



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

57, 1/2024
Miscellaneo

Apollon, una fabbrica occupata: quando la lotta diventa “docufiction”

Bianca Maria SANTI

Per citare questo articolo:

SANTI, Bianca Maria, «Apollon, una fabbrica occupata: quando la lotta diventa “docufiction”», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 57, 1/2024, 29/4/2024,

URL: < http://www.studistorici.com/2024/4/29/santi_numero_57/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

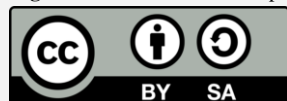
redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato scientifico: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di direzione: Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni

Comitato editoriale: Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi

Segreteria di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Emanuela Miniati – Fausto Pietrancosta – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

3/ Apollon, una fabbrica occupata: quando la lotta diventa “docufiction”

Bianca Maria SANTI

ABSTRACT: *Il saggio sarà dedicato ad una attenta analisi del panorama cinematografico del 1968, con la nascita del cosiddetto cinema militante. Si tenterà di riportare, grazie al numeroso materiale archivistico reperito nell'archivio storico de «l'Unità», il dibattito che allora imperversava su come porsi e dover girare un documentario politico. È proprio in questo contesto, che il regista e autore televisivo Ugo Gregoretti diventerà un alfiere del cinema militante «riformista». Il tema centrale del saggio sarà indagare le forme d'intervento dell'impegno politico-sociale del regista, in particolar modo prendendo in esame il suo primo documentario di impegno politico e sociale: Apollon: una fabbrica occupata, girato al fianco degli operai in una tipografia occupata della periferia di Roma. Si vedrà soprattutto perché Apollon: una fabbrica occupata diventò in pochi mesi la pietra dello scandalo: amato dagli operai, odiato da quasi tutta la critica cinematografica.*

ABSTRACT: *The essay will be dedicated to a careful analysis of the 1968 film scene, with the birth of the so-called militant cinema. We will try to bring back, thanks to the numerous archival materials found in the historical archive of «l'Unità», the debate that raged then on how to pose and must shoot a political documentary. It is in this context that the director and television author Ugo Gregoretti will become a standard bearer of militant «reformist» cinema. The central theme of the essay will be to investigate the forms of intervention of the political-social commitment of the director, especially by examining his first documentary of political and social commitment: Apollon: una fabbrica occupata, shot alongside the workers in an occupied print shop on the outskirts of Rome. We will see above all why Apollon: una fabbrica occupata became in a few months the stone of scandal: loved by the workers, hated by almost all the film critics.*

1. Premessa

Ugo Gregoretti cominciò a dedicarsi ai documentari politici nel pieno della cosiddetta «stagione dei movimenti»¹. Nel Sessantotto tutto era politica e ciò direzionò le carriere di molti registi italiani cosiddetti “impegnati”, tra i quali, appunto, Gregoretti stesso².

¹ DONNARUMMA, Pasquale, «L'altra storia di Ugo Gregoretti (intervista)», in *Terra Nullius*, pp. 1-14, 27 gennaio 2015, pp. 1-14, pp. 9-10, URL: < <https://www.terrannullius.it/terrannullius/narrazioni/48-recensioni-e-interviste/interviste/667-l-altra-storia-di-ugo-gregoretti-pasquale-donnarumma> > [consultato il 15 giugno 2021].

² CRESPI, Alberto, «Gregoretti: “Nel '69 l'Italia era nel futuro”», in *l'Unità*, 21 novembre 1999, p. 4.

Il saggio, nella sua prima parte, si propone di ripercorrere la nascita del movimento del Nuovo cinema militante e il rapporto di odio-amore che gli studenti nutrivano nei confronti della cosiddetta settima arte, contestando chiunque fosse compromesso con quell’ambiente, perché, anche se alcuni autori e registi avevano una generica connotazione di sinistra, per i manifestanti essi si erano comunque «venduti al capitale»³. Gregoretti, poi, in quegli anni, era un *parvenu*: aveva girato un film per la campagna elettorale del PRI, leggeva «Il Mondo», era radicale e proveniva dalla televisione⁴. Il Sessantotto per lui fu quindi una specie di “lavacro” dalle incrostazioni borghesi che lo formò come uomo; fu una presa di coscienza, un’onda d’urto che lo rese politicamente più consapevole, facendogli altresì maturare la decisione di iscriversi al PCI⁵.

A seguire si analizzerà criticamente il documentario di Ugo Gregoretti: *Apollon, una fabbrica occupata* – prodotto da Unitelefilm e contenuto all’interno dell’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), nel quale il patrimonio dell’allora casa di produzione del PCI fu trasferito nel 1979 – che dopo un “glorioso” passato nei circuiti della controinformazione, oggi risulta essere una vera e propria cronaca di quel periodo, un documento storico di una stagione in continua trasformazione⁶.

Il documentario *Apollon, una Fabbrica occupata* di Ugo Gregoretti è inoltre considerato storicamente importante per diverse ragioni. Innanzitutto, per il contesto storico-sociale che riflette. Il film, infatti, cattura un periodo cruciale nella storia italiana – gli anni Sessanta e Settanta – contrassegnato da intensi movimenti sociali e rivoluzionari⁷. La narrazione incentrata sulla tipografia Apollon offre uno sguardo approfondito e privilegiato sulla lotta dei lavoratori,

³ *Ibidem*.

⁴ GALLOZZI, Gabriella, «Compagni, militanza cinematografica», in *l’Unità*, 5 aprile 2000, p. 19.

⁵ ANSELMINI, Michele, «Il ’68 al cinema. Quando Gregoretti andò in fabbrica», in *l’Unità*, 3 dicembre 1994, p. 5.

⁶ GALLOZZI, Gabriella, «Gregoretti, ritorno all’Apollon “Così raccontammo la lotta operaia”», in *l’Unità*, 9 giugno 2002, p. 23; BARLETTA, Luigi (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, Napoli, Guida, 2012, p. 14.

⁷ La stagione dei movimenti in Italia, che comprende gli anni Sessanta e Settanta, ha generato un ampio dibattito storiografico. Alcuni testi possono offrire un’analisi approfondita di questo periodo: ADAGIO, Carmelo, CERRATO, Rocco, URSO, Simona (a cura di), *Il lungo decennio. L’Italia prima del ’68*, Verona, Cierre edizioni, 1999; AGOSTI, Aldo, PASSERINI, Luisa, TRANFAGLIA, Nicola (a cura di), *La cultura e i luoghi del ’68*, Milano, Franco Angeli, 1991; BALESTRINI, Nanni, MORONI, Primo, *L’orda d’oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Sugarco, 1988; CAZZULLO, Aldo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: storia di Lotta Continua*, Milano, Mondadori, 1998; DE LUNA, Giovanni, *Interpretazioni della rivolta*, in D’AMICO, Tano, *Gli anni ribelli 1968-1980. «Storia fotografica della società italiana»*, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 5-16; DE LUNA, Giovanni, *Le ragioni di un decennio (1969-1979). Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009; FLORES, Marcello, DE BERNARDI, Alberto, *Il Sessantotto*, Bologna, Il Mulino, 1998; FOFI, Goffredo (a cura di), *Il ’68 senza Lenin. Ovvero: la politica ridefinita*, Roma, edizioni e/o, 1998; GHIONE, Paola, GRISPIGNI, Marco (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Roma, manifestolibri, 1998; GRISPIGNI, Marco, *Elogio dell’estremismo. Storiografia e movimenti*, Roma, manifestolibri, 2000; LUMLEY, Robert, *Dal ’68 agli anni di piombo*, Firenze, Giunti, 1998; ORTOLEVA, Peppino, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988; PASSERINI, Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, 1988; REVELLI, Marco, *Movimenti sociali e spazio politico*, in BARBAGALLO, Federico (a cura di), *Storia dell’Italia repubblicana*, vol. 2, t. II, *La trasformazione dell’Italia. Sviluppo e squilibri*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 385-399; TARROW, Sidney, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-75*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

focalizzandosi sul loro impegno nel difendere la fabbrica dalla prospettiva della chiusura imminente. Esso rappresenta altresì il movimento operaio e sindacale dell'epoca, evidenziando le tensioni, le lotte e la solidarietà all'interno della classe lavoratrice. Successivamente, risulta storicamente rilevante per il movimento cinematografico di appartenenza, ossia il Nuovo cinema militante, che cercava di integrare l'arte cinematografica con gli obiettivi politici e sociali⁸. Il film offre quindi uno sguardo approfondito sulla lotta di classe, mettendo in evidenza la crescente consapevolezza politica tra i lavoratori. Allo stesso tempo, esplora le dinamiche interne tra le fazioni di lavoratori che cercano di avanzare visioni e approcci diversi nella lotta contro l'ingiustizia industriale. Un altro elemento di rilievo è rappresentato dal dibattito critico suscitato dal documentario stesso. Nonostante alcune critiche ricevute, il film ha avuto un impatto significativo sia nel contesto cinematografico che politico. La sua analisi delle tensioni e delle dinamiche sociali ha contribuito in modo sostanziale al dibattito più ampio sul ruolo del cinema nell'attivismo politico⁹.

