





PLURIVERSO

QUADERNI DELLA BIBLIOTECA DEL POLO UNIVERSITARIO CITTÀ DI PRATO

— 6 —

PLURIVERSO

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Guercini (Coordinatore)

Maurizio Fioravanti

Laura Leonardi

Donatella Lippi

Teresa Megale

Monica Carfagni

Volumi pubblicati:

1. *La Biblioteca dei distretti industriali presso il Polo Universitario Città di Prato.*
2. *Nuovi orientamenti negli studi di marketing.*
3. C. Borri, D. Briganti, *L'ingegneria del vento, Un'antica modernissima scienza.*
4. C. Trigilia, *La costruzione sociale dell'innovazione. Economia, società e territorio*
5. T. Megale (a cura di), *Occasioni malapartiane. Progetti teatrali della compagnia universitaria dei Corsi di Laurea in Pro.Ge.A.S e in Pro.S.M.Ar.T*

Alessandro Bernardi

Da 'città del silenzio'  
a città delle macchine  
Prato nel cinema degli anni '50

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2010

Da 'città del silenzio' a città delle macchine: Prato nel cinema degli anni '50  
/ Alessandro Bernardi. – Firenze : Firenze University Press, 2010.  
(Pluriverso. Quaderni della biblioteca del Polo universitario città di Prato ; 6)  
<http://digital.casalini.it/9788866550136>

ISBN 978-88-6655-013-6 (online)

ISBN 978-88-6655-010-5 (print)

© 2010 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28  
50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>

*Printed in Italy*

## INDICE

PRATO NEL CINEMA, DA 'CITTÀ DEL SILENZIO' A CITTÀ DELLE MACCHINEE <i>di Alessandro Bernardi</i>	9
APPENDICE	17
MATERIALI FOTOGRAFICI	19





PRATO NEL CINEMA, DA 'CITTÀ DEL SILENZIO'  
A CITTÀ DELLE MACCHINE

*Alessandro Bernardi*

*Magnifico Rettore, cari colleghi e amici, cari studenti*

Questa breve introduzione è dedicata all'immagine di Prato nel cinema, ma spero che non vi stupirete troppo se inizio con un'immagine letteraria, dannunziana, per la precisione. Nei quattordici sonetti che D'Annunzio dedicò a Prato («ti mando sette e sette spade acute» com'ebbe a definirle lui stesso nel sonetto XIV), da lui poi riunite nella raccolta *Le città del silenzio*, Prato, la città in cui il poeta di Pescara aveva studiato al collegio Cicognini, viene rievocata con le sue magie e i primi stupori e i primi amori, intellettuali e sensuali, della giovinezza.

O Prato, o Prato, ombra dei dì perduti  
Chiusa città forte nella memoria  
Ove al fanciul compiacquero la gloria  
E la figliuola di Francesco Buti  
(Sonetto I, vv.1-4)

La figura di Lucrezia Buti – la monaca che il pittore sublime, Filippo Lippi, monaco anche lui, aveva rapita in occasione di una cerimonia famosa nella tradizione pratese, quella in cui veniva esposta la Sacra Cintola appartenuta secondo la tradizione a Maria Vergine, e con cui poi aveva potuto convivere grazie alla sua arte e alla protezione di Cosimo il Vecchio che procurò a entrambi una dispensa dai voti, e dalla quale aveva avuto un figlio, pittore anche lui, con lo stesso nome del padre, Filippino, e anche una figlia Alessandra – si dice fosse stata immortalata dal suo amante negli affreschi del duomo di Prato, ed è visibile ancora oggi nella figura sensuale ma nello stesso tempo anche dolcemente infantile, di Salomé che danza davanti al tetarca, una donna con il volto di bambina ancora un poco imbronciata come se avesse pianto, di carne ma anche d'aria e di luce, avvolta nei suoi leggendari veli, «the stuff dreams are made of», la materia di cui sono fatti i sogni, insomma, come direbbe Shakespeare.

