

## Introduzione

### *Per una critica allo specchio*

Un'azione critica è sempre guidata da precise intenzioni. Dichiararle preliminarmente, le proprie intenzioni, non serve solo a chi *legge* la critica. Serve anche a chi la *scrive*, perché fissa i limiti di campo, sceglie l'*aspect ratio*, dispone la composizione, modula la temperatura colore.

Perché ho deciso di scrivere questo libro? Perché ho scelto di occuparmi di cinema d'impresa? Perché ho scelto come caso di studio la storia del petrolchimico di Gela?

Rispondere a queste tre domande significa scavare le fondazioni di questo studio. Significa dare forma al mio sguardo e tracciare in maniera nitida i confini della mia azione critica.

Ho deciso di scrivere questo libro perché ritengo che il cinema documentario sia ancora un *campo di differenze*: insegue una molteplicità di punti di vista e non è mai pienamente compiuto, concluso, esausto. La pluralità delle letture però non basta, perché si deve attuare nel dialogo e nel confronto, secondo la fortunata metafora della *moneta* di Francesco Casetti.

Parlare di cinema come luogo di transito dei discorsi sociali mi permette di indagare il modo in cui i film costruiscono significati condivisi, che fungono da vocabolario comune e insieme da schemi mentali [...]. Insomma, passatemi la metafora: se il cinema è una moneta che circola nel mercato dei discorsi sociali, ecco che la merce che consente di acquistare è in definitiva quella della propria identità. E questo mi pare importante: mettere a fianco l'effervescenza di un simbolico e i processi di costruzione dell'identità<sup>1</sup>.

In questo modo, i film visti da prospettive diverse vengono discussi, setacciati attraverso una ragnatela di discorsi sociali, condivisi grazie alla costruzione di ponti interdisciplinari. È un *labor limae* di revisioni instancabili e feconde, un

<sup>1</sup> Francesco Casetti, *Lo specchio, lo scrigno e la moneta*, in Francesco Cappa, Emanuela Mancino (a cura di), *Il mondo che sta nel cinema che sta nel mondo*, Mimesis Edizioni, Milano, 2005, p. 117.

lavorio come di risacca, questa circolazione dei discorsi sociali, che smussa gli angoli delle pietre aguzze e le arrotonda. È vero, la doppia metafora della moneta è destabilizzante, perché passa dalla conoscenza del mondo alla conoscenza di sé nel mondo. Io così mi individuo e acquisto la mia identità, attraverso il *medium* cinema, attraverso la visione del film. Il buio della sala genera un pensiero, non ancora un'interpretazione e non più una fruizione passiva. È qualcosa che sta nel mezzo, un respiro trattenuto. Ecco, in questa apnea, in questa urgenza di respirare per continuare a esistere, è la mia scelta di scrivere questo libro adesso.

La seconda risposta dovuta, il secondo scavo per le fondazioni, riguarda la scelta del cinema d'impresa. Il documentario che descrive e racconta l'industria ha l'indiscussa capacità di dire molto di più di quello per cui è stato commissionato e soprattutto di dire *altro*. Da questo punto di vista, si tratta di un "mezzo di contrasto" di notevole utilità, soprattutto per lo studio della storia sociale contemporanea. Come nella diagnostica per immagini, infatti, il cinema fa emergere le paure e i desideri della società a cui è rivolto. È tutto proteso e orientato, perfino in maniera sbilanciata, verso il suo pubblico, perché si tratta prima di tutto di cinema finalizzato alla comunicazione e soprattutto alla promozione di un'azienda e dei suoi prodotti. La sua comunicazione assolve a questo compito facendo un utilizzo massiccio e prepotente di emozioni, per stimolare precise reazioni nello spettatore. Per questa ragione, il lavoro critico che ritengo necessario compiere su questi documentari è proprio tentare di scoprirne lo *schema* che li regola, che li rende immediatamente riconoscibili, accettabili e credibili per chi li fruisce.