Nel terzo paragrafo invece si esaminerà analiticamente il contenuto di *Apollon, una fabbrica occupata*. Il documentario di Ugo Gregoretti è ambientato a Roma, dove la classe operaia di quel periodo era rappresentata da una modesta tipografia sulla Tiburtina, l'Apollon, che era stata occupata dai suoi trecento dipendenti, i quali cercavano in ogni modo di far conoscere la propria storia alla cittadinanza¹⁰. Quando un gruppo di registi e cineasti, al quale apparteneva anche lo stesso Gregoretti, fu invitato a partecipare ad un'assemblea degli occupanti, la medesima

⁸ A seguire alcuni testi per approfondire la storia del cinema italiano e il movimento del Cinema militante: BERTOZZI, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008; BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 1995; CHIARINI, Luigi, *Un leone e altri animali. Cinema e contestazione alla Mostra di Venezia 1968*, Milano, Sugar, 1969; DELLA CASA, Stefano, *Il cinema militante*, in CANOVA, Gianni (ed.), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 349-365; MICCICHÈ, Lino, *Cinema italiano: gli anni Sessanta e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995; FALDINI, Franca FOFI, Goffredo (a cura di), *L'Avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981; FOFI, Goffredo, MORANDINI, Morando, VOLPI, Gianni, *Storia del Cinema. Gli autori e le opere del cinema mondiale. L'introduzione più completa a un'arte difficile*, vol. 3, Milano, Garzanti, 1988; MEDICI, Antonio, MORBIDELLI, Mauro, TAVIANI, Ermanno, *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda (1959-1979)*, Roma, AAMOD eds., 2001.

⁹ Sul 1969 operaio e l'autunno caldo: CRAINZ, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2005; GRISPIGNI, Marco (a cura di), *1969. Quando gli operai volevano tutto*, Roma, manifestolibri, 2019; OLIVA, Gianni, *Anni di piombo e di tritolo. 1969-1980. Il terrorismo nero e il terrorismo rosso da Piazza Fontana alla strage di Bologna*, Milano, Mondadori, 2019; VENTRONE, Angelo (a cura di), *L'Italia delle stragi. Le trame eversive nella ricostruzione dei magistrati protagonisti delle inchieste (1969-1980)*, Roma, Donzelli, 2019; FERRERO, Paolo, *1969: quando gli operai hanno rovesciato il mondo. Sull'attualità dell'Autunno caldo*, Roma, DeriveApprodi, 2019; LOY, Rosetta, *Gli anni fra cane e lupo. 1969-1994. Il racconto dell'Italia ferita a morte*, Milano, Chiarelettere, 2013; PANTALONI, Alberto, *1969. L'assemblea operai studenti. Una storia dell'autunno caldo*, Roma, DeriveApprodi, 2020; MAIONE, Giuseppe, *1969. L'autunno operaio*, Roma, manifestolibri, 2019; CONTI, Paolo, *1969. Tutto in un anno*, Roma-Bari, Laterza, 2009; RISSO, Sergio, *Sui muri. Manifesti della contestazione 1969-1979*, Roma, WriteUp Site, 2020; PINTORE, Giovanni, *Dossier Brigate Rosse 1969-2007. La lotta armata e le verità*, Macerata, Edizioni Simple, 2016.

¹⁰ GREGORETTI, Ugo, *Apollon, una fabbrica occupata*, Unitelefilm, Italia, 1969, 75'. Cfr.: GREGORETTI, Ugo, «Intervento di Ugo Gregoretti», in *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, Roma, Poligrafico Zecca dello Stato, 2000, pp. 212-217.

occupazione durava già da sette mesi e non si intravedevano spiragli di apertura o trattativa con l'azienda¹¹. Durante quell'incontro, il regista comprese, a differenza di altri cineasti, che per girare un documentario sugli operai dell'Apollon, non avrebbe dovuto ergersi a capopopolo, cercando di porre le basi per una rivoluzione generale, bensì mettersi al servizio della commissione interna, che esprimeva il pensiero generale¹².

Questo, complessivamente, sarà il *modus operandi* del Gregoretti autore e regista dei documentari politici: porsi al servizio della militanza – gli operai per *Apollon* e *Contratto*, il popolo vietnamita, in *Vietnam, scene del dopoguerra* – realizzando film piacevoli e commoventi, che, allo stesso tempo, suscitassero anche rabbia negli spettatori; racchiudendo in sé, dunque, tutte le emozioni¹³. Gregoretti assieme ai manifestanti organizzò, numerose proiezioni in quegli anni molto partecipate, soprattutto per la «docufiction» *Apollon: una fabbrica occupata*, chiedendo anche solidarietà per sostenere l'occupazione. Tutto ciò era utile e necessario per pubblicizzare la lotta al di fuori della fabbrica, informando dettagliatamente la cittadinanza, attraverso la stessa «docufiction»¹⁴.

Nelle conclusioni si ripercorrerà poi la fortuna che il documentario ebbe anche all'estero, costituendo una significativa testimonianza cinematografica delle sfide e delle lotte della classe operaia a livello globale attraverso la prospettiva del Cinema militante.

Ugo Gregoretti fu quindi capace, come autore e regista, di dimostrare che il cinema militante, operaistico e non solo, poteva non limitarsi ad essere la narrazione di una lotta, ma diventare uno strumento di partecipazione, un'arma che in un certo senso avrebbe potuto porre le basi per rivoluzioni "pacate", ma incisive, proprio come potevano esserlo un comizio o l'occupazione stessa.

2. L' alba di un nuovo cinema

In questo capitolo tenterò innanzitutto di inquadrare il contesto socioculturale nel quale si inserisce l'attività di Ugo Gregoretti come regista di documentari politici prodotti da Unitelefilm e, dunque, il suo ingresso nella militanza cinematografica. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, infatti, il cinema cominciava ad acquisire un nuovo *status* tra la sinistra: veniva considerato non solo un mezzo per esplorare i meccanismi politici e sociali della società capitalistica, ma anche un'arma potenziale per contribuire attivamente alla sua trasformazione

¹¹ Cfr. IENNA, Gerardo, LANCIALONGA, Federico, «Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière! Intervista a Ugo Gregoretti», in *Studi culturali*, 2/2016, pp. 243-257, pp. 248-249.

¹² *Ibidem*, pp. 243-244.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 250.

radicale¹⁵. La *troupe* di Unitelefilm condivideva ampiamente questo entusiasmo nei confronti del presunto potere rivoluzionario del cinema, come evidenziato dal suo coinvolgimento nel movimento noto come Cinema militante. Il fenomeno del cinema militante, il quale aveva radici globali – non era quindi limitato all'Italia – trovava ispirazione in movimenti cinematografici d'avanguardia come il *New American Cinema Group*¹⁶. Fin dagli inizi degli anni Sessanta, infatti, questo gruppo aveva sviluppato concetti volti a emancipare il cinema dalle limitazioni imposte dall'industria cinematografica, al fine di accrescere la sua rilevanza sociale e politica¹⁷. Lo sviluppo del cinema militante in Italia, in special modo quello prodotto da Unitelefilm, va interpretato nel contesto della lotta che il PCI portava avanti per mantenere l'egemonia politica della classe operaia, la quale, successivamente, generò conflitti con gruppi di studenti e intellettuali radicali di sinistra¹⁸. Questi ultimi si erano conseguentemente organizzati nei Collettivi del Cinema militante e nei Centri Universitari Cinematografici istituiti in alcune università del Nord Italia, come Milano e Torino¹⁹. Quanto al coinvolgimento del PCI nel movimento del Cinema militante, il Partito si allineava alla sua politica generale, che prevedeva il tentativo di prendere parte e, idealmente, dominare qualsiasi iniziativa politica o culturale emergente a Sinistra dello spettro politico²⁰. La "guerra cinematografica" tra il PCI e i gruppi della sinistra extraparlamentare era asimmetrica: il PCI poteva infatti contare su una propria società di produzione cinematografica e investire somme considerevoli in produzioni, mentre gli studenti non godevano di risorse simili²¹. La pubblicazione su «Rinascita» di «una chiamata alle armi» di Cesare Zavattini²² il 25 agosto 1967 offrì poi al PCI un'opportunità ideale per mostrare la propria

¹⁵ Cfr. BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 174-189.

¹⁶ FANTONI, Gianluca, *Italy through the Red Lens: Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-79)*, London, Palgrave Macmillan, 2021, p. 160.

¹⁷ Il New American Cinema Group (NACG) è stata un'organizzazione fondata negli anni Sessanta per promuovere e sostenere il cinema indipendente e sperimentale negli Stati Uniti. Questo gruppo ha giocato un ruolo significativo nel contesto del Nuovo cinema americano, un "movimento" cinematografico che ha cercato di sfidare le convenzioni narrative e tecniche tradizionali, spingendo per una forma di cinema più personale e sperimentale. Il NACG è stato creato da cineasti indipendenti come Jonas Mekas e Shirley Clarke, e ha conosciuto il suo apice di attività negli anni Sessanta e Settanta. Il gruppo si è concentrato sulla creazione e promozione di film indipendenti che si distinguevano dalla produzione *mainstream* di Hollywood. Questi film spesso esploravano nuove forme narrative, tecniche di produzione innovative e argomenti sociali o politici più audaci. Si veda: LEWIS, Jon, *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 283-284.

