

UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”  
FACOLTÁ DI LETTERE E FILOSOFIA



Corso di Laurea in

Discipline dell'arte, musica e spettacolo

TESI IN STORIA DEL CINEMA ITALIANO

“Prima protagonista la realtà: il cinema di Daniele Segre”

RELATORE:  
PROF. RE ADRIANO APRÁ

CORRELATORE:  
PROF. RE BRUNO TORRI

LAUREANDA:  
SILVIA PAPA

Matricola: 0011001

**ANNO ACCADEMICO 2004-2005**

*«Credo che la nostra vita abbia un senso  
soltanto nel momento in cui  
riusciamo a guardarci negli occhi  
e capire che anche stando in silenzio  
noi due siamo insieme».*

Ermanno Olmi

Semplicemente grazie:  
al Maestro Nino Cirinnà perché tra sorrisi e lacrime  
è riuscito a darmi tanto;  
a Dante per non negarmi mai il suo affetto;  
ai fratelli Santuccio perché grazie ai loro consigli  
posso dire di ascoltare della buona musica;  
a Daniela perché mi ha fatto conoscere lo sguardo  
che riesce a scorgere l'altro lato della medaglia  
nascosto dalla superficie tangibile;  
a LauraZ per essere sempre un'ottima uditrice e consigliera;  
a Eleonora per il suo prezioso aiuto nelle pratiche burocratiche;  
ad Anna Magnani per le sane risate che con i suoi film mi regala;  
a C<sup>2</sup> per avermi insegnato che "la bellezza delle cose ama nascondersi";  
a Sara per avermi spinto alla curiosità di guardare oltre;  
a Brunella per aver sopportato la mia noncuranza  
e per la voglia di vivere che riesce a trasmettere;  
a Gian Piero per i suoi ± 150 kg di bontà;  
a Valeria perché con la sua tenacia  
mi dimostra che si può andare molto lontano;  
a Mauro e Paola per l'affetto puro e sincero che dal 1981  
ogni giorno mi donano,  
ma soprattutto grazie a Daniele Segre  
per aver soddisfatto (quasi) tutte le mie richieste  
e per avermi dedicato parte della sua giornata temporeggiando  
pazientemente al solitario virtuale.

## **INDICE**

*Introduzione*

**CHI È DANIELE SEGRE**

### **1. LA NON-FICTION ITALIANA DAGLI ANNI '70**

#### **1.1. SULLA SCIA DI ZAVATTINI**

*1.1.1. Il cinema militante*

*1.1.2. Cinegiornali studenteschi*

*1.1.3. Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe*

*1.1.4. Gruppo Iniziativa per il Film di Intervento Politico (ANAC)*

*1.1.5. Gruppo Cinema Teatro Azione – Suzzara*

*1.1.6. Centro Cinematografico Documentazione Proletaria Genova/Roma*

*1.1.7. Movimento Studentesco del Centro Sperimentale di Cinematografia*

#### **1.2. IL VIDEO NEL DOPO '68**

#### **1.3. GLI ANNI DELLA VIDEOARTE**

*1.3.1. Festival, mostre e rassegne*

*1.3.2. Una distribuzione non equa*

*1.3.3. Il caro estinto*

*1.3.4. L'avvento del digitale*

*1.3.5. Videocamera amore mio!*

### **DOCUMENTI**

*Allegato A: Manifesto ufficiale del movimento “Dogma ‘95”*

*Allegato B: Stilema del “Comma 22” per la cineproduzione*

### **2. IL CINEMA**

*Breve introduzione ai film*

#### **2.1. I FILM DI FINZIONE**

*2.1.1. Vite di ballatoio. Lo sceneggiato delle “parodie”*

*2.1.2. Tempo di riposo. La sfida del regista e la prova dell'attore*

*2.1.3. Manila Paloma Blanca. Storia di un alieno con l'oliva in mano*

*2.1.4. La sperimentazione con gli attori e il coraggio del regista: “Vecchie”  
e “Mitraglia e il Verme”*

*Intervista a Daniele Segre*

## *2.2. I FILM DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE*

*2.2.1 I film di lotta*

*2.2.2. I film di riflessione*

## *3. I CAMMELLI: SCUOLA VIDEO DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE*

*3.1. La selezione, la didattica*

*3.2. La documentazione sociale messa in atto: Crotone e Cavriago*

*Conclusioni*

*Bibliografia*

*Filmografia*

## Introduzione

Ho fatto cinema e nastri – come disse quello,  
“senza chiedere il permesso” – per piacer mio,  
in modi diversi, ubbidendo a ondate di interessi del tutto diversi.  
La coerenza se c'è è nell'aver ancora voglia di fare immagini...

(Gianfranco Baruchello che cita il saggio di Roberto Faenza *Senza chiedere permesso*)<sup>1</sup>.

Ho iniziato ad amare il cinema da Rossellini, e soprattutto da quel Rossellini che unendo il suo nome a quello di Anna Magnani e di Ingrid Bergman ha scritto pagine del nostro cinema che difficilmente si dimenticano. Ho iniziato ad amare un cinema portatore di un sottobosco di simbologie e significati, che mi ha dato la chiave di accesso per entrare dentro un'opera cinematografica e coglierne, se presente, quel substrato non tangibile ma che risulta essere la vera anima del film.

Ho iniziato ad amare il documentario da Ermanno Olmi, con un percorso che partiva da i suoi primi documentari industriali per giungere sino alle sue ultime opere di finzione che però comprendono al loro interno una naturalezza che sembra opporsi ai film cesellati, “leccati”, con manie di perfezione. Rossellini e Olmi hanno diverse cose in comune, ma ciò che mi emoziona di più è l'amore che mettono entrambi in ogni inquadratura dei loro film: se un'inquadratura è fatta in un certo modo c'è un perché, un significato, non è messa lì a caso; e poi quello che mi piace del loro cinema è che prediligono riprendere una realtà che non sia precostruita o se per forza di cose dev'esserlo, la finzione viene controbilanciata dalla scelta di attori non professionisti. Per far capire meglio questa “simbiosi” prendo come esempio una riflessione che Ermanno Olmi ha fatto ricordando Rossellini durante la 39. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che nel 2003 gli ha dedicato una retrospettiva: «Da ragazzo sentii parlare di questo evento che fu *Roma città aperta*, primo film italiano che arrivò negli Stati Uniti. Perché Rossellini mi fece aprire gli occhi? Mi fece capire che il cinema erano due cose diverse contemporaneamente: il sogno e la consapevolezza. Io quando uscivo da un film americano avevo l'effetto buio/luce che bisogna strizzare gli occhi per riprendere la visione del reale. Fra l'uscire da *Roma città aperta* e l'entrare in diretto contatto con la realtà della

---

<sup>1</sup> Roberto Faenza (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano, 1973.

strada non c'era alcuna frattura. Capii, con l'intuizione di un ragazzo, che quel cinema era il cinema della vita, della realtà, era il cinema che io andando per strada non ero in grado di vedere. Le cose che vedevo io avevano un significato superficiale; le stesse immagini le vedeva lui e avevano un significato diverso, mi rivelavano ciò che la realtà contiene ma che non è rilevabile al primo impatto: Rossellini le rilevava. Quindi io capii lì come il cinema poteva essere allontanamento dalla realtà, l'evasione da essa; ma il cinema può e dev'essere anche quello che mi mostra la realtà che ho sotto gli occhi tutti i giorni attraverso lo sguardo di uno che ha la specifica qualità di indagare i significati nascosti della realtà e mostrarli. Questo è un cinema poetico e civile, nel senso che ci aiuta a convivere, a capirci, a rivelarci l'uno con l'altro, e quindi per me questa è stata una folgorazione. Rossellini mi diceva: "Guarda la realtà e scopri, guarda la realtà e riprendi quella realtà che per te ha significato, registra quello che tu oggi vedi e ti pare interessante da mandare a memoria". Rossellini ha fatto una sua postazione per la memoria, ha guardato la realtà e l'ha rivelata, non gli interessava il cinema. Quando Rossellini fece la sua prima serie televisiva, *L'età del ferro*, venne respinto da tutti perché non faceva il cinema per il cinema. Non capivano che egli faceva il cinema per i cittadini, per gli uomini. Diceva sempre: "La televisione deve insegnarci la storia per poter convivere in pace, e non le storie", e si dedicò tutta la vita a questo»<sup>2</sup>.

Poi ho scoperto il cinema underground che mi ha fatto capire che esistono, o si possono far coesistere, diverse forme di cinema alternative a quello classico, ma a cui purtroppo non siamo stati abituati a causa della scarsa visibilità che certe opere devono subire. Come dice Adriano Aprà in un saggio del 1975 intitolato *L'underground*: «il cinema sperimentale aiuta a capire che si può fare cinema al di fuori della finzione narrativa tradizionale; il cinema può essere didattico, scientifico, pubblicitario, pornografico, militante, può essere informazione, cinegiornale. Esso ipotizza quindi anche nuovi pubblici, al di fuori del rituale magico-teatrale della sala cinematografica tradizionale. Il cinema sperimentale amplia i confini del filmabile oltre il realismo oggettivo, positivisticò. La tecnica trasforma la realtà, produce nuove realtà. [...] Si è dissolta la figura dell'autore-regista tradizionale, punta emergente di una piramide, "artista" che coordina il lavoro altrui col quale egli si pone in

---

<sup>2</sup> Testimonianza inedita raccolta durante la tavola rotonda del 17° Evento Speciale della 39. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro dedicato a Ermanno Olmi.

posizione gerarchica di comando e controllo: penso alla riqualificazione del “team” nelle esperienze di Grifi-Sarchielli, del gruppo Lajolo-Leonardi-Lombardi (Videobase) [...] Sono stati sconvolti i tempi tradizionali della durata dello “spettacolo” tradizionale: si va da film di pochi minuti a opere della durata di sei ore e più. Sono tempi che la sala tradizionale non contiene più»<sup>3</sup>. Con il cinema sperimentale ho capito che è possibile fare del cinema a basso costo, che oggi sembra essere diventato una vera e propria corrente, con un loro stile, e che consente a chiunque voglia di potersi esprimere con le immagini.

Da qui, partendo da questo cinema che si differenzia per aspirazioni, per linguaggio, per costi, per diffusione, da quello classico, ho avuto la possibilità di saper scegliere ciò che realmente mi trasmetteva qualcosa.

Le emozioni più forti le ho sempre pescate in quell’oceano immenso che è la realtà, al cinema mi hanno dato spunto di riflessione più i film documentari che i film di finzione (tranne qualche rarissima eccezione). Faccio il tifo per un cinema utile, che sia conoscenza, che non vuole essere spettacolarizzazione: a quello ci pensa la televisione, quella italiana, sottoposta alla dittatura di certi padri-padroni che la riempiono di *talk show* patetici (dove il paragone con un pollaio sarebbe un lusso) e di *reality*, con la presunzione di farli passare per prodotti di buona qualità.

La risposta a questa mia esigenza credo di averla trovata nel cinema di Daniele Segre. Conosciuto quasi per caso, leggendo una rivista di cinema, mi ha incuriosito approfondire la conoscenza di questo autore che realizza film di documentazione sociale. Ma il fattore che mi ha più entusiasmato in questa ricerca è stata la vastità della sua filmografia e soprattutto la presenza, all’interno di una ricerca condotta nella realtà, di “intermezzi” di finzione. Mi sono domandata cosa avesse spinto un autore di cinema della realtà ad approdare a quello di finzione. Per questo, nella presente “ricerca di laurea” ho approfondito la descrizione e l’analisi di quei film definiti “di finzione”, anche se si scoprirà che con Segre la finzione viene messa in discussione. Non per questo ho tralasciato i film di documentazione sociale, suddivisi in *film di lotta* e *film di riflessione*, che fanno del cinema di Segre un cinema-specchio, in cui ci possiamo riflettere e ritrovare: sono quei film interpretati da persone vere la

---

<sup>3</sup> Adriano Aprà, *L’underground*, in Clauer Salizzato (a cura di), *prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989, pp. 158-159.

cui sceneggiatura è scritta dalla loro vita, dalle problematiche, dalle gioie, dai dolori, dalle sconfitte che essa comporta. In questi film, in particolare negli ultimi dieci anni (*Non ti scordar di me*, *Come prima, più di prima, t'amerò*, 1995; *Sei minuti all'alba*, *Quella certa età*, 1996; *Paréven fumighi*, 1997; *A proposito di sentimenti*, 1999) Segre porta una proiezione fantastica sul reale, inserendo degli inserti di finzione interpretati dalle stesse facce che si mettono in primo piano per raccontare la loro esperienza.

C'è una citazione detta da Tullio Masoni e Paolo Vecchi che più di tutto riesce a descrivere cos'è il cinema di Daniele Segre: «Crediamo valga ancora oggi quanto, ormai parecchi anni fa, ha scritto Alberto Barbera a proposito del *metodo* Segre: “Consiste... in un passaggio continuo e quasi impercettibile di campo: dal documentario alla *fiction* e viceversa. Assunti non già come momenti successivi per quanto interagenti, ma precisamente come istanze discorsive simultanee, scivolamenti progressivi da un piano all'altro, all'interno della medesima sequenza, della medesima inquadratura. Si tratta insomma per Segre di complicare in continuazione l'evidenza del documento con lo spessore della rappresentazione, senza peraltro mai sovrapporre artificialmente la messa in scena alla naturalità reale”. In questa pratica, coerente nella sua continua evoluzione, il regista è diventato immediatamente riconoscibile nel panorama cinematografico – e non solo, beninteso, in quello nazionale – con la caratteristica che è propria solo degli autori di razza: l'unicità»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Partiture per volti e voci. La “commedia umana” di Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari, 1997, p. 26.

## CHI È DANIELE SEGRE.

Daniele Segre (Alessandria 1952) nasce in una famiglia ebrea di estrazione proletaria. «L'educazione è impartita secondo i canoni dell'ortodossia ebraica che Daniele segue in maniera rigorosa fino all'età di 20 anni»<sup>1</sup>. I germi di questa educazione riaffiorano nel suo secondo lungometraggio di finzione, *Manila Paloma Blanca* (1992). Il regista stesso afferma a proposito del film: «Io sono ebreo e questi elementi mi appartengono del tutto».

Nei primi anni Sessanta si trasferisce con la famiglia a Torino dove pratica assiduamente attività sportive e contemporaneamente coltiva la passione per la fotografia. «Sono i primi anni Settanta, un intenso periodo di lotte sociali, che Segre documenta con interesse e passione»<sup>2</sup>. Diventa fotografo professionista ed è grazie a questo lavoro che si avvicina al mondo del cinema, esperienza che va a solidificarsi quando incontra Silvano Agosti nel 1974. Da questa conoscenza nasce una collaborazione che lo porta a divenire fotografo di scena per *Nessuno o tutti / Matti da slegare* (1975) di Agosti, Bellocchio, Rulli, Petraglia. Questa esperienza lo porta a decidere di passare dietro la macchina da presa e dirigere il suo primo documentario, *Perché droga* (1976), in collaborazione con Franco Barbero e prodotto dalla Unitelefilm, casa di produzione del PCI. I suoi primi lavori sono focalizzati su problemi delle realtà giovanili disagiate come *Il potere deve essere bianconero* (1978), secondo documentario che entra, indagandolo, nell'ambiente degli ultras juventini e che continua nel successivo *Ragazzi di stadio* (1979), quest'ultimo accompagnato da un suo libro fotografico.

«Il mio approccio con il cinema è stato consequenziale a quello che stavo facendo: fotografavo e lavoravo per strada, seguivo quello che succedeva, dalle occupazioni delle case, alle manifestazioni, a cose legate alle persone che vivevano direttamente le esperienze da me fotografate. Non ho mai pensato, almeno in quel momento, di fare del cinema di finzione: volevo solamente dare forza alla mia macchina fotografica. Insomma usare la macchina da presa per dare voce alle mie fotografie, per raccontare la realtà»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Antioco Floris, *Nota biografica*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucc, Cagliari 1997, p. 195.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Franco Montini, *I novissimi*, Nuova Eri, Torino, 1988, p. 42.

Da questi lavori ha inizio una prolifica attività che si sviluppa nella collaborazione con la sede regionale piemontese della Rai con la realizzazione di numerose inchieste, documentari e servizi giornalistici. Tra i tanti ricordiamo: *Carnevale in quartiere; Torino, mercati generali; Il ciocco è relativo* (1980), *Rock, Torino cronaca (Quattro quadri)* (1981), *Cerco casa; Torino cronaca. Il matrimonio di Anna e Giuseppe; Torino cronaca. Anna, Paolo e Francesca* (1982), *La salute in fabbrica; Droga, un problema da risolvere; La talassemia, un progetto di ricerca finalizzata; I bambini e gli incidenti* (1983), «quattro filmati, di trenta minuti ciascuno, che analizzano e sviluppano quattro problematiche sociali: realizzati dalla Rai regionale per essere immessi nel circuito didattico delle scuole medie superiori piemontesi»<sup>4</sup>. Sono dell'84 una serie di servizi per la trasmissione di Rai1 *Droga che fare* (1984-86), e altri servizi per trasmissioni come *Italia sera* (1985) *Unomattina* (1986-87), *Notte Rock* (1988), e i reportage su Frank Sinatra e Liza Minnelli (1987).

«Il suo stile è ruvido, diretto e secco, e tende a comunicare attraverso uno sguardo privo di filtri estetizzanti e moralistici. In tal senso, inquietante ed incisivo è *Ritratto di un piccolo spacciatore* (1982)»<sup>5</sup>, film prodotto da “I Cammelli”, società fondata da Segre nel 1981 per difendere un'idea personale e indipendente di cinema.

Pur continuando a interessarsi alle tematiche sociali, sperimenta le possibilità d'impiego del video anche nella finzione: realizza *Testadura* (1983), primo lungometraggio di finzione, che partecipa alla Mostra di Venezia nella sezione Venezia De Sica, e in cui si comincia a «intravedere un elemento che segnerà in maniera indelebile la produzione di Segre – la capacità di creare intorno alla documentazione sociale uno stile cinematografico che sappia coniugare realtà e finzione – che raggiunge uno dei massimi risultati l'anno successivo con *Vite di ballatoio*»<sup>6</sup>.

Nel 1988 dà vita alla cooperativa “Cammelli Factory”, con cui inizia un ampio lavoro di informazione e documentazione sul territorio. Tra il 1987 e il 1988

---

<sup>4</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Cesena: Centro cinema città di Cesena, 1993, p. 40.

<sup>5</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 8

<sup>6</sup> Antioco Floris, *Nota biografica*, cit., p. 196

sostiene il progetto “Indigena” per conto di Rai3 con *Sarabanda e finale*, episodio del film collettivo *Provvisorio, quasi d’amore*.

Nel 1989 istituisce la Scuola Video di Documentazione Sociale “I Cammelli”, che negli anni successivi, anche col sostegno di Unione Europea e Ministero del Lavoro, ha avviato decine di giovani alla delicata e difficile attività di autore (o altro professionista) audiovisivo nel sociale, con un approccio opposto a quello, spesso irrispettoso e frettoloso, tipico del reportage televisivo.

Sempre dell’ ‘89 sono *Occhi che videro*, realizzato in co-produzione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino, omaggio alla figura di Maria Adriana Prolo, fondatrice e direttrice del museo, e *Non c’era una volta*.

*Partitura per volti e voci. Viaggio tra i delegati della Cgil* (1991) segna l’inizio di una collaborazione col sindacato che sarà prolifica negli anni successivi. «Il sindacato sarà infatti per lui occasione di stimolo e contemporaneamente sostegno per alcune produzioni»<sup>7</sup> tra le quali: *Spot immigrazione* (1991), *Crotone, Italia* (1993), *Dinamite* (1994), *Come prima, più di prima t’amerò* (1995).

Dopo l’esperienza fatta in Rai, nei primi anni Novanta Segre lavora per la TSI (Televisione della Svizzera Italiana) realizzando, anche qui, reportage e servizi televisivi per il programma *Fax* (1994-1995), *Profondo nord – Profondo sud* (1992), viaggio tra nord e sud dell’Italia alla scoperta di diversi modi di sentirsi italiani, e l’omaggio ai figuranti di Cinecittà con *Non ti scordar di me* (1995).

Contemporaneamente alle collaborazioni con CGIL e TSI realizza, con l’attore Carlo Colnaghi, *Tempo di riposo* (1991), video di preparazione per *Manila Paloma Blanca* (1992), secondo lungometraggio di finzione che indaga l’universo esistenziale di un attore emarginato, Colnaghi stesso, e illustra bene la “poetica” di Segre: il costante scivolamento dalla realtà alla finzione.

Negli anni successivi con i *Racconti italiani*, serie di cinque film realizzati nel ’96, affronta diversi temi come gli anziani (*Quella certa età*), gli extracomunitari (*Diritto di cittadinanza*), gli incidenti stradali del sabato sera (*Sei minuti all’alba*), la sanità (*Azienda sanità*) e il mondo operaio (*Un solo grido, lavoro*).

---

<sup>7</sup> Cit., p.197.

Nel 1995 debutta anche come regista teatrale con lo spettacolo *Week-end* di Annibale Ruccello.

Sempre dal 1996 Segre insegna al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma tenendo lezioni per il corso di Realizzazione audiovisiva.

Del 1997 è *Paréven furmìghi* dove «è la memoria storica che diventa protagonista con l'emblematica vicenda del cinema "Teatro Nuovo", oggi "Novecento", a Cavriago quando al termine della seconda guerra mondiale gli abitanti, quasi un modo per uscire dall'incubo bellico, decidono di costruire un cinema»<sup>8</sup>.

Sempre del 1997 è "*Pa prou!*". *Giocchi primaverili in territorio francoprovenzale* sulle varietà dialettali presenti nelle Alpi e sul gioco in quanto particolare aspetto delle tradizioni popolari.

Fra le opere più recenti *Sto lavorando?* (1998), sull'inserimento lavorativo di un giovane con gravi problemi psichici, *E pensare che eri piccola*, realizzato per la serie televisiva "Alfabeto italiano", e *A proposito di sentimenti* (1999), sull'affettività nei giovani colpiti da sindrome di Down; *Protagonisti. I diritti del Novecento* e *Via Due Macelli, Italia. La sinistra senza Unità* (2000), sulla chiusura dell'omonimo quotidiano, *Asuba de su serbatoiu*, sulla chiusura di una fabbrica in Sardegna e *Tempo vero* (2001), sui problemi dei malati di Alzheimer.

Nel 2000 partecipa alla campagna "Puliamo il mondo", sollecitata da Tele+ e Legambiente, a cui 17 registi italiani hanno aderito realizzando a titolo gratuito dei cortometraggi sul tema della "mondezza". Dei 15 lavori realizzati, 5 sono stati presentati al Festival di Venezia nella sezione «Nuovi territori» tra cui quello di Segre, dal titolo *Monda Mondo*, in cui troviamo immagini di ragazzi handicappati alle prese con la raccolta di rifiuti. La spazzatura, per Segre, diventa in questo caso strumento di integrazione poiché offre un'occasione di lavoro a chi difficilmente riuscirebbe a trovare un'altra collocazione. Nel 2002 Segre torna alla finzione con *Vecchie*, scritto con le due protagoniste (Barbara Valmorin e Maria Grazia Grassini), film presentato nella sezione "Nuovi territori" a Venezia nel 2002, che ha ricevuto vari premi e riconoscimenti e che è divenuto uno spettacolo teatrale, *Vecchie. Vacanze al mare*, in scena al Piccolo Eliseo di Roma

---

<sup>8</sup> Cit., p 198.

nel gennaio 2003 e successivamente in altri teatri italiani.

Nel luglio 2003 inizia le riprese della serie di sei documentari *Volti - Viaggio del futuro d'Italia*, mandati in onda da Rai3 nel gennaio 2004.

Del 2004 è *Mitraglia e il Verme*, che insieme a *Vecchie* forma un dittico di film costruiti sugli attori, i quali sono portati al massimo dell'exasperazione recitativa, grazie all'uso della camera fissa. Girato in un ambiente squallido, i gabinetti pubblici dei Mercati Generali, ancora una volta «Segre fa un cinema utile. Agli altri ma non ai potenti»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Morando Morandini, «Un cinema della realtà», «Cinecritica», cit., p. 19.

## 1. LA NON FICTION ITALIANA DAGLI ANNI '70

### 1.1. SULLA SCIA DI ZAVATTINI

«Il tipo di cinema che io faccio  
è un cinema ruvido,  
che si rivolge allo spettatore  
in modo forte, non tende  
a sollazzare quanto piuttosto  
a stimolare nel pubblico  
quegli aspetti positivi e utili  
per il mantenimento nel tempo  
della capacità di intendere e di volere.  
Io animo e provo, non placo»<sup>1</sup>.

