

Una nota su *La classe operaia va in paradiso*

Giovanni Spagnoletti

(*L'ultima trovata. Trent'anni di cinema senza Elio Petri*, a cura di Diego Mondella, Pendragon, Bologna 2012)

Il rapporto del tempo esistenziale con quello produttivo, in un operaio, è evidentemente il lato più drammatico della sua giornata, e io mi occupai soprattutto di quello. Oltretutto era la cosa più semplice da afferrare, la cosa che anche io che non avevo frequentato le fabbriche potevo capire subito. Da ragazzo avevo fatto per qualche mese l'edile, e sapevo che gli operai si somigliano, un operaio romano non è tanto dissimile da uno milanese, forse solo nella cultura ma non certo nel rapporto con l'esistenza, che è identico... Per esempio, c'è sempre questo problema del cottimo c'era anche nel film - e il cottimo è stato perennemente un problema che riguarda tutti... Io mi ci appigliai, anche perché il problema tra tempo esistenziale e tempo produttivo, stringi stringi, ce l'ha chiunque e in fondo ce n'era già un accenno nel mio *I giorni contati*. Proposto con un linguaggio meno isterico, ma c'era.

(Elio Petri)

A ben vedere e alla distanza di più di quarant'anni, la visione politica – se di politica si tratta ma ne dubitiamo un po' - de *La classe operaia va in paradiso* è a dir poco scorata, quasi dolente. E lo è sin dal titolo, in verità: una denuncia a chiare lettere dell'indifferenza generale delle istituzioni, del mondo culturale e dei movimenti sociali che obbliga l'operaio (sino a quel momento, ma poi anche successivamente, ignorato in maniera sistematica dal cinema italiano e non solo) all'acquisto di un biglietto di sola andata, appunto, per il Paradiso.

Che un'opera di questo tipo prenda corpo nell'universo agitato a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta è di per sé non molto sorprendente, così come il suo destino all'epoca, quello di non essere andato giù quasi a nessuno, dato che il film scontentava tutti coloro che teoricamente avrebbero dovuto apprezzarlo e/o sostenerlo: il partito comunista, il sindacato, la sinistra extraparlamentare, la critica ispirata al brecht-godardismo e all'idea del cambiamento formale che rimproverava al terzetto artistico Petri/Pirro/Volonté di sposare “cinema politico e commedia all'italiana, denuncia ed erotismo, impegno e seduzioni spettacolari del divismo nazionale” (cito per esemplificazione dal dizionario *Mereghetti*, in cui ancor oggi si continua a sostenere questa tesi “purista” e talibana).

Il cinema dell'epoca, quando non perso in grandiosi esercizi di genere che spesso catturavano la realtà meglio (o per lo meno altrettanto bene) del così detto cinema d'autore, era, infatti, più interessato – e comprensibilmente, data l'attualità dei fatti - alla ricognizione fenomenologico-politica della rivolta studentesca. Era un cinema arrabbiato, spesso di registi agli esordi o quasi (come *I pugni in tasca* di Bellocchio datato 1965 oppure il precedente, più soft *Prima della rivoluzione*, 1964, di Bernardo Bertolucci) che sfogavano la loro ansia palinogenetica nella demistificazione del mondo borghese, gretto, provinciale e capitalista. Era un cinema che si scagliava fortemente contro l'istituzione familiare, contro la Chiesa, contro la politica dei compromessi. Un cinema di finzione che, non avendo mai parlato la lingua della DC e della destra conservatrice, teneva duro sul versante di un "coté rivoluzionario", movimentista, che guardava agli esiti estremi della *Nouvelle Vague* francese, cercando di pensare più a Godard che non a Truffaut, più a Chabrol che non a Rohmer.

Ma soprattutto era un cinema (per il documentario militante il discorso sarebbe leggermente diverso) che attaccando il mito borghese si impastoiava nelle proprie stesse origini che erano, pur sempre, borghesi. Se la prendeva con la culla in cui era nato e lo faceva certo con una rabbia autentica, ma per lo meno contraddittoria, tanto da portare ad esempio un lucidissimo intellettuale come Pier Paolo Pasolini alla sua celebre (e mal digerita) presa di posizione contro il movimento degli studenti.

