

Non insegnate ai bambini,
ma coltivate voi stessi
il cuore e la mente,
strategi sempre vicini.
Date fiducia all'amore,
il resto è niente

Giorgio Gaber

storia&antistoria

IL PEGGIOR NEMICO DEL CAPITALISMO? IL CAPITALISMO

Bruno Bongiovanni

La scomparsa di Gianni Agnelli, ultimo eroe italiano del grandioso epos borghese e industriale, ha suscitato comprensibilmente una grande emozione. Ha anche fatto ricordare, avendo egli a lungo concentrato nella sua persona lo «spirito del capitalismo», che c'era una volta, e per molti versi c'è ancora, il conflitto operaio. E che vi è in Italia un'impresa che, più di ogni altra, è riuscita a misurare, lungo gran parte del XX secolo, i ritmi, gli assopimenti e le impennate delle relazioni industriali. Questo spazio sociale e manageriale, con le sue gigantesche aree produttive, è stato, ed è, al di là di ogni discorso sul suo declino, la Fiat.

Se si parte dalla storia della Fiat assumono del resto grande evidenza tre fasi che, periodizzando l'intero Novecento dal punto di vista del conflitto sociale, consentono di fotografare l'andamento complessivo delle lotte operaie in Italia. I tre periodi di estrema radicalità dell'antagonismo sociale sono stati il «biennio rosso» 1919-'20; poi

il processo iniziato nel 1943 e spentosi definitivamente nella prima metà degli anni '50; infine il ciclo avviatosi nel 1969 e prolungatosi, tra alterne vicende, sino al simbolico 14 ottobre 1980, giorno della «marcia dei quarantamila». Le tre fasi hanno avuto ovviamente prerequisiti politici e sociali che sono noti e che possono già largamente spiegare la genesi degli stessi conflitti: la grande guerra e il dopoguerra; la guerra fascista, la resistenza e l'altro dopoguerra; la rivoluzione industriale di massa e l'effervescente contesto culturale degli anni '60. In tutti e tre i casi vi è però stata, all'origine, la massificazione dell'ingresso operaio in fabbrica. La grande guerra ha addirittura partorito la grande impresa. La pressione dei lavoratori è aumentata, e con essa la dinamica salariale, connessa con la propensione al conflitto. E così si sono scontrate due antitetiche ipotesi produttivistiche, quella dei consigli gramsciani (che ha nutrito l'orgoglio autogestionario dei lavoratori Fiat) e quella dell'impre-



sa. In realtà, il conflitto operaio, non ponendosi mai veramente la questione del potere totale, e smentendo così le prospettive leniniste, è sempre stato generosamente entropico e contrassegnato da un carattere ingovernabile che ne ha dislocato le energie costruttrici. Semplice è stata però la sua «naturale» e soggettiva finalità. Il conflitto operaio ha mirato cioè a potenziare il capitale variabile - la presenza fisica dei lavoratori - all'interno del capitale complessivo. La fabbrica, quindi, s'ingiganti. Operai provenienti da tutto il Sud entrarono alla Fiat. Torino compì la sua seconda, e definitiva, unità d'Italia. Al «miracolo» seguì, negli anni '70, la rivoluzione delle aspettative crescenti. E una meno iniqua distribuzione dei redditi. Il conflitto parve poi evaporare. E l'impresa non fu più la stessa. Affievolitasi la lotta operaia, il capitalismo restò solo a fronteggiare il nemico più pericoloso: se stesso. È probabile che Gianni Agnelli ne fosse consapevole.

Jona che visse nella balena

un film di R. FAENZA

da domani
in edicola con l'Unità
a € 5,00 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

complicanze
LE CONSEGUENZE
ECONOMICHE
DEL GOVERNO
BERLUSCONI

in edicola
con l'Unità
a € 3,10 in più

A parte casi molto rari, non credo che il cinema possa dare tante stimolazioni alle nostre capacità percettive e alle nostre capacità di pensiero, come certi grandi documentari. Penso a *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, che è un esercizio percettivo dalla prima all'ultima inquadratura. È un esercizio a guardare tutto, a rendere tutto significativo, tutto importante - anche ciò che di solito nessuno guarda perché è considerato banale. Quello di Vertov è veramente un cosmo tutto pieno, tutto vorticante, col senso di un'armonia sotterranea negli insiemi umani. Lo stesso effetto di continua sorpresa e stimolazione delle nostre capacità percettive lo trovo in ogni inquadratura di *Pioggia* di Joris Ivens, e in *Nanuk di Flaherty*, e nei documentari di Murnau, fino a *Gente del Po* di Antonioni, e in tante parti di *Paisà* di Rossellini - il quale ci ha insegnato a guardare a tutte le possibilità del cinema attraverso la libertà dell'ottica documentaristica (il cinema ha sempre grandi debiti col documentario).

