

L'ALTRA STORIA DI UGO GREGORETTI

di Pasquale Donnarumma

Primo in Italia a creare un cortocircuito fra televisione, giornalismo e cinema. Sodale di Rossellini, Pasolini e Godard. Avversato dalla critica e oggi riconosciuto fra i maestri del suo tempo, Ugo Gregoretti ci ha concesso un lungo racconto/intervista nel quale, con indefettibile e compiaciuta autoironia, parla di tutto quello che in genere altri preferiscono tacere.



Benché stanco, dopo una conversazione durata quasi due ore, nel corso della quale la casa si è lentamente spopolata di voci, nipotini, figli e nuore, prima di salutarci, nell'atrio tappezzato di moquette rossa, come ennesimo atto di una cortesia fuori dal tempo, Ugo Gregoretti ci concede un ultimo aneddoto sull'armatura che alle sue spalle gli fa da benevola scorta, antico retaggio nobiliare degli avi uxori...

Il racconto di Ugo Gregoretti comincia nel 1954, l'anno in cui, il tre gennaio, si inaugurano ufficialmente le trasmissioni televisive della Rai. Quando entra a far parte della sezione inchieste e rubriche del Tg diretto da Vittorio Veltroni: «Qualche volta il direttore mi invitava a casa sua e io mi divertivo a tenere in braccio il secondogenito Walter e lui, felicissimo, mi inondava di torrenziale pipì». In realtà Gregoretti in Rai era entrato già nel 1953, accompagnato «da un'irresistibile raccomandazione» fin nella

segreteria del direttore generale (poi fulmineamente liquidato per aver tentato di contrastare l'avanzata della Democrazia cristiana nel nuovo sistema di informazione).

«La Rai fino a pochi anni prima si chiamava Eiar, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche. E il Partito fascista ne era il padrone. Caduto il fascismo, finita la guerra, l'Eiar aveva subito un processo di defascistizzazione, si era disfatto dei personaggi più impresentabili e aveva preso il nome di Rai. Però, bene o male, la politica continuava ad avere profonde radici nella radiofonia. La televisione invece era una cosa assolutamente nuova, fino ad allora ignota, e nella quale credevano i pochi dirigenti ai quali ne era stato affidato il concepimento. Ai politici la televisione interessava ancora poco, e molto potere, molto più di oggi, lo aveva il mondo della produzione, dell'industria e di Confindustria: quel ceto imprenditoriale al quale devo, in virtù dei rapporti di mio padre con il direttore generale dell'Iri, l'assunzione in Rai in un momento di blocco severissimo degli accessi. Il direttore generale mi aveva dovuto assumere storcendo il collo e così fui messo nella sua segreteria perché io non sapevo fare niente e loro non sapevano che farsene di me, che fra l'altro, all'epoca ventiduenne, mi presentavo in Rai vestito alla caprese, suscitando grandi scuotimenti di testa...».

Sono questi gli anni del miracolo economico, della crescita incontrollata e del persistere, lontano dai nuovi comfort della modernità, di una società arcaica e in perenne disfacimento, terremotata quando non alluvionata. Gli anni delle prime grandi autostrade, della cementificazione, dell'ingigantimento delle città e dello scomporsi delle fratture fra centro e periferia, fra ceto medio, proletariato e sottoproletariato. E sono gli anni nei quali nel tessuto sociale comincia a insinuarsi un veleno dolce e sottile, il desiderio frenetico del benessere e dell'omologazione, che segnerà la nascita della nuova società dei consumi.

«Era l'apice del grande fenomeno di trasformazione e abbandono delle campagne. L'Italia si avviava a essere una nazione industriale o semi industrializzata, alla quale però mancava la manodopera. E, nello stesso tempo, le condizioni di vita nelle campagne erano assolutamente grame e l'attrattiva del centro, della cultura urbana, era fortissima, soprattutto per i giovani contadini. Per cui ci fu un precipitoso mutamento di quello che tutto sommato era uno degli ultimi paesi agricoli del Mediterraneo verso il modello industriale, con grande dispiego di intelligenze, creatività e spirito di intraprendenza. E il paese ne fu veramente sconvolto e cambiò, subendo una mutazione radicale».

Gregoretti percorre la penisola raccontandone le diverse dimensioni, con toni in bilico fra il ridicolo e lo sconcertato, confondendo volontariamente i piani della realtà e della finzione, in trasmissioni, come *Semaforo* ('54) o *Controfagotto* ('60), e attraverso una serie di inchieste che formalmente continuano a essere rubricate sotto l'etichetta del giornalismo televisivo ma in realtà sono già tutt'altro.