La classe operaia va in paradiso si lascia alle spalle, volontaristicamente, tutto ciò per non restare sempre ai margini dell'azione, per non distribuire un inutile volantino davanti ai cancelli di un'azienda. «Noi di sinistra, effettivamente, - ha dichiarato con onestà lo sceneggiatore Ugo Pirro - non sapevamo un cazzo della fabbrica, o meglio, ci sfuggiva la vita degli uomini dentro la fabbrica, della catena di montaggio, della vita, dei ritmi di lavoro e dei loro ragionamenti. In effetti, chi c'era mai stato in fabbrica?» E Petri: «[il film] sta dalla parte degli operai, in tutti i sensi, quindi anche dal punto di vista politico, soprattutto dal punto di visto umano».

Da questo atteggiamento di Petri & Pirro, dall'interpretazione esemplare di Gian Maria Volonté nel ruolo del protagonista Lulù, nasce allora un film che con decisione entra in uno stabilimento (in realtà non attivo, in attesa di esser consegnato all'autorità giudiziaria per fallimento, a Novara, l'unico disponibile ad ospitare un film del genere) e che si muove, senza perdersi coraggio, spesso e volentieri ad altezza di operaio. Se qualche volta si scivola nel bozzetto, forse ciò avviene per un male atavico del cinema italiano che pensa sempre per novelle e raramente aspira alla grandezza dell'affresco e del romanzo epico.

In pochi tratti di penna, comunque, la storia arriva allo spettatore affamata di esemplarità. Ludovico Massa detto Lulù (il cui cognome è già simbolo di un uomo massificato, segno di carne di

un'impossibilità all'aggregazione, alla riunione in chiave rivoluzionaria) lavora in fabbrica da diversi anni e è diventato un recordman del cottimo. L'incipit del film mette rapidamente a fuoco con pochi, vividi colpi di pollice la figura alienata del protagonista: il risveglio all'alba nel letto con la compagna, Lidia (una giovane Mariangela Melato, simbolo della mentalità mediocre piccolo-borghese), il discorso sul suo "corpo-fabbrica" che produce merda, le battute calcistiche con il bambino della compagna, il tumultuoso ingresso in azienda con i sindacalisti da una parte e gli studenti che dai megafoni lanciano slogan rivoluzionari d'altra, tra l'indifferenza strafottente di Lulù e, infine, la chiusura dei cancelli che separa l'esterno dall'inferno della fabbrica – il tutto sottolineato dalla martellante partitura musicale di Ennio Morricone. Nonostante le premesse che ne farebbero campione di un uomo in cerca di riscatto, il protagonista è, all'inizio, il perfetto prototipo dell'uomo colonizzato dal capitalismo: sogna beni materiali per lui e la famiglia e per ottenerli si costringe a turni stressanti, abominevoli; pensa al posto di lavoro e per questo si chiude in un servilismo muto che lo aliena dalla gran parte dei compagni più consapevoli di lui di diritti e bisogni di classe. Il fatto che ogni giorno arrivi a casa senza aver neanche la voglia di mangiare, pronto ad addormentarsi di fronte al verbo televisivo, gli lascia addosso quel sapore di insoddisfazione cui a stento riesce a dare un nome. Neanche gli slogan degli studenti universitari, gridati da ragazzi che il duro lavoro non sanno neanche cosa sia, lo svegliano dal suo torpore, dal suo essere campione di un operaio sfruttabile e poi sacrificabile, un campioncino del cottimo, il cocco dell'Ingegnere e l'idolo del cronometrista.

Poi arriva l'incidente: l'uomo perde un dito e con esso, almeno per un po', la piena capacità di lavorare. Costretto ai margini del meccanismo - odiato e amato al tempo stesso - che lo usura al punto da neanche accorgersene, Lulù è pirandellianamente tratto fuori dalla stessa catena di montaggio che obbliga Serafino Gubbio, operatore, a girare la manovella anche quando davanti alla sua macchina da presa si consuma un incidente mortale. Guardando la sua vita da fuori gli ingranaggi, Lulù si accorge di quanto sia alienante il lavoro che lo assilla e lo consuma. Come il Chaplin di *Tempi moderni* (*Modern Time*, 1936) sembra guardarsi passare per la catena di montaggio e sentirsi carne necessaria per la lubrificazione degli organi della macchina.