Questa dichiarazione porta con sé lo spirito di chi, alla fine degli anni '60, capisce che il cinema può essere uno strumento di controinformazione politica e sociale: «Alla base del mio lavoro c'è un impegno che va oltre lo stesso cinema: io voglio cambiare la realtà nella quale vivo. Io credo che il regista oggi debba sempre di più rendersi evidente in una azione di cambiamento, di forte intervento culturale, di lotta»<sup>2</sup>. E ancora: «Il cinema ha una forza troppo importante per gli uomini, può rappresentare l'emancipazione, la presa di coscienza, un qualcosa che va oltre la quotidianità. Di questo sono cosciente ed è forse il motivo per cui credo molto nel cinema che faccio. Il cinema può contribuire al cambiamento. [...] La macchina da presa è un'arma, può essere pericolosa. Molti la usano senza comprendere questa pericolosità. Io considero i miei film dei prodotti di utilità pubblica perché attivano nello spettatore stimoli ed emozioni grazie alle quali si attiva uno scambio e un confronto a partire dai quali si fa comunicazione, si fa informazione, ma si fa anche formazione»<sup>3</sup>.

Daniele Segre muove i suoi primi passi nell'ambito del cinema documentario a metà degli anni '70, in un periodo in cui arrivano i cosiddetti "anni di piombo" con la controinformazione che diviene attività sovversiva e con la scoperta del video, di cui Alberto Grifi fu tra i primi cineasti a esplorarne l'uso politico. E non è un caso che i primi film di Segre *Il potere dev'essere bianconero* (1978) e *Ragazzi di stadio* (1980), siano testimonianza di come una stagione di

---

<sup>1</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari, 1997, p. 98.

<sup>2</sup> Id., p. 102.

<sup>3</sup> Id., p. 103.

contestazioni e di lotte, di comunicazione per slogan politici, confluiscono in un tifo calcistico portatore di violenze.

«Ma il clima di ripiegamento e riflusso dilagante – ritratto da Segre con asciuttezza e senza facili moralismi – si intreccia ancora fittamente con un brulichio di attività cinematografiche (e poi video) vivaci ed estese, spesso senza titolo e senza autore, tese a documentare, testimoniare, informare o controinformare, nel solco tracciato dai Cinegiornali Liberi di Cesare Zavattini»<sup>4</sup>.

### *1.1.1. Il cinema militante*

Verso la fine degli anni '60, con il dilagare delle contestazioni studentesche e operaie, sorgono spontaneamente dei gruppi che si muovono nell'ambito del cinema e dell'informazione il cui scopo è quello di porsi al di fuori delle strutture economiche e culturali tradizionali, e orientarsi verso dei rapporti più diretti con le classi lavoratrici.

Oltre alla controinformazione e alla propaganda politica che contestavano *in toto* la classe dominante, con il cinema militante venivano messi in discussione i metodi tradizionali e standardizzati di produzione, distribuzione e gestione del mezzo cinematografico, e la funzionalità del cinema nella lotta di classe, rielaborando la funzionalità del rapporto cinema-politica.

Da questa esigenza nascono già alla fine del 1967 i Cinegiornali Liberi. L'idea, annunciata e illustrata da Cesare Zavattini nel municipio di Reggio Emilia, trova subito una larga adesione. Più che di una vera e propria linea d'azione si tratta di una proposta: stimolare tutti coloro che in Italia posseggono una cinepresa a filmare, documentare, analizzare i fatti intorno a loro e quindi organizzare tutti questi materiali in modo da permettere una distribuzione capillare ed estesa.

«“Cinegiornali”, perché fatti subito, perché legati alla realtà attuale del paese, testimonianze del presente; “liberi”, perché non sono un genere ma possono essere qualsiasi cosa e un miscuglio di tutto»<sup>5</sup>. Quindi il cinema militante non può essere considerato un genere cinematografico specifico, ma viene visto

---

<sup>4</sup> Sandra Lischi, *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Marsilio, Ed. Bianco e nero, Venezia, 2005. p. 95.

<sup>5</sup> Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, estratto da Bianco e Nero, fascicolo 7/8, Roma, 1973, p. 6.

come testimonianza filmica di un periodo storico caratterizzato da un violento scontro di classe, ed è soltanto all'interno di quella situazione culturale e sociale che esso vive che possiamo studiarne le motivazioni.

Dalle proteste alle denunce, dalla lotta di classe agli allucinogeni, i temi trattati sono diversi, ma l'idea che accomuna queste manifestazioni è quella di un cinema collettivo, che va contro quello individualistico dominante, e il cui metodo di lavoro si basa sull'impegno collettivo che ne sarà lo stesso fine. Ci si rivolge alla popolazione, alle classe lavoratrici, a tutti senza discriminazioni, per contribuire alla formazione di un'opinione pubblica autonoma. Questo è l'intento che viene enunciato nell'articolo 2 dello Statuto del Centro dei Cinegiornali Liberi di Roma, datato luglio 1969: «I Cinegiornali Liberi sono dei collettivi di Lavoro che si riuniscono dovunque intorno alla macchina da presa, allo scopo di diffondere l'uso popolare del mezzo cinematografico per farne uno strumento di ricerca e documentazione storico-socio-politica e di costume, di critica, di discussione e di proposta. I Cinegiornali Liberi vogliono essere uno strumento attivo di partecipazione alle lotte delle classi lavoratrici e dei loro alleati per l'intervento concreto nella formazione di una cultura alternativa antagonista a quella del privilegio»<sup>6</sup>.

A partire dal '68 vengono realizzati i primi cinegiornali a Roma, Bologna, Parma, Torino. I filmati, che hanno una durata che va dai cinque minuti a un'ora, vengono girati in gruppo o da un singolo autore, prevalentemente di estrazione intellettuale.

Accanto al C. L. di Roma si costituisce un sottogruppo composto da membri del C. L. romano che si pone come scopo la realizzazione di cinegiornali che documentino le lotte operaie a Roma e nel Lazio. Il primo e ultimo lavoro realizzato da questo gruppo autonomo è quello sull'occupazione della fabbrica romana dell'Apollon: *Apollon, una fabbrica occupata* (1969).

«L'esperienza dell'Apollon ha una grande importanza nella storia dei cinegiornali liberi, sia per quanto riguarda lo sviluppo interno del movimento, sia per quanto riguarda i suoi rapporti con l'esterno. [...] Il film rappresenta un grosso "successo". Raccoglie immediatamente l'adesione di tutte le forze della sinistra, dal Partito Comunista, ai Sindacati, all'Arci, che contribuiscono al finanziamento e ne favoriscono la circolazione acquistando direttamente copie

---

<sup>6</sup> Id., p. 11

e organizzando proiezioni nelle loro sedi»<sup>7</sup>. Ma molti altri contestarono questo successo, come ad esempio Adriano Aprà, che in un articolo di Cinema & Film del 1969 così descrive “l’evento”: «Un lavoro di gruppo: ma un gruppo che unisce gli sforzi non per inventare un nuovo linguaggio, bensì (dato che non si pone il problema del linguaggio: l’eredità del neorealismo) per ripetere il linguaggio che conosce: quello dei padroni. Si chiede agli operai dell’Apollon di collaborare (alla “sceneggiatura”, poiché si tratta di un film narrativo)? Essi si rifaranno, senza saperlo (come vogliono i padroni), ai modelli degradati digeriti nelle sale commerciali. [...] Uno spettacolo umiliante, non a causa degli sfruttati che confermano la loro condizione di sfruttati (culturalmente stavolta) ma dei nuovi, inconsapevoli sfruttatori, incapaci di reagire, incoscienti persino che sia necessario reagire. E così il cinegiornale “libero” (produttivamente, ma fino a un certo punto) è schiavo linguisticamente: un cinema politico comincia dal linguaggio e, finché sarà l’individuo e non la collettività a parlare, dall’individuo. Il gruppo dovrebbe agire, mi pare, come propulsore, diffusore di un linguaggio che è (ma non resta) individuale: come gruppo responsabile di una politica culturale che parte dall’individuo per arrivare alla collettività. Non si può compiere d’un tratto il “salto” che consiste nel parlare un linguaggio “collettivo” quando non esistono le condizioni storiche per parlarlo. [...] Anche produttivamente il cinegiornale dell’Apollon mi pare un esempio da *non* seguire: un costo di 3 milioni e 700.000 lire, 5000 metri di pellicola, sedici per un film di un’ora (secondo quanto dichiarato dagli stessi autori), la formula della ricostruzione dei fatti invece che della loro registrazione. Oggi un cinema a 16 mm. ha costi ben più bassi (l’underground insegna), e ricostruire ciò che è vivo, in questo caso, è un’operazione da becchini. Significa morti-ficare il reale. Anche e soprattutto perché l’operazione di ricostruzione a posteriori non è dichiarata, e quindi tutto il film si muove sull’equivoco (neorealistico!) di una finzione vergognosa di esserlo. Così, la finzione è usata non per dire più la verità ma per esporre la verità (diciamo: classificarla, “ordinarla”)<sup>8</sup>.

Nonostante le varie opinioni, *Apollon, una fabbrica occupata* resta uno dei primissimi film sull’occupazione di una fabbrica, e su questa scia si delinea la

---

<sup>7</sup> Id., p. 9.

<sup>8</sup> Adriano Aprà, *Un cinegiornale “neorealistico”*, «Cinema & Film», n. 9, estate 1969, p.375.

tendenza dei Cinegiornali, che privilegia la classe operaia e i suoi disagi come protagonista del nuovo cinema e della nuova cultura.

Un esperimento anticipatore è quello di *Scioperi a Torino* (1962), di Carla e Paolo Gobetti, «un film di mezz'ora girato in 16 mm con suono diretto e col commento di Franco Fortini; nonostante certi difetti tecnici, il film è un resoconto non convenzionale delle lotte operaie alla Lancia e alla Fiat»<sup>9</sup>.

Successivamente, nel '64, su iniziativa del P.C.I. e del P.S.I., si costituisce a Roma la Unitelefilm, che produce e distribuisce documentari di tipo politico e successivamente collaborerà alla realizzazione di alcuni cinegiornali.

Insieme ai Cinegiornali Liberi si formano i primi Cinegiornali Studenteschi.

### *1.1.2. Cinegiornali studenteschi*

Alla fine del 1967, nel corso dell'occupazione della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza" di Roma, parte l'iniziativa di filmare e denunciare le violenze della polizia contro il movimento studentesco nel corso degli scontri a Valle Giulia.

Con l'intento comune di utilizzare la macchina da presa come arma politica, «i rappresentanti dei Cinegiornali studenteschi ebbero un incontro con i Cinegiornali Liberi e proiettarono il loro cinegiornale, ma secondo le testimonianze ricevute il film fu accusato di eccessiva politicità»<sup>10</sup>.

Da allora non vi furono più rapporti tra i due gruppi.

In totale furono realizzati nel '68 quattro cinegiornali (di cui Silvano Agosti ne fu il promotore) che documentavano perlopiù azioni di lotta e protesta studentesca: dalla registrazione di assemblee interne all'Università, all'occupazione dell'Università e la successiva distruzione delle vetrine Fiat nella zona limitrofa alla facoltà; dalle manifestazioni e gli scontri di piazza Cavour, alla documentazione della situazione politica del Movimento Studentesco. Ma la pesantezza dei ritmi filmici di questi cinegiornali andava a discapito dei messaggi e delle denunce che si volevano comunicare.

Finisce così il periodo più aureo dell'attività dei Cinegiornali Studenteschi.

Alla fine di quell'anno accademico, con il riflusso della partecipazione studentesca, «il frazionamento in gruppi di diversa linea politica e la decisione

---

<sup>9</sup> Adriano Aprà, *Primi approcci al documentario italiano*, A proposito del film documentario, Annali I, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1998, p. 61.

<sup>10</sup> Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, cit., p. 16.

di uscire all'esterno delle università per un collegamento con classe operaia, si chiuse quella che possiamo definire la prima esperienza di cinema militante fatta in Italia»<sup>11</sup>.

### *1.1.3. Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe.*

L'inizio della attività del Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe risale alla fine del 1970. Esso nacque dai dissidi interni al CCM (Collettivo Cinema Militante) causati dall'allungamento del raggio d'azione nei problemi di quartiere, fabbriche e scuole, e dalla collaborazione con certi gruppi politici che "difendevano" la classe operaia.

«Far vedere la situazione della lotta di classe in Italia o nel mondo avrebbe dovuto servire – era il concetto di "controinformazione" sostenuto dal CCM nel suo complesso – a far nascere "spontaneamente" una coscienza di classe. Di fatto questo non si verificava»<sup>12</sup>.

Il gruppo non aveva una struttura stabile, e la commistione di altri gruppi al suo interno non permetteva di seguire una linea politica ben definita. Il pubblico si trovava di fronte a degli individui che non rappresentavano altro che loro stessi, incapaci di portare avanti un discorso collettivo caratteristico del gruppo a cui appartenevano.

Tuttavia alcuni membri del collettivo riuscirono a trarre degli spunti di riflessione da questa esperienza "mal riuscita", constatando quali erano i limiti e gli errori di fondo e cercando di superarli.

È da questa esigenza di creare delle strutture meglio definite che nacque il Centro Documentazione. Inizialmente era un gruppo esterno e parallelo al CCM che si occupava di produzione. Col passare del tempo diviene la struttura più importante fino ad arrivare alla fusione totale nel 1971, con la sparizione definitiva del CCM romano.

Da questo momento il Centro si occuperà di produzione e distribuzione del cinema militante.

«Ci sono dei mezzi tecnici di produzione da poter utilizzare, propri o non propri, che permettono di impostare un lavoro sia di realizzazione di materiali che di doppiaggio di film stranieri. [...] Il Centro non si pone più come "servizio" ma in un rapporto di collaborazione, all'interno del dibattito politico

---

<sup>11</sup> Id., p. 17.

<sup>12</sup> Id., p. 56.

in atto. L'attività serve agli organismi, ma anche ai componenti del Centro e la stessa distribuzione dei film – e l'intervento attraverso di essi – è gestita da questi»<sup>13</sup>.

#### *1.1.4. Gruppo Iniziativa per il Film di Intervento Politico (ANAC).*

Sempre basandosi sulla concezione di un cinema inteso come strumento di intervento nella situazione di lotta, come contributo alla formazione di una coscienza di classe, di un cinema politico alternativo a quello tradizionale (individualista, che documenta una falsa realtà), «si è formato nel corso del '70, promosso dall' ANAC, il Gruppo Iniziativa per il Film di Intervento Politico, il gruppo si è dato come primo e specifico compito quello di fornire materiali rigorosamente qualificati di massima utilizzabilità per l'intervento»<sup>14</sup>. I documentari realizzati in questo primo anno sono *All'Alfa*, realizzato dagli operai dell'Alfa Romeo in collaborazione con una rappresentanza di tecnici del Gruppo, che ha lo scopo di divulgare e far conoscere le lotte operaie all'interno della fabbrica automobilistica, e *Lotta di classe in Sardegna*, realizzato dal Comitato operaio di Porto Torres sempre in collaborazione con un collettivo tecnico del Gruppo di Iniziativa. È un documento che fornisce un'analisi politico-sociale sulla condizione della regione.

Per rendere più efficace la loro azione e la visione dei filmati, così scrivono nel loro primo documento programmatico che risale al maggio 1971:

«Per quanto riguarda la circolazione dei film, la condizioni che il Gruppo di iniziativa ritiene essenziali per la proiezione sono le seguenti:

- Ogni proiezione deve essere preceduta dalla distribuzione dei materiali ciclostilati e dei documenti politici che accompagnano i film e che riguardano il film stesso e la situazione di lotta in cui è stato realizzato.
- Ad ogni proiezione deve seguire un dibattito e deve essere garantita ad un rappresentante delle forze politiche che hanno realizzato il film la possibilità di partecipare all'organizzazione e alla conduzione del dibattito stesso: sia per fornire il maggior numero di elementi utili alla conoscenza della situazione di cui tratta il film, sia perché il dibattito non venga distorto»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Id., p. 57.

<sup>14</sup> Id., p. 58.

<sup>15</sup> Ibid.

In generale l'attività svolta dal Gruppo di iniziativa volge il suo sguardo al futuro avvertendo e trasmettendo la necessità di realizzare materiali cinematografici validi per dare un contributo alla diffusione e affermazione del cinema militante.

#### *1.1.5. Gruppo Cinema Teatro Azione – Suzzara.*

Viene fondato nel 1970 a Suzzara (Mantova) da un gruppo i cui membri erano stati precedentemente impegnati nelle lotte del '68-'69 e nell'occupazione del Circolo del Cinema di Fabbrico (Reggio Emilia).

A Fabbrico si contestava il concetto del fare cinema appartenente alla cultura borghese con l'adesione a certe iniziative come i Cinegiornali Liberi di Zavattini e alla cultura militante.

«È così che il gruppo Cinema Teatro Azione decide di muoversi e di lottare all'interno del P.C.I. e di procedere a un lavoro di contestazione culturale»<sup>16</sup>.

A parte la controinformazione di classe il gruppo si dedica specialmente all'annullamento della dicotomia pubblico-opera per evitare l'alienazione dello spettatore e favorire una partecipazione e una sensibilizzazione più efficace.

Viene messa in scena la prima "comunicazione audiovisiva", spettacolo così denominato dal gruppo per la sua interattività col pubblico, per la sua struttura aperta:

«La sala viene divisa in due parti.

Si dispongono file di seggiole ai due lati in modo che i partecipanti si guardino in viso.

Sulla parete destra uno spot rosso.

Sulla parete sinistra uno spot bianco.

Ai due estremi della sala uno schermo per le diapositive e uno schermo per il filmato.

Prima dell'inizio in sottofondo le canzoni di Bertelli da *I giorni della lotta*, mentre rimane costantemente proiettata la prima diapositiva con una mano d'operaio mutilata. [...]

Lo spettacolo comincia a procedere per la durata di circa tre ore e si compone di interviste, dialoghi fra spettatori, proiezioni di filmati, di diapositive, lettura

---

<sup>16</sup> Id., p. 67.

di documenti. Non ha dei tempi precisi, stabiliti a priori, né è stata stabilita rigidamente la consecuzione temporale dei materiali»<sup>17</sup>.

Lo spettacolo vuole provocare momenti di coscienza, di confronto, di dibattito sulla base della informazioni storiche, politiche, culturali che esso trasmette.

Nel '71, a causa di alcuni dissensi tra i membri del P.C.I. locale, si apre una crisi politica all'interno del Gruppo che successivamente si unisce al «Manifesto». Nello stesso anno viene messa in scena la seconda «comunicazione audiovisiva» che si muoverà all'interno di alcuni circoli e camere del lavoro.

«In questo periodo il gruppo raggiunge il massimo della funzionalità prestabilita tra la classe operaia, in quanto non sono più i membri a intervenire (infatti il loro apporto è puramente di coordinamento degli interventi e d'informazione cine teatrale) ma gli operai, protagonisti essi stessi della lotta e dell'informazione»<sup>18</sup>.

#### *1.1.6. Centro Cinematografico Documentazione Proletaria Genova/Roma.*

Composto in larga parte da membri aderenti al P.S.I.U.P. (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria), il gruppo sorge a Genova tra il 1968 e il 1969. Lo scopo del Centro era l'analisi approfondita della lotta operaia e dei problemi ad essa correlati tramite la preparazione e lo studio per la realizzazione di film che ne documentavano i molteplici aspetti. Il lavoro di ricerca raggiunto in questa prima fase veniva discusso con altri collettivi che erano direttamente coinvolti dal problema in questione. Quindi si procedeva alla realizzazione del film.

«Si rifiutava il concetto di film come prodotto concluso e perfetto e si preferiva chiamarlo semplicemente materiale filmico, la cui validità era relativa alla capacità delle immagini di introdurre un discorso più ampio. Era insomma, un'occasione, un pretesto da cui partire per procedere ad una discussione politica che andava immediatamente al di là della proiezione e si sviluppa in termini più generali»<sup>19</sup>.

Venne così realizzato il primo cinegiornale del Centro dal titolo *Repressione a Genova*, documento sull'arresto di alcuni operai e studenti da parte della polizia, dopo aver subito provocazioni da gruppi politici di schieramento

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Id., p. 68.

<sup>19</sup> Id., p. 85.

opposto. Il film viene realizzato per mobilitare una reazione attorno alla vicenda accaduta ai compagni arrestati. Per questo viene fatto circolare in case del popolo, leghe operaie, sezioni di partito.

L'attività del gruppo continua con la realizzazione di altri cinegiornali con tematiche simili, sempre ambientati a Genova.

Una parte del Gruppo si trasferisce a Roma continuando sempre ad analizzare le situazioni da documentare, come si era fatto a Genova.

#### *1.1.7. Movimento Studentesco del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

L'attività di cinema militante all'interno del C.S.C. di Roma prende il via nel corso del 1969 dopo un trascorso burrascoso, iniziato due anni prima, che vede come protagonisti gli studenti e il corpo accademico dell'Ente. Alla fine del 1967 gli studenti entrano in sciopero rivendicando quattro punti fondamentali:

- 1) presalario generale
- 2) parificazione studenti stranieri
- 3) partecipazione ai piano di studio
- 4) partecipazione di un rappresentante degli studenti al consiglio di amministrazione dell'Ente<sup>20</sup>.

Il rifiuto da parte dell'Ente a queste proposte portò, nel gennaio del '68, a uno scontro tra le due parti in causa. Gli studenti allora decisero di trasferire la sede del Centro Sperimentale al Filmstudio con un'organizzazione autogestita. Nel frattempo gli studenti del Centro si unirono al Movimento Studentesco romano collaborando alle lotte studentesche; adesso le rivendicazioni nei confronti del Centro Sperimentale hanno un obiettivo preciso: l'autogestione.

A questo punto il direttore del Centro Sperimentale diede le dimissioni venendo sostituito da Roberto Rossellini. Con Rossellini alla direzione del Centro si preparava un nuovo statuto che prevedeva una revisione della struttura organizzativa dell'Ente con un periodo di cogestione dei corsi e delle attività fra studenti e direzione. Dopo essere stato presentato al Ministero, il nuovo statuto ottenne forti resistenze e opposizioni che indussero Rossellini a

---

<sup>20</sup> Id., p. 92.

lasciare l'incarico. Minacciando l'occupazione dell'Ente, gli studenti ottennero, da parte del Ministero, l'assicurazione di una rapida approvazione dello statuto. «Da allora ha inizio una gestione assembleare delle attività e prendono forme da parte degli allievi una serie di progetti cinematografici tesi a documentare esperienze di lotta di classe. Nel corso del '69 infatti, dopo continue discussioni, dibattiti e contraddizioni interne, prende il via una iniziativa che possiamo considerare come esempio di cinema militante»<sup>21</sup>.

All'ideazione e alla lavorazione dei documentari prendevano parte tutti i membri del gruppo, ognuno con mansioni diverse. È con questa ideologia che il Movimento entra in contatto con il Collettivo Cinema Militante per collaborare insieme alla realizzazione di documentari sulle lotte operaie alla Fiat di Torino.

Percorrendo la storia dei Cinegiornali Liberi vediamo come l'iniziativa si sia diffusa, partendo dal nord, in quasi tutta l'Italia. Ne è testimonianza il *Gruppo Cinema Contro – Enna*. Fu l'unico gruppo di cinema militante presente nel sud Italia. Di questo gruppo non si sa molto, ma ci sono delle testimonianze relative ai loro due film realizzati: *Per esempio...* e *La verdura nera*, entrambi risalenti ai primi anni '70.

A differenza dagli altri gruppi e collettivi di cinema militante, il Gruppo Cinema Contro di Enna fece circolare i propri film nelle scuole medie superiori.

«A scuola si fa politica sia con la didattica che con i contenuti; essa è una “rotella” – non certo di secondo piano – indispensabile e funzionale a quell'ingranaggio che chiamiamo “sistema”, nel quale la scuola [...] fornisce ai cittadini di domani quegli schemi mentali e di comportamento che sono propri di “una” cultura, la cultura della classe economicamente dominante»<sup>22</sup>.

I film e l'attività svolta dal Gruppo volevano mettere in discussione l'ideologia politica che stava alla base della scuola vista come produttrice del nostro tipo di società futura. Ma, com'è ovvio, il carattere polemico dei contenuti dei documentari e dell'azione svolta dal gruppo fanno sì che la loro controinformazione sia stata scomoda per molti, che hanno trovato non pochi alleati per sopprimere questo tipo di movimento.

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Id., p. 94.

