

Franco Prono

## Cinegrafia di una città-fabbrica

*Questo saggio è stato scritto nel 2001 e pubblicato in: Giaime Alonge, Federica Mazzocchi (a cura di), Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento, DAMS Università di Torino, 2002. Pertanto non tiene conto di film usciti successivamente, come ad esempio Signorina Effe di Wilma Labate (2007).*

Chi osservi attentamente i film realizzati a Torino nei primi vent'anni del secolo passato dalle numerose Case di produzione che qui avevano sede, può talvolta riconoscere - non senza fatica - alcuni luoghi che caratterizzano dal punto di vista architettonico, urbanistico e paesaggistico il capoluogo piemontese e che impressionarono tra fine Ottocento e inizio Novecento illustri visitatori quali Nietzsche e Stanislavskij: la collina, il lungopo e il lungodora, le piazze, i viali, i portici, i giardini, i palazzi, le ville, il castello medievale. Proprio questo castello e il borgo che lo circonda - costruiti in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884 ad imitazione di alcuni antichi manieri della Valle d'Aosta e del Piemonte - hanno costituito la *location* ideale ed economicamente vantaggiosa di numerosi drammi di cappa e spada che in questo clima di finto medioevo trovavano l'opportuna scenografia già pronta. Tutto il centro storico della città, la periferia e la campagna circostante venivano utilizzati abitualmente per le riprese in esterni, ma quasi sempre la finzione cinematografica nascondeva la «torinesità» dei luoghi, cercava anzi di renderli difficilmente riconoscibili, e quindi adatti ad ogni tipo di ambientazione che fosse prevista dalla sceneggiatura.

In particolare, i quartieri tardo ottocenteschi di Torino, i suoi ampi viali e le alte sponde del Po avevano senza dubbio (certo più all'inizio del Novecento che oggi) molte somiglianze con l'aspetto urbano di Lione e di Parigi, e pertanto diventavano sullo schermo i luoghi che, secondo l'immaginario collettivo del tempo, caratterizzavano la *ville lumière*. È noto che i piemontesi hanno sempre guardato alla Francia ed alla sua capitale come a modelli da imitare o da contrastare, ma sempre in qualche modo vicini e familiari, per cui il fatto che spesso Torino sia stata chiamata «piccola Parigi» non è soltanto uno *slogan* turistico, ma interpreta una concezione diffusa a livello popolare. Inoltre le acque dei fiumi regionali e del Lago di Avigliana ospitavano sovente *set* di battaglie navali, nei boschi collinari si svolgevano avventure ambientate in paesi esotici, i viali del Valentino costituivano, anche fuori della finzione cinematografica, il grande palcoscenico in cui passeggiava, conversava, si esibiva il «bel mondo» cittadino.

Per tutto il secolo i grandi saloni dei palazzi piemontesi sono stati spesso presentati nei film come ambienti di regge russe, prussiane, viennesi, napoletane, in Val di Susa è stata ambientata la ritirata di Russia dell'armata napoleonica, nella campagna pinerolese la battaglia di Austerlitz<sup>1</sup>, e così via. Pertanto lo spettatore torinese ha potuto riconoscere a stento nelle immagini che apparivano sugli

schermi cinematografici i luoghi da lui frequentati quotidianamente, e così è stato indotto a confondere il paesaggio urbano in cui viveva con la geografia virtuale del cinema.

Benché la città subalpina possieda una sua precisa fisionomia urbanistica e culturale, non è affatto difficile renderla quasi irriconoscibile nelle inquadrature dei film che vi vengono girati, soprattutto perché essa possiede pochi elementi architettonici e paesaggistici tali da renderla unica e inconfondibile, ma al contrario offre la possibilità di essere utilizzata come scenografia adattabile alle esigenze di - quasi - ogni soggetto cinematografico. Torino si propone come città-personaggio capace di interpretare più ruoli, di suggerire diverse atmosfere esistenziali.

