

Tempi moderni

Prefazione di Sergio Toffetti

Il cinema industriale, a ben vedere, segue il percorso degli altri generi cinematografici. Comincia a mostrare alcuni esempi agli albori del cinema: anzi, in questo caso nasce contestualmente al cinematografo Lumière, visto che il primo programma presentato il 28 dicembre al Salon Indien du Grand Café inizia proprio con *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. E anche nel cinema italiano gli esempi di interazione cinema/industria sono abbastanza precoci.

«Industria che è anche un'arte», secondo la celebre definizione di Luigi Chiarini. Il cinema scopre fin da subito le potenzialità spettacolari delle “altre fabbriche”, di cui si poteva sfruttare non soltanto il dinamismo visivo delle macchine in movimento, ma la disponibilità concentrata di grandi masse di “figuranti”.

Tra i documenti visivi sopravvissuti fino a noi, vale la pena di ricordare due straordinari film di Luca Comerio: *La fabbricazione dei cappelli Borsalino* e *Gli stabilimenti Fiat di Corso Dante*, che rappresenta la più antica documentazione di un'officina di produzione automobilistica in Italia.

Il “genere” – posto che sia definibile come tale, mentre, con buona probabilità, condivide spesso le figure compositive del cinema di propaganda – inizia a strutturarsi con gli anni Trenta in un doppio percorso: la presenza dell'industria e del lavoro nel cinema a soggetto, e le produzioni aziendali in senso stretto.

Il cinema italiano, a dire il vero, non ha frequentato spesso gli ambienti di fabbrica, anche se in genere con buoni risultati; ricordiamo le scene di officina del *Padrone delle ferriere* di Eugenio Perego (1919) e soprattutto *Acciaio* (1933), dove Walter Ruttmann è estremamente interessato al ritmo visivo delle acciaierie Terni, ai disegni di luce delle colate incandescenti, e per nulla alla storia di contorno, trasposta da Pirandello. In parallelo, oltre ai cinegiornali Luce, e a primi documentari come *Cantieri dell'Adriatico* di Umberto Barbaro (1933), alcune industrie iniziano una produzione autonoma che diverrà, a partire dall'immediato dopoguerra, sempre più regolare. Ancora negli anni del muto, un film eccezionale è *Il dinamitificio Nobel* (Montecatini, 1924 circa), che illustra le due linee di produzione dello stabilimento di Avigliana,

vicino a Torino: la fabbricazione del fulmicotone per la dinamite, e in parallelo del nitrato di cellulosa per la pellicola cinematografica. E a cavallo tra il muto e il sonoro (esistono infatti le due versioni): *Sotto i tuoi occhi*, attribuibile forse a Mario Camerini per una sequenza iniziale che sembra traslata da *Rotaie*, mentre la presenza di Isa Pola, protagonista di *Acciaio*, potrebbe far pensare a Mario Soldati, aiuto regista di Ruttmann. Il film viene prodotto nel 1930/1931 e mostra in circa otto minuti la fabbricazione di un'automobile nelle officine Fiat del Lingotto e fa parte di un'operazione multimediale di propaganda per il lancio della 522, che implicherà anche nel 1932 la commissione di un romanzo a Massimo Bontempelli, *Una giornata con la 522*; mentre nello stesso anno, Vittorio De Sica in *Gli uomini che mascalzoni* porta Lya Franca a fare un girotto sul Lago Maggiore prendendo abusivamente la 503 del padrone del garage dove lavora.

Questo "equilibrio" tra cinema di mercato e produzioni aziendali nel rappresentare il lavoro di fabbrica, e più in generale la trasformazione del mondo moderno operata dall'industria, si rompe nel dopoguerra. Da un lato, infatti, il cinema italiano conferma la sua vocazione popolare e populista, ma assolutamente non proletaria. Per tutti gli anni del neorealismo, di "ricostruzione dell'industria" (nel caso una centrale elettrica) parla unicamente Gino Cervi in *Un uomo ritorna* (1949) di Max Neufeld, mentre l'unica azienda che gioca un ruolo narrativo è la tipografia dove lavora Andrea Checchi in *Due lettere anonime* (1945) di Mario Camerini: non due "campioni di neorealismo", ma a dire il vero, operaio della tipografia clandestina dell'«Unità» è anche Francesco Granjacquet, il compagno di Anna Magnani in *Roma città aperta*. Mentre gli operai dei cantieri di Genova devono aspettare fino al 1951 per avere un ruolo in *Achtung banditi!* di Carlo Lizzani.