La storia dei Cinegiornali Liberi risulta essere un tassello che compone il grande mosaico del documentario cinematografico. Mi sono limitata a dare qualche accenno delle tracce ancora presenti dei cinegiornali italiani, che hanno visto il massimo della loro fioritura tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, semplicemente perché questa vuole essere una ricerca che dia un'idea di quello che era il documentario e l'ambiente cinematografico negli anni in cui Daniele Segre nasce come regista.

Ma del documentario come strumento politico si sono serviti anche i rivoluzionari latinoamericani, i consiglieri nazisti di Hitler e anche, senza andare troppo lontano nei luoghi e nei tempi, Mussolini che durante il ventennio fascista utilizzava il "nuovo" mezzo di allora per fare propaganda politica a favore del regime.

Concludo il discorso riportando le parole di Ivelise Perniola che, a proposito del documentario, scrive: «La storia del documentario è una storia particolare, strettamente subordinata all'evoluzione del mondo esterno e soprattutto al controllo degli apparati politico-governativi. La libertà è apparente, ma sempre relativa. Il documentario ha un valore politico estraneo a qualsiasi altra forma cinematografica: esso può rappresentare nel medesimo tempo un valido strumento di lotta e un rigido sistema di chiusura ideologica; un mezzo rivoluzionario oppure ferocemente oscurantista»<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Ivelise Perniola, *Il cinema dicotomico*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003, p. 220.

## 1.2. IL VIDEO NEL DOPO '68

Molti autori di cinema militante e politico, colgono negli anni '70 l'avvento di una nuova tecnologia, "alternativa" a quella tradizionale, per la cattura delle immagini: il video.

Diffusosi a partire dalla metà degli anni '60, esso assume una valenza di controinformazione e documentazione su fatti culturali e politici.

Il passaggio dalla pellicola al video, da parte di questi autori "ribelli", avviene quasi spontaneamente per motivi comprensibili: prima di tutto perché favorisce la realizzazione di un cinema a basso costo grazie alle diverse possibilità offerte dal nastro magnetico (registrazione e riproduzione simultanea dell'immagine) rispetto alla pellicola; poi perché consente «un intervento rapido, a caldo, nelle situazioni da documentare, o per le storie da raccontare, naturalmente in modi diversi da quelli dell'industria dell'intrattenimento cinematografico. Da subito il video presenta (talvolta in modo inestricabile) queste due componenti: una realistica, collegata a una certa facilità d'uso, alla possibilità di avere allo stesso tempo la registrazione delle immagini e dei suoni, alla durata delle riprese, all'economicità; l'altra sperimentale e astratta, collegata alla natura metamorfica, malleabile, dell'immagine elettronica»<sup>1</sup>. Come testimonia in prima persona Silvano Agosti: «La videoregistrazione è uno strumento enormemente evoluto rispetto al cinema, che è una specie di zoppo. Col cinema facevo una fatica tremenda a cercare di documentare la realtà che mi scappava da tutte le parti, mentre col video questo non succede»<sup>2</sup>. «La padronanza del mezzo pellicola» dice Daniele Segre «non è tale da potermi liberare di presenze esterne e poter lavorare con la stessa autonomia di quanto possa col video. Questo sicuramente crea una frattura di ordine psicologico nel fare film, dove i tempi di lavoro sono diversi, più rigidi di quelli del video, che permette di osare di più e raggiungere dei risultati più forti. La pellicola a volte, proprio per i problemi che dicevo, può creare una sorta di resistenza e produrre risultati un po' annacquati rispetto ai tuoi bisogni reali. Il video no, è molto più maneggevole e ti dà forse delle risposte più immediate»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci editore, Roma, 2005, p. 33.

<sup>2</sup> Silvano Agosti, *Memorie di un cinegiornalista*, in Alessandro Giancola (a cura di), Videoteca Italia, Teorema, Roma, 1988, p. 48.

<sup>3</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Centro Cinema Città di Cesena, 1993, p. 11.

Uno dei primi cineasti a utilizzare il video in Italia è Alberto Grifi. Regista underground romano è coautore insieme a Gianfranco Barruchello de *La verifica incerta* (1964-1965) e a Massimo Sarchielli di *Anna* (1972-1973). In particolare quest'ultimo, come sostiene Adriano Aprà, «non solo rappresenta un superamento del cinéma-vérité ma fa un uso profetico del video»<sup>4</sup>, diventando l'esempio di una nuova tendenza del documentario consentita da queste “nuove” (per il tempo) tecnologie. Il video apporta nell'ambito cinematografico un nuovo modo di “scrivere” e pensare il documentario: l'abbassamento dei costi, la maneggevolezza e l'elasticità delle videocamere che permettono di catturare immagini anche in condizioni di scarsa luminosità e con una troupe ridotta, hanno favorito una tendenza realistica alla realizzazione di documentari, data anche dalla possibilità di effettuare riprese lunghissime, senza interruzioni, conquistando intimità e familiarità con l'“attore”.

«Il video si affianca, almeno per queste tendenze realistiche e documentaristiche, a un rinnovamento del cinema che fra l'altro aveva visto una tappa importante nell'avvento delle tecnologie leggere per la presa diretta del suono, negli anni sessanta»<sup>5</sup>. In campo cinematografico, queste videocamere più maneggevoli e meno ingombranti delle macchine da presa professionali hanno consentito di far convivere cinema tradizionale, narrativo, con il cinema sperimentale, indipendente, militante.

Ma parallelamente al cinema tradizionale, il video si muove anche seguendo l'orma lasciata da uno strumento per la diffusione delle immagini, cronologicamente un po' più giovane rispetto all'invenzione del cinematografo: la televisione, le cui prime tappe fondamentali per l'evoluzione di questo mezzo risalgono agli anni '20. Dal punto di vista tecnologico il video appartiene alla famiglia della televisione. Il cinema è formato da fotogrammi che scorrendo a una velocità di 24 fotogrammi al secondo, ci danno l'impressione del movimento: la pellicola non è altro che una striscia su cui sono impresse, tramite un processo foto-chimico, delle fotografie (fotogrammi) che, se guardate in trasparenza, si possono vedere anche a occhio nudo. Invece

---

<sup>4</sup> Adriano Aprà, *Primi approcci al documentario italiano*, in *A proposito del film documentario*, Annali I, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1998, p. 62.

<sup>5</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., p. 39.

il movimento nell'immagine televisiva non deriva dalla successione di fotogrammi. «Per la televisione non si deve parlare di proiezione ma di trasmissione; [...] l'immagine televisiva può esistere anche senza il supporto di registrazione e la sua trasmissione è virtualmente ininterrotta»<sup>6</sup>. Essa è il risultato di una scansione di segnali elettronici che si trasformano in segnali luminosi che vengono proiettati come punti luce sullo schermo.

C'è da dire che il cinema ha subito l'influenza e il fascino della televisione; autori come Godard, Truffaut, Fritz Lang, negli anni '60 "adottarono" nei loro film alcune caratteristiche del linguaggio televisivo. Altri utilizzano le videocamere, anziché le macchine da presa, per effettuare le riprese, oppure cominciano a utilizzare gli effetti elettronici nei loro film.

«È la stagione del cosiddetto "cinema elettronico", il cinema che assorbe, incorpora, assume in sé alcune caratteristiche della televisione: dalle tecniche di ripresa agli interventi in fase di montaggio, dalle peculiarità della trama video ai primi effetti. [...] Quello della televisione era stato un sogno delle avanguardie cinematografiche, che non solo avevano immaginato una trasmissione delle immagini alla velocità della luce, ma anche un mezzo rapido di intervento e documentazione»<sup>7</sup>.

Ma c'è un altro elemento che fa del video lo strumento più neutro ed efficace per avvicinarsi alla realtà; il nastro magnetico non consentiva, come la pellicola, di tagliare le sequenze, scartarle e montare quelle buone. Questa caratteristica, che potrebbe rappresentare un ostacolo per i *videomaker*, rappresenta invece una «metafora del flusso della vita, faceva ritrovare un'idea di cinema come ininterrotto piano sequenza sul reale (fra Cesare Zavattini e André Bazin; o, se si vuole, Andy Warhol): il che, in tempi di censure e cesure, diventava anche riscatto e riesumazione del rimosso, del "tagliato", del non visto e dell' invisibile»<sup>8</sup>. Quindi possiamo affermare che il cinema elettronico caratterizza il documentario di controinformazione degli anni '70.

Nascono le prime associazioni e i primi collettivi che sostengono l'utilizzo del video per documentare: è il caso del Collettivo Videobase, nato a Roma nel 1971, che manifesta particolare interesse per la praticità consentita dal video

---

<sup>6</sup> Id., p. 29.

<sup>7</sup> Id., pp. 30-31.

<sup>8</sup> Sandra Lischi, *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Marsilio, Ed. Bianco e nero, Venezia, 2005, p. 97

utilizzandolo per condurre inchieste tra i disagi sociali (emigrazione, proteste operaie, baracche, carceri, disoccupazione).

Fanno parete del gruppo Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, tutti e tre attenti non solo al cosa, ma anche al come girare. Nel 1985 il Collettivo Videobase si evolve: Lajolo e Lombardi fondano un nuovo gruppo, Altrementi, in cui entra a far parte Gianfranco Barruchello, tornando a «riconsiderare l'immagine elettronica finalizzata per sperimentare nuova visione, nell'indefinibile e arbitrario gesto della creatività e per esteso dell'arte»<sup>9</sup>.

Ma nel raggiungere gli anni '80 l'ondata di gruppi e collettivi dediti alla controinformazione tende a sfaldarsi non solo per motivi inerenti alla loro struttura interna, ma anche a causa di fattori esterni come il terrorismo (l'assassinio Moro), le stragi di Stato (Bologna, Ustica), che attraversano la fine degli anni '70. Alcuni gruppi non muoiono del tutto, ma spostano il loro interesse verso situazioni meno politicizzate: teatro, musica, radio libere. Il video entra a scuola prima come materiale didattico, poi come elemento di autoproduzione da parte degli studenti.

Se andiamo a guardare l'ambito del cinema italiano in questi anni, ci si rende conto che si respira un'aria "viziata". Chi vuole debuttare nel cinema italiano in questi anni deve fare i conti prima con una sorta di "nonnismo" che lascia poco spazio a queste nuove generazioni di cineasti, poi con una produzione che punta più a un'industrializzazione del cinema senza proporre alternative.

«In paesi che la crisi l'hanno già attraversata sono state prese misure strutturali di intervento o avanzate controproposte che moltiplicano le possibilità di fare cinema fuori dagli standard acquisiti (dai formati ridotti e poi gonfiati alle distribuzioni alternative, dall'*underground* al documentarismo, dal cortometraggio fino al video)»<sup>10</sup>. Alcuni di questi nuovi autori del cinema italiano riescono a inserirsi in questo sistema produttivo avviandosi in una carriera continuativa negli anni a venire; altri invece vengono posti davanti a degli imprevisti che ne ostacolano la libertà espressiva. Il "problema" in Italia della mancata presenza di un modello alternativo è data dal fatto che, come

---

<sup>9</sup> Guido Lombardi, Anna Lajolo, *Il video di parte*, in Valentina Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Taormina Arte 1991, VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Sellerio, Palermo, 1991, p. 272.

<sup>10</sup> Adriano Aprà, *I "marginali"*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit., p. 291.

suggerisce Aprà, «Una delle forze della nostra industria è stata quella di potersi permettere il lusso di fare a meno degli sperimentalismi (prendendo questo termine in senso lato), o per meglio dire di inglobarli all'interno delle proprie strategie complessive. Non è un caso che in Italia la *nouvelle vague* non si manifesti – al momento del suo emergere internazionale, nei primi anni '60 – *contro* il cinema dominante, ma trovi invece in esso, sul piano produttivo, quasi dei complici»<sup>11</sup>. In questo caso, i chiamati in causa da Aprà sono dei cineasti che rappresentano dei punti cardine nella storia del nostro cinema: Bellocchio, Antonioni, Olmi, Bertolucci, Pasolini, De Seta, Fellini, i fratelli Taviani e Roberto Rossellini, considerato il precursore della *nouvelle vague* in generale. Io a questa lista aggiungerei, senza troppa presunzione, anche Marco Ferreri.

È arrivando agli anni '70 che assistiamo all'emergere di cineasti *underground* e collettivi di cinema militante. È un periodo in cui si diffonde un desiderio di indipendenza dal cinema con la “C” maiuscola. Ma c'è chi, come Segre, guardando oggettivamente la situazione dal di fuori è portato a dire: «Essere indipendenti in Italia può essere una grossa volgarità, nel senso che è un'astrattezza molto soggettiva, legata a dei bisogni individuali che a volte non corrispondono ai concreti legami che puoi avere con le dinamiche della realtà. [...] Sicuramente fino ad oggi ho cercato di portare avanti una coerenza sia espressiva che produttiva, legata essenzialmente ai miei bisogni e da questo punto di vista penso di aver raggiunto quello che volevo»<sup>12</sup>.

Tuttavia questi indipendentisti sono i pilastri di una tendenza, che solo negli anni '80 verrà riconosciuta; malgrado le loro opere abbiano avuto una scarsa visibilità e diffusione, segnalano la possibilità di vedere il cinema da angolazioni diverse.

Mentre il cinema militante andava via via spegnendosi, assistiamo – come già detto - a una “trasformazione” del video. Così gruppi come il Collettivo Videobase di Roma e il Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano (poi Studio Azzurro) tralasciano l'attività di controinformazione politica e, forse perché più attenti a un'estetica del linguaggio, si dedicano alla sperimentazione dell'uso del nuovo mezzo. È grazie all'immagine elettronica che «nascono e si moltiplicano in tutta Italia le esperienze videoartistiche, forse per quello

---

<sup>11</sup> Id., p. 292.

<sup>12</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, cit., p. 9.

slittamento dal “politico” al “culturale” cui si accennava prima. [...] All’immagine sporca, mossa, mal definita di tanti video militanti si sostituisce l’immagine levigata delle ricerche videoartistiche; allo strapotere della parola che caratterizzava i video politici, si sostituiscono le sperimentazioni sull’immagine elettronica, il colore e la musica»<sup>13</sup>.

Quindi assistiamo a questo cambio di rotta del video, che solamente oggi sembra essere tornato alla sua vocazione iniziale di intervento politico.

---

<sup>13</sup> Sandra Lischi, *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, cit., pp. 100-101.

### 1.3. GLI ANNI DELLA VIDEOARTE

Mentre il video militante si avvia al declino, assistiamo in Italia, alla fine degli anni '70, alla nascita di un nuovo "oggetto d'arte": l'immagine elettronica.

Non a caso molti sperimentatori del video provengono «dalle arti plastiche e dalla musica: scoprire il video è stato come scoprire uno strumento che consentiva di proseguire in altri modi una ricerca estetica, una sperimentazione di linguaggi preesistenti. L'immagine elettronica, insomma, come materia luminosa da plasmare, il televisore come modulo per sculture o architetture»<sup>1</sup>.

Il video infatti porta in sé una natura malleabile: il colore e le forme possono venire alterati grazie al video sintetizzatore, e il monitor è come la tela di un quadro sulla quale il pittore crea un'immagine. Molti autori sottolineano la corrispondenza tra video e pittura. Nel 1961 Antonioni già esprimeva questa esigenza: «Voglio dipingere il film come si dipinge un quadro, lo voglio inventare, non voglio limitarmi a fotografare dei colori naturali»<sup>2</sup>. È quello che fece 29 anni dopo ne *Il mistero di Oberwald* (1980) che resta uno dei primi esempi, in Italia, di "cinema elettronico", sia in fase di ripresa che in fase di montaggio.

Nelle sperimentazioni elettroniche si è constatato come la parola lascia spazio alla musica e ai rumori, come se il video volesse denunciare e contrapporsi alla parola onnisciente nella radio, nella televisione, nel cinema. D'altronde il suono è molto più potente dell'immagine, per il semplice fatto che si diffonde nell'ambiente, non ci si può difendere da esso; mentre l'immagine è più svincolabile in quanto basta chiudere gli occhi per non subirla. Non a caso i primi videoartisti erano in gran parte musicisti, «e questo è uno dei motivi per cui la ricerca con l'immagine elettronica è stata ricerca insieme audio e visiva: rivendicazione dell'"astrazione", della "non narratività" della musica, della sua natura temporale e affinità con l'immagine video; studio delle alterazioni anche sonore; rivendicazione e spazio al silenzio e ai rumori (addirittura ai "disturbi")»<sup>3</sup>. Questa ideologia, o poetica se si preferisce, rimanda inevitabilmente alle avanguardie cinematografiche degli anni '20 che hanno esplorato le possibilità che aveva il cinema di farci percepire la realtà in modo

---

<sup>1</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma, 2005, p. 34.

<sup>2</sup> Id., p. 36.

<sup>3</sup> Id., p. 41.

diverso da quello abituale. Si pensi all'opera di Luis Buñuel, di René Clair, ma soprattutto di Dziga Vertov, e al suo *L'uomo con la macchina da presa* (1929), che merita un piccolo approfondimento poiché viene esplicitamente citato in molte opere di videoarte. Vertov diede un contributo essenziale nel quadro dell'Avanguardia sovietica. Allo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre si avvicinò all'Avanguardia futurista iniziando a girare alcuni cinegiornali. Ma il suo interesse per il cinema lo portò a creare un linguaggio cinematografico autonomo e assoluto, che apriva nuove possibilità espressive: nelle sue mani la macchina da presa divenne il "cine-occhio", «capace non solo di "ri-produrre" il reale (scorrere del tempo incluso) in modo radicalmente nuovo (novità a cui siamo ormai totalmente assuefatti) ma, soprattutto, strumento in grado di "visualizzare" ciò che l'uomo è spesso incapace di vedere a occhio nudo, di penetrare la realtà»<sup>4</sup>. *L'uomo con la macchina da presa* risulta essere un visionario ritratto di una giornata vissuta da un operatore che gira per Mosca riprendendo la vita della città e dei suoi cittadini. Ma il vero soggetto del film è il tentativo di rivoluzionare il procedimento tradizionale del fare cinema: attraverso un uso creativo delle risorse tecniche di montaggio, scomposizione fotografica, ritmo frenetico, angolazioni insolite, il film è un concentrato di effetti. Per quest'opera di Vertov non si può parlare di "trucchi" come per quella di Georges Méliès: «Vertov non amava la parola "trucco", perché vi vedeva un significato di "illusione" in senso negativo, di imbroglio insomma nei confronti dello spettatore: per lui questi erano *procedimenti*, uno dei tanti modi in cui si può articolare il linguaggio cinematografico; e qui in particolare stava la forza del cine-occhio, la sua differenza dall'occhio umano e la sua capacità di farci vedere (quindi pensare) in modo nuovo»<sup>5</sup>.

Immagini sferiche, alterazione dei movimenti, sincronia tra musica e immagini, giochi visivi con caratteri e scritte che passano sullo schermo (sembra quasi una rievocazione della didascalia), immagini sommerse in un bagno di colore, corrispondenza formale tra immagini come per esempio, ritornando a citare Vertov, l'analogia tra le colonne di un tempio e le dita delle mani di una donna: sono tutti elementi che caratterizzano la videoarte, che nella sua sperimentazione ha cercato di costruire immagini capaci di scatenare emozioni,

---

<sup>4</sup> Enrica Colusso, *La documentazione di uno sguardo*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003, p. 71.

<sup>5</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., pp. 45-46.

associazioni mentali. Nell'utilizzo artistico del video non c'è nulla di prestabilito, non c'è sceneggiatura: l'opera vera e propria prende forma solo in fase di montaggio, elaborando le immagini girate. Come ho già accennato precedentemente, la sperimentazione video si oppone alla parola che caratterizza il panorama audiovisivo classico, anzi delle volte la elimina del tutto. «Dalla metà degli anni sessanta ai primi anni ottanta la ricerca si incentra infatti prevalentemente sulla versatilità dell'immagine elettronica e le sue affinità con il suono; anche negli anni ottanta, quando una certa tendenza "narrativa" si fa strada dopo la fase iniziale ed esplorativa, la videoarte trae ispirazione più dalla composizione poetica che dalla prosa, gioca sulla musicalità, sulle assonanze delle parole (invece che sul loro significato "funzionale")»<sup>6</sup>. L'opera di Gianni Toti è l'esempio pratico di questo rovesciamento della classica gerarchia che vede dominare la parola. La volontà di sperimentare linguaggi nuovi per dar voce a pensieri nuovi gli fa incontrare, agli inizi degli anni '80, il video. Poeta, autore teatrale, videoartista, il nome di Gianni Toti viene accomunato al termine "poetronica", da lui stesso coniato, per designare la necessità di una poesia elettronica che porti come bagaglio l'eredità lasciata dalla letteratura, dalla musica, dalla danza, dalle avanguardie cinematografiche, dal teatro. *Per una videopoesia* (1980) è la sua prima opera del genere, «concepita per creare vere e proprie interruzioni poetiche nel flusso della programmazione: futuristicamente, parole e lettere danzano sullo schermo, creano nuove combinazioni, si incrociano con la voce narrante dell'autore, mentre gli effetti elettronici sono dispiegati in un ventaglio cromatico e di forme giocoso e allusivo»<sup>7</sup>. Le sue opere rappresentano la nostra videoarte italiana capace di interloquire con i linguaggi video artistici internazionali.

Purtroppo le sperimentazioni video di questi registi *underground* non hanno avuto la giusta distribuzione, forse per la scarsa conoscenza delle esperienze video d'avanguardia, già avviate in altri paesi, e sicuramente per la mancanza di un circuito che divulgasse questi risultati prodotti dai nuovi media. Infatti a volte l'immagine elettronica veniva convertita in pellicola (vidigrafata) per

---

<sup>6</sup> Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 43.

<sup>7</sup> Sandra Lischi, *Elettronica, videoarte e poetronica*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Marsilio, Ed. Bianco e nero, Venezia, 2005, p. 467.

consentirne una circolazione nelle sale cinematografiche. È quello che è accaduto a Alberto Grifi, costretto a vidigrafare *Anna*, il video girato con Massimo Sarchielli tra il 1972 e il 1973, facendolo diventare nel 1975 un film con un procedimento sperimentato da lui stesso. L'avventura di questo video lascia molto riflettere; forse non è un caso che Adriano Aprà abbia chiamato *Le avventure della nonfiction* il libro-catalogo della retrospettiva dedicata al cinema documentario per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro nel novembre 1997: «Avventure: per dire l'atteggiamento dei cineasti nel fare cinema di fronte alla realtà; nonfiction: per dire il campo d'azione, quel macrogene detto comunemente documentario. [...] L'avventura è sia in ciò che si va a guardare e a filmare sia nel modo in cui lo si fa; la nonfiction è quel tipo di cinema che si oppone alla fiction in quanto costituisce sullo schermo un universo "manipolato" pur sempre, e inevitabilmente, ma che conserva o pretende di conservare un legame diretto con la realtà riprodotta»<sup>8</sup>.

Tuttavia in Italia si sono verificati eventi interessanti e pionieristici per quanto riguarda la teoria e la pratica del video; dalle varie iniziative operate dai tanti collettivi video già citati precedentemente, ai saggi scritti sul nuovo mezzo, negli anni '70 sono state organizzati eventi nei quali convivono dibattiti, rassegne, video installazioni, cinema (e video) artistici, video politico.

### *1.3.1. Festival, mostre e rassegne*

Nel 1980 ci furono delle manifestazioni che andavano prevalentemente in cerca di produzioni sperimentali in video: il Salso Film & TV Festival, il Teleconfronto di Chianciano, l'Immagine Elettronica di Bologna, il Festival dell'Arte Elettronica di Camerino, Ondavideo di Pisa, Taormina Video, e tanti altri più o meno nascosti al grande pubblico.

Ci sono però dei Festival che sono riusciti a emergere dall'anonimato e che vengono ricordati per aver dato un notevole contributo nel dar voce a questi artisti-cineasti "marginali" e alle loro opere non canoniche.