Tante bellissime realtà urbane italiane e straniere sono quasi infotografabili, difficili da riprodurre visivamente perché troppo «invadenti», ingombranti, pesantemente connotate. In esse le vestigia del passato o le grandi costruzioni più recenti si fanno notare con eccessiva evidenza, sovrapponendosi ad ogni altro elemento ambientale: ne deriva l'effetto «cartolina illustrata», tanto stucchevole quanto deleterio nei confronti di qualsiasi intento creativo posseduto dall'autore del film. Quando in alcune sequenze di *Così ridevano* Gianni Amelio mostra edifici e luoghi di Torino molto noti - come la Mole Antonelliana, piazza San Carlo, il ristorante del Cambio, palazzo Paesana -, non teme affatto di correre questo rischio: «Ci sono città un po' troppo consumate dal cinema, come Roma o Napoli, o la stessa Milano. Tutte e tre hanno, nei loro punti chiave, riconoscibili, un che di eccessivo, d'ingombrante, un effetto di cristallizzazione in cui l'immagine può apparire statica, da cartolina appunto. Torino invece no. E non perché vi abbiano girato meno film. Credo che le mura, i palazzi, le strade di Torino esprimano tutta la loro storia senza però ostentarla: i monumenti, anche i più "eccessivi", sono come velati da una patina di discrezione. La stessa che c'è nei torinesi»<sup>2</sup>. La città, insomma, difficilmente può essere «consumata» dall'uso cinematografico, perché offre molte possibilità di ambientazione, in quanto vi coesistono differenti aspetti del paesaggio urbano: «non è solo in superficie "fotogenica" (come ormai dicono in tanti), ma è disponibile a mostrare la sua anima in varie forme. E di anime ne ha tante, molte ancora da scoprire»<sup>3</sup>.

Torino ha tanti volti, ma nessuno prevarica sugli altri, cosicché il visitatore, il fotografo, il cineasta possono osservare e riprodurre ciò che vedono da innumerevoli punti di vista, ognuno dei quali è accettabile e corretto, senza peraltro negare l'esistenza di altre possibili visuali. Ogni volto racconta una sua storia, la città-personaggio offre agli artisti che vogliono rappresentarla tante diverse possibilità espressive, tante realtà stratificate nei secoli e tuttora rinvenibili facilmente se si cerca con attenzione nello schema ordinatissimo del tessuto urbano. Il capoluogo piemontese, afferma ancora Amelio, «è una città che trasuda storia, non la tradizionale, ma quella intesa come esperienza di vita, sulle strade, sui volti degli abitanti, nei colori: ha impresso tutto, una cosa straordinaria per chi fa cinema»<sup>4</sup>. Davide Ferrario sostiene che Torino è «insostituibile non tanto come scenario, ma come personaggio muto. La città è straordinaria dal punto di vista architettonico. Non perché è "bella" in senso generico: ma perché, per esempio, basta prendere il tram numero "3" per passare dal centro alle Vallcette, e già solo filmare quel tragitto di tram, dall'ex-capitale al Fiat-Nain, narra una storia. Il punto è proprio questo: Torino è estremamente varia, forse spesso contraddittoria - ma è soprattutto una città che *racconta*»<sup>5</sup>.

I portici spaziosi, i caffè accoglienti e tranquilli, gli androni monumentali, i cortili con statue e fontane, le scalinate delle chiese, le piazzette raccolte, le case con ballatoio, i giardini silenziosi, l'apparizione delle montagne innevate al fondo dei lunghi ed ampi viali, possono suscitare fascino e suggestioni sentimentali, colpire l'immaginazione visionaria degli spettatori. Così Torino diventa oggetto, anzi

personaggio del cinema, se si scava nella ricchezza di forme che essa offre traendone immagini evocative, fantasticherie piene di verità.