Nel documentario c'è la possibilità di usare le immagini per compiere una ricerca su quello che vediamo, su come vediamo, sulle condizioni del vedere e percepire - anzi, sui presupposti del guardare o osservare qualcosa, sulle idee che stanno a monte delle nostre osservazioni. Un grande scultore, Alberto Giacometti, diceva: «Io disegno per capire cosa ve-

Sì, guardare nel nome di Vertov e Ivens

Gianni Celati

do». Ecco, questa è la potenzialità del cosiddetto documentario: filmare le cose per capire come vediamo, cosa vediamo - capire anche le nostre pigrizie e preconcetti nel guardare quello che è fuori di noi. Questa ricerca nel cinema è per lo più impossibile, perché un film di solito deve sfruttare i modi di vedere già stabiliti, se vuol andare incontro al pubblico e al gusto dei produttori. Allora tutto diventa congelato nel dovere di «fare il prodotto», di solito nel massimo convenzionalismo e senza nessu-

“ Gli automobilisti che percorrono la via Emilia ci passano accanto: relitti, musei all'aria aperta

Beppe Sebaste

Tre giovani africani, due uomini e una donna, spiccano nei loro abiti a colori mentre camminano dolcemente tra l'erba alta e selvaggia, e si avvicinano a una casa e una chiesa abbandonate. Ne guardano affascinati le facciate superstiti e scrostate, le mura pericolanti, i tetti sfondati, ciò che resta di un affresco ormai color pastello, un campanile miracolosamente eretto di fianco a volte distrutte, sullo sfondo delle campagne spopolate della valle del Po in Emilia-Romagna. Sembrano tre delicati turisti di un altro pianeta che visitano le vestigia di una civiltà disfiata. La scena, che non stona in questi giorni di celebrazione della memoria - memoria di una violenza che ha deturpato forse per sempre l'idea stessa di memoria - è tratta da *VISIONI DI CASE CHE CROLLANO*, un film-documentario di Gianni Celati dedicato a ciò che sopravvive della «vecchiaia nel paesaggio». Al film partecipano altri amici, tra cui Alfredo Gianolio e Daniele Benati, e soprattutto l'intensa voce narrante di John Berger, scrittore inglese che vive da molti anni sulle montagne della Haute-Savoie, nei pressi di Ginevra, e di cui ricordiamo, tra i suoi libri spesso dedicati al guardare, almeno il bellissimo *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto* (tradotto l'anno scorso da L'ancora del Mediterraneo).

Un po' come Pompei

Le case crollanti sono quelle che qualunque automobilista che passi per la via Emilia, per non dire delle strade secondarie, vede da ogni parte in ciò che resta della campagna: coliche un tempo piene di vita, volumi meravigliosamente capaci e sapienti, mattoni che sapevano assorbire la luce e il calore, e che oggi appaiono come relitti o come «musei all'aria aperta, un po' come a Pompei» (come si dice nel film). Con inquadrature che rendono omaggio allo stupore e all'amore del mondo esterno, soprattutto quello più inerme, delle fotografie di

Le immagini mostrano lo spazio disabitato intorno ai grandi casali dalle mura scrostate. Emblema di ciò che resiste, che resta

NARRAZIONI

Pietre che cantano



Un'immagine tratta dal documentario «VISIONI DI CASE CHE CROLLANO» di Gianni Celati