D'altro canto, l'industria, impegnata a ricostruirsi a tappe forzate, fin da subito compete per l'egemonia nella società, producendo non soltanto beni e servizi, ma controllando in modo diretto la propria immagine, come fa già la Fiat, per esempio, nel 1940 con il film diretto dal critico cinematografico Mario Gromo sulla costruzione di Mirafiori. Accanto ai "film di prodotto", gli anni Cinquanta sono infatti il periodo d'oro della "propaganda industriale", con film che vogliono essenzialmente promuovere il ruolo dell'industria nella società, e che si riallacciano direttamente al cinema di propaganda, esplicitamente teorizzato dalle dittature totalitarie («Il cinema è l'arma più forte» è una citazione variamente attribuita a Lenin e a Mussolini), ma molto più efficacemente praticato dalle cinematografie dei paesi industrialmente avanzati, come gli Stati Uniti e l'Inghilterra: rinvierei ad esempio a *The Lion Has Wings*,

coordinato da Michael Powell e prodotto dal governo inglese nel 1939 per propagandare la democrazia e il *way of life* britannico contro il nazismo.

Lo sterminato – e ancora largamente inesplorato – corpus di immagini che derivano da questa fioritura (basti pensare che, oltre alla rivista specializzata «Film Special», all'interno dell'ANICA viene costituita una sezione di industrie di settore: l'Unione Nazionale Cinematografie Specializzate, e anche il Mifed a partire dal 1960 ospita un festival di cinema industriale) riveste oggi un doppio motivo di interesse.

Da un lato, questo cinema è la più importante (e spesso l'unica) documentazione sullo sviluppo economico e sociale dell'Italia moderna. Il “cinema di serie A”, infatti, continuerà a mostrare pochissimo il mondo industriale. Non soltanto perché la classe operaia sviluppa un antagonismo difficile da “contrattare” con la censura. Ma anche per il motivo opposto: il cinema (e in genere la narrativa italiana) non trova l'ispirazione per raccontare l'epica della produzione, come fa spesso il cinema americano, per esempio: dal King Vidor di *An American Romance* fino al Martin Scorsese della prima parte di *Aviator*. A posteriori – il cinema italiano si trova spesso dove non lo si cercherebbe mai – l'autore che affronta con maggiore continuità e consapevolezza il mondo dell'industria risulta Michelangelo Antonioni: da *Sette canne un vestito* (1949) sulla produzione della viscosa, fino al *Grido* (1955), dalla *Notte* (1961) a *Deserto rosso* (1963), vero poema sull'inumana bellezza chimica. Il raffinato intellettuale della *Notte*, Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni), viene letteralmente sedotto dagli spiriti animali del capitalista meneghino. Il che spiega meglio di qualunque saggio cultural-sociologico le strettissime collaborazioni tra gli intellettuali italiani e i centri studi, le riviste, gli uffici propaganda e comunicazione di Eni, Olivetti, Fiat, Iri, Pirelli, Edison ecc., che fanno lavorare, in modo più o meno organico, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia, Attilio Bertolucci, Paolo Volponi. Insomma, proprio come raccontano Luciano Bianciardi (1962) e poi Carlo Lizzani (1964) nella *Vita agra*.

Anche grazie alla loro collaborazione, l'industria utilizza il cinema per guardarsi allo specchio, registrando i processi di produzione, analizzando la filiera di fabbricazione dei prodotti, documentando a fini di volta in volta formativi, politico-sociali o apologetici, tecnologie, ambienti e rapporti dell'organizzazione del lavoro che irradiava dalla fabbrica alla società. E oggi, attraverso questo cinema è possibile risalire il corso della memoria e restituire una storia visiva dei rapporti umani, delle relazioni sociali, dello sviluppo tecnologico, fino a ipotizzare una storia delle merci e delle modalità del consumo filtrata dall'evoluzione del film pubblicitario.

Ma il cinema industriale può anche fornire un quadro più compiuto della nebulosa di relazioni – industriali, tematiche, autoriali – che fonda l’ecosistema cinematografico italiano, cioè da un lato i modi della produzione audiovisiva, e dall’altro i dispositivi iconografici della sua interazione con il reale e l’immaginario.

