

# SEGGNO CINEMA

SEGNOSPECIALE

## PIXAR STORIES

25 ANNI DI  
LUNGOMETRAGGI  
ANIMATI

**INSEGUENDO  
SUONI E SILENZI**  
Ritratto (con ricordi)  
di Ennio Morricone

**LAVORARE STANCA,  
MA FILMARLO?**  
Il lavoro nell'immaginario  
cinematografico

**L'ARRIVO  
DEL TRENO**  
Gli Anni 1...





an Voice  
modóvar

### LE FIRME DI QUESTO NUMERO

Simone Arcagni	Adriano D'Aloia	Ilaria Franciotti	Luca Norcen	Domenico Spinosa
Luca Bandirali	Flavio De Bernardinis	Franco Fraternali	Orazio Paggi	Enrico Terrone
Edoardo Becattini	Adriano De Grandis	Marcello Garofalo	Attilio Palmieri	Christian Uva
Marco Bellano	Anna Di Martino	Michele Gottardi	Mariapaola Pierini	Micaela Veronesi
Marco Benoît Carbone	Mariolina Diana	Marco Luceri	Claudia Porrello	Martina Volpato
Mauro Caron	Nicola Dusi	Angela Maiello	Roberto Pugliese	
Paolo Cherchi Usai	Eliana Elia	Domenico Monetti	Gisella Rotiroi	
Roberto Chiesi	Martina Federico	Tommaso Mozzati	Valerio Sbravatti	

### SAGGI E INTERVENTI

<b>Inseguendo suoni e silenzi</b> <b>Ritratto (con ricordi) del maestro che ha reinventato la musica per film</b> di Roberto Pugliese	2
<b>The Hateful Fifteen</b> <b>15 partiture che non t'immagini</b> di Ennio Morricone di Roberto Pugliese	5
<b>Lavorare stanca, ma filmarlo?</b> <b>Il lavoro nell'immaginario cinematografico</b> di Nicola Dusi	8
<b>Gli Anni Luce. 47</b> <b>L'arrivo del treno</b> di Paolo Cherchi Usai	11

### SEGNOSPECIALE

<b>PIXAR STORIES</b> <b>25 anni di lungometraggi animati</b> a cura di Ilaria Franciotti e Valerio Sbravatti	15
<b>Pixar's Life</b> <b>Da Lucasfilm a Disney</b> di Christian Uva	16
<b>I fili invisibili</b> <b>Lo stile Pixar, dalla tecnica all'estetica</b> di Marco Bellano	18
<b>A Toy's Journey</b> <b>La sceneggiatura Pixar</b> di Franco Fraternali	21
<b>Le incredibili</b> <b>Eroine della Pixar (animate e non)</b> di Ilaria Franciotti	23
<b>Breve guida ai lungometraggi Pixar</b> di Valerio Sbravatti	25

### FESTIVAL E RASSEGNE

<b>La Mostra del Cinema di Venezia 2020</b> <b>L'azzardo vincente</b> di Adriano De Grandis	46
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### RUBRICHE

<b>SegnoFilm</b> Indice dei film recensiti a pag. 64	27
<b>FilmSegni</b> <b>La vita nascosta</b> a cura di Marcello Garofalo	32
<b>Lettera da Hollywood</b> <b>Come l'Araba Fenice?</b> a cura di Luca Norcen	48
<b>Segno(alt)rocinema</b> a cura di Domenico Monetti	50
<b>SegnoFilmTrailer</b> <b>Lacci</b> a cura di Martina Federico	52
<b>ActorSegno</b> <b>Lacci</b> a cura di Mariapaola Pierini	53
<b>PlatformMovies</b> • <b>Buttiamo giù l'uomo</b> • <b>Tales from the Loop</b> • <b>The Boys in the Band</b> • <b>Sto pensando di finirla qui</b> a cura di Ilaria Franciotti e Valerio Sbravatti	54
<b>SegnoSerieTV</b> • <b>Perry Mason</b> • <b>The Last Kingdom</b> • <b>Snowpiercer</b> • <b>Ramy</b> a cura di Luca Bandirali, Attilio Palmieri, Enrico Terrone	56
<b>SegnoCorti</b> <b>Corti in lockdown</b> a cura di Anna Di Martino	60
<b>SegnoPlay</b> <b>Dalla cartuccia al cloud gaming</b> a cura di Marco Benoît Carbone	61
<b>SegnoDischi</b> a cura di Roberto Pugliese	62
<b>SegnoPostCinema</b> <b>Immersi nel futuro</b> a cura di Simone Arcagni	63
<b>StarWars</b> 13 critici a "bruciante" confronto	64