La regolarità della struttura urbanistica a reticolato, la conformità ad una pianificazione rigida ma non uniforme, la mancanza di squilibri netti tra i vari quartieri, l'assenza di contrasti eclatanti tra vecchio e nuovo sono caratteristiche peculiari assenti in altre realtà urbane. Secondo Guido Piovene, «Torino è la città italiana in cui l'innesto di un'edilizia moderna nell'edilizia antica è avvenuto con minori danni. [...] Il succedersi dei nuovi stili non ha tolto l'omogeneità, [...] vecchio e nuovo, i diversi nuovi, non sono incompatibili»<sup>6</sup>, e il merito di tale perfetto amalgama architettonico è dato dal barocco, «vero spartiacque nella storia dell'architettura; è uno stile ricettivo, duttile, che [...] crea un ambiente propizio a quello che arriva più tardi e vincola poco il futuro»<sup>7</sup>. Mentre le strutture urbanistiche medievali e rinascimentali sono vere e proprie «trappole» che ingabbiano l'espansione cittadina ed impediscono l'evoluzione di nuove e originali forme architettoniche, il barocco dà realtà al sogno, apre orizzonti metafisici, dialoga con il passato e soprattutto con il futuro. Si può affermare che Torino, pur esistendo come nucleo urbano fino dall'antichità, è stata fondata *ex novo* in epoca barocca: «la Torino attuale nasce col barocco, [...] perciò nasce moderna»<sup>8</sup>, aperta e disponibile ad ogni contaminazione e ad ogni nuova esperienza.

La città squadrata che ripete all'infinito lo schema viario dell'accampamento romano coesiste armoniosamente con le linee curve della facciata di Palazzo Carignano e del portone di Palazzo Barolo nella misura in cui impedisce che le architetture del Sei-Settecento vengano mosse da un individualismo anarcoide, un arbitrio disforme e caotico. Il barocco torinese dissimula il fasto aristocratico, non lo esibisce, e si accorda perfettamente con il gusto dell'ordine e della simmetria, ne costituisce semmai una variante impazzita che rompe ogni uniformità ed impedisce la noia visiva, l'appiattimento formale. «Torino è, come si sa, una città regolare, ordinata, sobria», afferma Carlo Fruttero, «ma ha sempre avuto un suo ramo bizzarro. E una terra che, pur così severa, militare, sobria, ha prodotto, per contrasto, un uomo come Vittorio Alfieri: uomo dalla follia totale [...]. Un misto di ribellione, stranezza, bizzarria, avventurosità»<sup>9</sup>. Non molti autori cinematografici si sono dimostrati interessati ad utilizzare visivamente il barocco torinese, ma si ricordino almeno King Vidor, o meglio Mario Soldati (il quale, come regista della seconda unità girò in Piemonte molte scene in interni ed esterni che prevedevano la partecipazione di molti attori e comparse) con *Guerra e pace* (1956), Ettore Scola con *Passione d'amore* (1981), Axel Corti con *La puttana del re* (1990), Lina Wertmüller con *Ferdinando e Carolina* (1998).

A bizzarria si aggiunge bizzarria: allo stile barocco e ad alcuni personaggi singolari, fanno riscontro due movimenti artistici del Novecento che hanno lasciato segni significativi nella città. *L'art nouveau*, innanzitutto, si presentò per la prima volta in Italia nelle Esposizioni torinesi del 1902 e del 1911, e in questa città produsse alcune notevoli opere architettoniche: ville collinari e palazzetti la cui struttura è mossa da morbide volute scolpite nella pietra e da grandi vetrate multicolori. Nella massa grigia delle costruzioni si aprono così squarci decorativi raffinatissimi e dotati di grazia crepuscolare. Inoltre la pittura metafisica ha trovato a Torino uno dei suoi nuclei ispiratori, ed ha riprodotto in maniera stilizzata i volumi squadrati degli edifici, i porticati ampi e regolari, la prospettiva delle lunghe ed ampie strade diritte, esaltandone e accentuandone i tenui colori: il giallo ocra degli intonaci, il grigio della pietra, il verde dei giardini. Nei dipinti di De Chirico il fascino straniante delle piazze deserte prende alimento dalla fusione di antico e moderno, di architetture classiche e contemporanee.