Il primo fu *Filmmaker*, sorto a Milano nel 1980. «Negli anni in cui nacque, l'atmosfera era molto dinamica; dopo quasi un decennio di alta conflittualità si liberavano grandi energie e grandi tensioni. Uno dei luoghi privilegiati in cui

---

<sup>8</sup> Adriano Aprà (a cura di), *Le avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre – 2*, XVI Rassegna internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997, p. 7.

queste energie si ritrovavano è stata Radio Popolare [...]. Rispondendo inizialmente all'aspirazione di alcuni autori indipendenti milanesi di mostrare in una sala cinematografica i loro film, questa rassegna, durante tutti gli anni '80, diede sostanza all'idea di un cinema indipendente italiano e portò in superficie, per la prima volta in Italia, un'ampia produzione assolutamente "libera" dai codici imposti dal sistema cinematografico: cortometraggi, film sperimentali, video, i primi esempi "artistici" di animazione in computer grafica, "pre-film", qualche lungometraggio<sup>9</sup>. Fin dalle sue prime edizioni il festival presenta opere di diversi formati (video, Super8, 16mm) e di diversa durata; già dall'edizione del 1982 troviamo i nomi di Silvio Soldini, Cinzia Th Torrini, Maurizio Zaccaro, Studio Azzurro (Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi, Fabio Cirifino), Giancarlo Soldi, e molti altri ancora. C'è anche la presenza di Daniele Segre che con il suo film in formato video BVU, *Ritratto di un piccolo spacciatore* (1982), riceve il Premio Video "Filmmaker". Questo film «riflette un certo modo che io ho di lavorare. È la storia di un incontro, casuale, in un bar, di notte, a Torino, l'incontro di due persone, uno che va a cercare un pacchetto di sigarette, e uno invece che sta spacciando eroina. [...] Sono entrato in casa sua e abbiamo iniziato a girare, ma niente era preventivato, io non sapevo neanche com'era fatta casa sua, non sapevo niente»<sup>10</sup>.

Dal 1984 Filmmaker si avvia anche alla produzione, cioè offre dei contributi a piccole case di produzione indipendenti per la realizzazione di video, film, cortometraggi.

Se l'intento di Filmmaker era quello di far conoscere nuovi autori capaci di raccontare storie nelle quali ci si possa riconoscere, è inevitabile che alla fine degli anni '80 il festival concentri la sua attenzione sul documentario.

Del 1982 è la prima edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino, che accoglie una varietà di film "diversi e anomali", fuori formato: «Più che di cinema» scrive Sergio Toffetti «si dovrebbe parlare di produzione di immagini, perché la scelta del supporto, video o pellicola, sembra assai spesso connessa più a necessità economiche che a scelte creative»<sup>11</sup>. Forse

---

<sup>9</sup> Silvano Cavatorta, *Filmmaker ad esempio*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit., pp. 251-252.

<sup>10</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Centro Cinema Città di Cesena, 1993, p. 37.

<sup>11</sup> Sergio Toffetti, *Spazio aperto*, in Roberto Turigliatto (a cura di), *1° Festival Internazionale Cinema Giovani*, Stampa Artistica Nazionale, Torino, 1982, p. 91.

restando fedeli a una tradizione ereditata dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro che già dal 1965, anno della sua fondazione, esprimeva interesse per queste “anomalie cinematografiche”, Il Festival di Torino resta tutt’ora un punto di riferimento per vedere un cinema “nuovo” e giovane.

Del 1983 è l’ Anteprema per il Cinema Indipendente Italiano a Bellaria Igea Marina, nella cui seconda edizione viene premiato con il Gabbiano d’Oro Daniele Segre con *Vite di ballatoio* (1984), film con cui entra dentro le case di ballatoio del centro storico di Torino abitate da transessuali: «È un viaggio all’interno di questo mondo, interpretato direttamente dai protagonisti in una storia senza protezioni moralistiche o “razziali”»<sup>12</sup>.

Questi festival sono quelli più rilevanti del periodo, ma non sono gli unici in cui comincia a farsi strada il video: si ricordano gli Incontri Cinematografici di Porretta Terme (poi Salso Film & TV Festival), la rassegna Il Gergo Inquieto a Genova, gli Incontri Cinematografici di Monticelli Terme, quest’ultimo interessato anche alla videoarte internazionale come il Festival Internazionale di Videoarte di Locarno.

Ciò che accomuna tutti questi festival è non solo selezionare opere “anomale” prevalentemente in formati a basso costo e di produzione indipendente, ma soprattutto la volontà di favorire un’idea di cinema che viva anche lontano da Roma. «Alla dipendenza delle sovvenzioni ministeriali dell’articolo 28 o dall’inclusione nel listino Ital Noleggio, si sostituisce quella della commissione da parte di enti locali o sedi regionali della RAI. [...] Per non parlare del fatto che questo tipo di produzione, non riuscendo mai a raggiungere il mercato vero e a provarsi nel confronto con esso, trova le sue uniche possibilità di esposizione e diffusione nelle vetrine dei festival mediopiccoli oppure, di nuovo, in tv»<sup>13</sup>. È in questo contesto che si sviluppa un periodo di sperimentazione per la RAI che consiste in una ricerca che scava a fondo nelle possibilità offerte dal video: si sperimentano le numerose opzioni offerte dal mezzo elettronico attraverso l’uso di effetti, applicati in post-produzione cioè a riprese effettuate, come il chroma-key, o blue studio, che consente di mettere insieme in una stessa inquadratura due immagini senza sovrapporle creando

---

<sup>12</sup> Paolo Vecchi (a cura di), *Un cammello con la macchina da presa*, «Cineforum», n. 237, settembre 1984, p. 38.

<sup>13</sup> Paolo D’Agostini, *Gli albori del “nuovo cinema” anni ’90*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit., p. 226.

una scenografia virtuale: questo effetto «agevola la gestione di più immagini (ad esempio il meteorologo e il suo pannello con forme in movimento): il pannello o lo sfondo in studio sono in realtà blu, ed è il regista a mandare in onda l'immagine che esso "contiene", insomma intarsiandola nell'altra. Il protagonista si regola per i suoi movimenti e gesti guardando un monitor su cui vede quello che vediamo noi a casa»<sup>14</sup>. In pratica il colore blu del pannello "assorbe" l'immagine, creando quindi sfondi virtuali che non esistono realmente sul set. Il chroma-key è l'effetto più comune, ma ne esistono di altri che consentono alterazioni cromatiche e formali dando vita a un nuovo genere televisivo volto allo spettacolo creativo: «Questa tecnica era stata usata pionieristicamente, in RAI, da Carlo Quartucci per la messa in scena "elettronica" di *Moby Dick* nel 1973. Anche Mario Martone e il suo gruppo teatrale, Falso Movimento, usano la tecnica dell'intarsio nel trasporre in tv il loro spettacolo *Tango glaciale* nel 1982: questo procedimento (che sostituisce la proiezione di diapositive sul palcoscenico) consente in questo caso di far agire gli attori in uno spazio ancor più dichiaratamente artificiale, bidimensionale, antinaturalistico, appiattendolo i protagonisti su fondali virtuali ispirati alla pubblicità e al fumetto [...]. Martone smaterializza lo spazio definitivamente televisivo. La vera realtà elettronica non è altro che uno spartito dinamico di luce, colore e segno dove corpi e oggetti appaiono come fantasmi e possono fluttuare senza gravità»<sup>15</sup>.

Il videoteatro (o se si vuole teleteatro) caratterizzò nei primi anni '80 la televisione italiana e può essere considerato il frutto di quella videoarte che negli anni precedenti si trovava nell'oscurità e che finalmente è uscita alla luce del sole.

Questo periodo che la RAI dedica alla sperimentazione video fu però di breve durata. Gianni Toti che fu una delle personalità più attive in quest'ambito, scrive che «essa è stata inopinatamente abolita nel silenzio e nella complicità di tutte le forze sociali, politiche e artistiche [...]. L'Unità Operativa Nuovi Servizi dovrebbe assumersi, non riduzionisticamente, l'eredità della Ricerca e Sperimentazione ma, purtroppo, ha come sua ideologia la sperimentazione intesa non come "prova di nuovi linguaggi impliciti nelle nuove tecnologie"

---

<sup>14</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., p. 50.

<sup>15</sup> Sandra Lischi, *Elettronica, videoarte e poetronica*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit., p. 465.

ma il collaudo di tecniche televisive o paratelevisive esclusivamente miranti alla riproduzione di nuovi generi comunicazionali»<sup>16</sup>.

Infatti, dopo la fase sperimentale, la RAI si dedica alla ricerca di nuove tecnologie televisive ad alta definizione, cercando di perfezionarsi sempre più, abbandonando le innovazioni del linguaggio elettronico.

### *1.3.2. Una distribuzione non equa*

Abbiamo visto come nei primi anni '80, soprattutto nel nord Italia, si sia sviluppato un movimento di indipendenza dall'industria cinematografica dominante per sfatare la convinzione che l'unico luogo dove si potesse produrre il cinema era Roma. A Torino e a Milano si sono formate delle piccole società di produzione che spesso erano espressione di determinati autori: la Bilico Film (divenuta poi Monogatari) di Silvio Soldini, lo Studio Azzurro di Paolo Rosa, l'Electric Film di Kiko Stella e Bruno Bigoni e la Cammelli di Daniele Segre. Queste quattro società di produzione raggruppate hanno dato vita a una cooperativa di distribuzione di nome Indigena sotto la coordinazione di Minnie Ferrara. L'idea di Indigena parte dai "buoni frutti" venuti fuori dall'edizione di *Filmmaker* del 1985 da cui uscirono dei film e dei cineasti che fecero pensare alla nascita di un nuovo terreno fertile per la cinematografia nazionale diverso da Roma. «In quella occasione» dice Minnie Ferrara «nacque appunto l'idea di unirsi e creare una società, una struttura per distribuire e promuovere in Italia e all'estero i film di queste persone che doveva però mantenere e rispettare le identità delle singole piccole case di produzione già esistenti (che vivevano grazie a lavori su committenza), e servire come strumento di promozione per le opere più creative»<sup>17</sup>. Indigena ha voluto dare una possibilità distributiva ai cineasti torinesi e milanesi degli anni '80 volendo diventare un punto di riferimento per il cinema indipendente; ma l'industria cinematografica difficilmente si apre a queste produzioni. Nella seconda metà degli anni '80 *Indigena* coordina una rassegna televisiva sulla terza rete RAI intitolata *Testedure* (da *Testadura*, 1983, il primo film di finzione scritto diretto e interpretato da Daniele Segre) a cura di Alberto

---

<sup>16</sup> Gianni Toti, *Il video artista, cattiva coscienza della TV*, «Cinemasessanta», 190, gennaio-febbraio 1990, p. 6.

<sup>17</sup> Paolo D'Agostini, *Gli albori del "nuovo cinema" anni '90*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit., p. 227.

Farassino, critico e studioso di questa nuova ondata di indipendenti. Nel 1988 viene realizzato, per conto di RAI 3, il film collettivo *Provvisorio quasi d'amore* composto da sette episodi: *Sirena* di Francesca Marciano, *Antonio e Cleo* di Silvio Soldini, *Imperfetto orario* di Kiko Stella, *Occasioni di shopping* di Bruno Bigoni, *Gelosi e tranquilli* di Enrico Grezzi, *Blue Valentine* di Roberta Mazzoni e *Sarabanda e finale* di Daniele Segre. Quest'ultimo «è la storia di una signora di 50 anni che casualmente incontra per strada un ragazzo. Lui la segue per la città, lei ne è infastidita. Su un tram pieno di persone i due hanno “un contatto”. La signora se ne ritorna a casa. Nel suo immaginario di donna, matura e sola, rivive l'incontro con il ragazzo. Il ragazzo sotto le finestre della donna attende un segnale. Arriva una macchina, c'è un uomo, i due contrattano, il ragazzo sale e se ne va»<sup>18</sup>. Questo film fu un tentativo di coproduzione con RAI 3 che si rivelò fallimentare. Infatti *Indigena*, cooperativa nata per la distribuzione, volendo spingersi nella produzione ha rischiato di competere con delle strutture già ben organizzate (la RAI appunto), chiuse in un loro circuito che difficilmente aprono a queste “trasgressioni”: «Questi film» afferma Ferrara «sono stati presentati in festival, cineclub, ma solo qualche volta in cinema d'essai, perché trattandosi di film della durata di 60 minuti o meno, girati in 16mm o video, ci sembrava sbagliato puntare alla distribuzione in sala. È giusto che le cose vengano viste nei luoghi più adatti: la sala non è di per sé un traguardo, può essere anche un clamoroso fallimento. La televisione è diversa, si presenta come un contenitore adatto a diversi formati e contaminazioni. [...] Penso che sia più giusto il passaggio televisivo, molto più flessibile»<sup>19</sup>. A tal proposito mi sembra più che legittimo riportare il punto di vista e la testimonianza di chi, come Daniele Segre, ha direttamente vissuto questa impresa: «*Indigena* è stata una cooperativa che raggruppava diverse società ma era legata principalmente alla distribuzione. Nel momento in cui si è passati alla produzione la struttura è morta. Questo probabilmente perché le diverse identità che si incontravano intorno a quella iniziativa non avevano molto in comune. All'inizio si pensava che questa diversità potesse rappresentare una forza, ma in realtà ha rappresentato la debolezza di quell'esperienza. È stato però un momento molto interessante e anche utile. Io

---

<sup>18</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, cit., p. 54.

<sup>19</sup> Paolo D'Agostini, *Gli albori del “nuovo cinema” anni '90*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit., ibid.

ho avuto occasione di confrontarmi con personalità molto lontane da me, vedi ad esempio Soldini; c'è stato modo di scambiare i tecnici, di rinforzare le truppe, attraverso contributi che provenivano da esperienze diverse [...] È stata quindi per me un'occasione proficua di formazione e di confronto. Sostanzialmente è stata un'esperienza molto stimolante che ha elettrizzato tutti e ha dato stimoli importanti per superare l'isolamento nel quale vivevamo. Il raggruppamento di Indigena ha aiutato molto a dare visibilità a quest'azione»<sup>20</sup>. Alla fine Minnie Ferrara è consapevole dell'aspetto fallimentare della cooperativa Indigena e che il potere è ritornato nuovamente alla fonte romana di partenza, ma c'è da riconoscere che l'intento che ha raccolto tanti cineasti milanesi e torinesi sotto il nome di Indigena è esemplare, pur non avendo raggiunto un buon fine.

Ho intitolato questo paragrafo *Una distribuzione non equa* appunto perché se da una parte il cinema indipendente stentava ad avere una giusta diffusione se non in quel "sottosuolo" di festival e rassegne di cui ho parlato precedentemente, dall'altra c'era invece un tipo di cinema che una volta inserito nei meccanismi produttivi usuali ha avuto una spinta per venir fuori dall'anonimato e farsi strada nella vetrina della notorietà; si è avuta una crescita nella quantità produttiva che non sempre però era sinonimo di qualità. È la nuova stagione del cinema italiano che a partire dalla fine degli anni '70 propone un cinema di serie C che viene prodotto e distribuito con non molte difficoltà perché trova risposta nel pubblico di massa. Mi riferisco al cinema trash (spazzatura) e alla commedia erotica all'italiana: «Dopo che sulla scia del *Decameron* pasoliniano, nel corso d'un quinquennio, si è avuta l'impressione di dare fondo a tutta la letteratura erotica universale [...] si decide di tornare a raccontare storie scollacciate in cui sono perlustrati, in una casistica abbastanza ampia e osservabile con simpatia e senso di identificazione, soprattutto i vizi di famiglia. In un calderone unico possiamo vedere mescolati insieme attori come Al Bano e Romina Power, Alvaro Vitali e Edwige Fenech, Lino Banfi, Alberto Lupu, Nino D'Angelo. [...] La commedia, con questi film, cancella di colpo i vent'anni di sforzi per acquisire una legittimazione critica e culturale. [...] È da domandarsi se questo tipo di cinema abbia avuto veramente la forza benefica di smascherare la vuotezza del cinema pseudo-intellettuale, o se comunque

---

<sup>20</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari, 1997, p. 109.

racconti la deriva culturale e sociale d'un paese la cui crescita economica non corrisponde alla crescita ed evoluzione ideologica, sociale, culturale, sessuale, religiosa, ecc»<sup>21</sup>. Ma il nuovo cinema italiano non ha prodotto solo film per accontentare i desideri di un grande pubblico che aveva ancora nostalgia delle scenette comiche, dei numeri di varietà, della commedia degli equivoci dell'avanspettacolo italiano in voga tra il 1930 e il 1950; nel cinema di fine anni '70 esordiscono una serie di autori, alcuni destinati a perdurare nel tempo, altri meno: Moretti, Tornatore, Salvatores, Giordana, Piscicelli, Soldini, Mazzacurati, Amelio, Giuseppe Bertolucci, Archibugi, Luchetti, Paolo Benvenuti, Cristina Comencini, Gaudino, Nuti, Verdone, Nichetti, Benigni, Troisi, Ricki Tognazzi, i fratelli Vanzina, Neri Parenti, Caligari, Piccioni, Chiesa, Ferrario, Marco Risi, Gianfranco Fiore Donati, De Lillo, Fumagalli, Rosaleva, Piavoli, Bologna, Bigoni, Perlini, Natoli, Manuzzi, Gagliardo e altri ancora. Ma Adriano Aprà spiega che «l'abbondanza di nomi, invece di essere segno di vitalità, rivela nell'insieme piuttosto un attivismo disordinato con poche prospettive concrete. L'idea stessa di "opera prima" è fragile, perché si tratta spesso di tentativi, di assaggi, o di riuscite al momento fortuite (e parlare di cinema "indipendente" può essere fuorviante, perché quasi sempre siamo di fronte a un'indipendenza forzata). Certo, qualcuno dei nomi menzionati finirà per affermarsi, come "artista" o come "regista di successo", o talvolta su entrambi i fronti. Ma il debutto è quasi per tutti problematico»<sup>22</sup>.

### *1.3.3. Il caro estinto*

La crisi del nostro cinema negli anni '80 ha portato diversi autori a cambiare rotta e a dirigersi verso mete lontane dal cinema di finzione, spendendo il loro talento nel documentarismo, anche a costo di restare in disparte e di avere una scarsa diffusione. Purtroppo in Italia il documentario viene considerato un genere di serie B rispetto al cinema di finzione e questo per diversi motivi. Innanzitutto noi italiani vediamo il documentario solo come prodotto televisivo, con prevalente funzione educativa: il documentario di informazione scientifico-naturalistica, storico, d'arte. Troppo spesso il documentario viene

---

<sup>21</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 346-347.

<sup>22</sup> Adriano Aprà, *I "marginali"*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit. pp. 293-294.

confuso con il reportage televisivo, non è chiara quale sia la differenza tra questi due prodotti. Innanzitutto una prima discriminante potrebbe essere il tempo: «Il reportage viene realizzato nel breve tempo necessario a documentare un evento di rilevanza giornalistica, mentre il documentario, il più delle volte, si avvale di un lungo soggiorno dell'autore nel luogo prescelto»<sup>23</sup>. Ci sono i “documentari di creazione”, definizione che viene dalla Francia, molto più aperta dell'Italia nel considerare il documentario un genere d'autore come succede per i film di finzione. Sono quei documentari che liberamente vogliono far conoscere, mostrare aspetti della società, della storia, della cultura di un paese. Sono opere cinematografiche che vogliono superare il semplice reportage giornalistico per raccontare personaggi, eventi, usanze e costumi di certi luoghi. D'altronde anche se il documentario “si limita” a riprendere la realtà è pur sempre uno sguardo soggettivo, e nel modo in cui la si osserva si può cogliere la qualità dello sguardo del cineasta. Bill Nichols, nel suo libro *Representing Reality*<sup>24</sup>, individua sei categorie di sguardo nel documentario. Prendiamo come punto di riferimento la morte improvvisa di un individuo:

- 1- *Lo sguardo accidentale*. La macchina da presa coglie per caso la morte di un uomo e continua a osservare l'evolversi di questo evento con curiosità (l'esempio reale è l'assassinio del presidente J. F. Kennedy, avvenuto nel 1963, ripreso da un videoamatore).
- 2- *Lo sguardo impotente*. È uno sguardo in parte oggettivo poiché il regista è passivo di fronte all'evento che sta filmando; dipende dalla sua volontà se intervenire o meno per modificare l'evento in corso.
- 3- *Lo sguardo rischioso*. Ne sono un esempio le riprese di guerra o di catastrofi naturali. Lo spettatore avverte che l'operatore si trova in pericolo.
- 4- *Lo sguardo interventivo*. Lo sguardo del regista è coinvolto nello svolgersi dell'evento interagendo con esso (*Ritratto di un piccolo spacciatore*, 1982, di Daniele Segre).

---

<sup>23</sup> Ivelise Perniola, *Il cinema dicotomico*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p.215.

<sup>24</sup> Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991.

- 5- *Lo sguardo umano*. L'autore è coinvolto emotivamente nella vicenda. In questo modo si stabilisce un'empatia tra l'autore e il soggetto ripreso (*D'amore si vive*, 1983, di Silvano Agosti).
- 6- *Lo sguardo clinico o professionale*. È uno sguardo impersonale dal carattere illustrativo e educativo.

Ma perché il pubblico italiano esercita tutta questa indifferenza nei confronti del documentario? Una risposta ha provato a darla Gianfranco Pannone regista di documentari dai primi anni '90: «Mi domando se il problema non sia dovuto a una assenza tutta italiana di confronto con altri modelli cinematografici. Quando la gente è abituata a vedere sempre la stessa cosa, difficilmente è disposta ad accettare altro. Sono convinto, per esempio, che se per anni lo spettatore medio italiano ha ignorato i film dei nostri migliori registi (da Amelio a Martone), [ciò] sia dipeso anche da un'insana abitudine imposta agli italiani che da decenni sono abituati a vedere i film doppiati, e non solo quelli americani o francesi, ma persino quelli iraniani! Questo ha creato nell'inconscio dello spettatore un rifiuto per tutto ciò che sia sporco, difettoso, vero. È un po' com'è accaduto dopo il ventennio fascista: difficile che gli italiani potessero accettare il Neorealismo dopo anni di telefoni bianchi ed eroici aviatori»<sup>25</sup>.

Quindi la colpa non è tutta da attribuire al pubblico che si ritrova a essere inconsapevolmente ignorante. Il problema dev'essere preso alla radice, e per fare questa operazione dobbiamo gettare uno sguardo oltre i confini nazionali. Senza andare troppo lontano prendiamo come esempio la televisione francese che, come la nostra RAI, ha tre canali pubblici: France 2, France 3 e France 5. La televisione pubblica francese ha, tra i membri della dirigenza, dei responsabili del documentario che accolgono gli autori indipendenti che vogliono proporre il loro documentario. Una volta valutato il prodotto si decide di diffonderlo nelle reti televisive pubbliche nazionali. Invece in Italia i dirigenti RAI difficilmente ricevono rappresentanti del mondo documentario perché non esiste una struttura a ciò preposta e perché hanno diffidenza nei confronti delle produzioni indipendenti; forse solo la terza rete RAI presta

---

<sup>25</sup> Gianfranco Pannone, *Sono diverso ma sono uguale. (La natura ambigua del documentario)*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit., pp. 41-42.

qualche attenzione, ma non troppa, a giovani autori indipendenti e alle loro opere. Eppure di documentari e documentaristi non ne mancano, ma paradossalmente i nostri autori sono più conosciuti in mezza Europa risultando invece dei perfetti sconosciuti nel loro paese di origine. Questa è un'anomalia tutta italiana, come sostiene Dario Barone quando evidenzia che il condizionamento del mercato cinematografico in televisione dipende dal duopolio RAI-MEDIASET: «L'anomalia italiana è tutta qui, nella presenza di un duopolio televisivo che determina il mercato e di fatto “è” il mercato; un duopolio che pratica politiche illiberali e antiliberaliste che sembrano frutto di un'unica mente, un duopolio che ha la responsabilità dell'arretratezza italiana nella competizione europea e internazionale»<sup>26</sup>. Ma c'è da dire soprattutto che i dirigenti RAI non solo non conoscono il documentario, ma non fanno nulla per venirne a conoscenza: non frequentano festival, non si confrontano con le reti straniere. Allora non è vero quanto si sente dire in Italia, che il documentario è morto. Il documentario c'è, ma può avere una giusta diffusione solo in festival specializzati e nella pay tv, quelle che prima erano Tele +, Stream e che adesso convergono in Sky.

Quindi la scarsa popolarità del documentario in Italia è un circolo vizioso che parte dai produttori, dagli esercenti e dai distributori, e arriva al pubblico. Infatti meno il pubblico conosce i documentari e meno si affeziona a essi, meno si affeziona e meno li cerca, meno li cerca e meno c'è interesse da parte dei produttori a immetterli nel mercato.