2



8



11

# Il lavoro nell'immaginario cinematografico

## Lavorare stanca, ma filmarlo?

Rappresentare il lavoro al cinema vuol dire innanzitutto filmare una serie di azioni funzionali, con una durata e una forte ripetitività

di Nicola Dusi

Il lavoro entra nell'immaginario cinematografico fin dalle prime opere dei Fratelli Lumière, e attraversa la storia del cinema per giungere alle più recenti forme ibride, in bilico tra cinema documentario, videoinstallazione e produzione transmediale, come il *work in progress* di Ehmann e Farocki, *Labour in a Single Shot*, presentato nel 2015 alle Corderie dell'Arsenale di Venezia, nella quale vengono presentati in modo oggettivo frammenti di vita lavorativa (dall'artigiano del legno all'operaio tessile, al filosofo che studia in silenzio) filmati in giro per il pianeta usando "una sola inquadratura" (*a single shot*) in omaggio al precinema (anche se spesso essa diventa un fluido piano-sequenza). Osserviamo così per pochi minuti uomini e donne quasi sempre silenziosi, concentrati sui loro utensili o macchinari, con gesti precisi e azioni funzionali allo scopo. Un modo documentario di mettere in scena le *routine* lavorative di milioni di vite.

Nel cinema di finzione, il lavoro è invece spesso usato come figura ancillare, ruolo stereotipato di cui rivestire i personaggi per meglio costruire la loro identità, dar loro un riconoscimento sociale (legato alle regole di genere): ecco allora i film hollywoodiani con avvocati, giudici e giornalisti, o anche sceriffi e soldati, o ancora ladri, detective e poliziotti; oppure se pensiamo a *Casablanca* (di Michael Curtiz, 1942) con un pianista e due gestori di night, con il questore francese e l'ufficiale nazista, ecc. Sono tutti "ruoli tematici", che definiscono una precisa serie di azioni per un tipo di lavoratore, e spesso anche un modo di vestire (e un'epoca), che caratterizza i diversi personaggi. Tuttavia, a volte il lavoro diventa il tema portante del film, viene cioè "tematizzato", per mostrarne ingranaggi e criticità.



Tutta la vita davanti di Paolo Virzì

Potremmo fare un lungo elenco<sup>1</sup> partendo dalle tematizzazioni a noi più prossime legate alla flessibilità dell'epoca postindustriale: ad esempio la precarietà di *L'uomo senza passato* (di Aki Kaurismäki, 2002); la vita nei call center di *Tutta la vita davanti* (di Paolo Virzì, 2008); la ricerca di un lavoro in *Rosetta* (dei fratelli Jean-Pierre e Luc Dardenne, 1999); o invece le prove da superare per cambiarlo in *La ricerca della felicità* (di Gabriele Muccino, 2007), ma anche la difficoltà di perdere il proprio lavoro in *Grazie, signora Thatcher* (di Mark Herman, 1996). La filmografia militante di Ken Loach apre da sola una serie di sotto-temi, ad esempio l'emigrare per lavorare (*Bread and Roses*, 2000), la solidarietà di categoria e di genere (*Il mio amico Eric*, 2009), il problema della sicurezza nei cantieri edili (*Riff Raff*, 1991), fino alle agenzie interinali che sfruttano gli stranieri (*In questo mondo libero*, 2007) e al recente *Sorry We Missed You* (2019), sulla promessa di autonomia dei padroncini di furgoni per le consegne a domicilio, un lavoro di cui il film di Loach rivela le nuove forme di

sfruttamento<sup>2</sup>.