¹⁸ Cfr. FOFI, Goffredo, MORANDINI, Morando, VOLPI, Gianni, *Storia del Cinema. Gli autori e le opere del cinema mondiale. L'introduzione più completa a un'arte difficile*, vol. 3, Milano, Garzanti, 1988, pp. 361-389.

¹⁹ DELLA CASA, Stefano, *Il cinema militante*, in CANOVA, Gianni (ed.), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, pp. 349-365, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 349-365, pp. 358-359.

²⁰ Cfr. FOFI, Goffredo, MORANDINI, Morando, VOLPI, Gianni, *op. cit.*, pp. 361-389.

²¹ FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, p. 160.

²² Cesare Zavattini, riconosciuto in campo internazionale come uno dei maggiori sceneggiatori e teorici del Neorealismo italiano, nel 1968 fu promotore dell'iniziativa dei Cinegiornali liberi: un originale progetto di cinema militante collettivo in aperta opposizione al monopolio dell'informazione degli «apparati ideologici di Stato» quali la televisione, la radio e i giornali. Un cinema che lo stesso Zavattini definisce «di tanti per

forza, incoraggiando una forma di guerriglia cinematografica attraverso film prodotti a livello amatoriale²³. Zavattini chiamò questo nuovo progetto Cinegiornali liberi e, dato il nuovo clima politico, ci fu una risposta entusiasta da parte di molti registi e intellettuali di Sinistra, tra cui la stessa *troupe* Unitelefilm²⁴. Di conseguenza, nonostante il movimento del Cinema militante fosse permeato dalle opinioni politiche dell'estrema sinistra, il PCI riuscì a giocare un ruolo significativo in questa breve fase di mobilitazione politica, con aspettative molto elevate riguardo al potere rivoluzionario del cinema. Tra il 1968 e il 1970, vennero prodotti almeno cinque Cinegiornali liberi con il supporto artistico e tecnico fondamentale di Unitelefilm, inclusa la menzionata opera di Gregoretti, realizzata come secondo numero della serie dei medesimi cinegiornali: *Apollon, una fabbrica occupata*. Tutti questi lungometraggi sono stati girati in pellicola da 16 mm in bianco e nero. I Cinegiornali liberi inoltre offrono alla *troupe* di Unitelefilm l'opportunità di sperimentare in modo più libero, sia dal punto di vista tematico che stilistico, rispetto a quanto potessero fare con i film di propaganda per il PCI²⁵.

Inoltre, a differenza del PCI, i gruppi del Cinema militante operavano senza strutture di produzione dedicate e finanziavano autonomamente i propri film. Di conseguenza, spesso non potevano permettersi l'uso della pellicola da 16 mm, ricorrendo invece al formato amatoriale 8 mm²⁶. Il Collettivo che nacque a Torino nell'ottobre 1968 emerse come il più prolifico tra tutti. Il contenuto analizzato di seguito riveste particolare interesse, in quanto ha tradotto in linguaggio cinematografico una teoria circolante all'interno del Cinema militante. Tale teoria sosteneva che per essere autenticamente definito cinema militante, un film doveva esprimere il punto di vista dei lavoratori. L'approccio proposto per raggiungere questo obiettivo consisteva nel consegnare la cinepresa direttamente nelle mani dei lavoratori, permettendo loro di registrare la lotta mentre si svolgeva. Questa concezione mirava a preservare il film dall'influenza dannosa dei registi professionisti appartenenti alla classe media, ma, nonostante l'interessante premessa, i risultati cinematografici di tale esperimento si rivelarono deludenti. L'unico tentativo di tale approccio si registra nel film *Lotte alla Rhodiatoce* che risultò disorientante e noioso per i non

tanti», a cui l'intera popolazione italiana è invitata a partecipare. Nel primo bollettino dei Cinegiornali liberi viene infatti annunciato che «chiunque disponga di una macchina da presa a 8 mm., oppure a 16 mm. (o a 35 mm.) può fare un cinegiornale libero. Non tutti hanno le conoscenze tecniche per girare un cinegiornale libero, ma tutti possono collaborare alla sua realizzazione, con idee e con denaro, collaborando ai Cinegiornali Liberi tutti riusciranno a svincolarsi da queste remore tecniche che, mitizzate, e complicate dagli schemi industriali, hanno sempre più ridotto, qualitativamente e quantitativamente, l'area dialettica del cinema». Cfr. anche: NANNI, Roberto (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film: i cinegiornali liberi*, Roma, «Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», 1998.

²³ MASONI, Tullio, VECCHI, Paolo, *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Torino, Lindau, 2000, p. 131.

²⁴ ZAVATTINI, Cesare, «Quattro domande agli uomini di Cinema», in *Rinascita*, XXIV, 33, 1967, pp. 1-40, p. 25.

²⁵ FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, p. 160.

²⁶ MEDICI, Antonio, MORBIDELLI, Mauro, TAVIANI, Ermanno (a cura di), *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda (1959-1979)*, Roma, AAMOD, 2001, pp. 190-191.

addetti ai lavori e suscitò il seguente commento da parte di uno stesso “compagno” della Rhodiatoce: «[Il] cinema deve essere fatto da coloro che sanno farlo»²⁷.

Altri gruppi, invece, adottarono un approccio più realistico al cinema militante, accettando l’assistenza di registi professionisti. Ad esempio, il regista Aldo Agosti diresse i quattro bollettini di un cinegiornale studentesco, prodotto dal Movimento studentesco romano nel 1968. Agosti, con abilità, mescolò filmati delle manifestazioni con l’audio originale catturato durante le proteste, offrendo una preziosa documentazione della contestazione. Pur producendo un numero limitato di film, spesso girati in 8 mm e distribuiti in copie esigue, questi gruppi hanno contribuito significativamente alla discussione attraverso documenti e articoli che analizzavano la loro esperienza e spiegavano l’approccio al Cinema militante²⁸. Essi sottolineavano l’importanza del cinema come strumento di controinformazione, manifestando la loro frustrazione rispetto alla rappresentazione distorta dei giovani manifestanti nei mezzi d’informazione tradizionali e nelle trasmissioni controllate dal governo. Questi ultimi chiedevano di essere presi sul serio e desideravano che le motivazioni politiche delle loro proteste fossero comprese²⁹.

In conclusione, si può asserire che i compiti fondamentali del Cinema militante fossero, quindi, *in primis* quello di svelare la natura intrinsecamente politica dei conflitti all’interno delle fabbriche, *in secundis* quello di promuovere il loro esito rivoluzionario. Se, infatti, non fosse riuscito a rivelare la natura politica fondamentale del sindacalismo e si fosse astenuto dal suggerire soluzioni rivoluzionarie per le azioni industriali, il cinema avrebbe tradito la sua missione principale. In tal caso, sarebbe divenuto meramente decorativo o, ancor peggio, avrebbe finito per sostenere il conservatorismo politico³⁰. Questo è il motivo per cui cineasti e critici cinematografici rimproverarono aspramente i film militanti prodotti in quegli anni dal PCI, in particolare, come si vedrà nei prossimi capitoli, *Apollon, una Fabbrica occupata*.

²⁷ «Lotte alla Rhodiatoce», in *Ombre Rosse*, 8, 12/1969, pp. 65-69; vedi anche: COMITATO DI LOTTA DELLA RHODIATOCE DI PALLANZA, *Lotte alla Rhodiatoce*, Comitato di lotta della Rhodiatoce di Pallanza, Italia, 1969, 25’. Il film *Lotte alla Rhodiatoce*, come dichiarato apertamente dagli autori in un articolo pubblicato in «Ombre Rosse», fu tecnicamente modesto. Il messaggio della pellicola venne veicolato esclusivamente attraverso una voce fuori campo, pronunciata da un attore non professionista, presumibilmente un operaio della Rhodiatoce. Questo commento non era direttamente correlato alle situazioni o alle persone mostrate sullo schermo, creando un senso di disorientamento per lo spettatore. In sintesi, solo il militante più appassionato o un ricercatore dedicato al cinema poteva arrivare fino alla fine del film senza annoiarsi.

²⁸ Cfr. ROSATI, Faliero, «Perché il “cinema militante”», in ID. (a cura di), *Studi monografici di Bianco e Nero : 1968-1972 esperienze di cinema militante*, Roma, Società Gestioni Editoriali, 1973, pp. 4-11, p. 4.

²⁹ Cfr. FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

³⁰ *Ibidem*, pp. 160-161.

3. Apollon: la “docufiction” che nasce dalla vertenza

Per comprendere l'origine della presa di coscienza di alcuni cineasti e della conseguente nascita di molte pellicole militanti, è necessario esaminare le intricate dinamiche che si sono sviluppate tra il Movimento studentesco e gli intellettuali nel 1968. L'implicazione di rinomati cineasti di sinistra nel Cinema militante fu innescata principalmente da una crisi politica ed esistenziale che molti di loro stavano attraversando in quel periodo. Il Movimento studentesco catalizzò questa crisi nel momento in cui accusò i registi professionisti di essere semplici strumenti dell'industria cinematografica capitalista³¹.