«Il direttore generale che aveva dovuto assumermi fu cacciato perché nelle elezioni del '53, quelle della cosiddetta "Legge truffa", lui che era un aziendalista e non un politico, aveva difeso la Rai dai tentativi di infiltrazioni politico-partitiche in parte riuscendoci, tant'è che in quell'occasione sul piano della promozione tutti i partiti ne uscirono un po' sconfitti. La

Dc, che aveva il potere semi assoluto, se la legò al dito e alla prima occasione lo cacciò, facendo venire un consigliere delegato e un direttore generale nuovi, molto legati al partito, consumando il primo *spoil system* della storia dell'aziendalismo italiano. E fu la mia salvezza. I nuovi volevano sbolognare tutti quelli dell'équipe del direttore generale licenziato e quando mi domandarono cortesemente dove mi interessasse andare purché me ne andassi, risposi: "Nel settore giornalistico della televisione!". Io volevo fare il cinema, il giornalismo, avevo queste tipiche velleità proprie di tutti i giovani. Poi invece mi accorsi rapidamente che era veramente quella la mia vocazione e la Direzione servizi giornalistici mi dava l'opportunità di imparare. La grandissima occasione che ha avuto la mia generazione in Rai nasceva dalla necessità che l'azienda aveva bisogno di formare autori. I tecnici non mancavano e poi c'erano i radiocronisti, anche bravissimi, ma ciò non era sufficiente a fare di loro dei registi. Qualcuno ci riuscì, come Sergio Zavoli, ma gli altri restarono a fare le radiocronache. Io capii che poteva essere una scuola. E benché si cercasse di tenermi lontano dalla macchina da presa, dato che ero il meno disciplinato, arrivò il momento in cui tutti gli altri erano impegnati e dovettero mettere in circolazione anche me, sommergendomi sotto un diluvio di raccomandazioni e di rimproveri preventivi. Così partivo con l'incarico di fare il solito documentario ministeriale, del tipo *Dall'Adige al Garda*, e finivo per girarlo a modo mio, facendo incavolare tutti. Attraverso quest'esperienza televisiva scoprii il mondo, le persone, i poveri, i non poveri, gli italiani di tutti i tipi e me ne innamorai. E avendo poi l'ambizione di fare il cinema propriamente detto, inventai allora, sempre con gran dispetto dei miei capi e capetti, un ibrido: perché nei miei servizi c'era l'informazione giornalistica però c'era anche un elemento di drammaturgia campale inventata lì per lì, che diventava racconto filmico. Io volevo documentare ma in realtà volevo soprattutto raccontare, tant'è vero che quando ho fatto il mio primo film, *I nuovi angeli*, nel 1962 praticamente ero diventato forse il cineasta maggiormente esperto nel far recitare i non professionisti».

Se l'approdo naturale di tale sperimentalismo non poteva essere che il cinema, era ancora necessario che il talento venisse riconosciuto e che si consumasse quello scarto verso una forma più distesa di racconto per immagini. E ciò avvenne nel 1960, con il documentario *La Sicilia del Gattopardo*, dedicato a Tomasi di Lampedusa e al retroterra del suo romanzo. Due anni dopo la pubblicazione postuma del *Gattopardo* e tre anni prima del film di Luchino Visconti. Il documentario vinse l'ambito Prix Italia ed ebbe risonanza internazionale. Così una mattina la Rai dovette allestire una proiezione privata proprio per Visconti, che in quei mesi stava sceneggiando il suo film.

«Visconti venne in televisione insieme a Suso Cecchi d'Amico, anche lei partecipe alla sceneggiatura del *Gattopardo*, e a Francesco Rosi, che si accingeva a girare *Salvatore Giuliano*. E in quell'occasione conobbe Palazzo Gangi, il più lussuoso salone da ballo dei palazzi privati di Palermo, dove poi avrebbe ambientato il celeberrimo ballo. Il Palazzo non gli era stato mostrato nei sopralluoghi che aveva effettuato fino ad allora perché la famiglia di Lampedusa ne era molto gelosa, mentre io, facendo molte moine alla vecchia principessa e approfittando biecamente del fatto che mia moglie appartiene a una famiglia dell'aristocrazia napoletana, riuscii a penetrare dove fino ad allora neanche una macchina

fotografica era mai entrata. Visconti, che apprezzò il documentario nel suo insieme, rimase colpito da questo e dagli altri luoghi e li riprese nel suo film. Così, quando ormai ci davamo addirittura del tu, sfottendolo gli dicevo: "Però ti ho fatto fare un bel sopralluogo in poltrona...". A parte l'inserimento di attori non professionisti, il documentario ebbe riscontro internazionale e attirò su di me la curiosità dei produttori cinematografici. E così anche io fui inserito fra i nuovi talenti italiani per aver fatto *La Sicilia del Gattopardo* e *Controfagotto*. E nel *Gattopardo* c'è già un preciso intento cinematografico: lì ho fatto recitare le monache di clausura e poi ho inserito la sequenza dei due veri rigattieri che aprono per la prima volta, davanti alle telecamere e senza prove, i corredi di un'antica nobildonna siciliana rimasta zitella, proprio come nel romanzo. Riprese che nemmeno Alfredo Bini, il mio produttore, voleva credere che fossero state fatte dal vero, pensando che avessi fatto ricorso all'ausilio di attori del Teatro Stabile di Palermo, pagati magari quattro soldi ma comunque pagati. E invece quasi sempre, superato il primo imbarazzo, un po' tutti cacciavano un'anima d'attore. E così cominciarono anche i miei problemi: nel senso che i puristi dell'inchiesta ritenevano che la mia versione pseudo cinematografica dei reportage fosse una contaminazione spuria mentre i puristi di cinema mi accusavano di fare un prodotto televisivo...».