La sua immagine tanto era rimasta impressa negli occhi del giovane Gabriele D'Annunzio, che ad essa dedicò più tardi un altro scritto, la seconda delle *Faville del maglio*: «Il secondo amante di Lucrezia Buti», titolo con il quale indica se stesso e le lunghe ore passate a contemplarla in Duomo. Il giovane D'Annunzio ammirava non solo e non semplicemente la bellezza della giovane donna affrescata dall'amante-marito, ma anche, e soprattutto, il coraggio di lei, la fuga dal convento, quella grande impresa trasgressiva che ne faceva un simbolo della donna moderna, una donna che sceglieva la vita, l'amore, e con il suo amante abbracciava anche la povertà il dolore e l'incertezza della vita secolare, rispetto al prestigio e alle certezze desolate e solitarie del convento; una delle prime donne che lottavano contro i poteri morti e incrostati nella società da secoli, per difendere il diritto di soffrire e di sperare.

È quindi proprio a partire dal Duomo di Prato e da queste pagine dannunziane, che possiamo avviarcì alla ricerca di questa donna moderna, delle sue origini, della sua storia. Dove potremmo trovare allora una figura non simile, ma equivalente, ai nostri tempi, nel Novecento? Un'immagine di donna pratese che sappia così lottare, vivere, cadere e rialzarsi, soffrire e trionfare, ricreare la vita dalla vita, come la giovane debole, indifesa, ma forte e tenace Lucrezia Buti?

Potremmo cercarla nel cinema, meglio che altrove, soprattutto in quel cinema neorealista che è la grande svolta, il momento di gloria del cinema italiano, e che, fra le tante altre cose, ha completamente trasformato anche l'immagine della donna tradizionale, quella creata dal cinema hollywoodiano, dove la donna era stata ridotta a corpo femminile, oggetto confezionato su espressa misura per i desideri maschili: una donna tutta e unicamente protesa verso l'uomo-padrone, un corpo da desiderare, privo di soggettività.

Il neorealismo cambia profondamente l'immagine della donna, e introduce la donna-soggetto, capace di desiderare, di abbracciare, di lottare. La Giovanna (Clara Calamai) di Visconti (*Ossessione*, 1943), la mamma appassionata creata da Anna Magnani in *Bellissima* (Visconti, 1951) e soprattutto la Bergman di Rossellini completamente trasformata rispetto alla diva americane, nei film italiani *Stromboli* (1949), *Europa '51* (1951), e *Viaggio in Italia* (1954) sono donne che soffrono, sperano, ridono e piangono, magari con il naso che sgocciola, come in *Viaggio in Italia*, cose fino allora inconcepibili per le dive del cinema hollywoodiano, figure che «portano in se stesse tutto il loro mistero», come aveva detto subito un grande critico, André Bazin, il primo a riconoscere questa grande trasformazione nella storia del cinema.

Ma un'altra Giovanna, diversa da quella di *Ossessione*, potremmo trovarla proprio qui, a Prato, in quel breve cortometraggio, sintesi magnifica di narrazione e documentario, interpretato da donne-operaie, che è *Giovanna* di Gillo Pontecorvo (1955) e che è uno dei maggiori doni del neorealismo alla storia del cinema, oltre che il capolavoro di questo autore e certamente una realtà unica nella storia del cinema, per la creazione felicissima di figure indimenticabili a partire da operaie che non avevano mai recitato; un lavoro che avrebbe insegnato tante cose e indicato la via a tante scuole, come quella francese di Jean Rouch.