Luigi Ghirri, il film mostra lo spazio disabitato intorno alle grandi case crollanti (tra il fragore dei camion che per un decimo di secondo rendono le immagini astratte e pop). «C'è qualcuno che le guarda?» - chiede una voce nel film. «Secondo me non le guarda nessuno», risponde uno che abita lì vicino. E le altre risposte della gente riguardo ai ruderi, nota qualcun altro, sono in genere un po' false: fa loro velo un atteggiamento culturale, concettualizzante e astratto, che copre le difficoltà del linguaggio e dello sguardo di fronte a qualcosa che in realtà si rimuove perché dà solo tristezza. Le si rifiuta come si fa con la vecchiaia, coi corpi (e la mente) degli anziani. E allora quelle case in rovina, nelle campagne anch'esse ormai invisibili, sono emblema di ciò che resiste, o che resta (è la stessa parola), come gli extracomunitari che trovano in esse rifugio. Sono diverse di natura dal make up generalizzato dei corpi e delle immagini, del linguaggio e della vita degli adulti medi, acculturati e buoni consumatori, modellata dalla pubblicità e dalla televisione. Quelle case sono disabitate e crollanti perché sono inutili, e furono sentite inutili nel momento in cui i contadini decisero di abbandonarle per le case nuove, quelle con l'acqua calda e corrente, quelle coi mobili nuovi. Quando, all'epoca delle macchine fatte in serie, vendettero il cavallo del calesse. Immaginate la colonica di Novecento di Bernardo Bertolucci ormai disabitata e abbandonata da anni. La guerra è finita,

il nemico è scappato, oppure guarda la tv, lavora in fabbrica, come i contadini un tempo tutti eroi che ora sono lì a guardare la televisione, «il naso all'in su come dei fessi» (come ricorda la voce recitante di una ex-contadina). E a ogni nostro passaggio il tetto è sempre più sfondato, i solai hanno ceduto, anche i fantasmi delle voci sono evaporati, le mura si sgretolano, ma soprattutto si nota il silenzio rotto soltanto dagli uccelli; o, se siamo vicini a una strada, dal rombo delle macchine e dei camion, così impietosamente estranei e veloci. E

punteggiata da uccelli è la voce di John Berger quando, seduto a un tavolo di fronte al Po, spiega l'argomento del film (si veda il testo riportato in questa pagina). E pure è immerso nel canto degli uccelli (quel canto che suggerì a Leopardi un'idea di fratellanza) quando, passando da parte a parte una grande casa squarciata e pericolante, il narratore commosso immagina e descrive la luce, la vita, il vociere, lo spazio di un'abitare ormai sommerso, di fronte a un bosco di pioppi ordinati e tenui come i bambù delle vecchie stampe giapponesi.

L'autore di «Narratori delle pianure» torna nella valle del Po per raccontare ciò che resta di quella campagna: migliaia e migliaia di ruderi. Dal suo sguardo e da quel peregrinare è nato il documentario «VISIONI DI CASE CHE CROLLANO»

in onda

Pierrat e la rosa e Stefilm in coproduzione con Zdf/Arte in collaborazione con Tele+, Yle Tv1 (Finnish Broadcasting Corporation). È un documentario sulle migliaia e migliaia di case che crollano in abbandono nelle campagne della valle del Po. In un'epoca in cui si tende a restaurare tutto per cancellare le tracce del tempo, queste case portano i segni d'una profondità del tempo e così pongono la domanda: cosa fare delle nostre rovine, cosa fare di tutto ciò che è arcaico e sorpassato, e non può essere smerciato come un altro articolo di consumo? Il documentario andrà in onda in prima tv martedì alle 21 su Tele+Bianco.

«VISIONI DI CASE CHE CROLLANO» è prodotto da

tracce del tempo che passa

Questo testo è tratto dal discorso detto dallo scrittore John Berger nel film.

Questo è un film sulle case in rovina nella valle del Po, sui casali che crollano in abbandono, in seguito ai cambiamenti nell'agricoltura e alla migrazione degli abitanti verso aree più urbane. Si possono trovare moltissime interpretazioni storiche dei cambiamenti enormi avvenuti nella valle padana - qui dove sono - ma queste interpretazioni non ci aiutano molto, quando ci avviciniamo a quelle case crollate. Perché quando ci accostiamo a quelle macerie, non sappiamo veramente cosa pensare, e in qualche modo sentiamo che c'è bisogno di nuovi concetti, di nuovi modi di pensare, che vadano d'accordo con le nostre percezioni. (...) Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che poco a poco, a causa dell'età, crollano e diven-

ta ricerca su diverse potenzialità del mezzo.