Godendo ora di una più ampia notorietà che gli permette di trovare finanziatori, Gregoretti intraprende l'esperienza cinematografica, riportando sul grande schermo i due filoni maggiori della sua produzione documentaristica: l'indagine sociale sulla realtà italiana in rapida mutazione con *I nuovi angeli* ('62) e la cruda e salace critica delle nascenti pulsioni consumistiche di cui gli italiani cominciavano a essere preda,

prendendo parte allo storico film a episodi *RO.GO.PA.G.* in compagnia di Rossellini, Godard e Pasolini, firmando *Il pollo ruspante* ('63), di cui è protagonista Ugo Tognazzi.

«La televisione mi aveva educato al reale e alla conoscenza del nostro paese. In *I nuovi angeli*, il mio esordio al cinema, immisi questa passione per il paese e per quello che vi succedeva insieme alla voglia di raccontarlo: ricorrendo a un altro contegno che mi veniva sempre dall'esperienza televisiva, che era quello di usare attori assolutamente non professionisti e di improvvisare tutto. Era la fase dell'abbandono delle campagne del Chianti, e io andai lì, senza un copione e senza attori professionisti. Entravamo nelle case dei contadini e facevamo amicizia con le famiglie che erano in procinto di abbandonare la terra perché i figli premevano per andare in città. Così il conflitto ci si presentava già pronto anche se improvvisato. Poi questi ragazzi vennero doppiati perché col doppiaggio si poteva correggere, mettere a fuoco meglio il dialogo. E infine costruimmo i veri e propri episodi in cui è diviso il film. Sovrapponendo così gli elementi della finzione filmica. Insomma, era l'apice dell'ambiguità. E non mi venne perdonato. Già il mondo del cinema vide con grande fastidio il fatto che uno della televisione si fosse permesso di diventare regista di cinema, mi definivano come una specie di ripugnante rospo che da uno stagno puzzolente che si chiamava televisione si era permesso di saltare nell'Olimpo dei precisi del cinema... Quanto al *Pollo ruspante* la storia andò così. Rossellini aveva amato molto *I nuovi angeli* e decise di presentarlo alla prima edizione della Semaine de la Critique al Festival di Cannes. Bini, il produttore di *I nuovi angeli*, aveva prodotto anche *Accattone* di Pasolini ed era molto legato a Rossellini che a sua volta aveva un rapporto speciale con Godard. Da questa casualità di quattro autori tutti non proprio banali che si trovavano sotto la cappa protettiva e speculativa dello stesso produttore nacque l'idea di fare un film. Il titolo *RO.GO.PA.G.* è dovuto al fatto che quando si gira un film spesso la scelta del titolo definitivo la si rimanda alla fine, mentre per tutte le pratiche col ministero si usa un titolo provvisorio. Nessuno di noi se n'era fregato e il ragioniere di testa sua aveva creato questo titolo provvisorio con le iniziali degli autori. Un giorno Rossellini, che stava curiosando fra le scartoffie, lesse il titolo *RO.GO.PA.G.* e se ne entusiasmò, per la felicità del ragioniere. E così divenne il titolo del film. Loro pensavano che io soffrissi per quella mezza sillaba e allora Pasolini un giorno mi disse che quella "R" finale avrebbe dato un senso di aggressività al titolo, facendolo sembrare il verso di una belva feroce *RO.GO.PA.GRRR...* Ma invece a me, con quella compagnia, anche una sola lettera andava più che bene».



Nonostante tali precauzioni il film riuscì comunque a godere di una sentenza di censura per vilipendio della religione cattolica emanata contro l'episodio pasoliniano *La ricotta*, nel quale recita Orson Wells, e dell'imposizione, nonostante l'assoluzione finale, di un titolo sanzionatorio, *Laviamoci il cervello*, del quale pare che nessuno si sia mai troppo preoccupato.

«Quando Pasolini fu mandato sotto processo, e alla fine assolto, rimase una specie di frammento di condanna morale voluta dai magistrati: il film doveva cambiare titolo. Si dettero quindi da fare e venne fuori questo *Laviamoci il cervello*. E oggi che sono passati cinquant'anni tutti sanno che cos'è *RO.GO.PA.G.* ma nessuno sa dell'esistenza di questo *Laviamoci il cervello* che è il titolo legittimo e giuridico».

Sempre nel 1963, con *Omicron*, interpretato da Renato Salvatori, Gregoretti dà avvio alla fase militante del proprio cinema, portando le telecamere in fabbrica per denunciarne le dinamiche di sfruttamento e vessazione. Ricorrendo al filtro del genere fantascientifico, la pellicola spinge parodisticamente agli estremi la critica di classe: se il lavoro in fabbrica è alienante allora non può esserci miglior operaio di un alieno vero e proprio. L'intento tutt'altro che velato era quello di muovere un attacco al modello industriale della Fiat, la quale starà tutt'altro che a guardare.