Dario Argento ha utilizzato in quattro film (*Il gatto a nove code*, *Quattro mosche di velluto grigio*, *Profondo rosso* e *Nonhosonno*) molti diversi aspetti architettonici

ed urbanistici torinesi, esaltando proprio le potenzialità visionarie del barocco, dell'*art nouveau* e della pittura metafisica. Gli esterni e gli interni cittadini sorprendono spesso per intensità drammatica e autonomia espressiva, e pur nella sostanziale «verità» della loro presenza sullo schermo essi possiedono qualcosa che va oltre l'effettiva realtà e al tempo stesso perdono alcune delle loro caratteristiche più importanti, tanto da apparire irreali e fantastici. La città viene così mostrata non da un punto di vista superficialmente documentaristico, ma in modo più autentico, profondamente «vero», attraverso un occhio creativo e visionario. Argento ricrea Torino facendone esplodere le potenzialità figurative: essa appare allora come non-luogo, luogo della mente, luogo dell'interiorità.

I diversi stili architettonici, l'ambiente culturale, il «clima» sociale della città riflettono in ogni epoca il suo ruolo all'interno della nazione: da sede aristocratica di una piccola monarchia, a capitale d'Italia, a centro industriale. Dall'inizio del Novecento fino quasi alla fine del secolo Torino si è caratterizzata essenzialmente come la più grande città operaia d'Europa, una delle quattro città del mondo «essenzialmente produttive» (secondo la definizione di Lewis Mumford), la meta preferita dell'emigrazione interna. Il capoluogo piemontese si è imposto per molti anni a livello nazionale come luogo da cui partivano le scelte economiche, finanziarie, politiche della nazione, come grande «laboratorio sociale», indicatore di quello che successivamente sarebbe accaduto, o avrebbe potuto accadere, in altre città italiane. Negli anni Sessanta - in seguito all'immigrazione dal Sud - la periferia e la «cintura» mutarono profondamente il loro volto, in quanto vennero costruite grandi fabbriche e nuove borgate operaie, mentre nei quartieri del centro le vecchie case accolsero i nuovi immigrati, i palazzi signorili ospitarono centri direzionali, uffici, sedi di società del terziario. Tale violenta e rapida trasformazione causò gravi problemi d'ordine sociale, e la città da un lato cercò di non lasciarsi «imprigionare» completamente dalla fabbrica: pur considerandola una sua parte importante, non rinunciò mai alla propria fisionomia e alle proprie tradizioni; dall'altro lato diventò una vera e propria città-fabbrica, la *company town* italiana per eccellenza, la città della Fiat, di Agnelli, degli scioperi, dei picchetti di fronte ai cancelli, degli immigrati con i «treni del sole». Per molti anni l'immaginario collettivo associò a Torino un universo simbolico preciso, un patrimonio di valori e disvalori legato alla vita e al lavoro della classe operaia. Il cinema ha collaborato alla creazione di tale mitologia, con documentari e film a soggetto girati in questo ambiente sociale e culturale.

In tutti i Paesi industrializzati, «durante il corso del Novecento la fabbrica è stata il luogo privilegiato del lavoro, il tempio della produzione industriale e dell'aggregazione collettiva operaia, l'orizzonte mentale e simbolico del processo di formazione della coscienza di classe. Intorno ai grandi stabilimenti industriali si è creata un'intera cultura e un intero complesso di valori»<sup>10</sup>, legato alla centralità dell'operaio-massa. Ma, in generale, il cinema di finzione non ha quasi mai mostrato l'attività produttiva dentro la fabbrica. Qualsiasi lavoro, considerato nei suoi aspetti veritieri e problematici, non è stato raccontato dal cinema, non è stato reso visibile sullo schermo. «La finzione non ha voluto o saputo immaginare, se non raramente, il lavoro come parte integrante, condizionante di una vita, il lavoro come sequenza di gesti, fatica e soddisfazione, relazione con utensili, macchine o altri uomini»<sup>11</sup>. Il primo film della storia del cinema, *La sortie des usines* dei fratelli Lumière è emblematico a questo proposito: la macchina da presa non entra dentro i cancelli dello stabilimento industriale, ma resta fuori a riprendere i lavoratori e le lavoratrici che escono e si incamminano verso casa. Il cinema comincia quando il lavoro in fabbrica finisce, «è uscendo dalle Officine Lumière - a giornata di lavoro finita - che le operaie si consegnano al cinema, che hanno accesso allo statuto di attrici e, contemporaneamente, a quello di prossime spettatrici. Allontanandosi dal