Un gruppo di operaie del settore tessile, si dirige verso la fabbrica una mattina con ansia, sapendo che molte di loro saranno licenziate. L'arrivo del ragioniere con la lista provoca una reazione. L'elenco viene stracciato e tutte decidono di entrare in fabbrica, occupandola e continuando la produzione a oltranza. Giovanna è una povera operaia, che vive in una casa modesta, e ha un bambino ancora molto piccolo. È una ragazza timida, gentile, delicata ma, nonostante il divieto del marito, che le ordina di ritornare a casa, non riesce a lasciare le altre e anzi, quasi per caso, senza volerlo, diventa la guida delle sue compagne. La casa del popolo fornirà loro da mangiare, i mariti e i bambini vanno la sera a salutarle e incoraggiarle. Chiuse dentro lo stabilimento fatiscente, fra topi e balle di stoffa, le donne continuano a lavorare e non hanno mai prodotto tanto in precedenza. Ma la proprietà, dopo vari boicottaggi falliti, toglie la corrente. Le macchine si fermano. Impossibile continuare. Sarà ancora Giovanna a uscire di notte, a chiedere l'aiuto del Circolo dei lavoratori che decidono di portare la corrente in fabbrica con un cavo, di nascosto. La mattina seguente, la direzione propone un compromesso: il numero delle donne licenziate sarà minore e saranno le operaie stesse a decidere chi dovrà lasciare. «Guardatelo, cerca di dividerci» è il commento di Giovanna. Tutte insieme le donne rifiutano. Arriva la corrente, grazie al Circolo, e i telai ricominciano a cantare. Dopo 44 giorni, nessun accordo è stato raggiunto, ma l'occupazione continua.

Quella di *Giovanna* non è una storia vera, ma rievoca una forma di lotta che allora era diffusa in Italia e in tutta Europa. Per la difesa, o la ricerca, del lavoro, si reagiva in maniera contraria allo sciopero. Si occupava la fabbrica e si lavorava ad oltranza, oppure si inventavano lavori utili alle strutture produttive del paese, come accadde a Isola Liri, tra Roma e Napoli, dove operai disoccupati costruirono una strada, gratuitamente, sperando di essere pagati, come poi in parte avvenne; un fatto vero su cui Pontecorvo girò proprio il suo primo cortometraggio.

Ma in *Giovanna*, Pontecorvo ha anche illustri collaboratori, come Alberto Cavalcanti, uno degli autori più all'avanguardia, da sempre, nel cinema di tutto il mondo, dalla Francia degli anni Venti, all'Italia, alla Gran Bretagna, al Brasile, dove era nato. Cavalcanti era stato invitato dalla Federazione Internazionale delle Donne (IWF) nel 1955 a realizzare un film contenente una serie di episodi che illustrassero la condizione e le lotte femminili nel mondo. Il film avrebbe avuto come titolo *La rosa dei venti*, e come coordinatore e organizzatore generale Cavalcanti invitò il maestro stesso del cinema militante, Joris Ivens.

*La rosa dei venti* doveva avere cinque episodi, ambientati in diversi paesi: per l'episodio brasiliano il regista sarebbe stato lo stesso Cavalcanti, per la Francia la giovane Yanick Bellon, poi il sovietico Sergej Gerassimov, il cinese Wu Kuo-Yin. Per l'episodio italiano Cavalcanti si rivolse non solo a Pontecorvo, ma anche a Franco Solinas, che allora era un giovane scrittore di sinistra, ma che sarebbe diventato uno dei più brillanti sceneggiatori del cinema impegnato (basta ricordare *L'Americano*, di Costa Gavras, 1973, e *Mr. Klein*, di Joseph Losey, 1976). Cavalcanti si rivolse anche al produttore Gaetano De Negri, detto Giuliani De Negri, perché aveva sempre voluto conservare il suo nome di partigiano, e che poi avrebbe prodotto quasi tutti i film dei fratelli Taviani. De Negri aveva fondato varie cooperative che si autofinanziavano, come quella che aveva prodotto *Cronache di poveri amanti*, di Lizzani, ed era uno dei

principali sostenitori di questa via alternativa alla produzione commerciale, perché lasciava agli autori una completa libertà espressiva, anche a costo di fallimenti economici, come fu il caso di *Giovanna*. Fra i collaboratori di Pontecorvo c'era anche il futuro regista Franco Giraldi. Giraldi lavorò con lui alla ricerca e alla selezione delle attrici, tutte di Prato, ma non sempre operaie, e lui stesso interpreta qui anche il ruolo del carabiniere gentile, come molti altri componenti della troupe, del resto, fra cui anche un tecnico delle luci che interpretò la parte del marito di un'operaia anche lui, e poi cadde anche nel canale durante una ripresa.