«Già con *I nuovi angeli* ero andato sempre più verso il traguardo della finzione totale che ho toccato con *Omicron*. E mi ero anche scocciato di sentirmi definire "televisivo". Perché in realtà quello che facevo non aveva niente a che vedere né con gli sceneggiati né con il giornalismo televisivo convenzionale. Non era forse il cinema così come lo intendevano i soloni ma comunque non c'entrava niente con la televisione. *Omicron* è un film comico che allo stesso tempo è un film di impegno politico che nello stesso tempo è un film di fantascienza. Tant'è vero che Franco Cristaldi, il produttore, mi voleva mandare a qual paese perché ogni volta cambiavo genere. Per cui ne è venuta fuori un'opera assolutamente camaleontica ma rigorosissima perché fondata sull'*Inchiesta alla Fiat* condotta da Giovanni Carocci e apparsa sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1958, dopo la vittoria alle elezioni interne aziendali dei cosiddetti "sindacati gialli" su Cisl e Fiom-Cgil. Per la prima volta si rivelavano cose che non si sapevano, come ad esempio che la Fiat aveva una polizia interna privata, cosa che io ho messo in scena e

abbondantemente spernacchiato. Il basamento contenutistico relativo alla componente operaia è assolutamente veridico e drammatico proprio così com'era nei fatti, solo che io lo resi comico, pur rispettando del tutto la verità documentata. La cosa buffa di *Omicron* è che oggi ha un grande successo, mentre allora la critica lo schifò. La critica italiana si calò le braghe davanti ad Agnelli e la Fiat lo boicottò parecchio. D'altronde era anche la prima

volta che qualcuno osava andare a sfruculiare quegli ambienti, e io invece oggettivamente mi ero sempre impegnato per dare fastidio».



Mentre in Italia era bersaglio della critica, Gregoretti viene chiamato in Francia da Godard a prendere parte a un nuovo film a episodi, *Le più belle truffe del mondo* ('64), questa volta al fianco di Claude Chabrol e Roman Polanski. E nello stesso anno realizzerà il suo ultimo film, ancora una volta sprezzantemente satirico contro l'istituzione familiare, *Le belle famiglie*, per poi decidere di ritirarsi dal cinema.

«Io non ho mai amato *Le belle famiglie* e l'ho sempre considerato un film di cui vergognarsi fino a quando non mi hanno fatto notare che sbagliavo nel mio giudizio. Ed è un film che nacque come continuazione del mio rapporto con Godard e i francesi. Il fatto è che *Omicron* era stato una frana sul piano della critica e sul piano del pubblico e dunque degli incassi. Io mi consideravo un fallito totale, indegno di fare il cinema e cominciavo a dare ragione a quelli che dicevano che avrei dovuto abbandonare. Ed ero infine sull'orlo del fallimento. Poi ho avuto ahimè sempre questa tendenza all'autocritica eccessiva, ora mi sono un po' calmato, ma allora avevo i sensi di colpa, forse perché me l'hanno inculcati i gesuiti, e mi sentivo un peccatore a fare *Le belle famiglie* dopo l'insuccesso di *Omicron*. Il ragionamento, anche un po' banale e irrealista che facemmo, fu dunque questo: visto che la frana era avvenuta a trecentosessanta gradi, bisognava in qualche modo risalire dall'abisso e ci domandammo: risaliamo sul versante della qualità o su quello del botteghino?, dato che su entrambi i versanti c'era stato l'inabissamento. E allora con questo produttore, che era anche un tipo un po' cinico, Sandro Pallavicini, il direttore della *Settimana Incom*, che apparteneva a quella categoria un po' *grossier*, decidemmo di tentare di risalire il versante degli incassi, dando per scontato che io con un film che mimasse i cinepanettoni dell'epoca avrei fatto miliardi. E poi puntavamo sul fatto che avevamo Totò tra i protagonisti. Era un film in quattro episodi dei quali io ero autore in tutto. Il produttore addirittura mi portava la sera al cinema per farmi vedere questi filmacci fatti solo per far cassa anche da registi

non disprezzabili, come Monicelli, Risi e altri della Commedia all'italiana. E io li avrei sbaragliati tutti! Così accadde che sul versante della critica fu un disastro ancora peggiore di quello di *Omicron* mentre sul versante degli incassi non fece una lira. E questo perché era una specie di gioco di rimando tra insufficienza qualitativa e insufficienza commerciale. E naturalmente anche in questo caso la critica infierì. Finalmente potevano sfruttare l'occasione per cancellarmi e così fecero, e io compii una specie di mea culpa, di atto di autoflagellazione. Ma proprio in quel momento feci una scoperta: la vera libertà di espressione in questo paese era la televisione e non il cinema. Il cinema stava per affrontare l'ennesima crisi, stavano per nascere gli Spaghetti western, che avrebbero sì prodotto un Sergio Leone, ma che fundamentalmente erano una vergogna: e poi avrei dovuto chiamarmi "Hugh Gregory", come anche Elio Petri o Damiano Damiani dovettero fare. E mi rifiutavo, semplicemente avevo deciso che col cinema avevo chiuso e non ne volevo sapere più niente».