Veniamo alla terza risposta, di cui mi ritengo debitore. Il petrolchimico di Gela è un caso di studio perfetto per comprendere le motivazioni politiche, economiche e sociali che hanno guidato l'Eni, diretta da Enrico Mattei; ed è allo stesso tempo un fulgido esempio del fallimento delle politiche regionali, nonché delle "attenzioni" nazionali per il Mezzogiorno. È di questi giorni la pubblicazione sulle maggiori testate delle anticipazioni della relazione dello Svimez<sup>2</sup>, che indicano il Meridione

<sup>2</sup> Acronimo per Associazione per lo Sviluppo dell'industria nel Mezzogiorno, è un ente privato senza fini di lucro istituito il 2 dicembre del 1946. Come si legge sul sito dell'Associazione: «Non è il libero mercato lasciato a se stesso in grado di risolvere la "questione meridionale", ma lo Stato, che deve promuovere la crescita del Sud con un insieme coordinato di azioni pubbliche e di interventi "straordinari". Straordinari per tre motivi: creare una convenienza all'investimento in un'area che da sola non attirerebbe imprenditori esterni; sostenere grandi opere, infrastrutturali e non solo, che richiedono quantità di risorse impossibili per i privati; affiancare l'attività delle amministrazioni ordinarie, limitate e inefficaci [...]. Numerosissimi i contributi tecnici e scientifici che l'Associazione ha fornito nel corso degli anni ad enti e istitu-

come inquietante zavorra dell'Italia, paragonandolo a ciò che la Grecia rappresenta per l'Europa.

Leggere adesso, a distanza di mezzo secolo, i documentari di impresa che raccontano la nascita del petrolchimico di Gela significa cercare una strada per capire il nostro presente. Sia per quello che i film dicono, sia per quello che nascondono.

[Nel cinema] la componente di inatteso, di involontario, può essere grande [...]. I lapsus di un autore, di una ideologia, di una società costituiscono dei rivelatori privilegiati. Si possono produrre a tutti i livelli interni al film e nel rapporto tra film e società. La ricerca di questi lapsus [...] aiuta a scoprire il latente dietro l'apparente, il non visibile dietro il visibile<sup>3</sup>.

Il cinema, così inteso, è non solo *fonte* di storia, ma anche *agente* di storia. È fonte di storia quando registra singoli *dati* di realtà, filmando per esempio una determinata palma al centro di una strada sterrata e polverosa del cantiere Anic, a Gela, in una precisa giornata estiva di riprese. È agente di storia perché contribuisce a costruire un *immaginario*. La sequenza audiovisiva diventa così non solo un documento fattuale, la cui importanza è relativa, ma anche un documento mentale<sup>4</sup>, con tutte le inesattezze che ciò può comportare in termini di attendibilità.

Di tutti questi problemi di carattere metodologico proverò a occuparmi nelle pagine seguenti, cercando però di volta in volta di ancorarli a casi specifici, a sequenze precise del *corpus* preso in esame. In ogni caso, cercherò

zioni centrali e locali. Tra questi, si ricordano le elaborazioni di indicatori della “depressione” del Mezzogiorno, che già dai primi anni '50 misuravano statisticamente i divari territoriali e il dualismo italiano; lo Schema di sviluppo dell'occupazione e del reddito in Italia nel decennio 1955-64, meglio noto come “Schema Vanoni”; la pubblicazione, dal 1974, degli annuali “Rapporti SVIMEZ sull'economia del Mezzogiorno” (disponibile on-line all'indirizzo: <[http://www.svimez.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=24&Itemid=140&lang=it](http://www.svimez.info/index.php?option=com_content&view=article&id=24&Itemid=140&lang=it)>, consultato il 22 settembre 2015).

<sup>3</sup> Marc Ferro, *Cinema e Storia*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1980, p. 100.