Fra i collaboratori, anche Giuliano Montaldo, che fu aiuto regista e faceva di tutto, e divenne per l'occasione amministratore, distribuiva le misere paghe. Montaldo collaborò alla ricerca e alla scelta delle protagoniste, e fece tutti i provini con Pontecorvo, portando quasi ogni giorno il materiale girato a Roma per ritornare la sera stessa, al fine di controllare eventuali errori e ripetere le riprese sbagliate.

Un altro dei collaboratori che sarebbero diventati famosi era Enrico Menczer, direttore della fotografia che sarebbe poi divenuto il fotografo di Rosi (*La sfida*, 1958) e di Argento (*Il gatto a nove code*, 1971), qui al suo debutto, che era stato chiamato da De Negri, per cui aveva lavorato come assistente fotografo in *Achtung banditi!* e *Cronache di poveri amanti* (Lizzani, 1954). Menczer, che era allievo di Gianni di Venanzo (*La terra trema*, Visconti, 1948), usò quel sistema di luci diffuse inventate dal suo maestro, proiettando i riflettori verso un telo grigio in alto, che restituiva una luce grigia, malinconica, molto adatta all'atmosfera del cinema neorealista. Come ricorda lui stesso, certe riprese furono molto difficili perché la pellicola era scarsa (c'era disponibilità per circa due ciak soltanto, per ogni inquadratura, mentre nelle produzioni tradizionali se ne fanno almeno dieci o venti) e Pontecorvo provava e riprovava continuamente, senza girare, cosicché Menczer si trovava spesso in difficoltà: impostava le luci per le riprese della mattina e finiva per girare solo a sera avanzata. Pontecorvo, molto influenzato anche dal cinema sovietico, chiedeva spesso riprese dal basso, specialmente sulle operaie che, essendo abbastanza umili e piccole, andavano un poco enfatizzate (le riprese leggermente dall'alto deprimono il personaggio, mentre quelle leggermente ribassate lo esaltano). L'incertezza del giovane Pontecorvo lo portava a provare infinite volte, tanto che le riprese durarono cinque settimane, che è quasi il tempo di un lungometraggio, mentre *Giovanna* dura 36 minuti.

Debuttava come costumista anche Elena Mannini, nata a Firenze, che avrebbe poi lavorato a lungo in teatro, con Orazio Costa, con Gassman e ancora vince premi internazionali.

Insomma, molti erano alle prime armi o al primo incontro con la macchina-cinema, però avrebbero poi fatto la gloria del cinema italiano. Come accade molto spesso nel cinema sperimentale, anche questo film – che è da considerare sperimentale non solo per l'uso delle attrici-operaie, ma perché è anche un film di ricerca espressiva e di nuova formula produttiva, e non certo un film commerciale o spettacolare – fu scuola e scuderia di molti futuri autori del cinema italiano.

Anche per quanto riguarda il set, *Giovanna* è un film del tutto sperimentale. Non ci sono scene girate in teatro di posa, il principio-manifesto del neorealismo che proponeva di sostituire i teatri di posa con luoghi reali, è seguito in maniera esemplare,

quasi teorica. Com'è noto, attualmente questo sistema, caratteristico del cinema delle origini e soppresso da Hollywood, dove i produttori ricostruivano tutto in studio per evitare a tutti i costi l'imponderabile – che è invece una delle più affascinanti qualità del cinema – è diffuso in tutto il mondo e viene indicato come il sistema delle 'location', in contrapposizione all'uso dello 'studio'.