È questo il momento del ritorno al piccolo schermo. Arriva dalla Rai la proposta di adattare e dirigere per la televisione *Il Circolo Pickwick* ('68) di Dickens. Gregoretti accetta e dà alla luce una versione innovativa, postmoderna e godibile del classico dickensiano: apre ogni episodio stando in scena, in abiti moderni e, come se stesse filmando una delle sue inchieste, visita insieme ai personaggi le ambientazioni del romanzo: passeggia per il Circolo Pickwick, fa anticamera nella sala d'aspetto del sindaco di Ipswich, percorre le camerate di un carcere vittoriano oppure viaggia in diligenza mentre riassume per gli spettatori le vicende trascorse e introduce i nuovi avvenimenti. Chiamando infine a rispondere, sul modello delle interviste impossibili, gli stessi personaggi delle loro azioni o sul merito degli eventi narrati.



«Era uno sceneggiato lungo di sei puntate, l'equivalente di sei film. E scoprii che se io fossi stato Chaplin sarebbe stata la Rai che mi avrebbe fatto fare *La febbre dell'oro* o *Tempi moderni*. La Rai infatti, soprattutto attraverso i film che mandava in onda, faceva una politica di altissima qualità cinematografica, cosa che il cinema non si sognava assolutamente. L'altra scoperta che feci parallelamente fu l'inesistenza, soprattutto a quei tempi, del botteghino. La Rai era fuori mercato per legge perché

era un'azienda che aveva una finalità educativa e poi era monopolista. E c'era per questo anche la possibilità di fare cose di grandissimo pregio. Intanto io continuavo a essere avvilitissimo. Mi ricordo che esisteva un giornalino che si chiamava «L'araldo dello spettacolo» che tutti i santi giorni pubblicava gli incassi dei cinema, e quelli dei miei film erano sempre fra i più bassi. Ulteriore causa di vergogna... In televisione tutto questo non c'era, potevo scegliere gli attori che mi pareva, purché non costassero troppo. E con *Pickwick* volevo fare un'ulteriore presa in giro della televisione e del telecronismo. Poi

scoprii che le intrusioni nelle puntate mi davano la possibilità di fare delle sintesi straordinarie. Nella prima puntata c'era l'esigenza di presentare questo circolo, la tipologia dei suoi componenti, i protagonisti. Io con una finta telecronaca di otto minuti sostituivo un'intera puntata di premessa che sarebbe stata anche pesante. Così, visto che la cosa funzionava, abbiamo fatto tutte le introduzioni delle puntate come fossero delle telecronache. Seguendo poi il processo che *Pickwick* subisce anticipammo ad esempio quello che si fa adesso con programmi come *Un giorno in pretura*. Ma la telecronaca era anche una forma di narrazione piena e un espediente sincopante che dava ritmo e consentiva di effettuare dei salti».

Eppure, anche in questo caso la storia si ripete. La Rai, legata alle riproposizioni rigorose e talvolta soporose dei propri sceneggiati, ebbe tutt'altro che a gradire le innovazioni gregoretiane, che fra l'altro non erano riuscite a riscuotere un adeguato successo di pubblico.

«L'establishment protestò violentemente. Nonostante il «Times» avesse dedicato al *Circolo Pickwick* una pagina intera di elogi, in Italia ancora una volta avevo tutta la critica contro ma soprattutto il pubblico. *Pickwick* doveva essere lo sceneggiato di turno della domenica e invece rompeva completamente i canoni a cui gli italiani erano abituati. Fui anche inseguito dai fascisti al Festival di Pesaro, cosa di cui poi mi sarei gloriato, ma allora...».

Allora Ettore Bernabei, figura capitale nella storia della Rai, di cui fu direttore generale dal '61 al '74 (la cosiddetta "Era Bernabei"), uomo di fiducia della Democrazia cristiana e longa manus del più volte segretario Dc e Presidente del consiglio Amintore Fanfani, dispose l'immediato e quinquennale allontanamento di Gregoretti dalla Rai.

«Successe un pandemonio. Bernabei fece passare un po' di tempo e poi mi chiamò nel suo studio e mi fece vedere su un foglio gli indici di ascolto: primo in testa a tutti c'era *Domenica In*, mi pare, con Pippo Baudo, o comunque una di quelle riviste tremende, poi via via a scendere penultimo era il ciclo di film di Dreyer, ultimo *Il Circolo Pickwick*. E disse: "Ecco, questi sono i risultati". Allora io presi il foglio, glielo girai e risposi: "Guardi direttore che questo elenco va letto alla rovescia". E per cinque anni non ho fatto più niente in televisione. E questo è stato un bene per me, perché essendo disoccupato integrale ho avuto il tempo per fare i film militanti».