<sup>4</sup> La registrazione audiovisiva per mezzo di uno strumento meccanico (m.d.p., telecamera) di porzioni di spazio (inquadratura) e di tempo (montaggio) della realtà potrebbe semplicemente venire considerata come documento *fattuale*. Ma, com'è noto, sono proprio le scelte degli autori (l'operatore di macchina, il fonico, il regista) a determinare l'ingresso della soggettività, che trasforma appunto la sequenza da documento fattuale a documento *mentale*, mediato cioè dalla mentalità (posizione politica ed etica, credenze religiose) del soggetto autore.

sempre di partire non solo dalle sequenze audiovisive<sup>5</sup>, dalla *narrazione* che i documentari propongono agli spettatori, ma anche dagli elementi che vengono esclusi dal *racconto*, relegati nel fuori campo dell'inquadratura o magari tagliati in fase di montaggio.

\*\*\*

È opportuno rilevare un'importante assenza tra i documentari esaminati nel paragrafo sul cinema antropologico. Ho deciso infatti di omettere la produzione documentaria siciliana di Vittorio De Seta. La complessità che contraddistingue quei film girati tra il 1954 e il 1958 e la stratificazione delle letture possibili, mi hanno dunque fatto propendere per una ragionata esclusione. L'approfondimento estetico, sul versante del realismo, necessario per l'analisi di quella straordinaria stagione cinematografica, mi avrebbe infatti condotto lontano dal centro di interesse che ho scelto come caso di studio.

<sup>5</sup> Sullo sporadico e contraddittorio utilizzo degli audiovisivi come fonti storiche complesse, cfr. Peppino Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica*, in Gianfranco Miro Gori, *La storia al cinema*, Bulzoni, Roma, 1994, p. 301: «gran parte dei contributi proposti sono stati e restano quasi sempre introduttivi e metodologici (per cui abbiamo molti più testi che ci decantano le possibili glorie di questa nuova fonte, che non lavori che ne facciano effettivamente uso); [...] soprattutto, è quasi impossibile trovare una ricerca in cui l'uso delle fonti audiovisive sia pienamente intrecciato con altre fonti, in cui i documenti filmici ed altri documenti siano messi, congiuntamente e dialetticamente, al servizio di un progetto unificato di conoscenza».

Questo libro nasce da un'attesa lunga due anni. False partenze e ripensamenti ne hanno accompagnato la stesura, prolungata e a tratti dispersa nel labirinto ridondante delle opinioni e delle considerazioni altrui, ascoltate, meditate, esplorate, accolte o respinte. La firma, certo, è del singolo autore, che se ne assume pienamente la responsabilità, ma la ricerca vive sempre di interazioni, di confronti con altri studiosi, con professionisti di vari settori, con tecnici e testimoni di fatti, di avvenimenti e di progetti.

Ringrazio quindi i giornalisti Andrea Turco, Daniela Pellegrino e Liliana Blanco, che hanno generosamente contribuito, attraverso un confronto stimolante, alla stesura del quarto capitolo, dedicato all'attualità politica del Comune di Gela. Trovo che il punto di vista del giornalista di una testata locale permetta spesso di leggere in maniera più accurata i fatti, cogliendone sfumature e retroscena che si basano su una frequentazione quotidiana con gli attori politici ed economici del territorio. Trovo inoltre che molte giovani testate on line siano state in grado di colmare, con la loro professionalità e vitalità, un buco di informazione di grande rilevanza strategica.

Grazie a Ivano Lollo, che con la sua tesi di laurea specialistica sul cinema di famiglia mi ha regalato l'intuizione di una nuova ricerca, costringendomi, da critico cinematografico, a fare i conti con tutte le diverse tipologie di archivi audiovisivi. I film dei registi professionisti, conservati negli archivi istituzionali, devono infatti essere incrociati con le narrazioni socioeconomiche del cinema d'impresa e con le rappresentazioni ingenuie e private del cinema amatoriale e di famiglia. Questa intuizione ha dato origine al progetto I.M.IDE. (frame the Imaginary, Memory recall, negotiate the IDENTITY), di cui questo volume è un primo, parziale e temporaneo, risultato. Grazie anche ad Annagrazia Iudici, studentessa di Gela, che ha voluto condividere con me la sua tesi di storia orale, nella quale raccoglie una serie di interviste ingenuie e sincere sulla raffineria.