Il punto di inizio di tale conflitto si verificò durante il Pesaro Film Festival nel giugno 1968. Nato sotto l'ombra del governo di centrosinistra, il Festival era ampiamente riconosciuto come un evento, per l'appunto, ideologicamente di sinistra. Tuttavia, durante questo evento, il Movimento studentesco accusò i registi professionisti di mancare di un approccio rivoluzionario o progressista all'interno dell'industria cinematografica esistente³². In seguito a questo episodio, alcuni registi italiani con orientamento ideologico di sinistra orchestrarono la propria piccola rivoluzione durante la Mostra del cinema di Venezia del 1968, che si svolse dal 25 agosto al 7 settembre. La vicenda è ampiamente nota: i membri dell'ANAC (Associazione Nazionale Cineasti), all'epoca un'associazione composta esclusivamente da autori e registi progressisti, a seguito di una scissione interna, decisero di boicottare la ventinovesima edizione della manifestazione ritirando i propri film e cercando attivamente di disturbare le proiezioni³³. Appare evidente che la principale ragione del boicottaggio da parte dei membri dell'ANAC a Venezia nel 1968 fosse il successo degli studenti e registi francesi che avevano già interrotto il Festival di Cannes, costringendo gli organizzatori a ridurlo. Inoltre, i cineasti italiani sentivano altresì la necessità di dimostrare il loro impegno agli studenti che li avevano derisi precedentemente a Pesaro³⁴.

La presa di coscienza definitiva, per Ugo Gregoretti, arrivò proprio dopo l'occupazione della Mostra di Venezia del Sessantotto³⁵, successivamente alla storica edizione del festival di Pesaro

³¹ *Ibidem*.

³² MEDICI, Antonio, MORBIDELLI, Mauro, TAVIANI, Ermanno, *op. cit.*, pp. 64-87.

³³ Cfr. CHIARINI, Luigi, *Un leone e altri animali. Cinema e contestazione alla Mostra di Venezia 1968*, Milano, Sugar, 1969, p. 136.

³⁴ Cfr.: «Cultura al servizio delle Rivoluzioni», in *Ombre Rosse*, 5, 8/1968, pp. 3-9.

³⁵ La XXIX edizione della mostra del cinema di Venezia entra nella storia come l'edizione della contestazione. Le immagini dei poliziotti schierati davanti al Palazzo del Cinema per arginare gli eccessi di un gruppo di giovani contestatori, dice molto sul clima in cui si svolse quella che fino a quel momento era stata la manifestazione più mondana del cinema italiano. Dal 1969 al 1980 viene abolita la consegna dei premi e la rassegna diventa non competitiva. Il 1968 è infatti l'anno della contestazione anche per il cinema e per sua vetrina più prestigiosa: la Mostra di Venezia. Dopo la sospensione, nel maggio 1968, del Festival di Cannes, occupato da studenti contestatori a cui si erano aggiunti diversi critici e registi, le tensioni alla Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro (dove però, grazie alla diplomazia del direttore Lino

con le cariche della polizia e, soprattutto, dopo «una severa autocoscienza e la militanza nell'ANAC», l'associazione degli autori di cui all'epoca fu per la prima volta presidente³⁶. Ugo Gregoretti, già “simpatizzante” del PCI che aveva lavorato come regista per la RAI e nel cinema *mainstream*, girò quello che è probabilmente il più interessante e di gran lunga il più riuscito dei film prodotti da Unitelefilm: *Apollon, una Fabbrica occupata*, una pellicola di sessantasette minuti realizzata con poche lampade, una sola cinepresa Arriflex a 16 mm e qualche tecnico.

La cronaca della lunga occupazione della tipografia romana Apollon – durata più di un anno, iniziata il 4 giugno 1967 e terminata nel dicembre 1968 – e che il regista descrive con un ritmo dinamico e incalzante, fu comune alle altre e numerose vertenze operaie che di lì a breve avrebbero interessato molte altre realtà italiane³⁷. Alla fine del 1968, l'Apollon era l'unica fabbrica all'avanguardia poiché stava conducendo una lotta molto impegnativa e, quindi, era divenuta oggetto dell'attenzione della già citata *intelligenza* politico-interventista di Sinistra³⁸. Vista la specificità e la singolarità dell'occupazione della tipografia, perlomeno nel panorama capitolino, non fu subito immediato per i cineasti capire come collegarsi alle lotte operaie e all'omonimo movimento.

Gregoretti – a differenza di altri cineasti che, come si è già visto nel secondo capitolo, prediligevano ora un orientamento di autosubalternità, che prevedeva di sottomettersi alla lotta operaia, ora un orientamento dirigenziale che prevedeva di condurre politicamente le lotte degli operai, imponendo una linea di stampo prettamente ideologico e astratto – trasforma il proprio lungometraggio in una «fiction», elaborando un copione e facendolo interpretare agli stessi operai della fabbrica³⁹. Il documentario risultò estremamente moderno e coinvolgente e riuscì a trasportare gli spettatori all'interno della lotta operaia, grazie anche alla narrazione affidata alla voce dell'attore Gian Maria Volonté, che conferisce continuità al racconto e, al contempo, rende esplicita la prospettiva degli autori, fornendo un commento politico durante lo svolgimento della trama⁴⁰.

L'idea del regista era, in special modo, quella di dar vita ad un documentario comico-drammatico – quindi non un'analisi marxista della lotta di classe – che raccontasse l'occupazione dell'Apollon e nascesse dall'“osmosi” tra una piccola *troupe*, che lo stesso Gregoretti era riuscito a mettere insieme, e gli operai della fabbrica, dopo aver stabilito che questi ultimi avrebbero collaborato con il regista ed il suo gruppo a tempo pieno nella realizzazione di un filmato che

Micciché e del sindaco della città, la rassegna poté proseguire senza interruzioni), le contestazioni arrivano anche in Laguna.

³⁶ GALLOZZI, Gabriella, «Gregoretti, ritorno all'Apollon “Così raccontammo la lotta operaia”», cit., p. 23.

³⁷ ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, «Apollon di Gregoretti», in *Rassegna.it*, in *Youtube*, URL: <https://youtu.be/dTnKb_juK6A?si=VxyLRQbjWSv2r4pE> [consultato il 20 marzo 2024].

³⁸ GREGORETTI, Ugo, «Quando il gioco si fa duro», in *l'Unità*, 13 marzo 2002, p. 22.

³⁹ ID., «Intervento di Ugo Gregoretti», cit., pp. 212-217.

⁴⁰ Cfr.: FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

successivamente sarebbe stato utilizzato a sostegno della loro vertenza e delle loro rivendicazioni⁴¹. Per il regista, infatti, la pellicola altro non era che la traduzione in prassi di un insieme di affermazioni di tipo pragmatico, senza nessun fondamento concreto⁴². Per Gregoretti, infatti, bisognava far destare o far straripare il cinema dai suoi canali di élite e farlo incontrare con la realtà: in tal caso, l'incontro avrebbe avuto come attori il cinema e la fabbrica occupata. Nasce così l'idea che Gregoretti ha di cinema politico, ossia un mezzo specifico di lotta politica⁴³.

L'autore, quindi, mise a punto lo stile del lungometraggio, il suo linguaggio e il suo taglio assieme agli operai durante lunghe discussioni nella mensa dell'Apollon. Gregoretti, dunque, non andò in fabbrica a dirigere gli operai e ad insegnargli come fare una lotta né, tantomeno, gli occupanti spiegavano al regista come si gira un film. Lavorarono insieme, concependo lo strumento cinematografico come un mezzo attraverso il quale era possibile incidere sul tessuto sociale⁴⁴.

Mangiando e bevendo si discuteva come fare questo film: io fugai subito i timori rivoluzionari e mi dichiarai disponibile a fare un film che servisse alla loro lotta. L'accordo pieno fu raggiunto sul tipo di film, su come dovesse essere. Esso doveva suscitare emozioni come effetto di un film a soggetto, di un racconto. Decidemmo dunque che dovesse essere anche «attraente», perché allora il cineasta politico disprezzava il fatto di dover coinvolgere, interessare lo spettatore⁴⁵.

Apollon, una fabbrica occupata doveva divenire uno dei manifesti del movimento operaio durante la stagione delle battaglie per la difesa del posto di lavoro. La pellicola fu realizzata e prodotta in brevissimo tempo e con pochissimo denaro, in parte proveniente dal PCI e da contributi derivanti dallo stesso regista o da sostegni esterni.

Allora io detti un mio contributo operativo, lavorativo, scrivendo diverse sceneggiature per i Caroselli in una notte, per poter pagare subito il mattino dopo lo stabilimento per sviluppo e la stampa della copia campione⁴⁶.

La fretta era dovuta al fatto che il volere comune fosse quello di terminare il film in tempo utile per poterlo presentare al XII Congresso del PCI⁴⁷, che si sarebbe tenuto a Bologna nel mese di

⁴¹ ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*; Cfr. IENNA, Gerardo, LANCIALONGA, Federico, *op. cit.*, pp. 249-250.

⁴² ACCONCIAMESSA, Mirella, «L'Apollon protagonista di un film», in *l'Unità*, 30 gennaio 1969, p. 3.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ LAUDADIO, Felice, «L'itinerario di un autore», in *l'Unità*, 24 luglio 1978, p. 6.