Siamo nel pieno dell'autunno caldo e Gregoretti torna al cinema impegnato, questa volta senza più ricorrere al filtro di un genere, bensì prendendo posizione e schierandosi in prima persona al fianco degli operai in lotta: vengono girati *Apollon: una fabbrica occupata* ('69), con la voce fuori campo di Gian Maria Volonté che racconta i tredici mesi di occupazione della tipografia romana, e *Contratto* ('70), in cui sono documentati gli scioperi unitari della fine del 1969, il cosiddetto "Processo alla Fiat" e l'avvicinarsi delle proteste universitarie al movimento operaio.

«*Apollon* era una tipografia romana con quattrocento dipendenti che il padrone stava facendo sapientemente fallire per poterla chiudere. Gli operai avevano scoperto questa manovra del padrone e precedendolo avevano occupato la fabbrica. Era l'unica realtà di

questo tipo a Roma. Allora, siccome andava molto di moda l'operaismo, gli intellettuali e i cineasti cominciarono a frequentare la fabbrica. E tra loro c'ero pure io. Solo che poi dal gruppo di cineasti poco per volta si defilarono quasi tutti perché si accorsero che gli operai volevano fare la piattaforma che stava loro a cuore. Mentre c'era chi, come Citto Maselli, voleva dirigere lui le lotte e conquistare il Palazzo d'inverno... Ma furono scoraggiati dal fatto che gli operai cominciarono a sbuffare per questa incomprensione. In realtà, le rivendicazioni operaie erano il posto di lavoro, l'occupazione, poter dar da mangiare ai figli, potergli comprare gli abiti nei cambi di stagione, insomma le esigenze umane fondamentali che però secondo anche tanti miei colleghi ultrasinistri erano di destra, se non addirittura quasi fasciste. Loro invece proponevano: "Occupiamo la Tiburtina!". Ora, il blocco stradale è uno dei reati più gravi e quindi quattrocento operai sarebbero stati spediti dritti dritti a Regina Coeli e così il padrone poteva chiudere la fabbrica. Erano stupidi! Stupidi e arroganti! Dicevano: "Non ci dobbiamo occupare del fatto che non hanno da mangiare, le cose in ballo sono altre, la rivoluzione...". Mentre *Apollon* è un film quasi a soggetto, dove gli operai fanno gli attori, anticipando in qualche modo la docufiction, *Contratto* ripercorre invece tutta la vertenza detta dell'autunno caldo, dalla prima iniziativa ai cancelli della Fiat del settembre del '69 fino alla sua conclusione nel Natale dello stesso anno. E io l'ho filmata tutta».



Per l'Italia è uno dei più importanti momenti di protesta e collaborazione dal basso, contro lo strapotere e l'arroganza del sistema dominante. Il quale, subito dopo la conclusione delle lotte, non farà attendere la propria violentissima rappresaglia, come Gregoretti denuncia nelle ultime, durissime battute di *Contratto*: «Incriminando migliaia di operai, dirigenti sindacali, studenti, condannando giornalisti rei di delitti di

opinione, utilizzando a piene mani quella che è certamente la più alta, diretta e autentica espressione culturale e morale del padronato italiano: il codice penale».

«Ero molto engagé, forse pure troppo... anche se poi, avendo cinque figli, campavo con i *Caroselli*, perché non ero pagato per fare i film militanti e anzi certe volte dovevo comprare la pellicola di tasca mia».

Così agli inizi degli anni Settanta, per rispondere alle «esigenze alimentari di una famiglia in crescita», Gregoretti firma diversi *Caroselli* d'autore, fra cui sono rimasti celebri quelli per la Coop nei quali condivide la scena col figlioletto Gianlorenzo, al quale in apertura di ogni spot chiede: «Mi aiuti anche oggi a lavorare per la Coop?».

«Tutti i registi italiani di sinistra che non volevano sporcarsi le mani con i film commerciali facevano i *Caroselli*, i quali però erano rigorosamente anonimi. Faceva parte dello stesso regolamento dei *Caroselli* Rai-Sacis che l'autore non comparisse. Mentre invece dopo è diventato quasi un vezzo, se si pensa ad esempio ai *Caroselli* di Fellini ecc. Allora invece guai a sapersi. L'unico di cui si sapeva, perché ci metteva la faccia, ero io. Nonostante cercassi di evitarlo, mi toccava sempre accettare proposte di *Caroselli* nei quali io ero anche in scena, ed ero me stesso. E c'è un episodio emblematico in merito. Quando giravamo *Contratto*, a Roma l'unica fabbrica metallurgica occupata era la Fatme. Così con la truppetta scasciatissima, autoprodotta con due lire date dal sindacato, andammo alla Fatme dove c'era un'assemblea con Bruno Trentin, l'allora segretario generale della Fiom. La fabbrica stava in fondo a un vialone piuttosto ampio con degli argini che erano pieni di tutta la sinistra romana e dunque anche di quella più becera, più velleitaria, degli studenti, insomma di tutti i tipi. Gli ultimi cento metri di questo vialone avevano delle specie di gradinate come un teatro all'aperto e chi andava alla Fatme doveva passare da lì. Così accadde che mentre camminavo lì in mezzo si cominciò a sentire che il brusio piano piano si spegneva fino a trasformarsi in un silenzio tombale e subito dopo, come se fossero stati concertati, partì un coro: "Pa-pa-pa-pa-pappa-parapa-pappà... Pa-pa-pa-pa-pappa-parapa-pappà..." che era la sigla di *Carosello*. Tu pensa 'sti stronzi che erano lì a bearsi e mi dovevano sfottere... E io e Trentin in quell'occasione fummo anche denunciati per violazione di domicilio perché eravamo entrati non autorizzati nella Fatme...».