La scelta della location dunque cadde su una vecchia fabbrica di Prato, detta la Romita, in via Carlo Marx, lungo la valle del Bisenzio (ora abbattuta e sostituita da un parcheggio), non solo perché Prato era uno dei grandi distretti industriali italiani, ma anche perché aveva ancora fabbriche vecchie, di tipo ottocentesco, come quella, che aveva accanto un canale per la raccolta degli scarichi, e che venne utilizzato anche nel film, per drammatizzare la messa in scena delle visite serali dei mariti alle mogli chiuse dentro la fabbrica, che sembra quasi una prigionia. Un altro motivo della scelta fu la disponibilità del proprietario che, come raccontò poi Giuliano Montaldo, non chiedeva soldi per l'affitto, a condizione che il lavoro della fabbrica non fosse interrotto; quindi, mentre in una stanza si girava, nell'altra si continuava a lavorare. Lo stanzone dei telai infatti, venne utilizzato pochissimo, e questa è anche una delle ragioni per cui non vediamo le varie fasi di lavorazione dei tessuti, ma va detto anche che, da un punto di vista critico, forse questa mancanza rende il film più breve e più intenso, evitando parentesi documentaristiche. Fra l'altro, lo stanzone dei telai ricorda molto da vicino un recentissimo film cinese, di Wang Quan'an, *Weaving Girl* (trad. lett: «L'operaia tessile», 2009, non uscito in Italia) film profondamente debitore del neorealismo italiano e forse dello stesso film *Giovanna*, che racconta la storia di una giovane operaia tessile, malata di cancro nella Cina contemporanea; i telai fra l'altro sono proprio della stessa epoca di *Giovanna*: ed è noto che i cinesi hanno comperato in Europa moltissime apparecchiature dismesse durante gli anni Sessanta-Settanta.

Ma l'aspetto storicamente più importante di *Giovanna*, che può essere considerato fra i più sperimentali del cinema italiano, così scarso di simili opere d'avanguardia, è il reclutamento delle protagoniste. La ricerca fu particolarmente complicata e impegnò anche il sindaco di Prato, Roberto Giovannini, oltre alle organizzazioni sindacali. Come ebbe a raccontare Gracco Giustini, allora segretario della Camera del Lavoro di Prato, le Case del Popolo e in particolare il circolo Enzo Gori, di Piazza Mercatale, fornivano gratuitamente i cestini per il pranzo, e lui stesso portò il suo bambino ancora in fasce per la scena della visita alle operaie chiuse in fabbrica.

Anche se le donne non avevano mai occupato una fabbrica a Prato, e non erano neppure molte le presenze femminili nelle organizzazioni operaie e nell'UDI di Prato, le occupazioni delle fabbriche in quegli anni erano molto frequenti, perché, dopo la sconfitta del 1948, molte aziende decapitavano i movimenti operai chiudendo interi reparti e affidando i lavori a casa. Un episodio esemplare era stata l'occupazione da parte degli operai della fabbrica Calamai (che poi divenne un luogo teatrale dal nome famoso: Il Fabbricone), occupazione che si era svolta in un perfetto ordine e con una disciplina rigorosissima, che permise di continuare la produzione molto bene.

Montaldo, peraltro, rivendicava a se stesso l'aspetto femminista della storia, sia per l'occupazione operaia, sia per la storia personale di *Giovanna* e del marito che, pur essendo comunista e militante, è contrario alla discesa in campo delle donne, e

cerca di dissuadere la moglie, dicendo addirittura che la lotta di classe è una «cosa da uomini», anche se in seguito, nel corso dell'occupazione si convince e collabora con loro. Ma è difficile accettare questa auto-attribuzione della parte più bella della storia, poiché anche Solinas aveva scritto storie femminili molto belle, come *Persiane chiuse* (Comencini, 1951), storia di una ragazza che per una relazione illecita finisce in una casa di tolleranza, il primo film post-bellico sulla prostituzione in Italia.

Le attrici di *Giovanna* erano tutte operaie o impiegate pratesi, non necessariamente del settore tessile, e sarebbe molto bello ricostruire la storia di ciascuna di loro, ma purtroppo ormai se ne sono perse le tracce.