Invece che trattare il lavoro come tema di molti racconti, proponiamo di ragionare su pochi film, pensando ai prodotti cinematografici come stratificazioni testuali di cui il tema è solo uno dei molti livelli. Un film ad esempio veicola saperi storici, geografici, culturali, e ogni racconto presenta una serie di connotazioni, cioè dei segni di secondo livello (costruiti sul primo segno, direbbe Barthes): non si capisce *Tempi moderni* di Charles Chaplin (1936) se non si colgono le valorizzazioni rovesciate dal film rispetto al mondo americano della fabbrica fordista, con la parodia del lavoro alla catena di montaggio, i cui ritmi incalzanti vengono decisi a tavolino dal direttore (il quale tra l'altro controlla tutti attraverso schermi futuristici), comunicati al capo-macchine, e passivamente eseguiti dagli operai provocandone una sorta di de-umanizzazione. Un'alienazione stigmatizzata da Charlot nelle sue esilaranti sommatizzazioni dai tic irrefrenabili, come l'automatismo dell'avvitare le viti esercitato sui bottoni quadrati dell'abito di una signora

*Il cinema racconta il lavoro fin dalle sue origini, e continua a farlo nell'era postmediale. Il lavoro viene filmato come logica delle azioni o come discorso sulle competenze (tra saperi e poteri). Una esperienza raccontata che diventa (per noi) esperienza mediale.*



In fabbrica di Francesca Comencini



Ladri di biciclette di Vittorio De Sica

di passaggio.

Per Manovich<sup>3</sup> la catena di montaggio fordista si può mettere in relazione con la concatenazione lineare del montaggio cinematografico. Il montaggio del film è infatti una costruzione in presenza, che si basa su una serie di possibilità date in assenza come sono le diverse possibilità e varianti di una narrazione. Il cinema classico sposa così fin dai primi decenni del Novecento la logica della fabbrica fordista nella costruzione di prodotti replicabili, seriali, massificati, nonché nella segmentazione del processo produttivo. Mentre invece il cinema moderno esalta l'autonomia autoriale del regista e dello sceneggiatore, e mette in scena la copresenza delle possibilità narrative, inventandosi poi nella svolta digitale un "montaggio spaziale" che mostra sullo schermo più linee narrative al contempo.

Mette cioè in scena il *database* delle possibilità invece che nascondere: un modo frammentario comparabile, secondo Manovich, al lavoro effimero e disomogeneo dell'era post-fordista. Ad esempio, *Le valigie di Tulse Luper - La storia di Moab* di Peter Greenaway (2003) moltiplica le cornici interne allo schermo, in un proliferare di possibilità di visione simultanee. Da un cinema con racconti concatenati e lineari, come la fabbrica fordista "monomediale" che organizzava il processo produttivo in una sola direzione, siamo passati nell'era digitale alla coesistenza di forme di narrazione ibridate e molto diverse, un po' come per il lavoro quando pensiamo allo *smart working*.

### Il lavoro come azione

Rappresentare il lavoro al cinema vuol dire innanzitutto filmare una serie di azioni funzionali, con una durata e una forte ripetitività. Accade già nei brevi filmati del precinema, ad esempio *Barbershop* di Thomas A. Edison (1894) racconta una situazione tipica da un barbiere (ma, in altri filmati, pompieri o manovali al lavoro). Come spiega Bertozzi<sup>4</sup>, i primi film Edison "si distinguono per azioni-lemma della civiltà industriale, come quella dei tre operai che forgiavano metallo incandescente sull'incudine (*Blacksmithing Scene*, n. 16, maggio 1893)". Invece, *Sortie d'usine* dei Lumières (1895) mostra l'uscita dalla fabbrica di un gran numero di operai, uomini e donne, in un breve filmato con inquadratura unica e una molteplicità di soggetti in movimento, con sguardi in macchina e persone consapevoli di essere riprese.