Voglio ringraziare Salvo Adorno e Melania Nucifora, con i quali ho condiviso fin dai primi passi questa ricerca: insieme abbiamo riconosciuto al cinema d'impresa un ruolo più articolato e discordante di quello univoco e sicuro assunto da tanto cinema di propaganda. Successivamente, il confronto con Marisa Meli, Antonella Agodi e Margherita Ferrante ha messo in evidenza ulteriori opacità sulle questioni connesse allo sviluppo industriale: bisogna interpretare la complessità di un fenomeno contraddittorio che investe anche la questione legislativa, con le regole giuridiche da imporre alle industrie, e soprattutto la sfera sanitaria, sul versante delle malattie legate all'inquinamento ambientale.

Un grazie affettuoso a Rosario Castelli, Principal Investigator del FIR, che ci vede impegnati insieme a studiare le correlazioni tra immaginari e Spettacolo, e a Luciano Granozzi, per la condivisione costante e ostinata di progetti e prospettive.

Mi fa piacere ringraziare Giancarlo Magnano San Lio, Direttore del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, per i consigli e il sostegno che non mi ha mai fatto mancare, soprattutto in questa fase di transizione della mia carriera accademica.

Grazie ad Annamaria Licciardello, amica e sodale fin dai primi passi universitari, per i suoi preziosi consigli: tanto abbiamo condiviso fin qui, ma moltissimo ancora resta da fare insieme.

Grazie a Chiara, a Roberta e ad Ale De Caro, per il loro aiuto costante: hanno letto i miei appunti quando ancora non avevano una direzione precisa, hanno sofferto con me tutti i blocchi e i vicoli ciechi e i non pochi ripensamenti. Spero possano essere orgogliosi di un risultato che è senz'altro condiviso.

Grazie a Lucia Nardi, responsabile delle iniziative culturali Eni, a Roberto Savioli e Piero Di Marzio, per il loro aiuto nelle ricerche presso l'Archivio Storico Eni di Pomezia. Un ringraziamento particolare devo rivolgerlo a Daniela Scamuzzi che, fin dal primo contatto e-mail, ha seguito questo progetto, consegnandomi in tempo record tutti i documenti e film di Eni, di cui ho fatto richiesta. Lavorare insieme a lei, in Archivio, alla ricerca dei materiali, e accogliere i suoi suggerimenti ha permesso a questo libro di essere ciò che è oggi.

Infine voglio ringraziare la mia guida scientifica, Peppino Ortoleva, perché non mi ha lasciato perdere quando avevo mollato la presa. Mi ha incoraggiato e rimproverato, come una guida deve fare.

Un ultimo pensiero vorrei rivolgerlo a Giuseppe Giarrizzo, a cui questo libro è dedicato. È stato Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania per oltre trent'anni e anche la mia pergamena di laurea riporta la sua firma. Io l'ho conosciuto quand'era ormai in pensione e Professore Emerito. Non padre accademico, ma nonno, si definiva. Ogni mattina alle 9 e 30 arrivava in stanza, al Monastero, e la sua porta era sempre aperta a tutti noi, per consigli e suggerimenti. E racconti, perché amava raccontare storie. Se c'è Storia, c'è narrazione, diceva. Era sempre curioso di ogni nostra ricerca e ci aiutava costruendo castelli di dubbi. A chi cercava conforto e sicurezza, lui faceva lo sgambetto. L'unico antidoto è il dubbio. Alla fine l'ho imparato.