lavoro, entrano nel mondo incantato del divertimento. Quello del lavoro, infatti, è un mondo solo debolmente incantato (incantatore), e poco suscettibile d'essere a sua volta incantato dal cinema, se non sotto forma di incubo»<sup>12</sup>. Il motivo per cui è tanto esiguo il numero di film che, in un secolo di cinema, hanno cercato di rappresentare la vita e l'attività della classe operaia si può forse spiegare assai bene con un'espressione di Jean-Louis Comolli: «Il lavoro stanca, la lotta fa paura»<sup>13</sup>.

All'inizio del Novecento alcuni operatori cinematografici, sorretti da un incrollabile ottimismo per il progresso tecnologico e sociale, hanno filmato i lavoratori in fabbrica come corpi che giocano con le macchine, esaltando forme e movimenti di uomini ed oggetti meccanici. Tranne in questi casi - in Italia come negli altri Paesi neocapitalistici - il lavoro in fabbrica è stato sempre considerato dai cineasti privo di potenzialità drammaturgiche, indegno sia come oggetto, sia come soggetto di qualsiasi narrazione o messinscena, al massimo pretesto o contesto di queste: «il lavoro declinato nell'inverosimiglianza, nel mito o nell'agiografia è quello che ha popolato gli schermi e gli immaginari del secolo fordista»<sup>14</sup>. Pertanto (parafrasando Guy Debord), nell'epoca dello spettacolo generalizzato sembra che tutto sia visibile, ma non è così: l'autentica realtà della fatica quotidiana, dell'ingiustizia sociale, dello sfruttamento, resta nascosta, perché coloro che possiedono gli strumenti per produrre spettacolo agiscono nella più grande «segretezza», manipolano la verità in modo da evitare nel pubblico inquietudine, sdegno, riflessione critica.

Così, talvolta il cinema ha mostrato la fabbrica come luogo orrendo, infermale, e l'operaio come schiavo passivo o come schiavo ribelle, ma quasi mai è riuscito a rappresentare la realtà vera del lavoro alienato: «se talvolta vediamo la fabbrica, di certo non vediamo il lavoro come processo, come tecnica, come insieme di conoscenze che vengono applicate a un determinato oggetto. Si tratta di un lavoro ripetitivo e alienato, forse irrepresentabile»<sup>15</sup>. D'altra parte, spesso per motivi aziendali la cine-video-camera non ha avuto (e non ha) neppure accesso ai luoghi di lavoro, e in particolare alla fabbrica: Elio Petri poté girare *La classe operaia va in paradiso* (1971) in una fabbrica occupata dagli operai a Novara, ma nessun regista di film a soggetto ha mai potuto entrare a fare riprese in stabilimenti Fiat. Ettore Scola non ebbe il permesso di filmare, in *Treviso-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) il lavoro dei suoi personaggi alla catena di montaggio; Ugo Gregoretti per realizzare *Omicron* (1963) non riuscì ad entrare a Mirafiori, e si rivolse allora all'ENI, che spinto dal desiderio di dimostrare come gli enti pubblici fossero più aperti dei privati, mise a disposizione della produzione uno stabilimento metallurgico di Firenze, il Nuovo Pignone. Nel film, peraltro, si finge che la fabbrica in cui si svolge la vicenda appartenga ad una «grande industria automobilistica torinese». Anche i documentari di Paolo Gobetti e del Collettivo Cinema Militante di Armando Ceste furono realizzati fuori dalla fabbrica, tra gli operai impegnati in lotte sindacali e politiche. Invece Mimmo Calopresti ebbe il permesso (dieci anni dopo aver girato *Alla Fiat era così*, testimonianza-denuncia del clima repressivo che pesò sulle maestranze in fabbrica per tanti anni) di effettuare nel grande complesso industriale di Rivalta alcune riprese di *Tutto era Fiat* (1999), bel documentario che mostra gli effetti positivi delle nuove tecniche produttive e dei nuovi rapporti di lavoro, sui dipendenti dell'industria torinese.