Per Bertozzi nel precinema il lavoro diventa anche una "topografia", un modo di osservare spazi e territori, come nelle centrifughe vedute dei Lumières che riorganizzano lavoratori e ambiente (ad esempio le lavandaie al lavatoio pubblico); ma risaltano anche una retorica del lavoro e una "visione positivista del corpo", come quando si filmano delle lezioni di boxe, o una sfilata delle balie con le loro carrozzine, all'Esposizione Universale del 1898.

Nel 1925, il film-poesia di Dziga Vertov *L'uomo con la macchina da presa*: "demolisce e ricostruisce la città, che diventa un organismo vivente e pulsante"<sup>5</sup>, e lo stesso accade alla fabbrica e alla sua fre-

netica catena di montaggio. L'anno prima, in *Sciopero*, Sergej M. Ejzenstejn racconta l'inizio (e poi la repressione) di una rivolta all'interno di una fabbrica, combinando dettagli e primi piani sui personaggi con sguardi dall'alto sulla catena di montaggio o primi piani di ruote dentate e ingranaggi in movimento. Un uso della composizione dell'inquadratura e del montaggio teso a scuotere l'attenzione e l'emozione dello spettatore, per dargli un "cine-pugno" viscerale<sup>6</sup>.

### Il lavoro come competenza

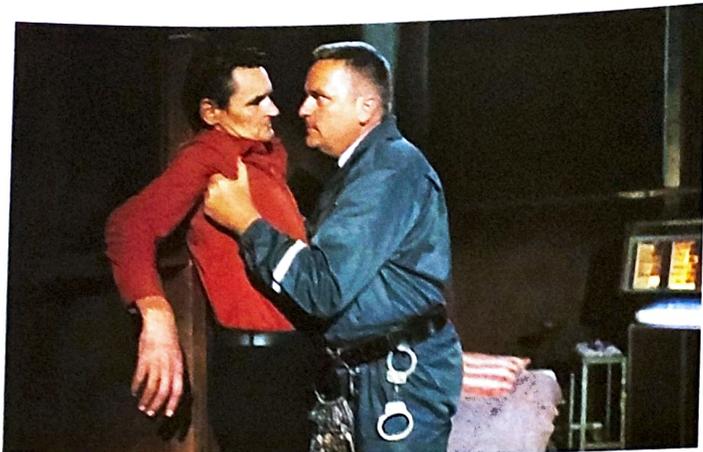
Vertov e Ejzenstejn ci insegnano a guardare in un altro modo: il lavoro non viene solo rappresentato, ma può anche venir "fatto sentire" allo spettatore, attraverso una costruzione ritmica e affettiva. È una lezione che passa nel cinema della modernità, per arrivare ad esempio all'incipit nervoso di *Sabato sera, domenica mattina*, di Karel Reisz (1960), che alterna visioni in oggettiva (e in campo totale) dell'interno di una fabbrica a primi piani e dettagli dovuti allo sguardo (in soggettiva) del protagonista, un ventenne che produce gli ultimi pezzi affusolati di metallo pensando tra sé che potrebbe farne di più al giorno, se volesse, ma che non ne vale la pena. Ne fa invece molti di più di tutti gli altri operai (a cottimo) il protagonista di *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri (1971), interpretato da Gian Maria Volonté, che lavora in modo frenetico mentre mastica tra sé il mantra personalissimo che risolve (almeno per lui) il nesso tra lavoro e desiderio: "un



Sabato sera, domenica mattina di Karel Reisz



Welfare di Frederick Wiseman



L'uomo senza passato di Aki Kaurismäki



Riff Raff di Ken Loach

pezzo un culo, un pezzo un culo”.

La sua ansia da prestazione lo farà finire male: prima infortunato, poi scioperante e licenziato. Tornerà infine alla catena di montaggio, riabilitato ma senza speranze. Il racconto di Petri deve molto all'esperienza neorealista del primo dopoguerra italiano: è da quei film che partono le indagini sul campo (con metodi etnografici che vanno oltre la semplice inchiesta) per produrre film come *Roma, ore 11* di Giuseppe De Santis (1952, scritto assieme a Cesare Zavattini). Qui un fatto di cronaca, la morte o il ferimento di alcune donne dovuti al crollo per sovraccarico della scala interna di un palazzo, diventa un racconto sulle troppe donne in coda per un solo posto da dattilografa, a partire da un'indagine (condotta dallo stesso Petri) sulla disoccupazione femminile dell'epoca.