⁴⁵ ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*; GALLOZZI, Gabriella, «Rinasce "L'Apollon" film-bandiera del movimento operaio», in *l'Unità*, 1° luglio 2002, p. 23.

⁴⁶ ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO (AAMOD), *Ugo Gregoretti racconta l'Apollon*, AAMOD, Italia, 2002, 38'.

febbraio di quello stesso anno, il 1969⁴⁸. Per quella data, perciò, il film doveva essere ultimato. La *troupe* cominciò a girare il documentario nel Capodanno del 1969 e dopo otto giorni di riprese il film fu terminato; il tutto fu prodotto e realizzato all'incirca in un mese⁴⁹. Con il sostegno di un gruppo di cineasti e intellettuali, a cominciare da Cesare Zavattini, il film, interpretato dagli stessi operai, venne poi proiettato clandestinamente in tutta Italia, consentendo di raccogliere sessanta milioni di lire a favore della lotta⁵⁰. Fu probabilmente l'esempio più eclatante di un nuovo rapporto che si stava creando tra lavoro e cultura, tra operai e intellettuali⁵¹. *Apollon, una Fabbrica occupata* è emerso come uno dei film più ampiamente diffusi del Cinema Militante, soprattutto grazie alla sua promozione attiva da parte del PCI e dell'Associazione Ricreativa Culturale Italiana (ARCI), un'organizzazione collaboratrice di orientamento comunista. Con la stampa di ben quarantuno copie, il film è stato proiettato oltre mille volte, raggiungendo un pubblico italiano stimato di 240.000 spettatori. Da un punto di vista finanziario, *Apollon* è stato un investimento redditizio per Unitelefilm, costando tre milioni di lire e incassandone dodici⁵².

Il fine del lungometraggio doveva essere, quindi, quello di contribuire alla lotta operaia e soprattutto la necessità di dare notizia di questa situazione a tutti gli altri lavoratori e cittadini d'Italia, in modo da poter creare un forte movimento di informazione attorno a questa lotta e un flusso di solidarietà materiale attraverso sottoscrizioni, collette e messaggi inviati a destinatari appartenenti agli organi dello Stato, i quali dovevano essere così spinti a risolvere il problema⁵³.

Non appena fu ultimato, il film venne presentato in varie città italiane per tutto l'anno, suscitando ovunque grandi entusiasmi, specialmente ogni qual volta venivano organizzate proiezioni riservate agli operai e alle loro famiglie. Le difficoltà cominciavano ad intravedersi quando si usciva dall'area popolare e ci si confrontava con gli studenti o con i politici, soprattutto

⁴⁷ XII Congresso del Partito Comunista Italiano si tenne a Bologna tra l'8 e il 15 febbraio 1969. Specie se confrontato con quelli precedenti, ha avuto una eco particolare sulla stampa e nei commenti dei più svariati ambienti forse anche in rapporto ai significativi fermenti presenti nella vita politica del nostro Paese e, per certi aspetti, nella stessa situazione internazionale. Per maggiori informazioni a riguardo si veda: «XII Congresso Bologna», in *della Repubblica*, Italia, 8-15 febbraio 1969, URL: < <https://www.dellarepubblica.it/congressi-pci/xii-congresso-bologna-8-15-febbraio-1969> > [consultato il 5 settembre 2022]; AAMOD, *XII Congresso del PCI, chiusura*, AAMOD, Italia, 1969, 8':23".

⁴⁸ AAMOD, *Ugo Gregoretti racconta l'Apollon*, cit.

⁴⁹ *Ibidem*; Cfr. GALLOZZI, Gabriella, «Gregoretti, ritorno all'Apollon "Così raccontammo la lotta operaia"», cit., p. 23.

⁵⁰ Secondo Ugo Gregoretti, *Apollon, una fabbrica occupata* ha ottenuto 60 milioni di lire dalle donazioni ricevute in migliaia di spettacoli nelle sedi della rete di distribuzione alternativa del PCI. Cfr. SIRCANA, Giuseppe, *A partire dall'Apollon. Testimonianze e riflessioni su cultura, cinema e mondo del lavoro a quarant'anni dall'Autunno caldo*, Roma, Ediesse, 2010, p. 85; vedi anche MICCICHÈ, Lino, *Cinema italiano: gli anni Sessanta e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 348-349.

⁵¹ Cfr. «Addio a Gregoretti. Diede voce al mondo del lavoro», in *Collettiva*, 5 luglio 2019, URL: < <https://www.collettiva.it/archivio-storico/rassegnait/addio-a-gregoretti-diede-voce-al-mondo-del-lavoro-b1tgcp4> > [consultato il 25 giugno 2021].

⁵² SIRCANA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 85.

⁵³ AAMOD, *Ugo Gregoretti racconta l'Apollon*, cit.

quelli della sinistra extraparlamentare o i critici, con i quali spesso nascevano veementi discussioni⁵⁴.

C'era Pio Baldelli⁵⁵ che era a capo della crociata anti Apollon. In quell'anno, mentre il film sprigionava una capacità di mobilitazione, coinvolgimento, entusiasmo nell'ambito delle fabbriche, nelle proiezioni destinate ai lavoratori, parallelamente c'era una, non unanime, ma neppure irrilevante, avversione da parte di una certa sinistra radicale o anche snobistica⁵⁶.

Vi era, dunque, una dura ostilità da parte dei critici cinematografici verso la medesima pellicola e i dibattiti attorno ad essa; una forte avversione al dialogo, all'incontro e al mescolarsi agli operai e ai lavoratori all'interno delle assemblee, tanto da presentarsi alle proiezioni solo per scagliarsi contro il documentario durante la pubblica discussione finale, esprimendo aspri giudizi⁵⁷.

Perciò, si può asserire che, nonostante il successo commerciale, il film ha ricevuto numerose critiche negative. Mentre il critico cinematografico Adriano Aprà, ad esempio, ne contestava l'aspetto cinematografico, mettendo in discussione la scelta di recitare la storia di Apollon, critiche ancor più severe di natura politica provenivano, invece, da parte del movimento militante⁵⁸. Il critico Goffredo Fofi, per esempio, non ha usato mezzi termini in un articolo pubblicato in «Ombre Rosse», metaforicamente intitolato *I pidocchi e la balena* (i pidocchi sono i lavoratori dell'Apollon, mentre la balena era il PCI)⁵⁹. Per Fofi il film rappresentava «un colpo alle spalle della classe operaia», che attenuava le tensioni sociali e politiche invece di acuire la lotta di classe. In particolare, il medesimo argomentava come il film, da lui stesso descritto come «un ostacolo alla lotta di classe», avesse distorto la realtà omettendo volontariamente molte delle tensioni e degli scontri emersi tra i lavoratori di Apollon durante la lunga lotta⁶⁰. Coloro che avevano cercato di intensificare il confronto, sia all'interno sia all'esterno della fabbrica, seguendo una tattica suggerita dal Movimento Studentesco, erano stati deliberatamente ignorati o liquidati come «provocatori pagati dal padrone». Da questa prospettiva, Apollon poteva essere

⁵⁴ *Ibidem*; cfr. GALLOZZI, Gabriella, «Compagni, militanza cinematografica», in *l'Unità*, 5 aprile 2000, p. 19.

⁵⁵ Pio Baldelli, Sociologo e critico del cinema (Perugia 23 gennaio 1923- Firenze, 20 giugno 2005). Si è distinto, nel panorama degli studi italiani, per la coerenza con la quale ha posto il problema – sempre presente nei suoi scritti – dell'impatto pedagogico dei mass media e ha sottolineato la necessità di considerare il cinema e gli altri mezzi di comunicazione audiovisiva strumenti necessari per comprendere le trasformazioni sociali e politiche.

⁵⁶ AAMOD, Ugo Gregoretti racconta *l'Apollon*, cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ La recensione di Adriano Aprà, in *Cinema e Film*, 9, 1969, è citata da BERTOZZI, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 195.

⁵⁹ Cfr.: FOFI, Goffredo, «I pidocchi e la Balena», in *Ombre Rosse*, 8 dicembre 1969, pp. 70-71. Per le recensioni dal punto di vista del PCI, vedi: «Gli operai dell'Apollon salgono sullo schermo», in *Rinascita*, 14 febbraio 1969, p. 22; «L'Apollon protagonista in un film», in *l'Unità*, 30 gennaio 1969, p. 3.

⁶⁰ FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 169-170.

considerato quindi un film reazionario, che presentava uno scambio dialettico troppo semplificato o perlomeno «tollerato e permesso dall'apparato del PCI», tra studenti e lavoratori⁶¹. L'analisi critica di Fofi in «Ombre Rosse», oggi ci potrebbe apparire motivata dalla pura partigianeria politica o da divisioni interne alla Sinistra, tuttavia, risulta però innegabile che vi fosse una certa verità nelle sue osservazioni. Il commento stesso all'interno del lungometraggio, anche se indirettamente, suggerisce la complessa relazione che si era sviluppata tra gli studenti, i lavoratori e il PCI durante l'occupazione di Apollon:

I lavoratori e gli studenti marciano insieme per le strade, discutono le modalità di lotta, ma certamente non le parole d'ordine che sono sempre e possono essere solo le stesse: no allo stato di classe, no allo stato borghese, no allo stato padronale⁶².