Negli anni Sessanta e Settanta spesso i *filmmaker* impegnati nelle battaglie politiche e culturali a fianco della classe operaia pensavano che non fosse affatto necessario entrare con la cinepresa dentro la fabbrica e che bastasse vederla da fuori perché quello che si vedeva da fuori era già «partorito» dentro. Raccontando l'aspetto esteriore della città-fabbrica si diceva insomma già tutto quello che c'era da dire su ciò che accadeva oltre i cancelli, nei reparti di produzione. L'intera città

era di per sé scenario di fabbrica perché il lavoro lo si respirava nell'aria grigia, nel rumore dei tram che passavano, nelle colonne di piccole utilitarie in coda per andare allo stadio. La fabbrica costituiva una realtà ineliminabile nel quotidiano di tutti coloro che abitavano la città. È questo, in sostanza, il discorso fatto da Elio Petri in *La classe operaia va in paradiso*: la fabbrica è una prigione da cui il proletario non può uscire mai, nemmeno quando va a casa a dormire, nemmeno quando sciopera e protesta. Gli resta soltanto il sogno di abbattere il muro che rinchioda l'umanità in un'unica globalizzante fabbrica repressiva, ed in tal modo accedere ad altri luoghi (al «paradiso») in cui sia possibile avere speranze e alternative. Questa visione utopica mostra evidenti risvolti moralistici e qualunquistici e non riconosce nel disagio esistenziale e sociale dell'operaio il risultato di uno scacco storico e politico.

In definitiva, ogni volta che il cinema italiano ha portato sullo schermo personaggi operai, ha rappresentato la loro sconfitta di fronte ad un destino spietato o ad una struttura sociale ingiusta e violenta, evidenziando gli aspetti sentimentali, moralistici, patetici della situazione. Forse - osservava Alberto Moravia parlando di *Trevico-Torino* - è inevitabile che qualsiasi regista diventi sentimentale trattando di un emigrante costretto a lavorare a ritmi disumani e a vivere in ambienti squallidi, emarginato nella società che lo accoglie con diffidenza. Ettore Scola «ha messo quindi l'accento sugli aspetti più patetici della storia del suo personaggio, Fortunato, sia perché Fortunato è un emigrante, sia perché non è stato possibile mostrarlo alla catena di montaggio, in un reparto della Fiat»<sup>16</sup>. Se fosse stato possibile girare alcune sequenze sul luogo di lavoro, probabilmente questo elemento di «verità» avrebbe potuto compensare il «populismo deamicisiano» che domina tutta l'opera.

Credo si possa dire che gli unici film a soggetto che rappresentano la realtà operaia torinese in modo non banale né moralistico sono due commedie: in quanto tali, esse ribaltano il sentimentalismo in beffa, il patetismo in ironia. Mi riferisco al già citato *Omicron* di Ugo Gregoretti ed a *I compagni* di Mario Monicelli, entrambi del 1963, ambientati a Torino, ma girati qui solo in minima parte (Gregoretti effettuò le riprese a Firenze per più di un mese, e girò a Torino solo alcuni esterni in piazza San Carlo e in periferia; Monicelli utilizzò esterni e interni di Zagabria, Cuneo ed altri centri minori piemontesi, mentre a Torino riprese soltanto il ballatoio di un cortile di via Verdi). *Omicron* era un film sulla Fiat, sullo sfruttamento classista del proletariato, e per questo fu a lungo boicottato a livello di distribuzione. L'idea del film ebbe origine dalla lettura «dell'inchiesta sulla Fiat fatta da Giovanni Carocci e comparsa sulla rivista "Nuovi Argomenti" diretta da Alberto Moravia, che analizzava le difficili questioni sindacali all'interno degli stabilimenti FIAT. *Omicron* era quindi un curioso esempio di satira sul lavoro operaio in una grande fabbrica, con un alieno che si incarnava in un operaio»<sup>17</sup>. Il film è piacevole e divertente ancora oggi, nonostante siano cambiate per tanti versi le condizioni politiche, sociali ed esistenziali della classe operaia: grazie alla sottile ironia che il regista riesce a calibrare con sapienza, la satira assume insieme vigore polemico e leggerezza scanzonata, offrendo così un esempio quasi unico, nel cinema italiano, di «commedia operaia».