Scorrendo i cast dei film industriali, emerge una contiguità di mestiere tra autori e tecnici dei grandi lungometraggi a soggetto e delle produzioni specializzate, vera e propria economia sommersa dell’immagine che, insieme alla pubblicità, costituiscono il tessuto connettivo dei mestieri del cinema. Se il grande autore del cinema industriale resta Ermanno Olmi, nato professionalmente filmando le dighe dell’arco alpino (*La diga sul ghiacciaio*, 1953; *Manon finestra 2*, 1956; *Il tempo si è fermato*, 1959), per l’industria lavorano registi come Alessandro Blasetti, Dino e Nelo Risi, Valentino Orsini e i fratelli Taviani (oltre al “terzo fratello”, Franco Taviani, che nel cinema industriale realizza le sue opere migliori), Gillo Pontecorvo, Luciano Emmer, Valerio Zurlini, e ancora: Ennio Lorenzini, Piero Nelli, Giorgio Petroni, Ansano Giannarelli, fino ai più giovani Marco Paolini, Gabriele Muccino, Silvio Soldini; oltre, naturalmente, agli specialisti del genere: da Giacomo Battiato a Victor De Santis, da Vittorio Nevano a Stefano Calanchi e Silvio Maestranzi. Ma per l’industria lavorano anche il pittore Pino Pascali, il cineasta underground Alberto Grifi, direttori della fotografia come Marcello Gatti, reduce dalla *Battaglia di Algeri*, o Luigi Kuveiller, operatore di Antonioni in *L’avventura*; e musicisti come Luciano Berio o Vittorio Gelmetti, compositore delle musiche di *Deserto rosso*. Per l’industria, e nello specifico per ENI, lavora Bernardo Bertolucci realizzando uno dei grandi capolavori della “nouvelle vague all’italiana”: *La via del petrolio* (1967).

La riscoperta di queste opere apre dunque prospettive di completamento della storia del cinema italiano, dimostrando la circolarità creativa tra produzioni a soggetto e documentarismo industriale, che serviva sicuramente da camera di compensazione per le periodiche crisi del nostro cinema, ma consentiva spesso ai cineasti di misurarsi con grandi mezzi produttivi: come le riprese aeree, per il loro costo quasi inutilizzate dal cinema commerciale, e usatissime invece nelle produzioni industriali. Ma il cinema d’impresa rappresenta anche per tutto il Novecento un settore importante della politica industriale, che porta alla produzione di migliaia di documenti filmati capaci di affrontare tutti gli aspetti della vita aziendale, abbracciando in uno sguardo complessivo la produzione, con le catene di montaggio, i film didattici per i lavoratori, la documentazione dei processi produttivi e dei prodotti; e il

rapporto con i consumatori attraverso la pubblicità, e dunque l'evoluzione dei modelli possibili di società. Ma una particolare attenzione viene anche dedicata alle relazioni umane, attraverso la comunicazione delle "opere sociali", tipiche di un'epoca in cui la fabbrica non voleva essere soltanto luogo di lavoro, ma presenza totalizzante nel tempo libero, nella socialità, nella risposta ai bisogni, attraverso il dopolavoro, le colonie per ragazzi, i centri culturali e sportivi, le attività sanitarie e assistenziali.

Sono immagini che consentono oggi di guardare alla realtà del secolo che abbiamo appena attraversato, mettendo spesso in primo piano gli uomini, mostrandone – attraverso il movimento delle mani, le posizioni del corpo, le espressioni del volto – il loro modo di considerare il loro lavoro.

Quello che non c'è mai in questi film – e giustamente lo nota Alessandro De Filippo – è il richiamo a una seppur minima preoccupazione ecologica. Non era il tempo giusto. Troppo salda la fede nelle "magnifiche sorti e progressive". Contro l'industria poteva essere rivendicata la giustizia di classe, ma sicuramente non la sfiducia nel progresso. Erano i tempi in cui, un'amica di mia madre, operaia alla Michelin di Torino, in dicembre portava fuori dalla fabbrica i lunghi filamenti bianchi di amianto usati nelle mescole degli pneumatici per diminuire l'attrito su strada, e li dava a tutto il quartiere per fare "la neve" sugli alberi di natale.

Erano i tempi in cui, come dice Giorgio Bocca: «c'erano cose che ci sembravano bellissime e oggi ci sembrano terribili; e se non si capisce questo, non si capiscono gli anni che abbiamo attraversato».