Tuttavia, almeno la protagonista è stata ritrovata molto tempo dopo. Armida Giannasi, l'operaia che interpreta Giovanna, era allora una ragazza del Mugello, che scendeva a Prato tutte le mattine con la corriera delle cinque, e andava a lavorare presso la ditta Suckert, una piccola impresa familiare di sei, sette dipendenti, e non aveva mai avuto esperienza della grande fabbrica. La sera frequentava le scuole serali. Armida fu reclutata nella sala da ballo di un circolo di sinistra, il circolo Rossi, dove il sindaco e Pontecorvo le chiesero se voleva fare un provino per un film, cosa a cui non riusciva a credere, e accettò solo per la presenza del sindaco che tutti conoscevano. Meglio a questo punto lasciare la parola a lei stessa, e ascoltare i suoi commoventi ricordi:

Sono nata nel Mugello. Mi ricordo quando venivo a lavorare a Prato: avevo soltanto 13 anni la prima volta. La mamma era terrorizzata di mandarmi in questa città di lavoro e mi accompagnava la mattina all'autobus. L'autobus passava sulla strada provinciale, fra San Piero a Sieve e Barberino di Mugello e sul ponte a Bilancino faceva la fermata [...]. La mattina mi alzavo alle cinque, alle sei prendevo l'autobus, dopo aver fatto un chilometro a piedi, sempre di corsa, sempre all'ultimo momento. E molte volte di lontano vedevo l'autobus fermo e sentivo che mi chiamavano (nella notte i suoni si sentono bene). Bastava che urlassi: «eccomi» e mi aspettavano. L'ho fatta per cinque anni quella vita. D'inverno non vedevo il sole, durante la settimana, partivo la mattina alle sei e tornavo a casa alle otto di sera. Solo la domenica vedevo il giorno. Mi ricordo che quando arrivavo in Piazza Duomo, la mattina, guardavo i ragazzini che andavano a scuola. Era il sogno della mia vita andare a scuola, però non potevo permettermelo: nella mia famiglia eravamo quattro sorelle e un ragazzino piccolino, c'era solo mio padre che lavorava, e non sempre. Sicché studiare era un sogno e basta. (...) Poi abbiamo lasciato la campagna. Con tanto rimpianto. Per chi nasce in campagna è difficile vivere nella città. [...] Dopo *Giovanna*, ho continuato a fare la stessa vita di prima, anche se c'era qualcuno in più che mi salutava per strada o mi riconosceva [...]. Ho continuato a lavorare nella stessa ditta, nell'attesa di farmi poi una famiglia. Mi sono sposata e ho lasciato Prato per andare a vivere a Firenze. [...] Confesso che soltanto quando ho visto il film tutto montato, ho capito l'importanza della cosa, più grande di quella che mi era sembrata durante la lavorazione; ho capito che era valsa la pena di averlo fatto, perché Giovanna rappresentava nel film il problema di tante donne: specialmente a Prato dove le fabbriche erano così tante: rappresentava la sofferenza della donna in fabbrica, la fatica della donna che aveva un doppio lavoro, di giorno in fabbrica e la sera in casa, in famiglia. Quando ho visto il film, mi sono detta che era proprio quello che pensavo, che intuivo, ma non riuscivo a esprimere con tanta chiarezza (da "*Giovanna*" di Gillo Pontecorvo e gli anni Cinquanta a Prato, *Testimonianze e ricordi*, a cura di Gianfranco Ravenni, Mediateca della Memoria, Comune di Prato 2002).

Questa commovente testimonianza ci offre un quadro delle condizioni di vita, delle sofferenze e delle speranze di quegli anni. Anche l'episodio del suo reclutamento è molto significativo:

Mi ricordo un pomeriggio in cui, come succedeva spesso, eravamo a ballare al circolo Rossi. A un tavolino c'erano dei signori nuovi. Li notammo, perché si è assuefatti a incontrare le stesse facce nei locali che si frequentano sempre. Quei signori guardavano, guardavano, osservavano le coppie che ballavano. A un certo punto si alzarono e mi posero domande un po' strane: chi ero, che cosa facevo. Poi mi chiesero se mi andava di fare un provino per un film. Lì per lì mi venne da ridere: «mah – pensai – un film io», e ricominciai a ballare. Loro sedettero di nuovo e continuarono a osservare, e di nuovo, poco dopo, si avvicinarono: «Guardi che noi facciamo sul serio... non è che scherziamo». Intanto li avevo visti seduti col sindaco Giovannini, con Bruno Fattori e con persone che conoscevo da tanto tempo e quindi cominciai a convincermi che forse davvero non scherzavano. Sia il sindaco che Fattori me lo assicurarono e insistettero: «vuoi fare un provino?». Accettai. Feci il provino e dopo qualche giorno mi dissero che andavo bene. E così abbiamo girato il film (*Ibid.*)