Mario Monicelli è un autore che ha inventato e sperimentato nella sua lunga carriera diverse strutture narrative, linguistiche e drammaturgiche. Ricordiamo tra l'altro che egli per primo, ne *La grande guerra* (1959) ha messo in scena con i modi della commedia all'italiana un argomento delicato come quello del conflitto 15-'18, all'epoca ancora considerato appartenente alla sacra e gloriosa storia patria. Ne *I compagni* il regista si è accostato con la stessa divertita ironia ad altri temi difficili e controversi: lo sciopero, lo scontro sociale, lo sfruttamento del proletariato. È questo il primo tentativo di realizzare un film storico sulla classe

operaia italiana - torinese in particolare - rappresentando la nascita della coscienza di classe e la prima faticosa diffusione a livello di massa dell'ideologia socialista. L'autore dimostra «come la commedia possa ambire ad assumere un ruolo di racconto epico-popolare, in una fase in cui l'ipotesi non risulta praticabile a nessun altro livello; se non correndo il rischio della retorica celebrativa e monumentale. La dimensione del comico protegge da questo rischio, senza impedire di puntare più in alto»<sup>18</sup>. *I compagni* è una commedia che molti (ed il regista stesso) hanno definito «nazional-popolare» in quanto non nasconde una vocazione didattica, ed intende assumere una precisa funzione sociale fornendo alle masse popolari «urbanizzate una moderna consapevolezza storica, e soprattutto la coscienza di essere stati soggetti attivi (per quanto angariati) della storia d'Italia. Una storia, è evidente, così luttuosa da poter essere rielaborata solo attraverso il filtro del *risus paschalis*»<sup>19</sup>. Monicelli dà una sua interpretazione della realtà storica alla luce dell'ironia e del senso comune, senza rinunciare a momenti «di intensa commozione etico-politica [...] le venature comiche servono ora a temperare gli eventuali eccessi epici, ora a sostanziare, emendandola da ogni rischio populista, la rappresentazione di una quotidianità operaia e degradata»<sup>20</sup>.

Il film ebbe successo in America e in altri Paesi europei, ma non in Italia, in quanto da un lato scontentava gli spettatori borghesi conservatori per il tema affrontato, dall'altro deludeva il pubblico operaio che si vedeva riprodotto come massa disorganica, ignorante e destinata alla sconfitta, dall'altro ancora irritava gli intellettuali progressisti che erano messi in ridicolo attraverso il personaggio del professor Sinigaglia il quale, per quanto sinceramente impegnato a fare il capopopolo, è un inetto, bizzarro, inaffidabile furbastro, reincarnazione della figura del picaro tanto cara a Monicelli.

Si noti ancora che i temi affrontati da *I compagni* riguardano sia la storia della classe operaia di fine Ottocento, sia il momento storico in cui il film stesso venne realizzato. Ricordiamo i fatti di Genova del 1960 (non a caso il professor Sinigaglia arriva a Torino da Genova per sfuggire alla polizia...), gli scioperi alla Fiat del 1962, la cosiddetta «apertura a sinistra» del 1963. I dati storici sono precisi: dallo studio di Paolo Spriano *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913*, pubblicato da Einaudi nel 1938, vennero presi precisi riferimenti e citazioni quasi testuali riguardo gli scioperi nelle industrie tessili, le improvvise agitazioni non organizzate nate spontaneamente per chiedere aumenti salariali, protestare contro le multe e lamentare condizioni di lavoro disagevoli. Questi fatti storici furono calati nella struttura drammaturgica di una commedia corale in cui protagonista è - come abituale nei film di Monicelli - l'umanità povera e disperata, unita nello sforzo sovrumano del cambiamento ma votata comunque allo scacco: così il regista «riesce a evitare gli ideologismi astratti e le semplificazioni storiche di un certo "cinema politico", per concentrarsi, quasi didatticamente, sulla verità umana di personaggi che vivono sulla propria pelle un momento di transizione fondamentale nella storia italiana»<sup>21</sup>. Così il presente si salda al passato, ed il film parla di attualità trasformando gli eventi trascorsi in storia contemporanea, addirittura con «il presentimento, se non il preannuncio, del risveglio di conflittualità sociale negli "anni della contestazione"»<sup>22</sup>.