Il 1974 segna finalmente «la scadenza dei cinque anni bernabeiani». Inizialmente, il ritorno in televisione sarà ancora in sordina, segnato dalla partecipazione a programmi minori, ma ben presto Gregoretti non solo riaffronterà tutti i generi già esplorati, a cominciare proprio dall'adattamento televisivo (con intento più o meno parodistico) di opere letterarie, ma ve ne aggiungerà di nuovi e inaspettati.

«Nel '74 mi richiamarono per una rubricetta per ragazzi: una duplice mortificazione, ero ridotto ad autore di una trasmissione pomeridiana e per ragazzi, che si chiamava *Libri in casa*, per una sola puntata. In ogni numero si raccontava un romanzo, sia con illustri professori di letteratura italiana paludosissimi, che sceneggiandone alcune pagine. Essendo molto amico di Gigi Proietti, lo convinsi a fare Sandokan e girammo *Le tigri di Mompracem* ('74). E così riascesi i vertici e la direzione dei programmi culturali mi affidò una trasmissione in cinque puntate dedicata al *Romanzo popolare italiano* ('75). Ogni puntata

era dedicata a un romanzo che svisceravo, naturalmente sempre prendendo per i fondelli tutto e tutti: così scegliemmo per il romanzo storico *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi; per il romanzo dei bassifondi *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani; per il romanzo sociale *Gli ammonitori* di Giovanni Cena; poi per il romanzo degli intrighi borghesi *I ladri dell'onore* di Carolina Invernizio, famosa scrittrice di noir che Gramsci chiamava quell'«onesta gallina della letteratura italiana», l'onore del titolo sarebbe la verginità, mentre i ladri erano i bellimbusti che andavano deflorando le ragazze, le sartine ecc.; l'ultimo era *La freccia nel fianco* del D'Annunzio dei poveri, Luciano Zuccoli, da cui Lattuada ricavò anche un film. Poi, sempre per il genere riduzione di romanzi per la televisione, girai *Uova fatali* ('77) di Bulgakov, *Ma che cos'è quest'amore?* ('79) di Campanile e poi una cosa alla quale tengo molto, maltrattatissima dalla Rai, che è la rilettura attualizzata agli anni di Tangentopoli di *Il conte di Montecristo*, diventato *Il conto Montecristo* ('96): erano gli anni nei quali Craxi aveva "il conto Gabbietta", Martelli "il conto produzione", c'era la voga di battezzare i conti truffaldini... E a questo film partecipò come attore non professionista lo storico dell'arte Federico Zeri...».

Ritornano anche i documentari di impronta sociale e politica: fra gli altri *Vietnam scene del dopoguerra* ('75), reportage cinematografico girato nel sud del Vietnam due mesi dopo la fine della guerra, *Dentro Roma* ('76), *Comunisti quotidiani* ('80) e la direzione del montaggio del film collettivo *L'addio a Enrico Berlinguer* ('84), sui funerali del segretario del Partito comunista.

«Tutte cose fatte per l'Unitelefilm, che era la casa cinematografica del Pci. Erano marcati partiticamente per le campagne elettorali. E belli da vedere anche se propagandistici».

Gregoretti comincia ora a firmare numerose regie teatrali e liriche, assumendo prima la direzione del Teatro Stabile di Torino, fra l'85 e l'89, e poi la presidenza dell'Accademia nazionale di arte drammatica Silvio d'Amico, dal '95 al 2001. È il momento dei riconoscimenti ufficiali. E anche il mondo del cinema, dopo tanto livore, tributa il proprio omaggio al maestro, nominandolo nel 2002 presidente dell'Anac (Associazione nazionale autori cinematografici). Carica che Gregoretti ricopre a tutt'oggi.