Alla realtà che si mostra senza veli davanti ai nostri occhi ne preferiamo una bella, pulita e rifinita, senza imperfezioni: «Nato per documentare – la realtà “invisibile” del volo degli uccelli o della corsa di un cavallo, ovvero se stesso come apparecchio, con la sua possibilità di far vedere fotograficamente in movimento le foglie degli alberi o le onde del mare agitate dal vento – il cinema ben presto (troppo presto?) ha imboccato parallelamente un'altra strada: quella della messa in scena, della finzione, perdendo per così dire la sua novità specifica per ancorarsi, come surrogato, alla letteratura e al teatro. Per alcuni anni documentario e finzione hanno percorso le loro strade senza pestarsi i piedi, da bravi fratelli. A un certo punto, però, si sono separati, e il documentario è stato cacciato via dalla casa materna, come un bastardo, e

---

<sup>26</sup> Dario Barone, *Accesso vietato. (Un'anomalia italiana)*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p. 27.

abbandonato in posizione subalterna. È successo che il fratello minore – il cinema di finzione, narrativo, con attori – ha imparato a “parlare”, ha elaborato un suo “linguaggio”, ha costituito rapidamente una serie di codici che servissero a far capire allo spettatore le modalità della messa in scena a cui sottoporre quella realtà che il fratello maggiore – il documentario – preferiva lasciare allo stato bruto»<sup>27</sup>.

#### *1.3.4. L'avvento del digitale*

Come il video analogico, negli anni '70, ha rivoluzionato il modo di pensare, di fare e di vedere il cinema portando alla luce un nuovo linguaggio filmico, così, alla fine degli anni '90, il video digitale si presenta come un nuovo strumento innovatore per catturare le immagini in movimento.

Ma per capire dove sta l'innovazione del digitale bisogna prima conoscere quali sono gli elementi che lo differenziano dall'analogico. In questo ci aiuta Sandra Lischi: l'immagine analogica è frutto «della conversione di energia luminosa in energia elettrica (e viceversa) che ci consente di vedere televisivamente un'immagine; a un punto luminoso della realtà corrisponde un punto luminoso sullo schermo. [...] Il digitale, invece, si basa come tutta l'informatica su un codice binario, su una codificazione dell'informazione in numero (0 e 1), su una trasformazione del segnale in calcolo. Quanto più sarà completa e complessa un'immagine, ad esempio, tanto più complessi saranno i calcoli, i programmi informatici – i software – necessari a codificarla (a digitalizzarla, a renderla numerica)»<sup>28</sup>.

Poiché l'immagine digitale è, come abbiamo visto, frutto di un calcolo, è possibile ricreare grazie a questi codici numerici una realtà che non esiste in natura; è il caso dei film di animazione come quelli della statunitense Pixar, che negli ultimi anni è divenuta un marchio d'avanguardia nella ricerca e nella sperimentazione di tecniche digitali. Grazie a una serie di forme, disegni, algoritmi, software, vengono simulati personaggi con i loro movimenti molto simili a quelli umani. In questo caso però si deve parlare di immagine di sintesi.

---

<sup>27</sup> Adriano Aprà, *Dal documentario alla non fiction*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 119.

<sup>28</sup> Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., p. 91.

Se nel video analogico avevamo lo schermo cosparso da puntini luminosi creati da segnali elettrici, per il digitale dobbiamo parlare di pixel che sono quei segnali, composti da calcoli matematici, che formano l'immagine. Per aver chiaro questo concetto basti pensare a un mosaico che con i suoi tasselli (pixel) dà forma a una figura (immagine): più numerosi sono di pixel e più l'immagine catturata avrà una risoluzione grafica migliore che la rende verosimile all'immagine reale.

Nell'immagine di sintesi, invece, il pixel non riproduce nessuna realtà preesistente, ma deriva, come ho detto prima, da calcoli matematici applicati a modelli pre-impostati.

Un altro elemento che evidenzia la "superiorità" del digitale rispetto al video analogico è la riproducibilità: se vogliamo copiare il contenuto di un nastro magnetico su un altro nastro e poi su un altro ancora avremo una brutta copia dell'originale perché durante le varie copie l'immagine perde di qualità; questo non accade invece col digitale perché i codici numerici non perdono mai la loro qualità, restano sempre invariati anche facendo mille copie. Quindi il prodotto finale è uguale a quello d'origine.

Se fino adesso ho trattato l'argomento del digitale dal punto di vista tecnico, mi sembra doveroso parlare di come questo nuovo strumento ha influenzato i meccanismi cinematografici e non solo.

Dico doveroso perché non solo io e la mia generazione viviamo in pieno l'avvento di questo nuovo sistema, ma anche perché il digitale è uno strumento che possediamo oggi tra le nostre mani, ma che guarda al futuro. Basti pensare che adesso grazie alle videocamere digitali e ai software informatici per il montaggio, che vanno via via a sostituire la vecchia moviola, tutti possiamo realizzare un film e improvvisarci registi.

L'avvento di questo nuovo linguaggio nella grammatica filmica ha portato a delle mini rivoluzioni come ad esempio quella attuata da cineasti danesi (primo fra tutti Lars von Trier) che con Dogma '95<sup>29</sup> fondano un collettivo e firmano un manifesto considerato d'avanguardia.

---

<sup>29</sup> Il collettivo, nato a Copenaghen nel 1995, si proponeva di liberare il cinema dalla sua condizione di arte individuale e di renderlo un medium democratico alla portata di tutti: ad esempio, una delle regole interne consiste nel vietare l'apparizione del nome del regista nei titoli di testa. I cineasti firmatari (L. von Trier, K. Levring, T. Vitenberg e S. Kragh-Jacobsen) hanno sottoscritto un "voto di castità", un decalogo attraverso il quale si restituisce al cinema il suo valore di autenticità: riprese sempre in esterni, il suono dev'essere diegetico, cioè provenire

Giovanni Spagnoletti, in un suo saggio in cui mette in discussione la rivoluzione del cinema digitale, fa una distinzione tra il digitale “caldo”, quello di Dogma '95, e il digitale “freddo”, quello utilizzato soprattutto nel cinema americano per i mega effetti speciali: «All'idea affascinante, ma borghese, del regista demiurgo che piega la realtà a significare la propria visione del mondo, i primi registi “dogmatici”, da Lars von Trier [...] a Thomas Vinterberg [...] oppongono l'idea, ereditata o meglio mimata dalle *nouvelles vagues* degli anni Sessanta, di un cinema come specchio o finestra del mondo dove lo sguardo è oggettivo, obiettivo e assolutamente disinteressato. [...] Il digitale, con la sua fredda piatezza, con i suoi colori spogli e disadorni, con la sua capacità di tuffarsi nell'ambiente, si presta meglio di ogni altra forma di ripresa a questo processo di voluta sottrazione. Un processo punitivo, dove anche artifici come il doppiaggio sonoro o le luci del direttore della fotografia divengono superflui»<sup>30</sup>.

Raccontano le cronache che la nascita del manifesto teorico danese si deve alle difficoltà incontrate

da Lars von Trier per la realizzazione del suo primo successo internazionale *Le onde del destino* (1997).

La difficoltà di ottenere i finanziamenti necessari lo spinse a mettere a punto una serie di regole che avrebbero dovuto, da allora in poi, consentire a chiunque la possibilità di realizzare film a basso costo. Il successo del Dogma è stato, a partire dal suo esordio, pressoché immediato, visto che i film girati secondo il decalogo danese si sono subito segnalati alla ribalta dei più importanti festival cinematografici europei, in particolare Cannes, dove hanno finito con l'ottenere numerosi riconoscimenti tra i quali spiccano il Gran premio speciale della Giuria a *Le onde del destino* nel 1997, il Premio della Giuria a *Festen* (Thomas Vinterberg) nel 1998, l'Orso d'Argento a *Mifune* (Soren Kragh-Jacobsen) nel 1999, la Palma d'Oro a *Dancer in the Dark* (sempre di Von Trier) nel 2000.

---

da una fonte interna al film e non doppiato o riprodotto, macchina da presa obbligatoriamente a spalla, eliminazione di filtri, trucchi e illuminazioni speciali, rispetto totale delle unità di tempo e luogo, messa al bando del cinema di genere e del concetto di autore. Dogma '95 rappresenta una provocazione contagiosa che ha il merito di rimettere in discussione canoni estetici e teorici dati per scontati. (VEDI DOCUMENTO ALLEGATO “A”)

L'onda lunga del Dogma travalica ben presto la patria natia influenzando pian piano alcuni cineasti europei; in Italia, il primo regista a cimentarsi con il Dogma è stato Antonio Dominici, autore di *Diapason* (2000).

Un altro regista che dichiara esplicitamente di essersi ispirato al manifesto danese (anche se riletto in base ai propri gusti personali) è Salvatore Piscicelli con *Quartetto* (2001). Altri registi italiani che, pur non riconoscendosi in pieno nel Dogma '95, hanno realizzato i loro ultimi film con uno stile simile a quello propugnato dai registi danesi, sono Giuseppe Bertolucci con *L'amore probabilmente* (2001) e secondo alcuni anche Asia Argento, che con il suo film d'esordio, *Scarlet Diva* (2000), si dichiara come una fiancheggiatrice del Dogma.

Opposto al digitale "caldo" c'è, secondo Spagnoletti, il digitale "freddo" che vuole essere un tentativo di evidenziare a tutti i costi la figura e la presenza del regista all'interno del film: «Contro il proliferare dell'immagine brutta, sfocata, colta dal vivo, senza alcuna mediazione artistica, registi come Peter Jackson o George Lucas, o lo stesso Steven Spielberg, oppongono un'immagine profonda, capace di mantenersi miracolosamente a metà strada – come nella migliore *lectio* hollywoodiana – tra ossessioni personali e un immaginario comune, quanto più possibile universale e globalizzante. [...] Resta centrale in tutti un progressivo abbandono del *set* come luogo privilegiato della realizzazione di un'opera cinematografica e un aumento di importanza alla postproduzione come reale momento di creazione. Il caso, allora, non può intervenire nella realizzazione del prodotto filmico, l'ingombrante peso della realtà fenomenologia, sempre pronta a rivendicare la propria autonomia rispetto al film in lavorazione, viene messo tra parentesi man mano che il *blue screen* o il *green screen* cominciano a sostituirsi con l'ambiente reale. La finestra sul mondo si è chiusa ermeticamente»<sup>31</sup>.

Personalmente mi sento più vicina al "digitale caldo" perché rispecchia il mio ideale di cinema (non a caso l'argomento di questa tesi si basa su Daniele Segre e sul suo cinema della realtà).

A dieci anni dalla sua nascita nel marzo del 2005 il movimento Dogma '95 cessa la sua attività.

---

<sup>29 e 31</sup> Giovanni Spagnoletti, *Il digitale: una nuova rivoluzione del cinema?*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, cit., pp. 137-138-139.

Con un manifesto di addio si è sciolta l'esperienza cinematografica fondata dal gruppo dei 4 registi danesi. Nei dieci anni trascorsi sono usciti 35 film che hanno ufficialmente ricevuto il certificato Dogma. Sono i film girati in base ai criteri stabiliti nel manifesto sottoscritto dal gruppo alla sua fondazione.

Nel manifesto di addio si legge: «Sono trascorsi 10 anni da quando Dogma '95 ha visto la luce del giorno e il buio dei cinema. E in questo tempo sono stati prodotti 40 film Dogma. In futuro il certificato insieme al Manifesto e all'Impegno di purezza si troverà in rete a disposizione di quanti vorranno fare un film Dogma. Che quello realizzato sia un film Dogma è un problema che d'ora in poi ciascuno dovrà decidere in prima persona, seguendo la propria coscienza.

Copenaghen, domenica 20 marzo 2005».

I dieci anni trascorsi sono serviti a portare la cinematografia danese ad affermarsi sul piano internazionale con diversi film di questo tipo che hanno dato vita a un vero e proprio movimento cinematografico.

Dopo la morte di Dogma 95 si è sentita la necessità di un seguito per cui in Italia, a Bologna nella metà del 2005, ha inizio il Comma 22<sup>32</sup>.

#### *1.3.5. Videocamera amore mio!*

Credo siano utili in questo contesto le lezioni sul cinema digitale tenute da Giuseppe Bertolucci dal titolo *Videocamera, amore mio! Perché il digitale*. In quindici lezioni Bertolucci spiega perché preferisce il digitale alla pellicola illustrando le possibilità che questo nuovo mezzo offre e paragonandolo alla *caméra stylo*<sup>33</sup> tanto auspicate da Astruc e Cocteau negli anni Quaranta.

Le agevolazioni tecniche offerte dal digitale si possono così elencare:

- 1- *Diminuzione della messa in scena*. La messa in scena di un set cinematografico è fatta di vari elementi: la scenografia, l'illuminazione, il make-up. Tanti elementi che rendevano le riprese di un film qualcosa di molto laborioso, di molto complesso, e di molto dispendioso. Questo è eliminabile grazie al digitale e alla sua agilità: le piccole macchine

---

<sup>32</sup> VEDI DOCUMENTO ALLEGATO "B".

<sup>33</sup> Espressione coniata nel 1948 dal regista Alexandre Astruc nel teorizzare un cinema libero da ogni condizionamento economico e nel quale la macchina da presa, divenuta poco costosa e di facile uso, finirà col sostituire la penna stilografica.

digitali possono essere usate, come dicevano una volta i francesi, come “caméra-stylo”. Usando il digitale come “caméra-stylo”, si viene invitati a usare il mondo come set possibile, a non intervenire sulla realtà, a rifiutare la messa in scena come ricostruzione artificiale della realtà, e a usare quest’ultima per quello che è. Così si avrà un risparmio sia di tempo, visto che l’allestimento della scenografia, trucco, costumi, illuminazione occupano i due terzi della giornata di lavorazione, e sia economico perché non servirà ricostruire la scenografia in un teatro di posa e così via.

- 2- *Abbattimento del découpage.* Qualsiasi regista, girando un film, operava una traduzione dalla pagina scritta del suo copione in sintagmi, in frammenti, in inquadrature ordinate secondo una sorta di partitura, di grammatica. La “caméra stylo” spinge invece a scavalcare questa partitura e ad andare sempre dentro quello che accade, dentro la situazione che si vuole raccontare, quasi come in diretta. Oltretutto l’autonomia di una DV cam è infinitamente superiore all’autonomia della pellicola inserita nella macchina da presa: questo contribuisce a seguire il corso del tempo reale come in un piano sequenza.
- 3- *Luce e spazio ridimensionati.* Grazie al digitale si può ridimensionare il problema dell’illuminazione e di conseguenza lo spazio aumenta nel senso che quando si illuminava nel modo tradizionale, perché la pellicola ha bisogno di parecchia luce per far sì che le riprese non vengano scure, il direttore della fotografia chiedeva sempre di non inquadrare almeno un lato del set, perché quello spazio era destinato all’illuminazione che non poteva essere inquadrata. Riducendosi al minimo o a volte a nulla quest’ingombro delle luci ecco che lo spazio del set è utilizzabile a trecentosessanta gradi. Questa è una grande possibilità offerta non solo al regista ma soprattutto agli attori.
- 4- *Leggerezza della macchina da presa.* Le videocamere digitali danno un minimo ingombro e sono molto leggere, quindi risultano poco invadenti per l’attore e consentono all’operatore di muoversi in tutta libertà senza essere limitato. Inoltre sono dotate di un display, una finestrella che si apre e attraverso la quale l’operatore può guardare la sua immagine.

- 5- *Troupe ridotta al minimo indispensabile.* Adesso non servono più le tante figure specializzate che erano di vitale importanza sul set: il macchinista, il capo elettricista, ecc.
- 6- *Low budget.* Con il digitale prende piede l'autoproduzione, che qualche decennio prima, negli anni '70, era vista soprattutto come un atto di ribellione nei confronti del sistema produttivo tradizionale. Forse in parte anche oggi è così, ma i costi di queste apparecchiature sono alla portata di quasi tutte le tasche. Ma non solo per questo; c'è da considerare anche che l'agilità delle riprese, il contenimento della troupe a pochi elementi, il fatto di potersi muovere nello spazio, di girare in una città o in un'altra senza grandi spostamenti di mezzi tecnici, permette di contenere i prezzi.
- 7- *Il montaggio.* Un tempo il lavoro di montaggio alla moviola era tutto fondato sulla manualità e i tempi erano completamente diversi. Sulla macchina, che è un computer di montaggio, come ad esempio un Avid, si caricano tutte le informazioni, cioè il girato, e si lavora montandolo e manipolandolo. Il superamento della manualità ha cambiato i tempi di lavoro. Se vogliamo creare un effetto particolare il montaggio alla moviola ha bisogno di un'ora, invece con l'Avid questa operazione ha bisogno di un minuto, e questo consente anche più tempo per sperimentare.
- 8- *Suono in presa diretta.* La maneggevolezza di questi apparecchi consente di prendere il suono dall'ambiente stesso in cui si sta girando rendendo il tutto molto verosimile.
- 9- *Immortalità.* Il digitale ha questa particolarità di non degradarsi. Cioè essendo numerico non subisce le offese del tempo. Quindi il digitale ha aperto una porta verso l'immortalità<sup>34</sup>.

Il digitale è un mondo affascinante che apre possibilità espressive a chiunque voglia avventurarsi nel mondo del cinema, ma soprattutto, fatte le precedenti premesse, è un mezzo che meglio si presta a riprendere la realtà; poi sta alla volontà del filmmaker se manipolarla oppure no.

---

<sup>34</sup> Le lezioni sul digitale a cura di Giuseppe Bertolucci sono tratte dal sito [www.rai.it/cinemaalcinema](http://www.rai.it/cinemaalcinema).

## DOCUMENTO ALLEGATO "A"

### MANIFESTO UFFICIALE DEL COLLETTIVO DOGMA '95

I dieci punti ai quali i registi devono attenersi, pena la mancata certificazione del loro film come ispirato ai criteri del Dogma '95, sono i seguenti:

1. Le riprese devono essere fatte dal vero. Non devono essere utilizzati scenografie e set (se è necessario per la storia un particolare elemento scenografico, si deve scegliere una location in cui è già presente quell'elemento).
2. Il suono non deve mai essere prodotto separatamente dalle immagini e viceversa (la musica non deve essere usata a meno che non si senta nell'ambiente in cui si svolge il film).
3. La cinepresa deve essere a spalla. Sono concessi tutti i movimenti (e l'immobilità) che si può ottenere a mano.
4. Il film deve essere a colori. Non sono concesse illuminazione speciali. (Se c'è troppa poca luce per impressionare la pellicola la scena deve essere tagliata o si può attaccare una singola torcia alla cinepresa).
5. Il lavoro sulle ottiche e sui filtri è proibito.
6. Il film non deve contenere azioni superficiali (omicidi, armi ecc. non devono comparire).
7. È proibita l'alienazione temporale o geografica (cioè il film deve avere luogo qui e ora).
8. I film di genere non sono accettabili.
9. Il formato del film deve essere Academy 35 mm.
10. Il regista non deve essere accreditato.

Mi impegno inoltre come regista a evitare il gusto personale! Non sono più un artista. Giuro di non creare un'"opera", poiché ritengo l'istante molto più importante del tutto. Il mio fine supremo è costringere la verità a uscire dai miei personaggi e dalle mie ambientazioni. Giuro di fare ciò con tutti i mezzi disponibili e a discapito di ogni considerazione di buongusto o di carattere estetico. Pronuncio a questo modo il mio VOTO DI CASTITÀ.

Copenaghen, 13 marzo 1995.

I  
firmatari

Lars Von  
Trier,  
Thomas  
Vinterberg,  
Kristian  
Levrin,  
Soren  
Kragh-  
Jacobsen.

## DOCUMENTO ALLEGATO "B"

Stilema del Comma 22 per la cineproduzione

«Chi è pazzo può chiedere di essere esentato dalle missioni di volo, ma chi chiede di essere esentato dalle missioni di volo non è pazzo».

In questa frase di Joseph Heller, si condensa tutto il senso pratico dello stilema Comma 22 il quale si allarga in 7 punti principali e si restringe in altrettanti punti secondari.

Comma 22

Punto 1)

Tutto quanto sia mezzo di ripresa è consentito purché sia adattabile al formato 24 frame (cinematografico) o al formato 25 frame PAL (per le televisioni)

Punto 1a)

Il mezzo di ripresa non può essere considerato unico ma l'utilizzo di mezzi di ripresa alternativi è consentito

Punto 2)

Il formato di registrazione è di libero arbitrio di chi ha la facoltà delle riprese

Punto 2a)

Tutto in fase di montaggio dovrà rispettare i canoni del Punto 1

Punto 3)

Le ambientazioni di ripresa potranno essere in interno o all'esterno al fine di creare una location adatta alla storia

Punto 3a)

Qualunque ambientazione non adatta per luci o colori potrà essere creata in fase di montaggio

Punto 4)

Potranno essere utilizzati tutti i tipi di illuminazione diretta indiretta riflettente sia artificiale che naturale

Punto 4a)

In mancanza di tali mezzi il supporto in fase di montaggio è necessariamente lecito

Punto 5)

Il suono deve essere in presa diretta (escludendo le riprese dei filmati musicali)

Punto 5a)

In esclusione di rumori passivi ed attivi il doppiaggio è necessario

Punto 6)

L'uso di ottiche per rafforzare e/o deformare l'immagine è espressamente consentito perchè necessario per la continuità della forma.

Punto 6a)

Se il mezzo di ripresa non consente per mancanza di adeguata tecnologia è necessario e utile l'utilizzo in fase di montaggio di adeguati filtri che possano portare a compimento il risultato idealizzato alla partenza.

Punto 7)

Tutto viene conforme alle regole dettate.

Punto 7a)

Nulla è conforme con quello che viene dettato essendo solo conforme al comma 22.

Giacomo Tazio Roversi

## 2. IL CINEMA

### *Breve introduzione ai film*

Scrivere sul cinema di Daniele Segre è per me una sfida. È un autore di “cinema della realtà” - non chiamatelo documentarista altrimenti non vi rivolge più la parola (io mi sono salvata per un pelo) - ma la sua ricerca tocca realtà molto diverse tra loro, così che il suo cinema non può considerarsi né sociale, né politico-militante, né sentimentale (cioè che tocca i sentimenti), ma forse tutte e tre le cose insieme.

Piccoli spacciatori, trans, persone affette dalla sindrome di down o da gravi disturbi psichici, operai, sindacalisti, tifoserie calcistiche, sieropositivi: questi sono alcuni degli oggetti/soggetti della sua ricerca che va avanti da 30 anni (il suo primo film è *Perché droga*, 1976) che lo rendono un autore eclettico, difficile da riassumere con un’etichetta. Proprio in questo sta l'indipendenza di Daniele Segre: il suo è un cinema libero dalle classificazioni, vasto per la molteplicità dei temi trattati; tutti i suoi film messi insieme vanno a costituire un unico film della vita, perchè i suoi lavori trattano così tante realtà diverse che vuoi o non vuoi in una di queste prima o poi ci si identifica. È libero anche perchè «Segre fa un cinema utile. Agli altri, non ai potenti»<sup>1</sup>. È un cinema che si allontana dalle logiche di mercato, che magari ti impongono un certo stile estetico già confezionato per far sì che il tuo film abbia un successo di pubblico, oppure delle tematiche da trattare perchè sono quelle che vanno di moda e quindi il successo è assicurato. E invece no, queste strategie di mercato a Segre stanno strette, e questo lo dimostrano i suoi film dove il tema principale è solitamente scartato, o nemmeno preso in considerazione, dai palinsesti cinematografici e televisivi. Un esempio per tutti: un suo film dà voce agli anziani facendoci entrare nel loro mondo, nelle loro problematiche, nel loro punto di vista, quando invece «gli anziani in televisione non fanno ascolto. Perché o si tratta di loro nelle trasmissioni alla Santoro, dove si prende un problema e si sviscera, e si illustra. Allora si potrebbe parlare di Alzheimer, di cliniche private, di furti legalizzati, di case di riposo, di sedicenti alberghi dove i vecchi vengono maltrattati. E anche questo si fa di rado. O li si ignora

---

<sup>1</sup> Morando Morandini, *Un cinema della realtà*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 19.

quasi del tutto»<sup>2</sup>. Ma possiamo parlare di indipendenza e di libertà nel cinema di Daniele Segre quando, dopo aver visto, non dico tutti, ma anche solo un paio dei suoi film, ci accorgiamo che il suo è un cinema che va contro le aspettative, le aspettative dello spettatore che magari si aspetta di vedere dove vanno i trans la sera quando si truccano per uscire, oppure di assistere alle manifestazioni operaie per le strade con gli scontri con la polizia, oppure ancora, da due "vecchie" sole, la cui amicizia è diventata un rapporto morboso, ci si aspetta che rivelino la loro relazione omosessuale, e tanti altri esempi si potrebbero fare. Invece quello di Segre non è un cinema scontato, è un cinema che può infastidire i ben pensanti o i perbenisti, è un cinema che, in base a una sua affermazione, non manda tranquilli e sereni a casa, ma turba, infastidisce, sdegni. In questo Segre ha individuato la giusta combinazione per entrare nell'animo dello spettatore, e in certi casi è come se lo ponesse di fronte a uno specchio, sempre perchè, ritornando al discorso che facevo prima, il suo cinema è il film della vita.