Leggendo attentamente, emerge chiaramente che una parte limitata dei lavoratori, incoraggiata dal Movimento studentesco, aveva cercato di trasformare l'occupazione in una ribellione aperta contro il sistema politico, mentre, al contrario, una cospicua maggioranza aveva seguito il PCI, interpretando l'occupazione come una questione esclusivamente sindacale. In molti aspetti, infatti, *Apollon, una Fabbrica occupata* riflette fondamentalmente quella che è stata la politica unitaria del PCI, evidenziando come gli operai di fabbrica avessero successo nel contrastare i piani del nemico di classe attraverso un'alleanza con varie forze politiche e sociali, sotto la guida del Partito Comunista Italiano, riflettendo altresì il successo generale del PCI nel mantenere l'egemonia sul Movimento Operaio in collaborazione coi sindacati⁶³.

Non fu del tutto positiva nemmeno la recensione firmata dallo scrittore, Alberto Moravia, che, nell'editoriale pubblicato sull'«Espresso» nel marzo del 1969, intitolato *Cento sogni sotto le rotative*, criticò l'aspetto propagandistico del film. Scrisse Moravia:

Che specie di film ha fatto Gregoretti? Da una parte ha fatto recitare agli operai la vicenda che avevano già vissuto, ciò ha fatto una specie di happening in cui soggetto e oggetto si identificano. Dall'altra, affidando ad altri operai e interpreti le parti dei padroni e dei poliziotti ha fatto del neorealismo di tipo tradizionale. Ma qual è alla fine il carattere vero del film? È qui che secondo me bisogna ravvisare il limite dell'esperimento. Gregoretti ha oscillato tra il film di propaganda interna in senso tradizionale e il film didattico. Siamo del parere che la propaganda, quale essa sia, è sempre meno efficace della verità. In altri termini nella vicenda dell'occupazione dell'Apollon c'era «in nuce» la possibilità di un film illuministico e

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² GREGORETTI, Ugo, *Apollon, una fabbrica occupata*, cit., min. 75'.

⁶³ FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 169-1970.

didattico rigoroso su un argomento molto meno noto di quanto si creda comunemente. Questo film Gregoretti l'ha fatto solo a metà⁶⁴.

Tale contrarietà, però non animava tutti i critici e le personalità di spicco della cultura italiana coeva. In un lungo ricordo riportato nel quotidiano «l'Unità», infatti, Ugo Gregoretti racconta di come in una domenica pomeriggio, mentre si accingevano a svolgere opera di informazione verso un centinaio di compagni accalcati nell'angusto locale sulla lotta degli operai dall'Apollon, qualche minuto prima che si spegnesse la luce, qualcuno del Collettivo indicò emozionato uno spettatore d'eccezione, che rispondeva al nome di Gianni Rodari⁶⁵. Il giorno dopo, infatti, sulla prima pagina di «Paese Sera» il consueto corsivo firmato «Benelux» aveva un titolo che rimandava alla proiezione del pomeriggio prima: *La corazzata Apollon* a firma di Gianni Rodari⁶⁶. L'articolo in questione è così vivo e intenso, nonostante siano trascorsi più di cinquant'anni, che funge da testimonianza tangibile di un momento storico straordinario e di un clima irripetibile⁶⁷.

Se volete vedere *La corazzata Potemkin* dei rioni nostri cercate di andare a vedere Apollon una fabbrica occupata, il film che Ugo Gregoretti e altri hanno girato in collettivo con gli operai della ormai famosa tipografia romana. Inutile consultare l'elenco dei cinematografi: la corazzata Apollon, per ora, naviga solo nelle salette e negli scantinati dei circoli culturali. È cinema d'alternativa, contro cinema, se volete. È anche una cosa grossa. Lo diciamo, ovviamente, da semplici spettatori, lasciando al critico l'ultima parola in sede di giudizio. Ma lo diciamo, più che con le parole, con il cuore. È la storia di una fabbrica, dei suoi padroni, dei suoi operai, delle lotte che vi si sono svolte e vi si svolgono, uscendo anche dai cancelli per diventare vita e storia della città. Sono i lavoratori che rappresentano se stessi. È la massa che, raccontando se stessa con la macchina da presa, approfondisce il significato degli avvenimenti che sta tuttora vivendo. Il film è stupendo, vero, pieno, intenso dalla prima immagine all'ultima. Poteva cadere nella retorica populista ma non ci è cascato. Poteva diventare uno schema a tesi, una lezione dalla cattedra, ma è invece sempre vivo e concreto. Commuove. Senza trucchi, senza mai giocare con i sentimenti e con l'intelligenza di chi guarda. Lo capirebbe un bambino e piacerebbe anche a Carlo Marx. Noi l'abbiamo visto in un locale in cui si stava pigiati e scomodi come se si fosse in castigo. Ne siamo usciti mezzo soffocati, anchilosati, con le ossa a pezzettini. Una discreta bastonatura non ci avrebbe lasciati più indolenziti. Ma eravamo contenti, pieni di idee, nutriti, arricchiti come ci si sente soltanto quando si ha la certezza di avere preso parte a una cosa giusta, bella e importante. Ci pareva di avere riscoperto il cinema, le straordinarie possibilità di questo mezzo di espressione, di

⁶⁴ MORAVIA, Alberto, «Apollon una fabbrica occupata», in *L'Espresso*, 16 marzo 1969.

⁶⁵ GREGORETTI, Ugo, «"Apollon" che volgari quegli operai!», in *l'Unità*, 5 maggio 2003, p. 16.

⁶⁶ Cfr. BARLETTA, Luigi (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-133.

⁶⁷ *Ibidem*.

comunicazione, di educazione, troppo spesso avvilito e trasformato in una povera macchina per fare e per far girare quattrini⁶⁸.

Nonostante le recensioni contrastanti, la “docufiction” di Gregoretti, rimane uno dei documenti filmici maggiormente rappresentativi di quell’intensa stagione di lotte sindacali⁶⁹. Venne proiettata ovunque: nelle fabbriche occupate, nelle sezioni di partito, nelle sedi sindacali, ma anche nelle piazze e negli ospedali⁷⁰. Generalmente la presentazione di Apollon si svolgeva con una iniziale breve introduzione fatta dallo stesso Gregoretti, poi vi era la proiezione e a seguire un dibattito⁷¹. Dopodiché si girava per raccogliere denaro e questo fu un fatto molto rilevante, perché consentì, almeno in parte, di poter far continuare l’occupazione della fabbrica agli operai; essi poterono resistere anche in virtù di questo afflusso di denaro, poiché la solidarietà fu molta e di vario genere⁷².

La storia di Apollon di Gregoretti fu l’esempio più eclatante di una stagione cinematografica singolare e probabilmente irripetibile, della quale il nostro autore divenne a sua insaputa il regista. Si mise al servizio della classe operaia, senza aver letto Marx, senza essere ancora nemmeno comunista. Al PCI, infatti, si iscrisse soltanto anni dopo⁷³.

4. Una lunga occupazione

La “docufiction” ripercorre analiticamente la storia della tipografia romana Apollon e la narrazione della prolungata battaglia dei suoi trecento dipendenti per preservare la propria fabbrica dalla chiusura, che culminò in un’occupazione che si protrasse per tredici mesi, dall’estate del 1968 all’estate del 1969. In una Roma carente di grandi impianti industriali, l’occupazione della fabbrica Apollon divenne immediatamente un punto focale per gli studenti di Sinistra, gli intellettuali e gli aspiranti rivoluzionari. Il 1968 veniva spesso considerato l’inizio di una possibile rivoluzione, e molti cercavano l’opportunità di sperimentare la lotta di classe in prima persona⁷⁴.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 132-133.

⁶⁹ AAMOD, *Ugo Gregoretti racconta l’Apollon*, cit.

⁷⁰ CASULA, Carlo Felice, «Ciak, si lotta! Il cinema dell’Autunno caldo», in *Il Manifesto*, 5 novembre 2019, URL: <<https://ilmanifesto.it/ciak-si-lotta-il-cinema-dellautunno-caldo>> [consultato il 1° aprile 2024].

⁷¹ MEDICI, Antonio, «Il respiro “epico” della fabbrica», in *Il Manifesto*, 5 novembre 2019, URL: <<https://ilmanifesto.it/il-respiro-epico-della-fabbrica>> [consultato il 1° aprile 2024].

⁷² AAMOD, *Ugo Gregoretti racconta l’Apollon*, cit.

⁷³ GALLOZZI, Gabriella, «Gregoretti, ritorno all’Apollon “Così raccontammo la lotta operaia”», cit., p. 23; «Addio a Gregoretti. Diede voce al mondo del lavoro», cit.

