



Tutte le richieste che scatenarono la lotta

BIANCA DI GIOVANNI

Era il 21 dicembre quando con Confindustria si arrivò alla firma: il «Natale in piazza» era sventato. Bruno Trentin (Cgil), Luigi Macario (Cisl) e Giorgio Benvenuto (Uil) per i lavoratori; Francesco Carpani Glisenti e Angelo Costa per gli industriali. Nacque così la «madre di tutte le intese»: il contratto collettivo dei metalmeccanici del 1969. Dopo quell'accor-

do «tutti si ritrovavano un po' diversi», come ebbe a dire l'allora ministro del Lavoro Carlo Donat Cattin. Quei 110 giorni di proteste che lo precedettero - il più grande movimento operaio mai visto in Europa dal secondo dopoguerra a oggi - con una miriade di manifestazioni, scioperi «articolati» (alla fine ciascun operaio «collezionò» 200 ore non lavorate in segno di protesta), insomma quello che tutti già allora chiamavano «autunno caldo», furono

uno spartiacque nella storia del Paese. «L'autonomia e la democrazia entravano nelle fabbriche», scrive Piero Boni, segretario Cgil, nel volume *Fiom, 100 anni di un sindacato industriale* (ed. Meta-Ediesse, 1993) - il lavoratore era più soggetto e meno oggetto, più persona e meno fattore della produzione». Ma non furono solo «padroni» e «Cipputi» a cambiare: si trasformò la vita del Paese. Con la battaglia per le 40 ore (dalle 44 o 45 previste prima, la più sostanziosa riduzione d'orario mai ottenuta in un sol colpo) nacque il week-end, con le gite fuori città e il cinema al sabato. Le richieste sindacali furono in sostanza tutte accolte.

segue

I ricordi del regista Da «Apollon» a «Contratto» il film voluto da Bruno Trentin

Il regista cinematografico e televisivo Ugo Gregoretti



«Mi emozionarono le assemblee in tutta Italia. Scoprii la democrazia operaia»

Sciopero dei metalmeccanici a Torino



ALBERTO CRESPI

Trent'anni dopo l'autunno caldo, Ugo Gregoretti sta per recarsi al Torino Film Festival dove riceverà il Premio Cipputi alla carriera: una statuetta dell'operaio più geniale di tutti i tempi, che l'anno scorso era toccata a Ken Loach. Gregoretti non si fa certo pregare per rievocare quell'epoca gloriosa in cui, giovane regista di estrazione tv ma già apprezzato per numerosi film (dai *Nuovi angeli* a *Omicron*), si fece travolgere dalla politica e realizzò due opere militanti come *Apollon* (storia dell'occupazione di una tipografia romana, oggi doppiamente emozionante a rivedersi grazie alla voce fuori campo di Gian Maria Volonté) e *Contratto* (voluto da Trentin per documentare le vertenze dell'autunno).

Gregoretti, quando cominciò per te l'autunno caldo del '69?

«Nel '68».

Inchesenso?

«Nelsenso che il '68 fu molto importante per me, e per tutti i registi italiani cosiddetti «impegnati». Gli studenti, che avevano un rapporto di odio-amore con il cinema, ci misero in croce perché avevamo sì una generica connotazione di sinistra, ma per loro eravamo venuti al capitale. Io, poi, ero un *parvenu*: avevo fatto un film per la campagna elettorale del Pri, leggevo il *Mondo*, ero radicale e venivo dalla televisione. Ma il '68 fu una specie di lavacro dalle incrostazioni borghesi, dopo il quale accettai la presidenza dell'Anac, partecipai alle Giornate del cinema di Venezia '69 e mi sciroppai assemblee e dibattiti nei quali ascoltai cose indicibili. Del tipo: diamo la macchina da presa, strumento borghese e padronale, agli operai. I quali erano molto più saggi di noi e, quando sentivano queste amenità declamate anche da registi di gran nome, rispondevano: ma il film dovete farlo voi, se volete aiutarci».

E così avvenne, con «Apollon»...

«Certo. La Apollon era occupata dall'autunno del '68 e aveva bisogno di solidarietà. Lì si difendeva il posto di lavoro, cosa che per gli studenti rivoluzionari era una battaglia di retroguardia... Ci andai e dissi: facciamo un film, ma finalizzato al vostro obiettivo. Scrisi un copione che fu discusso in assemblea, e approvato perché faceva ridere e piangere, perché era un film vero e proprio. Rolando Morelli, il capo della commissione interna, mi disse: «Deve farti piangere pure mi cugino, che è de destra».

Eranobraviattori?

«Sì. L'unico problema fu convincere alcuni di loro a recitare nella parte dei padroni e dei poliziotti. Come padroni «scrivurammo» due o

tre compagni particolarmente eleganti, dall'aspetto borghese... Uno era un redattore degli Editori Riuniti. Per essere un film totalmente autoprodotta, in parte finanziato da me con la paga di un «carosello» sui pannolini, ebbe un successo strepitoso e giustamente contrastato: esplose nel mondo operaio e fu insultato dagli studenti più *cinéphile*. Passai l'intero '69 accompagnandolo in giro per l'Italia. Lo mostravamo nelle fabbriche, quasi dovunque sorvegliavano sottoscrizioni spontanee e si organizzavano spedizioni di telegrammi al ministero del Lavoro, all'Iri e al capo del governo, che era Rumor. A Brughiero, dopo la proiezione, gli operai erano talmente esaltati che occuparono lì per lì la Manuli! E poi lo vide Bruno Trentin».