Obiettivo centrale di Daniele Segre è dar voce a chi è emarginato e risulta in difficoltà, ma è anche dare la possibilità di esprimersi, attraverso il cinema, a coloro che nell'anonimato non possono diffondere la loro voce. «Sono soprattutto facce, volti, occhi, bocche, capelli, espressioni. Di giovani, di vecchi, di immigrati, di operai, di bambini. Più di quello che dicono, conta quello che sono, come si atteggiavano, come si raccontano. Gli uomini e le donne che Daniele Segre fissa con la sua telecamera e porta in televisione possono essergli grati non perchè sono riusciti ad avere, grazie all'apparizione sul piccolo schermo, la loro prova di esistenza, il loro momento di notorietà. Non per questo. I suoi personaggi dovrebbero essergli grati perchè, al di là dei concetti che i personaggi esprimono, la macchina da presa riesce a coglierne l'anima»<sup>3</sup>.

Si potrebbe suddividere la filmografia di Segre in tre categorie (scusate la contraddizione ma in questo caso la categorizzazione è l'eccezione alla regola):  
*a) i film di finzione.* Sono quei film che segnano il passaggio del regista dal linguaggio della realtà alla ricerca di nuovi linguaggi: «Ho scelto altre strade

---

<sup>2</sup> Alessandra Comazzi, *Anime per il piccolo schermo. Daniele Segre ai confini tra il cinema e la tv*, in Antiocho Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucc, Cagliari, 1997, p. 70.

<sup>3</sup> Id., p. 69.

perchè avevo bisogno di esprimermi in forme differenti che sono ispirate dalla realtà ma che allo stesso tempo hanno bisogno di un linguaggio molto lontano dalla realtà. [...] La realtà è stata comunque la miniera che mi ha permesso la ricerca espressiva, relativa ai linguaggi. Nel momento in cui il documentario è diventato, per motivi di importazione, colonialista, carne da macello del mercato, ho quasi deciso di smettere di girare documentari e mi sono messo fare film di finzione... estremi»<sup>4</sup>.

b) *i film di lotta*. «C'è il cinema di lotta legato a questi eventi drammatici di scioperi, di occupazione delle fabbriche, di chiusura di giornali, dove io sono intervenuto come regista, ho raccontato quello che ho visto dal mio punto di vista»<sup>5</sup>. Sono film che parlano del mondo di lavoro e delle problematiche inerenti a esso. Con questi lavori Segre sembra voler dare rilevanza a dei movimenti attuati per la sopravvivenza di noi tutti, ma che solitamente vengono dati per scontati.

c) *i film di riflessione*. In questi film Segre dà visibilità alle realtà più emarginate; attraverso l'uso del primo piano per le interviste, che ben s'incastra a intermezzi di finzione, Segre ci conduce all'interno di realtà e contesti sociali che forse abbiamo timore di scoprire: piccoli spacciatori, trans, unioni sentimentali tra individui sieropositivi o affetti da sindrome di down, persone di "una certa età", stragi del sabato sera.

In tutta questa mescolanza di temi ciò che più stupisce è il coraggio e la curiosità che muovono questo autore a dare visibilità a quello che in fondo siamo. Il cinema di Daniele Segre ci appartiene quasi geneticamente, perchè è un cinema fatto su persone e situazioni vere: siamo noi, che senza l'ausilio di "grandi fratelli" veniamo ripresi nella nostra quotidianità.

---

<sup>4</sup>Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», cit., pp. 11-15.

<sup>5</sup> Testimonianza da me raccolta durante un'intervista a Daniele Segre fatta a Torino nell'aprile 2006.

## 2.1. I FILM DI FINZIONE

### 2.1.1. *Vite di ballatoio. Lo sceneggiato delle "parodie"*

Credo che con *Vite di ballatoio* abbia inizio, nella cinematografia di Daniele Segre, una sperimentazione del linguaggio filmico dove c'è una commistione tra recitazione e realtà quotidiana. La prima volta che vidi il film non sapevo se mi trovavo davanti a uno sceneggiato o a uno scherzo perché mi risultava essere un'opera "anomala" rispetto a quelle realizzate in quegli anni (*Ragazzi di stadio*, 1979; *Ritratto di un piccolo spacciatore*, 1982). Dico anomala perché il film è realizzato in base a una scelta stilistica spiazzante, che non fa distinguere i confini tra finzione e realtà; nasce spontanea la domanda: «Ma i protagonisti sono veri, o sono la caricatura di una realtà esistente?». Da qui inizia il percorso di un regista che avendo ben saldato le proprie radici nel terreno della realtà cerca di approfondire una propria ricerca personale su come rappresentare la realtà con dei codici linguistici che apparentemente si distaccano dalla documentazione.

Quella che ci propone Daniele Segre non è finzione, ma realtà commentata da altri codici espressivi, da nuovi linguaggi: «*Vite di ballatoio* rappresenta una sua idea di cinema e non una qualsiasi prova sperimentale. [...] Pur rimanendo sostanzialmente atipico (come quasi tutto il lavoro di Segre) nel cinema italiano contemporaneo, persino nelle sue aree di maggior innovazione, è un film esemplare, completo, che postula anche poetiche e modelli forse mai percorsi dai nostri cineasti, o per usare un termine che racchiude maggiormente il senso di quel lavoro, dagli operatori di tutta la comunicazione audiovisiva italiana»<sup>1</sup>.

*Vite di ballatoio* entra nelle case del centro storico di Torino dove vivono dei transessuali provenienti dalla Puglia e dalla Campania mostrandoci la loro vita quotidiana, con le preoccupazioni e il loro lavoro, senza però rinunciare a valorizzare quell'esibizionismo che è tipico di quest'ambiente e delle persone che ne fanno parte. Durante il film tre sono i momenti in cui l'autorappresentazione e l'esibizionismo dei personaggi fanno da contrappunto alla documentazione della loro vita quotidiana: «Il primo – la canzone

---

<sup>1</sup> Gianni Olla, *Autorappresentazioni interne ed esterne: il piccolo spacciatore, le testature e i transessuali di Vite di ballatoio*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucco, Cagliari, 1997, p. 38.

*Malafemmina* cantata da una delle protagoniste – è una sorta di introduzione che precede i titoli di testa e sembra avvertire lo spettatore che non siamo solamente di fronte a un documentario. Dopo i titoli [...] il film si concentra in quelle scene che hanno per protagonisti i singoli gruppi, senza alcuna consequenzialità nel montaggio. L'autorappresentazione dei diversi gruppi, delle coppie, delle amicizie, basta a scatenare ipotesi di racconto, biografie, sentimenti, drammi. Quindi un'altra interruzione, con la medesima protagonista del prologo: il monologo tratto da *Filumena Marturano*. [...] Infine, dopo gli altri frammenti drammaturgici, la festa (che, dice Segre, fu costruita per l'occasione su un suo impulso) e la sequenza finale con lo spogliarello sceneggiato sulla canzone di Renato Zero, *Mister Uomo*, ugualmente costruito appositamente per il film»<sup>2</sup>. Le situazioni vere si mescolano alla messa in scena che fa da contesto per sottolineare l'ambiguità dell'ambiente e delle persone che lo caratterizzano; un esempio lo vediamo all'inizio del film quando c'è un litigio tra Sara, la "cicciona", che va a trovare una sua amica e le raccomanda di non mettere la pelliccia perché ultimamente avevano derubato delle loro colleghe che la sera lavoravano in strada, oppure quando un'altra trans sta davanti allo specchio e si sta "facendo bella" perché c'è un cliente che è disposto a pagare di più se ottiene la prestazione da lui richiesta. Queste sono delle vicende, quasi da sit com, che avvengono realmente nella loro vita quotidiana, ma che nel caso specifico sono state estrapolate e messe in scena in funzione della narrazione del film. Ma Segre lascia anche spazio all'improvvisazione, come se volesse valorizzare il talento istrionico dei protagonisti, come quando nella sequenza in cui nel letto il travestito ancora uomo chiede a quello operato se dopo l'operazione si gode allo stesso modo di prima, oppure quando nella comicissima sequenza della coppia che cena nel letto lui, maschio, con i baffi, fa il geloso perché lei pensa come accogliere e mettere a proprio agio i suoi clienti.

«In *Vite di ballatoio* dopo la prima impressione di spontaneità, di vita colta al volo e poco rielaborata, man mano che le immagini, le scene di vita familiare e amicale si susseguono, ci si chiede quali strade abbia cercato il regista per arrivare ad una simile ricostruzione, quale lavoro ci sia stato con i protagonisti per trasformarli in attori, quali strategie abbia messo a punto per evitare una

---

<sup>2</sup> Id., pp. 42-43.

messa in scena piena di trappole melodrammatiche o, all'inverso, puramente documentarie, basata solo sulla sorpresa e lo scandalo del tema. E, ancora, perché tagliare via del tutto il versante biografico (le storie personali degli attori/personaggi)»<sup>3</sup>. Questa è una questione che mi sono posta anch'io, e che credo nasca spontanea a chiunque, con un po' di attenzione e sensibilità, abbia visto il film. A una mia domanda Segre risponde: «A me interessava raccontare la storia di queste persone che vivevano a Torino nei primi anni ottanta. Sono entrato in quell'ambiente gradualmente e ho impiegato circa due anni per preparare il film che ho girato poi in due settimane, e ho scelto di seguire, di conoscere i più brutti, nel senso che ho cercato di incontrare i travestiti storici, quelli già di una certa età, quasi tutti decaduti o in decadenza per raccontare questo tipo di storia. A partire da questi approcci, da questi approfondimenti, da queste conoscenze, ho immaginato di approfondire una storia in cui si mettono in scena interpretando loro stessi; interpretare vuol dire non solo autorappresentarsi ma qualcosa in più, e in certi casi ho chiesto loro interpretazioni sia cantate che recitate, in particolare alla stessa persona, che come travestito si chiama Vanessa, che ha cantato *Malafemmena* e poi ha recitato *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo. È stato un lavoro complesso, e poi alla forma espressiva sinceramente non ci ho pensato più di tanto: mi è venuto naturale trovare questa soluzione espressiva, tenendo conto che non ho mai pensato lontanamente di vedere dove andavano la sera quando truccate vanno per la strada. Lascio immaginare e preferisco restare dentro questo universo fatto di rapporti di amicizia, di problematiche legate all'operazione, agli sfottò, alle ironie cattive e alla realtà di una ricerca di un'identità più consona ai loro bisogni psicologici. In *Vite di ballatoio* in fondo è emblematica la sequenza finale di questo uomo-donna con il sesso maschile ma con i seni, ed è un po' il senso per cui è nata questa storia, cioè di andare alla ricerca di un perché, non del fatto che uno voglia diventare più o meno donna, ma quanto uno è disposto a pagare per poter essere quello che vuole. Il motivo perché mi ha interessato fare *Vite di ballatoio* è perché ero curioso di scoprire quanto, per diventare quello che si vuole, uno è disposto a pagare come prezzo nella società, e da un certo punto di vista queste persone erano su un confine, su un'ambiguità interessante proprio per raccontare questa

---

<sup>3</sup> Id., p. 37.

situazione. Poi ovviamente la storia si racconta da sé anche per altri motivi, per le cose che vengono fuori, però il motivo principale è stato questo viaggio alla ricerca di questa risposta dal mio punto di vista e con personaggi di questo tipo, estremi per certi versi, provocatori e fastidiosi»<sup>4</sup>. Questa è un'ennesima provocazione che va contro i pregiudizi delle gente "normale", che si reputa tale, che purtroppo anche oggi in certe realtà non accetta che l'essere umano vuol dire anche vivere nell'ambiguità dei sessi: siamo tutti pronti a giudicare come se ci fosse stato conferito il potere di farlo e senza chiedere permesso, senza avere rispetto per la persona in quanto tale e non per quello che rappresenta, presuntuosamente ci permettiamo di definire cosa è giusto e cosa è sbagliato, senza riuscire ad andare oltre, a superare pregiudizi sociali di massa. Questo è, a mio parere, uno dei film più belli e coinvolgenti nella filmografia di Segre. *Vite di ballatoio* rappresenta la vera svolta, prima di tutto perché avvia una nuova ricerca espressiva tramite un linguaggio ibrido tra finzione e realtà, e poi «proprio perché riprende i fili interrotti di quel discorso sugli sguardi esterni, sulle rappresentazioni delle varie marginalità e delle varie invisibilità della cronaca quotidiana, schiacciata tra la spettacolarizzazione dell'informazione e il cinema ad alto tasso fantastico»<sup>5</sup>.

Con *Vite di ballatoio* Segre vince il Gabbiano d'oro della seconda edizione di "Anteprima per il cinema indipendente italiano" a Bellaria-Igea Marina «per il rispetto e la delicatezza con cui descrive un gruppo di persone emarginate e il loro ambiente»<sup>6</sup>.

In questa opera il regista ha utilizzato la rappresentazione scenica che fa da cornice alla realtà, che ne è il vero soggetto, senza offuscarla. Questo "metodo" si consoliderà sotto forma di stile che rende il Segre e i suoi film riconoscibili nel panorama del cinema italiano.

---

<sup>4</sup>Testimonianza da me raccolta durante un'intervista a Daniele Segre fatta a Torino nell'aprile 2006.

<sup>5</sup> Gianni Olla, *Autorappresentazioni interne ed esterne: il piccolo spacciatore, le testature e i transessuali di Vite di ballatoio*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., p. 40.

<sup>6</sup> Morando Morandini, *Un cinema della realtà*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 16.

### 2.1.2. *Tempo di riposo. La sfida del regista e la prova dell'attore.*

Un giorno nel 1983 a Torino un regista e un attore si incontrano. I personaggi in questione sono Daniele Segre e Carlo Colnaghi. Il primo aveva da poco ultimato il suo primo film di finzione *Testadura*, il secondo era in cerca di lavoro: «Un giorno un signore molto elegante, con una cartellina sotto braccio, ha suonato alla porta de “I Cammelli” [...] e mi ha lasciato una rassegna stampa riferita alla sua attività. Leggo il materiale che mi ha portato interamente riferito agli inizi degli anni Settanta, più di dieci anni prima, e gli chiedo cosa fosse successo nel frattempo. Mi spiega molto velocemente che ha avuto problemi personali, io non ho approfondito e la cosa è finita lì. Caso ha voluto che il giorno dopo, passando davanti alla mensa dei poveri, vedessi la stessa persona che era venuta da me elegante, vestita come un barbone. È stata un'immagine che mi ha colpito moltissimo. Mi sono chiesto il perché di questo sdoppiamento ma non mi sono fermato, ho osservato e sono andato via. [...] Tempo dopo Colnaghi mi telefona, ci incontriamo e inizia così un lungo lavoro di conoscenza»<sup>1</sup>.

Inizia così un rapporto professionale e anche umano che porterà alla realizzazione di due film: il video *Tempo di riposo* del 1991 e il successivo *Manila Paloma Blanca* del '92.

Con l'aiuto di Davide Ferrario i due iniziano a scrivere la sceneggiatura di *Manila...*, ma Colnaghi è consapevole di non essere ancora pronto per poter interpretare la parte. Per riattivare le capacità istrioniche dell'attore, a partire dal 1987 i due avviano una sorta di laboratorio di recitazione per capire se l'esperienza teatrale lasciata alle spalle si potesse recuperare. Ripreso dalla telecamera di Segre, Colnaghi inizia a provare delle piccole parti tratte da autori come Pinter, Shakespeare, Büchner per verificare se è ancora in grado di rapportarsi alla messa in scena. *Tempo di riposo* «è un lavoro di costruzione, di preparazione che è durato sette anni; nell'arco di questo tempo con Colnaghi si è sviluppato un rapporto molto intenso a livello professionale e anche in termini di amicizia, che lo ha aiutato a superare delle fasi graduali affinché potesse ritornare a essere un attore. *Tempo di riposo* è stato girato in periodi diversi a partire dal 1987 fino al 1991, quattro anni in cui ci si è avvicinati a prendere in considerazione l'idea di realizzare *Manila Paloma Blanca* con lui

---

<sup>1</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucc, Cagliari, 1997, p. 116.

protagonista. Carlo Colnaghi, per quanto mi compete, era una persona che aveva sofferto molto, aveva avuto problemi anche di tipo psichiatrico, era in cura presso i servizi territoriali. L'incontro con me ha coinciso con questo suo nuovo interesse per l'attività di attore che aveva svolto precedentemente, prima di aver avuto problemi che lo avevano fatto stare abbastanza male. Sicuramente Colnaghi aveva dei problemi però dal momento in cui io l'ho conosciuto e finché non abbiamo concluso l'esperienza di *Manila Paloma Blanca* il lavoro è stato estremamente intenso, notevolmente ricco di esperienze importanti, difficile. Diciamo che viveva dei momenti particolari di sofferenza, ma questo era anche legato alla faticosa vita che aveva avuto precedentemente in cui aveva bruciato molto della sua vita con l'uso di droghe e quant'altro»<sup>2</sup>. Ma si potrebbe pure dire che *Tempo di riposo* rappresenta la testimonianza del percorso di un uomo che cerca di vincere una scommessa contro il suo destino, ormai segnato dalla condizione "psichiatrica" che lo aveva relegato a vivere in pensioncine e a altre cose marginali che lo avevano tagliato fuori e lo avevano reso un drop-out nel vero senso della parola. «Per un artista» commenta Segre «a volte il tempo di riposo può rappresentare il tempo dell'angoscia, il tempo dell'attesa, un'attesa che a volte non finisce mai e diventa devastante da un punto di vista psicologico. Nel caso particolare, è riferito a quel tempo che non è assolutamente definito nel momento in cui tu inconsciamente stacchi la spina con la realtà e ti trovi in una situazione estremamente precaria dal punto di vista psicologico e il confine tra la norma, le regole quotidiane, il vivere dentro una comunità si mette in discussione con il tuo non vivere che provoca dei disturbi, determina delle destabilizzazioni, genera situazioni al limite della follia, se non addirittura di follia, che non necessariamente sono di carattere patologico, ma sono dovute all'eccesso di sensibilità con la quale tu esprimi il tuo modo di esistere, di comunicare. [...] Carlo Colnaghi in questo lavoro ha più che partecipato: ha dato tutte le sue viscere, il suo cervello, nella ricerca disperata di attaccare questa benedetta spina staccata quindici e passa anni fa. È stato un lavoro duro, perché Carlo non è stato bene e quando non si sta bene è difficile riprendere un rapporto corretto con la realtà»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Testimonianza da me raccolta durante un'intervista a Daniele Segre fatta a Torino nell'aprile 2006 come le successive dove non è indicata la fonte.

<sup>3</sup> Tullio Masoni e Paolo Vecchi, «*Quasi solo e con fatica. Conversazione con Daniele Segre*», «Cineforum», n. 5 (314), maggio 1992, p. 22.

Nonostante tutto la verifica ha dato i suoi buoni frutti: Colnaghi dà tutto se stesso in questa “prova d’attore”, dando vita a momenti in cui non si capisce dove finisce il monologo teatrale e inizia a parlare della sua vita. Infatti *Tempo di riposo* è una commistione di finzione e realtà: «*Tempo di riposo* è stata una nuova stazione importante rispetto al mio modo di lavorare, ragionare e interpretare la realtà, in questo caso portando l’exasperazione del linguaggio a livelli ancora più alti rispetto a *Vite di ballatoio*, per fare un esempio. Qui c’è stata un’ulteriore contaminazione tra la finzione e la realtà»<sup>4</sup>. La dentiera, che durante un monologo l’attore si toglie per rimettersela successivamente, viene utilizzata per spezzare o scandire la drammaticità della narrazione, ed è un esempio di questa ambiguità realtà-finzione: «È una richiesta che ho fatto a Colnaghi proprio mentre stavamo girando quella scena. Dal punto di vista di queste scelte gli indicavo io cosa doveva fare fuori campo o comunque prima provando senza la telecamera accesa in base ad alcuni momenti perché in *Tempo di riposo* i livelli di racconto sono molto diversi: c’è la rappresentazione di testi teatrali con il *Guardiano* di Pinter, il *Woyzeck* di Büchner e il *Re Lear* di Shakespeare. Poi ci sono delle tracce comunque legate a *Manila Paloma Blanca*. Altre invece sono delle improvvisazioni e all’intero di quelle improvvisazioni è compresa anche la situazione della dentiera che se la mette e se la toglie. Quindi mentre era in corso questa improvvisazione su un tema particolare, su quel tipo di improvvisazione ho chiesto a Colnaghi di togliersi la dentiera e poi gli ho fatto segno di rimettersela in bocca».

Guardando *Tempo di riposo* ho notato che a tratti la voce risulta essere distorta; pensando che questo accorgimento avesse un significato ho chiesto a Segre cosa rappresentasse: «La distorsione audio è dovuta a problemi tecnici legati a sistemi diversi di registrazione e alla povertà della produzione; diciamo che è diventata giocoforza ma alla fine anche una cifra stilistica, nel senso che alcuni sonori, quelli girati in VHS, ripresi con il microfono incorporato alla telecamera) quando lui nella stanza della pensione è sdraiato nel letto), la cui qualità era pessima, sono stati filtrati, con il risultato che è venuto fuori tutto un gorgoglio; quindi il giocoforza è diventato una cifra sonora del film che per me è molto funzionale, non per scelta ma inconsapevolmente».

Quella di Segre è stata una sfida prima di tutto con una persona come

---

<sup>4</sup> Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Partitura per volti e voci. La “commedia umana” di Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., p. 20.

Colnaghi, per la difficoltà con la quale a volte si doveva gestire la complessità del rapporto. La bravura sta nell'aver individuato la giusta formula espressiva per agevolare entrambe le parti, sia quella di Colnaghi, con tutte le sue complessità, sia quella del regista, che in una situazione così particolare avrebbe rischiato di realizzare un film che facilmente poteva scadere nel patetismo. Infatti Colnaghi «in questa esperienza ha trovato delle risposte che probabilmente non aveva mai avuto in vita sua. Innanzitutto, un rispetto che l'ambiente del teatro e del cinema non gli ha mai dato. È stato trattato come tutti gli altri, responsabilità comprese. Ho trovato in lui l'attore ideale, che poteva rappresentarmi al meglio, perché lui stesso non viveva questa situazione solo da un punto di vista intellettuale, ma come uno che aveva tentato di fare l'attore, attraversando in modo violento i rifiuti, le rabbie, le delusioni e anche l'autodistruzione. Era lo strumento ideale per mettere in piedi questa storia [...] È stato un bravo attore capace di convogliare nella forma espressiva tutta la sua esperienza personale»<sup>5</sup>.

Da *Tempo di riposo* si arriva dunque nel 1992 a *Manila Paloma Blanca*, film di finzione in cui sono presenti tracce del video precedente attraverso l'introduzione dei testi teatrali: sono sequenze in bianco e nero che è come se rappresentassero la nostra coscienza poiché comunicano la stessa inquietudine del video.

Indipendentemente dalla realizzazione successiva di *Manila Paloma Blanca*, l'esperimento video ha dato ottimi risultati in sé, sia a livello di comunicabilità, sia perché dimostra come un attore ormai assente da tanti anni dalle scene per problemi piuttosto rilevanti possa essere ancora capace di mettersi in gioco se diretto con i giusti mezzi su misura per la sua personalità.

«Se non avessi avuto l'opportunità di fare *Manila Paloma Blanca* non avrei avuto alcun problema. Io ero già soddisfatto perché *Tempo di riposo* assolveva totalmente alle mie necessità espressive. Quello che io volevo raccontare l'avevo già raccontato in modo adeguato, molto forte e efficace in *Tempo di riposo*. Per cui o con *Manila* si andava oltre elaborando stilemi di rappresentazione utili anche alla mia evoluzione artistica, o altrimenti non mi interessava. Nel film ci sono molti elementi che vanno oltre il racconto della storia di una persona che ha in qualche modo stimolato un soggetto. Non

---

<sup>5</sup> Id., p. 24.

volevo rischiare di girare la tipica vicenda dei drop out già vista tante volte»<sup>6</sup>. In questo caso *Manila Paloma Blanca* risulta essere la controprova di un esperimento iniziato diversi anni prima, nel 1983, quando un giorno Colnaghi bussò alla porta di Daniele Segre. Ma il frutto di questo lavoro è molto di più: *Tempo di riposo* è stato presentato a un congresso di psichiatria a Stoccolma come un caso risolto di schizofrenia. Questa è la conferma che quello di Daniele Segre è un cinema utile per tutti: attori, studiosi, curiosi e quant'altro.