«Per la Silvio d'Amico mi chiamò il ministro dell'Istruzione chiedendomi se volevo rendere "un servizio alla patria" e gli chiesi "Ma lei è sicuro che sono il tipo adatto?" e lui "Ah qui tutti mi dicono che lei è proprio il tipo adatto". E allora dissi che il servizio lo rendevo volentieri, d'altronde sono un tipo curioso e mi interessano tutte le esperienze. Solo che arrivato all'Accademia scoprii che un facente funzioni di direttore che era destinato a diventare direttore aveva modificato lo statuto e aveva fatto del presidente un presidente di consiglio d'amministrazione, cioè un amministratore. E tutta la parte artistica se l'era risucchiata lui. E allora a quel punto ho cercato di occuparmi dell'arte drammatica. In realtà io il teatro lo detestavo e avevo giurato che non vi avrei mai messo piede. Poi accadde che il Teatro Stabile di Genova voleva a tutti i costi fare uno spettacolo con Proietti, il quale non ne aveva nessuna voglia. Alla fine Proietti accettò di fare un unico spettacolo a patto che potesse scegliersi il regista. E volle me. Era una commedia di Goldoni, *Il bugiardo* ('80), e così mi innamorai del teatro e di Goldoni. Al quale poi ho

dedicato la cosa più bella che abbia fatto in televisione: *Viaggio a Goldonia* ('82), una scorribanda nelle commedie goldoniane viste come cronache dell'epoca: perché Goldoni nelle sue commedie è stato fra l'altro anche un grandioso giornalista».

Nel 1989 ritorna al cinema con l'autobiografico *Maggio musicale*, nel quale dirige Malcolm McDowell. Film che però dal punto di vista della distribuzione ha subito una sorte alquanto amara.

«Tutt'altro che brutto, il film o non è stato per niente distribuito o solo malamente, giusto per fare uscire le critiche. Già c'erano le prime avvisaglie della crisi della distribuzione. È il mio unico film propriamente detto dopo *Le belle famiglie*. Dopo venti e più anni ho riesordito al cinema».

E giunge immancabile anche il momento di mettere in ordine i propri ricordi in forma di autobiografia (un'autobiografia quantomeno atipica nel caso di Gregoretti), il cui titolo è un'eloquente dichiarazione di modestia: *La storia sono io* (Aliberti, 2012).



«Un editore una volta mi chiese perché non provavo a scrivere un romanzo. Io gli risposi che non era il mio mestiere e che tutt'al più una cosa alla quale avevo pensato più di una volta era un'autobiografia: un'autobiografia che fosse anche un'auto presa per i fondelli! E quindi che avrebbe dovuto primum far ridere e quindi quasi non parlare del mio mestiere. Infatti, diversamente dai miei colleghi che tendono all'automonumentalizzazione, in questa autobiografia non è che si capisca bene io che mestiere faccia. C'è giusto qualche accenno legato a episodi divertenti. Uscita la prima edizione, con il titolo *Finale aperto* ('06), il libro è andato esaurito rapidamente e io ne ero fierissimo. Poi ho scoperto che il magazzino della casa editrice, un seminterrato, si era allagato e tutte le copie di *Finale aperto* erano diventate carta pesta. Così l'editore, non

so se mosso a compassione (io ormai m'ero rassegnato), mi chiama e mi comunica che lo avrebbero ristampato, chiedendomi di aggiungere qualcosa e poi magari di cambiare il titolo con uno più leggero, meno criptico. E allora mi è venuto in mente di chiamarlo *La storia sono io* perché in realtà tutti siamo la storia e tutti la viviamo nel suo farsi, e anche perché volevo prendere un po' per il sedere Minoli e il suo *La storia siamo noi*. E poi con Minoli ce l'avevo perché era stato lui, in qualità di direttore di rete, che aveva praticamente fatto fallire *Il conto Montecristo*».

Autobiografia sulla base della quale Gregoretti è ora in procinto di girare il suo nuovo film.

«Stiamo lavorando alla sua realizzazione. Abbiamo già: soldi pochissimi, quasi niente, ma c'è il contributo della Rai e la firma di Rai Cinema che è già un siluro in senso positivo;

secondo siluro positivo è il riconoscimento del Ministero della cultura della denominazione di film di interesse culturale. Per cui, non ci resta che cominciare...».

...«Un giorno bussò alla porta un tizio che per conto di non si capiva bene quale agenzia era venuto a reclamare dei pagamenti mai avvenuti per i quali sarei risultato gravemente moroso. Mentre mi parlava tutto concitato, notai però che continuava a fissare in modo alquanto strano l'armatura all'ingresso. Allora gli chiesi di aspettarmi un attimo mentre sarei andato a cercare di recuperare queste famigerate bollette incriminate. E lo feci accomodare di fianco all'armatura dalla quale continuava a non distogliere lo sguardo corrucciato. Mentre frugavo fra le carte, sentii un rumore familiare di ferraglia che proveniva dall'atrio. E subito dopo un secondo, più forte, che era la porta che sbatteva. Tornai all'ingresso e vidi che i guanti dell'armatura, com'era loro abitudine da un po' di tempo, si erano staccati dal resto ed erano cascati a terra, e nello stesso tempo mi avevano liberato da quello strano tizio che si era dato alla fuga insieme alle sue insolite richieste senza farsi mai più rivedere! E, particolare tutt'altro che trascurabile, regalandomi una cospicua dose di grasse risate...».