Da esso emerge chiaramente anche l'ideale neorealista e il grande sogno zavattiniano, quello secondo cui il cinema avrebbe dovuto dare voce alla gente cosiddetta 'comune' che comune non è affatto, ma che anzi varrebbe la pena di definire eroica, molto più degli eroi hollywoodiani, costruiti appunto in teatro di posa.

In *Giovanna* possiamo riconoscere l'utopia neorealista, di portare il cinema a livello di grande arte; quel progetto secondo cui l'avanguardia artistica non doveva essere, com'era stata e come sarebbe ritornata ad essere poco dopo, una ricerca astratta e intellettuale, ma al contrario, una testimonianza il più possibile vicina alla vita vissuta, in cui la capacità narrativa e creativa del cinema sarebbe stata messa al servizio della conoscenza e non della fuga dal mondo reale. E chiaro appare anche il valore sovversivo del cinema, nel grande ventaglio delle avanguardie artistiche del Novecento, rispetto alle quali il neorealismo, con la riscoperta della ricchezza essenzialmente fotografica del cinema, va in forte controtendenza. Mentre le avanguardie storiche, non solo negli anni Venti, ma anche negli anni Cinquanta e Sessanta, partono da un rifiuto del realismo, che già dalla fine dell'Ottocento era divenuto arte accademica e celebrativa, il cinema ribalta completamente questo assunto, mostrando che avanguardia e realismo sono la stessa cosa, e che non esiste avanguardia vera senza attenzione e amore per la realtà della vita. Il cinema insomma è l'unica arte per la quale la realtà sia indispensabile. La lezione più profonda del neorealismo ci dice che senza la realtà non si può fare cinema, o per lo meno vero, autentico cinema.

Alla testimonianza verbale di Armida Gianassi, che in seguito non fece più film, come accadde a moltissimi eroi neorealisti (basta ricordare Lamberto Maggiorani (*Ladri di Biciclette*), Carmela Sazio (*Paisà*), Mario Vitale e gli abitanti dell'isola di Stromboli, nel film omonimo di Rossellini, i pescatori tutti rimasti anonimi de *La terra trema*, corrisponde nel film il suo volto fragile, il suo corpo impacciato di non-attrice, la sua recitazione inesperta, ma vera nell'aspetto più profondo, quello che testimonia la fatica, la sofferenza, la lotta quotidiana. E al suo volto e al suo corpo inesperti si unisco-

no anche gli altri volti e corpi delle donne che recitano in questo film, interpretando se stesse, non come tessitrici (poche lo erano veramente) ma come donne operaie di quegli anni, come «umanità che soffre e spera», per usare l'espressione di Giuseppe De Santis, in uno dei manifesti del neorealismo (Mario Alicata e Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema» n. 127, 10 ottobre 1941, p. 217).

Se *Giovanna* è una storia inventata, tuttavia i volti, i corpi dei protagonisti, in particolare delle protagoniste, e i luoghi della storia sono tutti autentici e fanno di questo breve e sfortunato film una delle più belle testimonianze sugli anni Cinquanta, all'altezza della fotografia americana di Walker Evans e di Dorothea Lange che negli anni Trenta aveva documentato la Grande Depressione americana e che costituisce anche una delle radici e fonti del neorealismo italiano.

*Giovanna* è, con *La terra trema* e con *Paisà*, una delle più intense espressioni artistiche del cinema italiano e anche del Novecento, con la sua galleria di volti e corpi stanchi, disillusi, eppure sempre pronti a lottare, cercare e costruire e non cedere mai.