E oggi? Qual è oggi il rapporto tra realtà operaia torinese ed il cinema? In questa fase post-industriale Torino non è più città-fabbrica, *company town*, ha «sei milioni di metri quadrati di fabbriche dismesse, trecentomila abitanti persi in dieci anni, tuttora orfana del suo secolare ruolo di città-Fiat»<sup>23</sup>, ma ha saputo rinnovarsi e migliorare le condizioni di vita di chi la abita. «Stanno sparendo la cultura e le ideologie, i miti, i riferimenti simbolici» dell'operaismo subalpino, mentre non sono ancora definiti nuovi «percorsi culturali e processi di identificazione simbolica»<sup>24</sup>. Il suggello migliore alla Torino operaia che non esiste più mi sembra quello che

appare nel già citato documentario di Calopresti *Tutto era Fiat*, che dà una convincente interpretazione della «Torino post-fordista in cui la folla di un tempo, frammentata, dissolta e dispersa si cristallizza nell'immagine di un operaio, uno solo, che con il tamburo di latta in mano cammina tra i negozi e grida che “il potere deve essere operaio” [...] Senza bandiere, senza compagni, quell'individuo non è un uomo solo o un uomo qualunque, ma quel che resta della decomposizione e della dissoluzione del lavoro e della classe; è una folla che non è più folla, una comunità che non è più comunità, è una cultura operaia che non esiste più»<sup>25</sup>.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> In *Guerra e pace (War and Peace)*, 1956 di King Vidor.

<sup>2</sup> Gianni Amelio, *Così ridevano*, Torino, Lindau, 1999, p. 222.

<sup>3</sup> Gianni Amelio, in Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 145.

<sup>4</sup> Gianni Amelio, *Così ridevano*, cit., p. 16.

<sup>5</sup> Davide Ferrario, in *Torino città del cinema*, cit., p. 143.

<sup>6</sup> Guido Piovene, *È nata moderna come città europea*, in AA. VV., *Torino metropoli d'Europa*, Torino, Edizioni AEDA, 1969, p. 7.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>9</sup> Carlo Fruttero, *La città, il cinema*, in AA. VV., *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, Torino, Testo & Immagine, 1997, pp. 35-36.

<sup>10</sup> Eliana Como, *Paesaggi di fabbrica. Ciminiere e stabilimenti industriali nel cinema italiano dal fordismo al post-fordismo*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, “Annali” n. 3 dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, p. 118.

<sup>11</sup> Antonio Medici, *Una ricerca in progress*, in *Filmare il lavoro*, cit., p. 9.

<sup>12</sup> Jean-Louis Comolli, *Il lavoro stanca, la lotta fa paura*, in *Filmare il lavoro*, cit., pp. 27-28.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>14</sup> Antonio Medici, op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>16</sup> Alberto Moravia, *Al cinema*, Milano, Bompiani, 1975, p. 268.

<sup>17</sup> Ugo Gregoretti, in *Torino città del cinema*, cit., p. 120.

<sup>18</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 376-377.

<sup>19</sup> Vincenzo Buccheri, *Il pernacchio e la storia*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 174.

<sup>20</sup> Lino Micciché, *Mario Monicelli: la commedia e oltre*, in *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, cit., p. XV.

<sup>21</sup> Maria Coletti, «*I compagni*». *Una commedia dialettica*, in *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, cit., p. 268.

<sup>22</sup> Mino Argentieri, *La commedia e la storia d'Italia*, in Riccardo Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni Controcampi*, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, 1985, p. 110.

<sup>23</sup> Guido Chiesa, *Fabbriche dismesse, spazi incogniti*, in *Filmare il lavoro*, cit., p. 229.

<sup>24</sup> Eliana Como, op. cit., p. 124.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 121.



---