E così arrivammo a «Contratto».

«Trentin si entusiasma vedendo *Apollon*, e poiché nel frattempo la battaglia era stata vinta e la fabbrica aveva riaperto, ne fece una specie di manifesto. Poi, quando nel settembre del '69 iniziarono le vertenze che dovevano portare all'autunno caldo, mi chiamò alla Cgil e mi chiese di fare un film sulla loro lotta. Ne fui lusingato, ma capii subito che sarebbe stato più difficile di *Apollon*: là, lavoravo all'interno di una situazione chiusa e avevo tutta la fabbrica a disposizione, era meglio che essere a Cinecittà. Qui si stabilì di «rincorrere» la vertenza in tutta Italia. Girammo ovunque, divenni una specie di inviato-maratoneta, tra l'altro con pochissimi mezzi perché all'interno della Fiom non tutti dividevano l'entusiasmo di Trentin per il progetto».

Quale fu il momento più emozionante?

«Le varie assemblee di ratifica, in tutta Italia. Gli accordi che di volta in volta venivano presi al ministero del Lavoro andavano ratificati prima della firma. Per me, fu la scoperta della democrazia operaia, che in quei giorni raggiunse il suo apice. Non dimenticherò mai anche la manifestazione al palazzo dello sport di Torino do-

po che la Fiat aveva licenziato 120 operai. Mentre tutti erano lì, operai e sindacalisti, giunse la notizia che ne avevano reintegrati i due terzi. Sul momento ci fu sollievo, poi prevalse la rabbia e l'intero palasport si mise a gridare «tutti, tutti!». Una scena che nemmeno Shakespeare avrebbe saputo scrivere».

Mentre giravate, arrivò la notizia di Piazza Fontana, la bomba alla Banca dell'Agricoltura di Milano. Quale fu la reazione del movimento operaio?

«Fu lucida: capirono immediatamente che quella bomba poteva essere strumentalizzata contro di loro. Reagirono prendendo subito le distanze: come dire, noi con quei morti non c'entriamo. Ci fu una forte rappresentanza operaia ai funerali: portarono solidarietà e cordoglio».

Quale fu, a posteriori, l'influsso di questi due film sulla tua vita e sul tuo lavoro?

«La prima conseguenza fu che, appena terminato *Contratto*, venne a casa mia il compagno Rodriguez, segretario della sezione del Pci sulla Cassia, che per me era solo, ancora, il «signor» Rodriguez: non mi sentivo comunista e non avevo nessuna intenzione di diventarlo. Mi disse: «È ora che tu ti iscrivi al Pci». Gli risposi dicendogli di guardarsi attorno: avevo una casa, una cultura, dei gusti che non c'entravano nulla con i comunisti... Mi difesi in ogni modo, e alla fine, credendo di dargli il colpo di grazia, gli chiesi: «Ma come può iscriversi al Pci uno come me, che ha 200 cravatte?». Ci fu una pausa. Molto teatrale. Poi Rodriguez sparò la sua replica: «Aragon ne ha 400!». Presi coscienza della mia meschinità di collezionista di cravatte e, di fronte al guardaroba del compagno Aragon, mi iscrisi, e ancora oggi, trent'anni dopo, sono iscritto al Pds. Rodriguez mi incollò la tessera sulla fronte e poche ore dopo mi telefonò un redattore dell'*Unità*, Renato Venditti, per chiedermi un pezzo in cui raccontas-

si i motivi della mia adesione. Scrisi un articolo bellissimo in cui, mi pare, citai una famosa frase di Gramsci («molti sono gli interventisti ma pochi sono gli intervenuti») e sicuramente non parlai di cravatte».

E come cineasta, cosa ti diede l'autunno caldo?

«Nulla. Come cineasta mi sembra, dopo il '69, di essere diventato ancora più estetizzante, rispetto a film anche precedenti come *Omicron* che bene o male già si occupavano della condizione operaia. Mi diede molto, quel periodo, come uomo. Fu una specie di terapia. Mi fece diventare più maturo e, spero, più intelligente».

I due film ti hanno portato a vivere il '68 e il '69 dalla parte degli operai, e del resto hai già avuto modo di ricordare certe astrattezze del movimento studentesco. Cosa pensi della famosa poesia di Pasolini, in cui accusava gli studenti di Valle Giulia di essere figli di borghesi e li contrapponeva ai poliziotti, figli del proletariato?

«Conoscevo bene Pier Paolo perché avevamo lavorato assieme in *Rogopag*. Di quella poesia, posso dire che era un discorso antropologico e lirico, non politico. E non ho nessuna difficoltà a dire che, con quel suo amore per il paradosso anche geniale, si sbagliava. Almeno in quel caso. È vero: molti studenti erano borghesi, ma avevano ragione; e quasi tutti i poliziotti erano proletari, ma difendevano gli interessi di chi aveva torto. E invece giusto ricordare che certi studenti venivano alle assemblee operaie con arroganza. Ma gli operai li rispettavano, avevano una cultura dell'alleanza e della mediazio-

ne, erano aperti, molto meno settari di quelli francesi: e questo grazie al Pci e ai sindacati. La bellezza dell'autunno fu questa alleanza variegata, ed è la vera lezione politica di quel periodo. Era un paese 100 anni più avanti di oggi, sul piano della maturità politica, della serietà, del gusto stesso di far politica che oggi pare quasi scomparso».