Si allea, per questo, agli studenti, cerca consolazione nelle rappresentanze sindacali. Ma, e qui sta l'interessante (almeno per noi oggi, molto meno per il 1971 dove dopo l'autunno operaio del 1969, si affermavano altre urgenze), ci arriva dal lato esistenziale: reagisce al mal di vivere dell'alienazione per presa coscienza personale e non per seguire ideologie preconcepite. Questo lo rende scomodo, isolato, sacrificabile.

Elio Petri che ha sempre cantato l'orrore di essere parte di un disegno più grande che si cancella per non lasciare tracce (*La decima vittima*) e che ha sempre visto nella televisione un male molto prima

che la tv commerciale nascesse e i Reality divenissero una realtà devastante, distrugge ogni mito con ingorda insoddisfazione. Di fronte al malessere di Lulù non sono buoni gli studenti che agitano bandiere, gridano al megafono slogan come “più soldi meno lavoro” e distribuiscono volantini. Nello stesso periodo in cui il poeta di Casarsa lamentava il loro essere figli viziati del sistema che si scagliano contro i poliziotti, i veri figli del proletariato, il regista romano inveisce a tinte forti contro il loro essere più moda che funzione attiva di cambiamento. Allo stesso modo anche i sindacalisti in fondo fanno magra figura. Capiscono un problema e non si accorgono che questo è Il Problema. Lulù è solo, licenziato dalla fabbrica perché s’è troppo esposto, viene anche lasciato dalla compagna Lidia: non rappresenta una classe, ma solo se stesso e come tale viene quasi abbandonato. L’unica figura positiva che si salva nel film, è un outsider totale, un vecchio comunista rivoluzionario, l’amico Militina (un splendido Salvo Randone) che, non a caso, vive segregato in un manicomio la sua lucida follia perché fuori il mondo è molto peggio.

Ma Elio Petri (e Ugo Pirro) sembrano avere pietà del loro personaggio, come Friedrich W. Murnau (e Carl Mayer) ne *L'Ultimo Uomo* (*Der letzte Mann*, 1925), regalandoci una specie di lieto fine nel sottofinale: il sindacalista con un gruppo di operai nella notte raggiungono a casa Lulù annunciandogli la riassunzione e una grande vittoria riguardo al cottimo. Il film dovrebbe chiudersi qui ma gli autori hanno ancora in serbo una sorpresa: il dialogo finale del protagonista alla catena di montaggio, segnato da rumori assordanti e silenzi innaturali, parla di uno strano sogno del protagonista riguardo alla nebbia e ad un muro da abbattere che (ri)porta il film in una sorprendente chiave metafisico-esistenziale. Un ennesima, spiazzante mossa del cavallo da parte di Petri e dei suoi collaboratori artistici.

A riguardarlo oggi *La classe operaia va in paradiso* regge bene gli anni per la qualità complessiva del prodotto, anche se potrebbe apparire datato qua e là per alcuni vizi di dialogo e di linguaggio. Tuttavia a colpire è soprattutto l’isolamento del personaggio - esaltato dal ritmo delle immagini e del montaggio oltre che dalla recitazione nevrotica e gridata di Volonté - che certo è anche letterario ma che ci appare alla distanza profetico.

Profetico perché illumina una strada: quella dall’impegno pregno di ideologia utopista del sessantotto, al progressivo disimpegno degli anni a seguire, sino all’individualismo esasperato del presente. La fabula del film resta comunque esemplare ed è molto di più vicina al cammino esistenziale di un Antonioni che non al reportage politico di un Rosi (i due cineasti, comunque, vennero accomunati insieme dividendosi la Palma d’oro a Cannes nel 1971) soprattutto perché comincia a raccontarci di quell’addormentarsi davanti allo schermo televisivo delle coscienze che oggi s’è fatto sonno profondo scosso, quando capita, da qualche sprazzo appena di incubi neri.