⁷⁴ Cfr. FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

Un gruppo di registi, finanziati da Unitelefilm e guidati da Ugo Gregoretti, si unì agli operai durante l'occupazione, cercando di catturare l'essenza del cinema militante attraverso un approccio sperimentale. Piuttosto che realizzare un documentario tradizionale, decisero di coinvolgere direttamente i lavoratori di Apollon, affinché essi stessi rappresentassero gli eventi vissuti durante la lunga lotta. Le riprese durarono otto giorni, sfruttando la fabbrica come scenario principale. Nonostante la sua sperimentazione, il film mantenne alcune caratteristiche tipiche delle produzioni di Unitelefilm, tra cui – come si è detto – il commento vocale di Gian Maria Volontè⁷⁵.

L'obiettivo principale di *Apollon, una Fabbrica occupata* sembra essere la rappresentazione di uno scontro industriale esemplare, un modello di guerra di classe. Il film traccia il percorso attraverso il quale gli operai di Apollon, inizialmente contadini poco sindacalizzati, svilupparono una consapevolezza politica, durante la prima metà degli anni Sessanta, grazie all'instancabile attività di figure chiave come Rolando Morelli, membro attivo del PCI, o personalità della Sinistra Socialista come Angelo Scucchia, antifascista e compagno di Gramsci in prigione. Le scene si susseguono rivelando come questi lavoratori impararono a riconoscere le ingiustizie perpetrate dal capo della fabbrica, nonostante il velo di offuscamento introdotto da uno stile di gestione paternalistico⁷⁶. Col tempo, Morelli e Scucchia riuscirono anche a costituire una commissione interna alla fabbrica e ad organizzare il primo sciopero. Si trattò di un passo decisivo sulla strada dell'emancipazione politica: stavano combattendo contro il paternalismo e la trepidazione degli ex contadini. Con il passare degli anni, i lavoratori di Apollon, inizialmente emarginati, riuscirono infatti ad unirsi e divenire parte integrante dei circoli sindacali di Roma. Successivamente, la fabbrica venne venduta ad un altro imprenditore, l'avvocato Borgognoni, che ne era divenuto il nuovo proprietario col chiaro obiettivo di farla chiudere, sabotandone la produzione su base sistematica⁷⁷. L'Apollon era una tipografia avanzata e fiorente, quindi portarla al declino non fu semplice per il padrone, come d'altra parte, non fu facile e immediato per gli operai capire cosa stesse accadendo: per quale ragione la loro fabbrica stesse perdendo clienti, commesse e per quale motivo le attrezzature e gli impianti non fossero soggetti periodicamente a controlli e manutenzione. La commissione interna, intuendo che la situazione stesse precipitando, per mettere a nudo le intenzioni del proprietario assunse un investigatore privato, il quale scoprì che Borgognoni stava segretamente progettando di chiudere l'impianto per costruire alloggi residenziali sul terreno dove si trovava Apollon. L'avvocato Borgognoni, quindi, voleva liquidare lo stabilimento per compiere una speculazione sui suoli: la fabbrica doveva scomparire perché i

⁷⁵ Cfr. DELLA CASA, Stefano, *op. cit.*, pp. 349-365.

⁷⁶ Cfr. FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

⁷⁷ AAMOD, Ugo Gregoretti racconta l'Apollon, *cit.*; ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*

suddetti suoli sulla Tiburtina avrebbero reso molto di più una volta inseriti nel processo di speculazione edilizia⁷⁸.

Iniziò allora una battaglia di nervi tra Borgognoni e la commissione interna di Apollon; il proprietario, il cui scopo, come si è detto, era far fallire la tipografia, cominciò a ritardare il pagamento dei salari. Nel mentre Morelli e Scucchia, conoscendo le intenzioni del padrone, esortavano strenuamente i lavoratori a non reagire alle provocazioni della gestione per evitare l'intervento della polizia. Borgognoni alla fine rivelò il suo progetto, ma gli operai, che a quel punto già conoscevano i suoi piani, occuparono rapidamente la tipografia per fermare la demolizione dei macchinari e scongiurarne la chiusura⁷⁹. I lavoratori si rinchiusero allora all'interno della fabbrica, motivati e determinati a «Resistere un minuto in più del padrone». Nel corso dei mesi successivi, la storia di Apollon si diffuse velocemente ed i lavoratori ricevettero solidarietà e sostegno da parte di altri operai, artisti, intellettuali e studenti di Roma, grazie all'efficace organizzazione del PCI. Il cortile della fabbrica divenne un luogo di dibattiti, incontri, spettacoli teatrali e addirittura di celebrazioni religiose, incarnando il fervore della lotta contro l'ingiustizia industriale e sociale.

Sottoponendo la pellicola a un'attenta e accurata analisi, si può osservare come la storia della fabbrica, con un procedimento di ricostruzione narrativa, parte da molto prima, precisamente dal 1960, rievocando i primi scioperi operai, la lotta contro il padrone paternalista, la creazione di una cooperativa di consumo interna⁸⁰. I temi sollevati all'interno di questo documentario sono principalmente quelli che ruotano attorno al significativo e già citato motto «Resistiamo un minuto più del padrone». La «docufiction», infatti, non risulta essere una mera cronaca degli avvenimenti, bensì una lettura analitica della realtà della fabbrica, la storia della conquista di strumenti di lotta e democrazia con l'indicazione di strategie di attacco al potere padronale, nella quale gli operai interpretarono se stessi e vari altri ruoli, ma dove, al contempo, risultarono essere anche coautori del film⁸¹. Mettere in scena Apollon, però, non fu del tutto semplice e immediato, come raccontò lo stesso Gregoretti in alcune interviste. In particolare, la sfida principale riguardò la selezione degli episodi e degli attori. Non si volevano interpreti professionisti, non era ritenuta infatti coerente alcuna presenza professionale mescolata con l'autenticità degli interpreti di base che erano gli operai. Al contempo, però, anche se nessun operaio voleva ricoprire questo ruolo, anche il padrone, o meglio i padroni – infatti se ne erano avvicendati almeno quattro in tutta la storia della fabbrica– dovevano essere rappresentati. Fu

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ GREGORETTI, Ugo, *op. cit.*, min. 75'.

alla fine lo stesso Gregoretti a convincere alcuni “compagni” del Partito, quelli che potevano avere un aspetto più padronale e borghese, ad interpretare i padroni.

I reparti diventavano teatri di posa, gli operai diventavano attori di stampo neorealista e si stabili di scrivere un canovaccio in cui si ricostruiva la storia dell'Apollon dai primi anni Sessanta, con il boom economico, sino alla rappresentazione della situazione coeva, con la ripresa di un picchetto fatto nella notte di Capodanno del 1968 dagli operai della fabbrica, davanti all'ingresso del ministero dell'industria in Via Veneto. Scegliemmo gli episodi più significativi e li ricostruimmo, trovando qualche difficoltà nel trovare ad esempio attori, tra i compagni, che avessero l'aspetto borghese per interpretare i padroni⁸².

Un altro problema fu, siccome si doveva ricostruire il tentativo di irruzione notturna di due camionette della polizia, che una notte avevano tentato di irrompere e di farsi aprire dagli occupanti, trovare operai che si prestassero ad interpretare i poliziotti. Si arrivò addirittura ad indire un'assemblea nella quale i dirigenti della lotta alla fine convinsero alcuni operai – specialmente coloro tra essi che erano più giovani – a vestirsi da poliziotti, come scelta politica e dovere sociale⁸³. Superato un primo momento, che si può dunque definire di ritrosia, ogni difficoltà venne aggirata e la rievocazione dei momenti salienti della storia dell'Apollon poté avere inizio. A volte gli interpreti – come ammise più volte lo stesso Gregoretti – si immedesimarono a tal punto nella propria parte, da «suonare qualche schiaffo e anche con troppa veemenza»⁸⁴.

Apollon, una fabbrica occupata, non ripercorre quindi solo la storia e il destino di una tipografia romana, ma, accompagna lo spettatore attraverso la graduale – seppur costante – presa di coscienza del lavoratore alla fine anni Sessanta. L'operaio infatti acquisì a poco a poco una maggiore consapevolezza del proprio ruolo e della propria dignità, assieme alla percezione di essere all'interno di un “corpo unico”, una collettività che poteva unirsi e autogestirsi tramite la creazione di comitati, commissioni interne e cooperative aziendali. Fu grazie alla riscoperta della suddetta collettività che gli operai presero consapevolezza dei soprusi e dello sfruttamento di cui per anni erano stati vittime ignare⁸⁵. Nella stessa pellicola di Gregoretti apparve evidente anche la polemica contro l'informazione pubblica prodotta dalle maggiori testate giornalistiche e dalla

⁸² ROSA, Valerio, «Ugo Gregoretti “Io, regista atipico che amo il surreale”», in *l'Unità*, 5 agosto 2011, p. 43.

⁸³ GALLOZZI, Gabriella, «Compagni, militanza cinematografica», cit., p. 19; AAMOD (a cura di), *op. cit.*, 38 min.; Cfr. ORECCIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*, 6:43 min.

⁸⁴ ACCONCIAMESSA, Mirella, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ NERI SERNERI, Simone, «L'Italia nella grande trasformazione», in *Novecento.org*, 7, 2017, URL: < <https://www.novecento.org/dossier/italia-repubblicana-70-anni-di-storia-da-insegnare/litalia-nella-grande-trasformazione/> > [consultato il 2 aprile 2024].

televisione - che ignorava l'occupazione o, peggio, colpevolizzava gli operai - definita come una «non-informazione controllata dai padroni e dai poteri forti dello Stato»⁸⁶.