E indagini sociali sono molti film della coppia De Sica-Zavattini come *Sciuscià* (1946) sui poverissimi bambini lustrascarpe, o come *Ladri di biciclette* (1948) che svela una Roma del dopoguerra in lotta per la sopravvivenza: la bici rubata all'attaccchino al suo primo giorno di lavoro - cercata per tutto il film da padre e figlio (che in età scolare lavora già come benzinaio) - è necessaria per salvare l'uomo dalla miseria. *Umberto D.* di De Sica e Zavattini (1952) è ancora più drammatico, perché il dignitoso pensionato del titolo non ce la fa ad arrivare a fine mese, e arriva a pensare al suicidio.

### Il lavoro come esperienza

Lo sguardo più attivo nel raccontare



Sorry We Missed You di Ken Loach

il lavoro è quello documentario. Parliamo di film in cui domina il “modo documentarizzante” (Odin<sup>7</sup>), cioè un patto di lettura con lo spettatore che ha a che fare con un “enunciatore reale interrogabile in termini di identità, di fare e di verità”. Il patto documentario crea un'esperienza mediale per cui quello che viene raccontato ci riguarda direttamente, può cioè far parte del nostro mondo di esperienza diretta e quotidiana. Ecco allora dei classici come *Lu tempu de li pesci spada*, di Vittorio De Seta (1954) sull'attesa e la pesca (e il ritorno a casa) dei pescatori calabresi e siciliani di quegli anni; o invece le situazioni di routine, le regole e i comportamenti osservati con pazienza da Frederick Wiseman in *Welfare* (1975) in un ufficio americano per l'assistenza e il collocamento; per arrivare a racconti critici sulla cultura del consumo come *Surplus* di Erik Gandini (2003).

Sofferamoci su *In fabbrica*, di Francesca Comencini (2007), in particolare sulla sequenza dedicata all'isola di montaggio, introdotta in *voice over* dalla spiegazione sulle lunghe lotte operaie di fine anni Sessanta per giungere allo “Statuto dei lavoratori”, ribadite con foga da un sindacalista in un filmato d'archivio, mentre spiega l'alienazione della catena di montaggio e la conquista della nuova “isola” di lavoro. Segue una dimostrazione ai giorni nostri di un operaio che con procedure di assemblaggio costruisce una parte di un motore, piuttosto che svitarne e riavvitarne tutto il giorno solo pochi elementi.

L'era post-industriale è raccontata

invece da *Il pianeta in mare* di Andrea Segre (2019): il film intarsia filmati d'epoca i cui tutto era in fermento a confronto con il Petrolchimico spettrale di oggi, con ciminiere e altoforni in dismissione, stralci di vita degli immigrati dediti alla costruzione delle grandi navi in contrasto con quelli di ex-operaio e sparuti tecnici dell'ENI e di Fincantieri, e dei lavoratori digitali delle nuove aziende globalizzate. Un mosaico poetico e potente sull'esperienza dei lavoratori del pianeta Marghera.

### NOTE

- 1 E. Veronesi, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Torino, Effatà, 2004.
- 2 Il tema dei rider è centrale in *Pizza Boy* di Luca Zonta, 2019, un cortometraggio di finzione vincitore dell'ultima edizione del festival “Short on Work” (Fondazione Marco Biagi, Modena).
- 3 I. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002, pp. 395-400 (ediz. orig. 2001).
- 4 M. Bertozzi, “Il sudore immaginario”, in *Annali dell'AAMOD*, 3, 2000 (ora in *Quaderni della Fondazione Marco Biagi*, 5/3, 2015).
- 5 S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 86-87.
- 6 A. Somani, *Eisenstein. Il cinema, le arti e il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 30-37.
- 7 R. Odin, *Gli spazi di comunicazione*, Milano, La Scuola, 2013, p. 65 (ediz. orig. 2011).



Il pianeta in mare di Andrea Segre