### 2.1.3. *Manila Paloma Blanca. Storia di un alieno con l'oliva in mano.*

Dopo *Tempo di riposo* il "laboratorio di recitazione" iniziato con Carlo Colnaghi si concretizza in forma filmica con *Manila Paloma Blanca*. Come già accennato, il film nasce dall'amicizia con l'attore Carlo Colnaghi la cui vicenda personale diviene lo spunto per il soggetto; lui stesso, dopo varie esperienze teatrali, era uscito dal giro, caduto nel dimenticatoio, attraversando in modo violento i rifiuti, le delusioni che lo faranno cadere in una spirale nevrotica e depressiva conducendolo in una lenta via crucis da un ospedale psichiatrico all'altro. Questo fa del film un ibrido tra realtà e finzione in cui è difficile distinguere la finzione scenica di Carlo Carbone (è il nome del personaggio) dalla drammatica realtà di Colnaghi, non si avverte dove finisce la recitazione della follia e inizia la vera follia dell'attore che in fin dei conti interpreta se stesso.

Questa ambiguità è sottolineata dalla presenza all'interno del film dei monologhi tratti da *Tempo di riposo*: il primo piano dell'attore e il suo sguardo dritto in camera lo fanno sembrare la voce della nostra coscienza, come se si rivolgesse direttamente a noi, ma al tempo stesso fanno pensare a un alter ego di Carlo, che con uno sguardo più lucido e riflessivo giustifica la sua follia imprecando contro la realtà sociale in cui è vissuto, contro la sua stessa diversità: «Lo so, lo so che se va avanti così mi verrete a prendere... ma non so fare altro. E allora parlo, parlo, parlo, ma mi si impasta la lingua e non riesco a fare più nemmeno quello. E sento l'altro che si alza e che sta per arrivare».

*Manila Paloma Blanca* è un film sulla solitudine, sull'incomunicabilità, sull'angoscia, sull'impotenza, ma anche sulla purezza dell'animo di una mente "diversamente normale"; mi riferisco in particolare alla sequenza in cui Carlo

---

<sup>6</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., pp. 118-119.

chiama il regista teatrale Farina, suo amico di vecchia data, chiedendo di dargli una mano per ritornare sulle scene con il suo monologo, confidando nella sua disponibilità con l'entusiasmo e la speranza di un bambino. Carlo forse non si rende conto di essere considerato pazzo, un diverso: «Adesso sono guarito» dice, pensa che adesso possa tornare tutto come prima, che tutti siano pronti a riaccoglierlo; è come se per lui il tempo si fosse fermato, che in questi dieci anni di assenza tutto sia rimasto come prima, pretendendo che anche le persone siano rimaste uguali a ieri. Non vede, o forse non vuole vedere, che per molti lui è un istrione con cui divertirsi e nulla più. Tutti confondono, forse perché suggestionati, la disperazione di Carlo con la sua pazzia: «Se va avanti così, finiremo tutti nella merda... in un bel buco nero»; questo rappresenta una presa di coscienza da parte di Carlo più pura rispetto a quella di coloro che non vogliono vedere. È una denuncia contro l'incapacità di comunicare e contro la mancanza del sentimento di solidarietà.

La narrazione della vicenda viaggia su due binari paralleli: da un lato quello che descrive il protagonista e il suo disagio psichico, dall'altro quello che illustra il rapporto di Carlo con gli altri personaggi. L'amico con cui Carlo divide la stanza-buco e i barboni della mensa dei poveri, che rappresentano il passato da cui vuole distaccarsi; poi ci sono altri personaggi, il regista Farina e Sara Treves, che incarnano la volontà di Carlo di reinserirsi nella società.

È attorno a Carlo Carbone che vengono delineati tre ambiti diversi. C'è quello dell'emarginazione (la stanza angusta divisa con Guido, i corridoi della USL, il refettorio gestito dai religiosi, l'Hotel Italia), con il suo brulicare di esistenze maleodoranti e borse di plastica stipate di stracci. C'è quello del teatro, assunto in duplice veste: come ricordo e come obiettivo attuale e ossessionante, tappa obbligatoria per il "rientro" nella normalità. Infine, l'ambiente ebraico torinese. Carlo cade nella vita di Sara Treves come «un alieno con l'oliva in mano». L'incontro tra i due e la relazione che si sussegue fa da contrappunto alla storia personale di Carlo. Sara e Carlo sono «due individui che si incontrano perché fortemente ribelli, anche se in modo profondamente diverso, nei confronti del sistema»<sup>7</sup>. Come dice lo stesso Segre: «Pur essendo due perdenti per certi versi sono anche due personaggi forti e portatori di un messaggio di coraggio e ribellione. Carlo Carbone è un ribelle e ha su di sé tutte le cicatrici che sono il

prezzo che ha dovuto pagare per questa sua ribellione. E queste cicatrici sono talmente forti che hanno toccato la sua dimensione psicologica. Ribelle è anche Sara che si affeziona molto intensamente a questo uomo che vuole risalire la china e gli dà l'opportunità di farlo. Sara subisce il fascino di Carlo e lei stessa si mette contro la sua famiglia»<sup>7</sup>. Questo loro incontro svela la fragilità di Sara ma al tempo stesso la sua forza di ribellione essendo l'unica ad accogliere Carlo e ad offrirgli la sua solidarietà.

Tra i due c'è un rapporto del tutto anticonvenzionale perché insieme uniscono due realtà sociali opposte: lei appartiene alla borghesia ebraica torinese, lui ai luoghi dell'emarginazione. Due dimensioni diverse ma parallele all'interno della realtà torinese che Segre ci restituisce alternando strade di periferia, la mensa dei poveri, la USL, a palazzi e gallerie d'arte del centro, interni di appartamenti signorili e borghesi. Emerge dal film una fredda immagine di Torino con le sue problematiche e la sua realtà stratificata: «Una Torino un po' puttana» afferma Segre «ma che ha anche delle interiorità. Una città che da un lato, ha una grande tradizione, ma dall'altro, ha l'abbandono di un qualcosa che non esiste più. Avevo bisogno di un'immagine così per la storia»<sup>8</sup>.

È attraverso la figura femminile di Sara che entriamo a conoscenza di un'altra realtà (diversità), quella del mondo ebraico, rappresentata dalla sinagoga e dallo svolgimento di un rito religioso all'interno di una famiglia. In particolare in questo strato di realtà riscontriamo degli elementi autobiografici di Segre: «Io sono ebreo, e questi elementi mi appartengono del tutto. [...] Il mondo ebraico rappresenta molto per me»<sup>9</sup>.

Elementi autobiografici li troviamo in tutta la struttura del film, in cui Segre trapianta le sue precedenti esperienze documentaristiche che indagano realtà ai margini come la tossicodipendenza, il lavoro precario, l'immigrazione, gli alienati mentali: «Al cento per cento *Manila Paloma Blanca* sono io: è il contenitore entro il quale c'è il mio passato, il mio presente e anche il mio futuro. Il film rappresenta la sintesi perfetta di due momenti del mio percorso di regista. Il mio bisogno di vivere dentro la realtà e il mio bisogno di

---

<sup>7</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 7.

<sup>8</sup> Luisa Ceretto, «Una Torino un po' puttana» *Conversazione con Daniele Segre*, «Cinema & cinema», n. 66, novembre 1993, p.139.

comunicare attraverso le emozioni»<sup>10</sup>. Qui la realtà diviene co-protagonista rispetto all'attenzione sul personaggio e sulle sue emozioni.

Ma c'è una confessione che Segre fa: «Mi ricordo che il giorno in cui abbiamo fatto la riunione preproduttiva per partire con le riprese di *Manila Paloma Blanca*, il giorno delle decisioni, cioè quando dovevamo ufficialmente dare gli ordini per il noleggio delle attrezzature e cominciare a spendere soldi, io non volevo più fare il film. Avevo paura di andare incontro a un rischio economico troppo grosso. Ancora una volta ho chiesto a Carlo Colnaghi se era pronto. E lui, che nel frattempo aveva studiato tutta la sua parte a memoria ed era già entrato in maniera approfondita ne lavoro, disse: “Adesso tocca a te. Io sono pronto già da molto”. In quel momento, grazie a Carlo Colnaghi, è nato *Manila Paloma Blanca*. Fosse stato solo per me, probabilmente non l'avrei fatto. Invece Carlo è stato bravissimo. Tutte quelle paure che condizionavano le mie scelte – la paura che Carlo non avrebbe retto allo stress, al ritmo del set, il rischio che magari improvvisamente potesse essere colto da crisi, da situazioni che avrebbero messo in forse la buona riuscita del film – si sono dimostrate infondate»<sup>11</sup>.

Con *Tempo di riposo* e *Manila Paloma Blanca* possiamo parlare dell'inizio di una sperimentazione di linguaggio che crescerà in alcune opere successive.

---

<sup>9 e 10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit, p.

2.1.4. *La sperimentazione con gli attori e il coraggio del regista: “Vecchie” e “Mitraglia e il Verme”.*

Partendo da *Tempo di riposo* (1991), vero elogio delle capacità istrioniche dell'attore, il laboratorio di recitazione, iniziato più di dieci anni fa con Carlo Colnaghi, si svela e si consacra con questi due film: *Vecchie* del 2002 e *Mitraglia e il Verme* del 2004.

Entrambi i film sono impostati su un impianto teatrale, statico, con un'unica scenografia all'interno della quale i protagonisti “vivono”, portando cioè la loro quotidianità all'interno di questo microcosmo. Con un'inquadratura fissa, della durata di ottanta minuti circa per entrambi i film, *Vecchie* e *Mitraglia e il Verme* rappresentano prima di tutto il coraggio del regista che, in un contesto cinematografico contemporaneo, in cui il linguaggio televisivo sembra aver prevalso su quello filmico, in cui i nostri occhi sono sottoposti alla frenesia dei tempi del montaggio, a un bombardamento di immagini che si susseguono velocemente, sfida il suo tempo presentando due film che ci riportano indietro nel tempo, agli albori del cinema. Dico questo perché questi due film “particolari” mi fanno pensare alla definizione del critico Gianni Rondolino che a proposito dei fratelli Lumière dice: «I primi spettacoli cinematografici sono tutti basati su effetti di “realismo”, di illusione del movimento naturale, di fedele riproduzione della realtà fenomenica, e non molto si bada alla cura formale della rappresentazione, alla nitidezza delle immagini, ai pregi luministici dell'inquadratura. La cinecamera è sempre fissa e inquadra la realtà ripresa frontalmente come se lo spettatore si trovasse affacciato a una finestra o davanti a un palcoscenico teatrale. Lo schermo è come un quadro, i limiti del telone bianco sono la cornice, la fotografia “animata” è il dipinto»<sup>1</sup>. Ma tornare indietro nel tempo non per forza vuol dire regresso, anzi in questo caso Daniele Segre con questi due film ha fatto “tre passi avanti e uno indietro per umiltà”, che sono sintomo di una nuova ricerca: «Sia *Vecchie* che *Mitraglia e il Verme* sono film costruiti sugli attori, i quali sono portati al massimo dell'exasperazione. Con l'uso della camera fissa all'attore sono richieste delle cose quasi impossibili, qualcosa che gli attori non sono più abituati a dare e

---

<sup>1</sup> Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino, 2000, p. 19.

non è un caso che le mie scelte ricadano su attori di teatro che hanno una base formativa diversa»<sup>2</sup>.

*Vecchie* racconta uno squarcio della vita quotidiana di Agata e Letizia, due amiche di mezza età che insieme hanno affittato una casa al mare per le vacanze. La rappresentazione avviene in cucina, con un'inquadratura fissa che le riprende frontalmente l'una accanto all'altra, sedute su due sedie che vogliono rimandare a delle poltrone come la cucina al salotto. Le due amiche, interpretate da Barbara Valmorin e Maria Grazia Grassini, una mattina si alzano, bevono il caffè e non hanno voglia di far nulla, di vestirsi, di uscire, di andare al mare, di programmare la loro giornata. Quindi da questo stato ozioso tra le due nasce un dialogo, un confronto dove le due amiche parlano del passato, di vecchi amori, della "prima volta", di figli, di dote, della vecchiaia, di cellulite, della solitudine, litigano come due vecchie zitelle inacidite dal tempo perché infatti «nel suo essere un continuum, un piano sequenza apparentemente senza tagli (solo apparentemente: ci sono tre tagli – corrispondenti quindi a quattro sequenze – resi invisibili dal montaggio elettronico), *Vecchie* è un lavoro sul tempo, una messa in scena dello scorrere dei minuti, delle giornate, degli anni, delle vite. È anche un apologo tenero e beffardo sull'amicizia: e in questo senso non sarebbe stato possibile se le due interpreti, co-autrici con Segre del copione, non fossero amiche anche nella vita»<sup>3</sup>. È qui che si ribadisce il concetto di coraggio di cui parlavo prima: coraggio nel realizzare un film con un'unica inquadratura fissa, con due soli personaggi che si siedono e parlano dei fatti loro. Ma *Vecchie* è qualcosa in più: «È, in altalena tra l'ironico e il patetico, un film sull'amicizia, sul diritto all'ozio, sul tempo che è peggio di una lima, ma nel quale le ore dovrebbero essere fatte per l'uomo e non viceversa»<sup>4</sup>. In tutto il film c'è un'aria malinconica mista alla tenerezza che queste due signore trasmettono quando, impotenti, argomentano sul tempo passato che si legge sui loro volti e sui loro corpi.

«*Vecchie* è nato per caso in una trattoria in mezz'ora: ero con la Valmorin e lei in trattoria ha chiesto le mezze porzioni al cameriere, che a Roma le fanno, e io

---

<sup>2</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 12.

<sup>3</sup> Alberto Crespi, *Vecchie*, «Cineforum», n. 9 (419), novembre 2002, pp. 63-64.

<sup>4</sup> Morando Morandini, *Un cinema della realtà*, «Cinecritica», cit., p. 18.

a questa battuta mi sono messo a ridere e in quel momento lì, non so perchè, mi è venuta in mente l'idea di *Vecchie*; un mese e mezzo dopo era già finito il film. Sono cose miracolose secondo me nel senso che poi nascono delle invenzioni produttive per riuscire a portare avanti una verifica di questo tipo. Ad esempio *Vecchie* è il primo film che io ho fatto con inquadratura unica ed è frutto di una scelta produttiva, cioè non avrei potuto permettermi un film con tante location, con esterni e interni, e quindi è nata l'idea di pensare una storia per interni. Poi durante il laboratorio con le attrici, che era un laboratorio filmato, mi sono reso conto, nel salotto di una delle due attrici, che tenendo l'inquadratura tutta aperta loro non mi entravano completamente nel quadro quando erano in piedi; quindi mi sono reso conto che questa era una strada da approfondire rispetto al lavoro sui corpi delle attrici, e di conseguenza poi tutto è diventato chiaro in me, fino ad approdare a un'inquadratura fissa che era l'unica soluzione per non scadere in una fiction televisiva e renderla poltiglia, brutta e banale. Dall'altra parte poi ho mantenuto questo taglio per sezionare i corpi e renderli dal mio punto di vista molto più interessanti. A volte le scelte di tipo creativo, espressivo, sono determinate anche dalle condizioni delle risorse economiche che hai a disposizione e in questo caso avere pochi soldi mi è convenuto molto»<sup>5</sup>.

*Vecchie* è stato presentato nella sezione “Nuovi territori” alla Mostra d’arte cinematografica di Venezia nel 2002, è stato pluripremiato in altri festival, e dal 2003 è divenuto uno spettacolo teatrale intitolato *Vecchie. Vacanze al mare* rappresentato, per la prima volta, al Piccolo Eliseo di Roma.

Nel 2004 Segre realizza *Mitraglia e il Verme*, opera che compone il quartetto di film (i precedenti sono i già citati *Tempo di riposo*, 1991, *Manila Paloma Blanca*, 1992, *Vecchie*, 2002) che sembrano essere una sorta di documentari sugli attori teatrali: il regista li studia, li fa agire, li fa interpretare i personaggi assegnati e, contemporaneamente, se stessi.

Siamo nei gabinetti di un mercato generale. Ci sono due personaggi: il Verme che è il guardiano e Mitraglia responsabile delle contrattazioni ortofrutticole ai mercati generali. Il Verme ha il vizio del gioco, e a causa delle sue perdite continue ha dei debiti di denaro con Mitraglia, che nel tempo libero, per arrotondare le sue entrate, fa l’usuraio. Quest’ultimo, affetto da calcoli renali,

---

<sup>5</sup> Testimonianza da me raccolta durante un’intervista a Daniele Segre fatta a Torino nell’aprile 2006 come le successive dove non è indicata la fonte.

va spesso a trovare il Verme sia per chiedergli il denaro prestato, sia perché nel loro rapporto di amore-odio il Verme è forse l'unico vero "amico" innocuo di Mitraglia. Durante i loro dialoghi i personaggi si svelano: infatti scopriamo che Mitraglia ha l'amante, che per i creditori che non pagano fa intervenire puntualmente Bruto il suo collaboratore. Il Verme è invece un depresso malinconico che rimpiange i suoi soldi sprecati alle corse dei cavalli e che tenta invano di curare questa sua "febbre del gioco".

Da Mitraglia dipendono le sorti del Verme, che teme un licenziamento da un giorno all'altro. Una volta sogna di essere licenziato dal suo posto di lavoro, forse per essere sostituito da una porta a gettoni. Nel sogno organizza una rivincita beffarda su Mitraglia: quella di inscenare il proprio funerale proprio nel momento in cui l'altro avrebbe bisogno di lui a causa di una colica renale.

In realtà anche Mitraglia ha dei debiti di danaro: deve un sacco di soldi al suo più stretto collaboratore, Bruto, e quando un giorno si viene a sapere che mancano dei fondi dalla cassa dei mercati tutti sospettano di lui. Solo allora Mitraglia capisce che Bruto lo ha tradito mandandolo in rovina.

Quindi in realtà non c'è quell'apparente prevalenza dell'uno sull'altro: sono entrambi dei vinti.

Film autoprodotta, senza contributi, girato in un tempo record di sette notti perché bisognava aspettare il silenzio notturno per fare le riprese, visto che la troupe non disponeva di una sala insonorizzata, *Mitraglia e il Verme* è un film diverso da quelli che siamo abituati a vedere ultimamente nel cinema italiano. La sua diversità sta nella forma ma direi anche nei contenuti. Considerato, per la sua impostazione formale, un'evoluzione del precedente *Vecchie*, in questo film si avverte che la ricerca espressiva attuata da Segre nel corso degli anni è in continua evoluzione, ottenendo dei risultati stilistici e formali funzionali alla storia che vuole raccontare. Questo è un film che porta in sé due messaggi; il primo, non per ordine di importanza, vuole essere una provocazione: «È un film molto irritante, per il luogo della rappresentazione, per il linguaggio e per quello che rappresenta. È un lavoro contemporaneo, che racconta il senso del tempo presente, per certi versi anche surreale. È una fotografia dell'oggi nel quale viviamo, ma è anche un presagio che non si esprime in modo veramente drammatico. [...] Io volevo fare un film forte che nasceva da un mio bisogno di esprimere un senso di grave disagio in relazione al tempo in cui viviamo, e

devo dire che sono soddisfatto poiché ho proseguito una ricerca avviata con il precedente *Vecchie*. Sono anche soddisfatto che il film abbia provocato questo senso di fastidio. In fondo il mio ruolo come regista è di creare agitazione e non di mandare a casa tranquilli e sereni gli spettatori»<sup>6</sup>. Ma *Mitraglia e il Verme* è anche un film esemplare su come è possibile fare del cinema a basso costo, con pochi mezzi, senza avere una produzione alle spalle. L'assenza di un supporto produttivo non equivale in questo caso a un risultato scadente, ma anzi la povertà dei mezzi ha consentito delle soluzioni stilistiche che, a mio parere, possono divenire esemplari nell'ambito del cinema indipendente, autoprodotta. «*Mitraglia e il Verme* dimostra che si può fare cinema, del vero cinema:

- con una telecamera digitale, prima di tutto, tenuta rigorosamente fissa, come si faceva ai tempi di Méliès;
- con una messa in scena teatrale;
- con attori di teatro che recitano teatralmente;
- con una scenografia e un'illuminazione vistosamente teatrali;
- con un testo teatrale (o meglio con un copione che potrebbe essere anche un testo teatrale»<sup>7</sup>.

Questo film è un'eccezione alla regola: non è vero che per realizzare un buon prodotto bisogna essere coperti da un budget cospicuo. Per me la bravura, la maestria di un regista in questo caso, ma anche di un artista in generale, sta nel saper utilizzare al meglio i mezzi a propria disposizione; una volta fatto questo si può parlare di opera d'arte. L'arte sta nel raggiungere con pochi elementi minimali il massimo dei risultati senza dare troppo importanza alle logiche estetiche stereotipate perché, come diceva Pasolini: «Se un'opera è poetica anche un frammento sarà poesia».

Come dice Antonio Costa, Segre con questo film «ottiene un'enorme quantità di soluzioni sempre funzionali e funzionanti. In particolare, variando la distanza degli attori dalla videocamera, riesce a variare in continuazione composizione e scala dei quadri. Mettendo a frutto le doti degli attori, riesce a evocare e a rendere *presenti* personaggi che restano rigorosamente fuori campo: Jole, Bruto, famiglie intere di creditori di Mitraglia, tutta la macchina organizzativa dei piani superiori. Con una minima variazione di scenografia,

---

<sup>6</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», cit., p.8.

<sup>7</sup> Antonio Costa, «*Mitraglia e il Verme*»: *la diversità e la sorpresa*, id., pp. 20-21.

senza alcun ricorso a effetti ottici, imposta una sequenza onirica che difficilmente si dimentica. Insomma, un rigido principio di economia produce una forma *cinematografica* che si imprime nella mente dello spettatore per la sua novità e la sua forza»<sup>8</sup>.

È il caso di dire che *Vecchie e Mitraglia e il Verme* hanno forse dato il via a un processo di svolta per il nuovo cinema indipendente italiano, dando la possibilità a nuove generazione di cineasti indipendenti di poter realizzare opere a basso costo trovando soluzioni stilistiche efficaci e esemplari.

*Intervista a Daniele Segre (Marzo 2006)*

*Guardando il suo film Mitraglia e il Verme (2004) ho avuto una reazione simile a quella provata qualche anno fa quando vidi per la prima volta Totò che visse due volte (1998) di Daniele Ciprì e Franco Maresco. Ovvero, sono dei film-specchio in cui veniamo rappresentati “nudi”, senza i filtri perbenisti tanto amati dal grande pubblico; forse perché ognuno di noi ha paura di vedersi proiettato su uno schermo con i propri limiti, i difetti, le debolezze. Questo voler “dare fastidio” è l’intento che voleva ottenere con questo film?*

Assolutamente sì, ma come in tutti i miei film c’è la possibilità di poter fare un viaggio, difficile ma necessario, per vedere meglio le tante cose dentro di te e fuori di te. *Mitraglia e il Verme* è un po’ il ritratto di quest’Italia di inizio millennio, dal mio punto di vista, anche rispetto al degrado della vita politica fino a quello più spicciolo della quotidianità stravolta che rende le persone particolarmente disumane.

*Perché ha scelto una fotografia in bianco e nero?*

Intanto il film l’ho girato a colori, ho le due versioni, però la versione che ho presentato è in bianco e nero, perché dal mio punto di vista il bianco e nero è più efficace, se gestito bene, a rappresentare la forza espressiva sia del luogo che dei corpi e dei volti dei personaggi. Sinceramente ci ho riflettuto e non sono certo di quello che le sto dicendo, perché sicuramente anche la versione a colori assume, anche se in modo diverso espressivamente, la stessa tensione e

---

<sup>8</sup> Ibid.

la stessa drammaticità. Però io il film l'ho sempre visto in bianco e nero e quindi ho presentato quella versione.