La visione documentaristica è legata allo stretto necessario - cioè al fatto che hai qualcosa davanti in un momento e poi non l'avrai più, perché tutto passa, e non è ricostruibile con le messe in scena. Questa limitazione è anche la grande virtù del documentario, cioè di dover restare attaccata alla contingenza, per tradurla o trasfigurarla in esempi di qualcosa più vasto. È ciò che succede in ogni documentario che continui la ricerca con questo mezzo espressivo: si tratta sempre di pensare in modo meno schematico lo spazio esterno, le situazioni nello spazio, i momenti del mondo. Si tratta poi di ritrovare quello sguardo impregudicato su tutte le cose, su tutte le forme di vita, che è la grandezza di Vertov, di Ivens, e di Rossellini.

Ormai l'obbligo principale in tutte le attività è quello di fare dei prodotti di consumo e di facile smercio. Il che vuole dire che non può esserci alcuna ricerca se non nella direzione del cosiddetto marketing. Nella letteratura sta accadendo lo stesso e i libri diventano sempre più tutti uguali, scritti nello stesso modo, etc. Mi sembra che il documentario rappresenti ancora uno dei pochi spazi di lavoro e di pensiero non completamente devastati - ancora un terreno di ricerca - con una straordinaria fioritura di esempi degli ultimi anni. Non so quanto durerà.

tano una specie di rovina - poiché tutto ciò che porta segni e tracce del passar del tempo in qualche modo ci spaventa. E così le case che crollano sono sentite come una specie di malattia, una malattia che è semplicemente l'effetto del tempo che passa. Ma quel che sto dicendo non riguarda solo la valle del Po.

Il problema di restaurare vecchi spazi ed edifici fatiscenti si pone dovunque, ed è destinato a diventare un problema maggiore nei prossimi anni. E data l'idea corrente della vita pubblica, cioè della vita intesa come un fatto spettacolare, c'è da aspettarsi che tutto quello che non va d'accordo con questa parata - con questa idea di «vita come spettacolo» - dovrà essere cancellato, spazzato via, oppure restaurato, rinnovato, con qualche tipo di chirurgia cosmetica.

Documentario contemplativo, fatto con le orecchie non meno che con gli occhi, come il valore delle apparenze imparato dai fotografi, il film mi ha suscitato molti ricordi. Quasi vent'anni fa, con lo scomparso Luigi Ghirri, Gianni Celati coordinò un pionieristico lavoro di descrizione della Via Emilia (con fotografi e scrittori), che a quanto ne sappiamo ebbe come unico precedente, almeno quanto a committenza pubblica, la descrizione del New Tennessee affidata dall'amministrazione Roosevelt non a degli esperti che sanno già tutto a tavolino, ma ad artisti che andassero a lavorare sul terreno (o «fuori dagli armadi», come cantava Lou Reed). E riporto qui, sintesi delle intenzioni che abitavano Gianni in quel periodo, un frammento di testo dedicato a Luigi Ghirri, colui che insegnò a tutti a guardare il mondo senza l'ombra di un disprezzo. Il testo si chiama *Finzioni in cui credere*, e apparve nel dicembre 1984 su *Alfabeta*: «Noi crediamo sia possibile ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso

L'autore sceglie una poetica rigorosa e umile, prossima al senso originario del narrare: l'epica orale, la memoria vera e viva

un racconto che organizzi l'esperienza, e che perciò dia sollievo... Crediamo che tutto ciò che la gente fa dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile. Pensiamo anche che questa sia una finzione, ma una finzione a cui è necessario credere. Ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano a ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti: richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno».

Racconti di osservazione

Il film di Gianni Celati non è un lamento, forse nemmeno una nostalgia, come quella politicamente alta e giusta di Pier Paolo Pasolini contro il neo-capitalismo italiano e le sue tragiche, irreversibili trasformazioni del lavoro, dell'abitare, della vita quotidiana. Come nei suoi «racconti di osservazione» (ricordiamo almeno *Narratori delle pianure* e *Verso la luce*, editi da Feltrinelli), la scelta di Gianni è una poetica rigorosa e umile, prossima al senso originario del narrare: l'epica orale, la memoria vera e viva, che si confonde con le storie. E se le storie sono anch'esse ormai un genere in via di estinzione, *VISIONI DI CASE CHE CROLLANO* ci ricorda che l'estinzione, come l'impermanenza, è la condizione degli uomini come delle loro case crollanti: «... e anche noi, crollanti, troviamo la nostra casa nell'aria della sera, dove essere insieme è già abbastanza».