingere verso questa direzione, però emersero limiti culturali di classe. La maggior parte dei cineasti si concentrarono su temi di critica del costume, di critica politica, poco di critica sociale. Quelli che hanno spinto per tentare di fare questo tipo di cinema con strutture vere e proprie sono stati i sindacati, in prevalenza Cgil un po' anche le Acli e anche i sindacati "extra sindacali" (nel film *All'Alfa* c'è una critica molto violenta al sindacato tradizionale). I sindacati erano interessati non solo alla narrazione delle lotte, degli scioperi, ma anche alla visione dei luoghi di lavoro. E in qualche caso si sono anche mossi per avere le necessarie autorizzazioni: non è un caso che una personalità come Bruno Trentin - che fu uno dei dirigenti dell'autunno caldo, dimostrando anche allora un'attenzione particolare ai problemi della comunicazione, e mobilitando il sindacato nel chiedere alla Rai la cronaca delle lotte per il contratto - abbia scelto di fare una parte centrale di una sua intervista molto lunga, che sostanzialmente rappresenta una sua autobiografia filmica, all'interno di Mirafiori nel nuovo settore del Robotgate, la nuova fabbrica robotizzata, perché il ragionamento che lui faceva era legato anche alla trasformazione della fabbrica (le numerose ore della videotestimonianza sono state condensate recentemente in un film da Franco Giraldi, *Con la furia di un ragazzo - Un ritratto di Bruno Trentin*).

La Rai, a parte le puntate di *Cronaca* che citavamo, era interessata alla documentazione sociale?

La Rai ha sempre visto la documentazione sociale in modo molto sospettoso. Però negli anni Sessanta e Settanta l'ha anche praticata, con cautela, ma anche con risultati apprezzabili. Poi, man mano, la realtà sociale italiana è progressivamente scomparsa dalla Rai, nell'omologazione con la tv commerciale. Da qualche anno c'è qualche segnale interessante di "nuova resistenza".

Visto come è cambiata l'Italia, ha ancora senso che realtà, come l'Archivio, di tutela e diffusione di materiale di questo tipo, continuino a esistere?

C'è sicuramente qualcuno che questi luoghi li vuole chiudere, e questo di per sé dovrebbe suscitare un sospetto. Inoltre bisogna pensare a come sviluppare, dare utilità a questi materiali, a questi documenti che in parte riguardano anche il cinema di finzione. Il problema è di assicurare a questi materiali una continuità di uso. E qui ci sono due questioni, forse tutti dobbiamo imparare di più, anche chi lavora nell'Archivio deve fare lo sforzo per diventare di più grande sostenitore e utilizzatore della rete. Perché la rete è quella cosa in cui puoi socializzare a livelli inauditi e in continuazione. Sulla rete, tutto sommato, non c'è il fenomeno dell'usa e getta. Lì si ritrova tutto, quasi sempre. L'altro problema, non da poco, è che per questi materiali c'è un vincolo che è il copyright, che è il problema dei problemi per assicurare la diffusione e la conoscenza che ridia senso a queste strutture. Occorre fare un salto.

*Intervista registrata nella sede dell'Archivio Audiovisivo nel febbraio- marzo 2011