## APPENDICE

Un'altra testimonianza importante che vorrei qui citare, è quella di Giuseppe Maddaluno, che ha curato il recupero e il restauro del film e anche le interviste con gli autori, e con i personaggi. Maddaluno, al quale è certamente il caso di mandare un omaggio, è autore di un video in forma d'inchiesta proprio sulla riscoperta di *Giovanna* che, come già detto, oltre a non essere mai stato messo in circolazione, era anche stato cancellato dalla memoria. Infaticabile organizzatore di campagne elettorali, di lotte sindacali, e anche di cultura cinematografica e storica, Maddaluno, al suo arrivo a Prato, nel 1982, da Feltre, dove insegnava in precedenza, si trovò coinvolto nella creazione del cinema Terminale, che ha avuto tanta parte nella cultura cinematografica pratese, ma che per noi non significherebbe nulla al fine di questo discorso, se non fosse nato proprio dove prima c'era quella sala da ballo, il circolo Rossi, in cui Pontecorvo e il sindaco Giovannini reclutarono Armida Gianassi, la protagonista del film. Maddaluno si mise alla ricerca del film *Giovanna*, di cui a Prato non rimaneva che un vago ricordo e infine, dopo molto girare, lo trovò inserito dentro *La rosa dei venti*, il film diretto da Joris Ivens, di cui era un episodio, disponibile presso la cineteca del partito comunista, l'Unitelefilm. A Maddaluno si deve anche il ritrovamento di Armida Gianassi, scomparsa dentro la vita subito dopo il film. Fu sempre Maddaluno a ricostruire la realizzazione del film, intervistando Pontecorvo, Menczer, e gli altri collaboratori di cui ho parlato, arrivando così alla serata del cinema Terminale, del 23 maggio 1992, in cui il film, dopo quella lunga sparizione, ricomparve nel mondo e in seguito, dopo un altro lungo silenzio, venne diffuso in videocassetta da «L'Unità» nel 2004.

Nell'epoca del governo Scelba, il film ottenne il visto di censura, alla condizione che venisse eliminata una battuta. Quando il ragioniere proponeva alle donne occupanti una riduzione dei licenziamenti e lasciava a loro stesse la scelta delle persone che dovevano lasciare il lavoro, Giovanna diceva: «Vigliacco, vigliacco, sta cercando di metterci le une contro le altre». La parola «vigliacco» venne allora sostituita con «Guarda, guarda...».



## MATERIALI FOTOGRAFICI





Giovanna in casa prima di andare in fabbrica. Il marito le intima di non fare sciocchezze, queste sono cose da uomini»



Giovanna dalla soglia di casa con il bimbo in collo guarda il marito che va al lavoro



Le donne si recano al lavoro in ansia



Chi sarà licenziata? Chi potrà rimanere?



Forse Armida, che è la più anziana, vedova con quattro figli?



La fabbrica lungo il canale



Guardando l'elenco delle licenziate una donna incinta sviene



Giovanna strappa il foglio





Le operaie decidono di entrare tutte



L'assemblea



Si decide di occupare e continuare la produzione



La sera i familiari vanno a trovare le mogli e madri chiuse in fabbrica



Dietro la griglia, come in una prigione volontaria



Conversazioni e raccomandazioni ai mariti dalle finestre: «Ricordati di chiudere il gas!»



Un marito anziano e disoccupato: «Ti dispiace se resto fuori a dormire?»



Un marito preoccupato: «Come faccio con il bambino?»



Questa giovane coppia spetta un bambino



Buona fortuna!



Giovanna chiude il cancello



La richiesta di aiuti alla Casa del Popolo: portateci da mangiare!



In fabbrica il lavoro continua



Un altro colloquio con i mariti, un giorno è passato



I telai al lavoro



Un momento di stanchezza





Un altro momento di paura: che cosa ci faranno i padroni?



Ma la fabbrica non si ferma



Hanno tolto la corrente! I telai si fermano



Giovanna chiede aiuto alla casa del Popolo: portateci la corrente con un cavo!



I padroni cercano un compromesso: licenziamenti ridotti, ma le donne non accettano



Solo Armida deve ritornare dai suoi figli



Quarantaquattro giorni: l'occupazione continua... FINE







Finito di stampare presso  
Grafiche Cappelli Srl – Osmannoro (FI)