Con Apollon, perciò, sembrò essere definitivamente terminata l'era del “padrone padre” al quale bisognava sottostare senza poter aver diritto di replica alcuna, al quale era quasi obbligatorio obbedire e rendere grazie per il solo fatto di essere stati assunti⁸⁷. Il lungometraggio ci mostra altresì l'importanza degli esponenti di sindacati e comitati interni che si erano uniti per insegnare ed educare la classe operaia agli elementi essenziali della collettività e come dopo anni fossero riusciti a raccoglierne i frutti, vincendo su paura, tradizione e ignoranza. Esso fu un primo spiraglio di rivoluzione che aprirà le porte ad una stagione di movimenti che stravolgerà la società e la politica italiana⁸⁸. L'occupazione dell'Apollon sarà un modello, poi imitato in moltissime altre fabbriche italiane⁸⁹. È l'emblema di come la diffusione di molti ideali potesse oltrepassare gli alti cancelli e condizionare l'opinione pubblica, anche quella che non apparteneva alla classe operaia, poiché alcuni valori potevano dirsi universali e dunque condivisi dalla maggioranza⁹⁰. La straordinarietà dell'autunno, infatti, fu proprio questa intesa e cooperazione variegata che è, forse, la vera lezione politica di quel periodo⁹¹. Una lotta, quindi, comune, che assimilava operai, commercianti, studenti, artisti ed intellettuali.

5. Considerazioni finali

Apollon: una fabbrica occupata, dopo essere stato ampiamente diffuso in Italia, venne distribuito anche all'estero. La sua influenza si estese infatti anche oltre i confini nazionali, con proiezioni in Germania Ovest, Svizzera e Stati Uniti, nonché vendite ai servizi di radiodiffusione pubblici di Svezia e Finlandia⁹². Il fatto più interessante fu che l'entusiasmo e il coinvolgimento che la pellicola era in grado di suscitare, la condussero ad essere adottata anche dai sindacati spagnoli, le Comisiones Obreras (CCOO), in un Paese che ancora sottostava alla dittatura repressiva di

⁸⁶ AAMOD, *op. cit.*

⁸⁷ CRAINZ, Guido, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 58-59; MIRO GORI, Gianfranco, «Cronache degli anni del boom. Il cinema racconta il miracolo economico (1959-1965)», in *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 4, 1/2020, pp. 35-44, URL: < <https://rivista.clionet.it/vol4/gori-cronache-degli-anni-del-boom-il-cinema-racconta-il-miracolo-economico-1959-1965/> > [consultato il 14 luglio 2021]; FIORENTINO, Beatrice, «“Apollon”, il cinema messo alla prova dall'occupazione», in *Il Manifesto*, 16 febbraio 2020, URL: < <https://ilmanifesto.it/apollon-il-cinema-messo-alla-prova-dalloccupazione> > [consultato il 15 luglio 2021].

⁸⁸ FIORENTINO, Beatrice, *op. cit.*.

⁸⁹ Cfr.: «Addio a Gregoretti. Diede voce al mondo del lavoro», *cit.*

⁹⁰ CRESPI, Alberto, *op. cit.*, p. 4.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² ROSATI, Faliero, *op. cit.*, p. 4; Cfr. FANTONI, Gianluca, *op. cit.*, pp. 160-173.

Franco e che quindi proiettava la medesima clandestinamente⁹³. In seguito, il documentario fu preso in carico da una importante struttura di cinema alternativo francese, l'equivalente francese di Unitelefilm.

Vennero i compagni francesi a Roma per fare assieme l'edizione e faticai un po' per convincerli perché loro erano suggestionati da una visione un po' melanconica del mondo operaio, la tristesse ouvrière, come teorizzava Georges Marchais⁹⁴, invece io li convinsi che potesse esistere anche una joie ouvrière, non solo la tristesse. Alla fine, acconsentirono e non tolsero o attenuarono le numerose componenti comiche presenti nella pellicola⁹⁵.

Inaspettatamente, la “docufiction” non ebbe invece molta fortuna in Unione Sovietica, dove Gregoretti si recò di persona, assieme ad altri dirigenti di Unitelefilm, quali Luciana Finzi e Mino Argentieri, nei primissimi anni Settanta⁹⁶. Nonostante Apollon fosse stato proiettato precedentemente anche negli Stati Uniti, dove l'autore l'aveva presentato assieme a Cesare Zavattini al Museo di Arte Moderna (MOMA), e apparisse sostanzialmente come una storia a sé, ossia in grado di trascendere anche il dato italiano, essendo il racconto della lotta operaia che aveva un significato universale, ai sovietici non piacque, tanto da non voler comprare la pellicola, ritenendola addirittura una storia finta, un documentario composto da attori e non da veri operai⁹⁷.

In conclusione, si può affermare che quella dell'Apollon fu un'occupazione che ha in parte vinto e in parte perso, ma che sicuramente non ha lasciato l'opinione pubblica indifferente: ha rappresentato un'operazione politico-sociale che ha messo in moto la macchina sindacale italiana e ha spinto i cittadini a combattere in prima persona per il riconoscimento dei propri diritti⁹⁸. Gregoretti è parte di questi ultimi: egli è un regista borghese che si è lasciato affascinare dalla lotta operaia a tal punto da riprendere questo scenario a dir poco originale, rendendo gli operai stessi attori protagonisti, così come lo erano stati durante l'occupazione⁹⁹. Bruno Trentin, segretario dei sindacati metalmeccanici FIOM e FLM, aveva visto Apollon, in una delle innumerevoli proiezioni, rimanendone colpito e decidendo così di farne uno dei suoi strumenti per la mobilitazione dell'autunno, in tutte le assemblee che si tenevano nelle fabbriche per

⁹³ GALLOZZI, Gabriella, «Gregoretti: come all'«Apollon», ma quella volta abbiamo vinto», in *l'Unità*, 18 marzo 2003, p. 23; AAMOD, *op. cit.*; Cfr. ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*

⁹⁴ Si fa riferimento alla celebre affermazione del politico e segretario del PCF dal 1972 al 1994, Georges Marchais: «Il y a une tristesse ouvrière dont on ne guérit que par la participation politique» [«C'è una tristezza operaia che può essere curata solo attraverso la partecipazione politica»].

⁹⁵ Cfr. AAMOD, *op. cit.*

⁹⁶ ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Cfr. «Addio a Gregoretti. Diede voce al mondo del lavoro», *cit.*

⁹⁹ *Ibidem*; BARLETTA, Luigi (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-14; BLASI, Giuseppe, *Televisione e Regia. Conversazione con Ugo Gregoretti*, Napoli, Guida Editori, 1985, pp. 1-2.

preparare e decidere le forme di lotta che si sarebbero poi adottate¹⁰⁰. L'*Apollon* divenne perciò una sorta di vessillo agitatorio e mobilitante¹⁰¹. Questa stessa esperienza fu molto entusiasmante anche per lo stesso Gregoretti.

Vedere quale capacità energetica era in grado di sviluppare questo film quando veniva a contatto col suo destinatario elettivo, ossia i lavoratori, era un qualcosa che mi lusingava molto, come mi lusinga ancora il suo ricordo¹⁰².

A differenza di altri film del cinema militante degli anni Sessanta e Settanta, sottoposti a modifiche e varianti per aggiornare costantemente l'informazione militante rispetto al contesto delle lotte, la storia dell'*Apollon* non è mai stata "aggiornata", forse perché portatrice di valori semplici, come la difesa del posto di lavoro, e universali: gli operai non sono appendici, necessarie o superflue, della fabbrica, ma è la fabbrica appendice degli operai¹⁰³. L'esito del film entusiasmò il sindacato a tal punto da spingere Ugo Gregoretti a firmare la regia di un altro film, *Contratto*¹⁰⁴, che anticipò gli scioperi e le storiche battaglie operaie dell'autunno caldo.

¹⁰⁰ AAMOD, *op. cit.*

¹⁰¹ ROSA, Valerio, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰² ORECCHIO, Davide, RUGGIERO, Carlo, *op. cit.*

¹⁰³ GREGORETTI, Ugo, «Apollon che volgari quegli operai!», *cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ GREGORETTI, Ugo, *Contratto – scene dell'autunno caldo dei metalmeccanici*, Unitefilm, Italia, 1970, 74'.

L'AUTRICE

Bianca Maria SANTI ha conseguito una laurea in Scienze Storiche (A.A. 2020-2021) presso l'Università degli Studi di Firenze con una tesi volta a ricostruire il profilo dell'autore e regista Ugo Gregoretti come intellettuale del suo tempo. Attualmente è dottoranda del XXXVIII ciclo presso l'Università degli Studi di Trieste-Udine con una ricerca dal titolo *Dal Centrisimo al Centrosinistra: la comunicazione del PSI attraverso la propaganda delle campagne elettorali (1958-1968)*. Tra i suoi interessi di ricerca: gli audiovisivi come fonte storica e la propaganda politica nell'Italia del secondo dopoguerra.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Santi> >