*Leggevo che Mitraglia e il Verme è come se fosse la continuazione di una sperimentazione sull'attore iniziata due anni prima con Vecchie.*

Sì, la mia necessità di regista rispetto al mio percorso di ricerca parte da una necessità primaria di evoluzione del mio linguaggio, e questo, fin dall'inizio del mio lavoro, è stato un obiettivo fondamentale per costruire un percorso di ricerca e non fermarmi alla soddisfazione di un qualcosa che diventava sì professione, ma non diventava arte, per essere chiari. Quindi la ricerca del linguaggio diventa una necessità fondamentale per la ricerca e l'espressione artistica. Io ho lavorato molto con la realtà, come ha visto continuo a lavorarci, però sono emerse in me delle necessità diverse o comunque legate al lavoro sugli attori, con gli attori, alla messa in scena di storie che in qualche modo mi permettono di essere più essenziale; cioè, il mio lavoro, anche quello della cosiddetta realtà, ha sempre cercato un'identità universale. Con questo voglio dire che *Mitraglia e il Verme* anche tra cinquant'anni, avrà una sua forza e racconterà la condizione dell'essere umano. In particolare è stato fatto sotto degli stimoli di un vissuto contemporaneo nell'Italia dei primi anni duemila, ma simbolicamente gli archetipi che esprimono questi due attori, questi due personaggi, rappresentano delle categorie umane che purtroppo ci saranno sempre. Ecco, il mio obiettivo era quello di costruire un'espressione universale che vada oltre il tempo, come può essere stato *Manila Paloma Blanca* (1992) o altri miei lavori che, visti anche a distanza di tantissimi anni, riescono a comunicarti elementi di riflessione sulla condizione umana. Questa ricerca espressiva naturalmente è approdata al lavoro con gli attori ed è una cosa che mi affascina in modo straordinario, e sicuramente sia *Vecchie* che *Mitraglia e il Verme* appartengono a un nuovo filone di ricerca che è appena iniziato, dove io sto cercando, con estrema razionalità, di coniugare l'aspetto produttivo con l'aspetto creativo e con la possibilità di approfondire meglio la possibilità di raccontare delle storie. Forse le ho sempre raccontate, però adesso ho questa urgenza, e la cosa mi emoziona molto, del lavoro con gli attori. *Mitraglia e il Verme* come *Vecchie* sono nati in pochissimo tempo, non ho chiesto

finanziamenti a nessuno. Per *Vecchie* c'è stata la coproduzione con la Pablo di Roma che non mi ha particolarmente soddisfatto, più che altro per la fase successiva, quella della distribuzione del film. C'è stata proprio una sciatteria da parte di chi si doveva occupare della visibilità di un film che, fra l'altro, è stato poi trasferito in teatro ed è stato un successo teatrale, e quindi ulteriormente ha messo in mostra questa incapacità di gestire un prodotto che poteva avere un percorso migliore nel settore commerciale, rinforzato dal successo teatrale. E questo è un rammarico, e non per caso poi *Mitraglia e il Verme* l'ho prodotto tutto io, e per ora non ha avuto una prospettiva teatrale, io me lo auguro, però l'importante è essere riuscito a farlo nella totale padronanza del prodotto in modo tale che se poi verrà distribuito, cosa per ora alquanto impensabile, visto tutti i rifiuti che ha avuto *Mitraglia e il Verme*, però l'importante è che esista e che io riesca a portare avanti e approfondire al meglio la mia ricerca.

*Ma lei non pensa che, in questo caso, la forma teatrale sia più efficace rispetto alla forma filmica?*

No, sono due linguaggi diversi. Sarebbe riduttivo pensare che se tu metti una macchina fissa tutto quello che succede davanti non può che essere teatro, questo è un condizionamento stereotipato, assolutamente perdente dal punto di vista di chi può trovare nel film un'espressione dinamica delle proprie emozioni e dei propri sentimenti. È chiaro che questa forma scelta per entrambi i film certamente è estrema e sicuramente ha dei punti di contatto fortissimi con il teatro, questo non lo nego, però mi può dar fastidio il fatto che la diversità di questo prodotto diventi escludente e non gli permetta di poter essere preso in considerazione e avere un rapporto col pubblico; nel senso che ci sono delle caste oligarchiche che bloccano la penetrazione di prodotti diversi sul mercato e quindi di conseguenza un film come *Mitraglia e il Verme* è una sfida alla forza di gravità, la bicicletta l'ho scelta io di pedalarla così, e sono convinto, dal mio punto di vista, che la mia ricerca non può che andare, almeno in questo momento, che in quella direzione, almeno io lo sento. Non faccio delle riflessioni di convenienza, ma faccio delle riflessioni di bisogni reali di tipo artistico. Poi vedremo... Adesso quello che a me interessa è portare avanti

la mia ricerca e dire quello che penso come l'ho sempre fatto.

*Mitraglia e il Verme è stato proiettato alla Casa del cinema qui a Roma...*

Sì, perché è stato considerato tra le migliori quattordici opere della stagione, tenendo conto che non è mai uscito al cinema. È stata una cosa che mi ha emozionato molto e sono grato a chi ha selezionato il film e lo ha messo in questa lista, nel senso che il paradosso sta nel fatto che è un film di cui si è sentito parlare ma che nessuno ha mai visto, ed è emblematico che venga definito uno dei migliori film della stagione 2004 e che nessun distributore a cui ho mandato il film per un'eventuale distribuzione mi abbia risposto, nemmeno una lettera per dire «non ci interessa», niente! Questo può lasciare perplessi, ma non è una novità. È ovvio che con un prodotto come *Mitraglia e il Verme* probabilmente faccio pensare che non favorisco la distribuzione e uno sarebbe matto a metterlo in distribuzione, cosa che assolutamente io non credo: bisogna avere pazienza perché sia *Vecchie* che *Mitraglia e il Verme* non hanno problemi di durata nel tempo e quindi bisogna fare come i cinesi, aspettare con pazienza e poi tutto tornerà a casa come dio comanda.

*E il pubblico in sala come ha reagito quando ha visto il film?*

Al Bergamo Film Festival c'era la sala piena. Il film è stato accolto bene, diciamo che c'erano persone davvero terrorizzate com'è successo recentemente in una proiezione fatta a Reggio Emilia al cinema Rosebud in una iniziativa del comune di Reggio Emilia, e le persone erano molto prese. Diciamo che sia a Bergamo che qui a Roma alla Casa del cinema il pubblico ha colto anche l'ironia che c'è nel testo, quindi è riuscito a leggere il film con la sua giusta valenza e non solo con l'apparente vetrina drammatica, ma ha colto le sfumature, ha colto le battute e anche le intenzioni rispetto ad alcuni passaggi nell'evolversi della storia, e questa cosa ci ha gratificato molto, sia a me che agli attori, perché era una verifica importante. Come per *Vecchie*, anche per *Mitraglia e il Verme* ho avuto la fortuna di scegliere degli attori che dal mio punto di vista sono stati perfetti; hanno dato un contributo intellettuale che io gli ho riconosciuto, nel senso che la sceneggiatura è stata firmata anche da loro,

come è stato per *Vecchie*, e questa è una formula efficace nel senso che io gli attori me li scelgo e con essi faccio un lavoro estremamente particolare. Sia per *Vecchie* che per *Mitraglia e il Verme*, i loro personaggi sono incollati alla loro pelle come se fossero dei tatuaggi indelebili, e quindi le caratterizzazioni, le espressività hanno una valenza di naturalezza straordinaria. Questa è un'eredità fondamentale che io ho imparato lavorando nella realtà e che mi dà la capacità di gestire la realtà con quella forza espressiva della naturalezza anche in contesti di finzione. Quindi questo patrimonio, questo bagaglio formativo che mi sono fatto in tantissimi anni di realtà mi serve in modo straordinario per approcciare e definire i personaggi e lavorare con gli attori e fare degli attori quello che mi interessa. Sia per *Vecchie* che per *Mitraglia e il Verme* ho trovato degli attori straordinariamente intelligenti, tutti attori provenienti dal teatro, che hanno una tenuta maggiore, abituati alla fatica e a lavorare seriamente, con tutto il rispetto poi per quelli che fanno solo cinema o televisione. Però dal mio punto di vista quelli che mi danno più affidamento sono gli attori di teatro che per poter entrare in questi personaggi, oltre a dare il loro contributo intellettuale, per rappresentarli si sono realmente messi in gioco.

*Cioè?*

Si sono messi in gioco per studiare e scavare dentro il personaggio che gli si proponeva. Mettersi in gioco vuol dire per un attore non avere un rapporto solo oggettivo con il personaggio.

*Quanto tempo è passato dallo studio del personaggio alla realizzazione?*

Per *Vecchie* pochissimo, dal momento in cui mi è venuta l'idea. Abbiamo scritto la sceneggiatura e abbiamo girato il film in due mesi, una cosa mostruosa. Invece per *Mitraglia e il Verme*, per problemi diversi legati più che altro alle attività numerose di Antonello Fassari che lavora sempre, dal momento in cui mi è venuta l'idea, che era nel 2003, a quando l'abbiamo girato, che era il 2004, è passato un anno e mezzo, ma questo semplicemente perchè Antonello, generosissimo, mi aveva dato la disponibilità per una fase di laboratorio, poi è partito per altri lavori, e a quel punto io ho aspettato l'anno

successivo quando sono tornato qui a Roma, per riprendere a lavorare al Centro sperimentale di cinematografia, per riattaccare i fili e poi a maggio, finita la scuola, in sette-otto giorni abbiamo di notte girato *Mitraglia e il Verme*.

*Nella fase di studio della sceneggiatura e del personaggio, lei come segue gli attori, come li accompagna?*

Il mio lavoro è molto particolare, nel senso che sia per *Vecchie* che per *Mitraglia e il Verme* (più per *Vecchie* perchè per *Mitraglia e il Verme* ho fatto un lavoro misto) io attivo un vero e proprio laboratorio con gli attori, ed è per questo che anche loro firmano la sceneggiatura; viene definita la griglia strutturale del racconto, che comunque si evolve in continuazione, specialmente in quelle situazioni claustrofobiche come una stanza o un cesso; questa è la prima condizione per costruire un lavoro con gli attori estremamente intenso, senza perdere tempo nel pensare alle varie location, cosa che produttivamente non potrei permettermi, e questo mi ha vincolato a uno studio per due storie che però dovevano partire da questo vincolo. Di conseguenza poi, dal punto di vista espressivo, la necessità è quella di trovare un punto di vista che abbia una sua forza espressiva: se avessi girato *Vecchie* o *Mitraglia e il Verme* come si gira normalmente, sarebbero stati di una bruttezza mostruosa, come le fiction televisive, specialmente le due vecchie; e quindi è chiaro che, di fronte a poche strade da perseguire, l'unica era la macchina fissa dove, per *Vecchie* diventava giustificativa la forma del tagliare i corpi, di sezionarli, in modo che quando le protagoniste sono in piedi tu non vedi la testa nè una parte di gambe e di piedi, e quindi devi fare anche un lavoro sull'espressività e sulla gestualità del corpo, come quando ballano, non si vede la testa, e dove un rapporto con la macchina da presa è essenzialmente laterale, cioè loro entrano, escono, camminano avanti e indietro, si siedono. Questo è quello che viene dalla drammaturgia: il movimento degli attori in scena. Mentre per *Mitraglia e il Verme* il rapporto con la macchina da presa si ribalta completamente, loro entrano ed escono dalla macchina da presa come se fosse un organo sessuale, nel senso che se *Mitraglia e il Verme* dovesse avere un sottotitolo potrebbe essere "*La via del tramonto del cazzo*" rispetto alla condizione che si racconta di questi due uomini protagonisti della storia.

Definita una struttura generale, definito che il luogo della rappresentazione era un cesso, dato che la scelta degli attori non è stata casuale, Barbara Valmorin, una delle protagoniste di *Vecchie*, mi ha fatto conoscere Stefano Corsi che è quello che poi interpreta il verme in *Mitraglia e il Verme*: Stefano mi aveva incuriosito, e con lui avevo iniziato a fare delle piccole verifiche, tipo dargli dei testi da studiare, così avevo modo di vedere come recitava o comunque che tipo era, visto che non lo conoscevo; gli avevo dato un testo che è *Drammi fecali* di Schwab, non c'era ancora l'idea del film, però stranamente gli ho dato una parte in cui lui era il verme, perché per me lui era un verme, che può essere una provocazione invece era frutto di un'intuizione che non puoi spiegare come ti arriva, ma quando ti arriva meno male che ti è arrivata, perché produce poi energia di riflessione che può approdare anche, nel mio caso, visto che faccio questo mestiere, all'idea di fare un racconto, e per me lui era il verme. Però alla luce dell'esperienza di *Vecchie* e anche delle mie necessità, questa storia non poteva svolgersi con un personaggio solo, e quindi c'era bisogno di un altro attore; allora ho chiesto a Stefano, come avevo chiesto alla Valmorin, se aveva un amico attore, in modo che ci fosse, com'è stato per *Vecchie*, la possibilità che i due protagonisti avessero un affiatamento e si sapessero aiutare a vicenda, e non due persone estranee che fanno gli attori. Dal mio punto di vista se tu sei amico nella vita di un'altra persona che fa il tuo stesso mestiere, è certo che puoi averne un vantaggio, poi magari a volte questo vantaggio può diventare un grande svantaggio; è una cosa molto complessa, dove non c'entra per niente la recitazione ma c'entra la vita.

Stefano mi fa conoscere una sera a cena Antonello Fassari e a me improvvisamente matura l'idea di *Mitraglia e il Verme* e praticamente quella sera ho detto: «Tu sarai Mitraglia e tu sarai il verme».

*Ma vedendoli insieme?*

Sì, vedendoli insieme e avendo anche delle illuminazioni che non so come spiegare... Antonello è una persona che veramente soffre di calcoli nella vita e quella sera lui si è alzato da tavola ed è andato al gabinetto con un'aria sofferente; quando è tornato a tavola io mi sono messo a ridere come uno scemo e allora da lì ho definito il personaggio. Non so come sia venuta fuori

questa cosa, invece di preoccuparmi dei suoi calcoli è grazie ai suoi calcoli che mi è venuta l'idea. Da quel momento lì, definito l'involucro contenitore dove si sarebbe svolta la storia, individuati i due attori, individuati anche degli elementi che potrebbero essere forti come i calcoli di Mitraglia, e avendo l'attore che nella vita soffre realmente di calcoli, tutto questo mi ha aiutato a suggerirmi tutta una serie di cose assolutamente vere che potevano costruire quel personaggio. Definiti questi elementi, che sono quelli di carattere generale, dove devi ancora incominciare a scolpire la storia, però hai capito dove questa si svolge e più o meno, hai delineato la tipologia dei due personaggi. A quel punto ho fatto lavorare gli attori per una settimana, con tutta una serie di improvvisazioni, che ho girato, e che sono state preliminari alla costruzione del primo copione, nel senso che facevo una scrittura in diretta scena per scena, e allora mi ponevo tutta una serie di questioni legate sia ai contenuti dello sviluppo della storia, sia al lavoro che gli attori dovevano fare di fronte alla macchina da presa; è stata una cosa molto divertente, diciamo che il primo tempo del film è frutto di questo laboratorio, mentre poi il secondo tempo e il terzo tempo sono stati frutto di un lavoro di sceneggiatura, scritta con l'aggiunta di un allievo della Scuola di cinema, Antonio Manca, con il quale da soli abbiamo lavorato allo sviluppo della storia, tenendo conto che per problemi reali Antonello non poteva esserci, mentre con Stefano tutte le volte che gli ho chiesto delle cose che non mi erano chiare, consigli su come lui avrebbe fatto determinate cose, abbiamo fatto delle prove dove lui ha dato un suo ottimo contributo e ha migliorato il suo personaggio. È una cosa normale, com'è una cosa normale che quando arrivi per girare non sempre quello che è scritto viene recitato, ma viene proprio modificato per rendere più armonioso tutto quanto, quindi certe cose che magari ti sembrano necessarie, in realtà sono superflue, sono delle ripetizioni e le tagli. Quindi prima di fare ciak fai sempre un'ultima prova. Così è nato *Vecchie*, come così è nato *Mitraglia e il Verme*. Per *Vecchie* il laboratorio con le attrici è stato più completo: dal momento in cui è nata l'idea, dal momento in cui ho completato questa bozza che poi ho modificato, sistemato, ho tirato giù la sceneggiatura, ma mi mancavano l'inizio e la fine, quindi sono tornato a Roma, gli ho fatto fare due giorni di studio per l'inizio e per la fine e così ho potuto anche chiudere il copione. Poi l'ho mandato alle attrici e loro in dieci giorni lo hanno imparato e

abbiamo iniziato a girare subito: una cosa straordinaria.

*C'è un elemento della storia che non sono riuscita a capire: il Verme che prende la bara, ci si infila dentro e "dialoga" da morto con Mitraglia. Che significato ha questa azione?*

Intanto il secondo tempo è un sogno del Verme, quindi questo tempo qua dev'essere letto come sogno: la scena si apre e i pisciatoi non sono più normali, sono stravolti, quindi c'è qualcosa di strano che è successo. Tutta quella parte lì è un sogno che viene svelato all'inizio del terzo tempo quando il Verme dice: «Accidenti che sogni! Ho sognato di vincere, ho sognato questo, ho sognato quest'altro», poi entra Mitraglia e gli dice le stesse battute che diceva nel sogno. Poi canta di nuovo il refrain di quella canzone sull'Avellino. Quindi il sogno del secondo tempo è una rivincita nei confronti di Mitraglia.

In quella scena Mitraglia sembra un quadro di Baj<sup>9</sup>, il fondale sembra De Chirico<sup>10</sup> e il Verme nella bara può far pensare a Marco Ferreri o ad altre cose, se dobbiamo fare dei riferimenti alti di tipo artistico. È una composizione mortuaria: il verme arriva, posa i candelabri, e poi avendo sistemato tutto, si avvicina alla macchina da presa e recita l'estrema unzione, quella che si fa ai morenti nella fede cristiana, poi si sistema nella bara. È una situazione mortuaria legata alla condizione di lavoro che non c'è più, ma può assumere un'infinità di significati.

---

<sup>9</sup> Enrico Baj (Milano 1924) pittore. Fondò nel 1951 con Sergio Dangelo e altri il movimento dell'arte nucleare e ne firmò il manifesto. La sua opera fortemente satirica si vale di un linguaggio neodadaista; rappresenta personaggi (famosi i suoi grotteschi *Generali*) o avvenimenti usando una tecnica basata su collages polimetrici.

<sup>10</sup> Giorgio De Chirico (1888-1978) pittore. Aderì nel 1918, insieme a Carlo Carrà, alla pittura metafisica, secondo cui il contenuto dei dipinti va oltre la semplice rappresentazione grafica. La pittura metafisica nasce in opposizione al Futurismo e alle esperienze francesi, dall'Impressionismo al Divisionismo, considerati da De Chirico la rovina dell'arte moderna. All'immediatezza visiva degli Impressionisti, al dinamismo dell'immagine futuristica, la Metafisica oppone rigore geometrico e prospettiva. Si trattava di un richiamo all'ordine che ben rispondeva alla condizione di smarrimento e di bisogno di sicurezze dovute alla guerra. L'opera *Il grande metafisico* (1917) risulta la più significativa di De Chirico in questa corrente artistica.

*È proprio nel secondo tempo, in questa fase onirica, che c'è la prevalenza del Verme su Mitraglia, perché invece nel primo e terzo tempo è il contrario...*

Apparentemente, cioè nel secondo tempo forse, ma quasi sicuramente, il Verme diventa il protagonista del film. Ma forse lo è già dall'inizio, e Mitraglia può essere solo la spalla del Verme, che è il vero simbolo di questa storia.

*Ho avuto questa sensazione perché a un certo punto Mitraglia implora il Verme "morto" dicendogli: «Fammi pisciare», come se senza di lui non potesse più farlo. In questo ho visto il ribaltamento della prevalenza dell'uno sull'altro.*

No, semplicemente il punto di vista della storia è spostato al punto di vista del Verme che batte i tempi del racconto iniziando e chiudendo il film.

*Ho intravisto un alone pasoliniano che attraversa tutto il film. La mia è un'impressione sbagliata?*

Ha colto bene. Lei è la prima a saperlo, e glielo dico volentieri: ma proprio nel secondo tempo, nel sogno c'è una citazione di Pasolini<sup>11</sup>, dall'introduzione che ha scritto per *Kaos*, una raccolta dei suoi scritti per la rivista «*Tempo*», quando il Verme legge quello che ha dimenticato sul suo tavolo Mitraglia, proprio nel passo che parla dei rami secchi. Neanche gli attori sanno di questa citazione, non ero tenuto a dirglielo.

---

<sup>11</sup> «Loro sanno tutto, sanno chi sei, ti giudicano, sanno che cosa farai domani, sanno che cosa penserai. Sono come dei vampiri che non stanno in pace finché non mordono sul collo la loro vittima, per il puro semplice naturale gusto di vederla diventare pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terrorista, come loro. Mi schiacciano».

## 2.2. I FILM DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE

È difficile fare una distinzione tra i film di lotta e quelli di riflessione perché ci sono opere che contengono entrambi gli intenti.

Quindi la mia non vuole essere una classificazione definitiva ma è sempre aperta per essere messa in discussione.

### 2.2.1. I film di lotta.

*Partitura per volti e voci. Viaggio tra i delegati CGIL* (1991)

È il film che apre una collaborazione, che continuerà negli anni successivi, tra il sindacato della CGIL e Daniele Segre. Con una serie di interviste svolte durante i corsi di formazione tenuti in tutta Italia, «dà voce a quei delegati aziendali che ogni giorno debbono dare risposte ai problemi quotidiani dei lavoratori e che vivono l'inadeguatezza del loro ruolo e della struttura di cui fanno parte: spesso impreparati sui singoli problemi da affrontare, si sentono lasciati soli con se stessi».<sup>1</sup> Non stiamo parlando di un singolo partito, ma di una partitura in cui, come quelle orchestrali, ognuno ha la sua parte e la esprime alternandosi con le altre voci. *Partitura per volti e voci* ha un ritmo che, musicalmente parlando, fa pensare al *Boléro* di Maurice Ravel (1928). E Daniele Segre è il direttore d'orchestra che con maestria dirige le voci e i volti. L'idea viene commissionata dall'ufficio nazionale di formazione della CGIL e proposta a Segre che si appropria della vicenda e ne realizza un film-documentario. Così parte con la sua troupe in giro per tutta Italia per ascoltare i delegati in via di formazione.

Contro ogni aspettativa in *Partitura per volti e voci* non ci sono manifestazioni di piazza, slogan, bandiere della CGIL; 74 minuti di primissimi piani che si articolano in 37 interviste.

Nelle prime quattro interviste i protagonisti parlano di paure, amore, del loro modo di rapportarsi con gli altri. Se non conoscessimo il sottotitolo *Viaggio tra i delegati CGIL*, inizialmente avremmo l'impressione che quello che stiamo vedendo sia un documentario che parla di sentimenti e in cui viene chiesto ai protagonisti di autopresentarsi. Questo ci fa capire che prima di essere dei

---

<sup>1</sup> Antioco Floris e Salvatore Pinna, *Volti senza maschere. L'incontro con l'anima del sindacato: Partitura per volti e voci*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucc, Cagliari, 1997, p. 45.

delegati sono donne e uomini con i loro sogni, con le loro delusioni, paure, bisogni, incertezze, sentimenti; sono vivi, vediamo i loro volti, ascoltiamo le loro voci, perché non sono la rappresentazione (i delegati) di qualcosa o qualcuno, «ma sono prima di tutto soggetti umani che vanno a costituire la base del sindacato. La telecamera di Daniele Segre è come un invisibile confessionale davanti al quale gli interpellati (non so perché ma mi sembra scorretto dire “intervistati”) non fanno dichiarazioni, ma confidenze. Si alternano le varie cadenze dialettali della penisola e, con varie gradazioni di impaccio, si sente che è gente abituata a parlare anche in pubblico. [...] Non parlano soltanto, o non prevalentemente di questioni sindacali..., parlano di droga, razzismo, democrazia, camorra, di sentimenti»<sup>2</sup>. A partire dalla quinta intervista veniamo introdotti, dopo questa anticamera, nel tema del film: «Lavorare nella CGIL è bello» “confida” una delegata «se no non ci starei, è una cosa gratis, nessuno ci paga, nessuno ci dà le medaglie. Molto di meno mi piace il lavoro che faccio nella vita. Lavorare nella CGIL è una scelta di vita, o lo fai convinto, con le motivazioni, oppure lasci perdere... Per me possono essere l’idea di cambiare, l’idea di migliorare, non io, ma migliorare le condizioni dei lavoratori». Ma c’è anche chi guarda il sindacato in modo più oggettivo, con una coscienza critica, palesando le proprie delusioni, la nostalgia di un partito e di un sindacato che nel passato erano più efficaci, che iniziavano i lavoratori a una coscienza di classe, e la sfiducia in chi costituisce il sindacato oggi, che bada solo alla moneta, vuole la pappa pronta e non ha tempo da perdere: «Sono entrato da poco nella CGIL. L’ho vista più dall’esterno sentendo le lamentele della gente... Immagino la CGIL come una segreteria telefonica: “Pronto? È la segreteria telefonica della CGIL. Siamo momentaneamente assenti dalle istanze della gente, dei disoccupati, degli emarginati, dei lavoratori. Dopo il segnale acustico lasciare un messaggio” e molte volte questo messaggio viene lasciato cadere nel vuoto».

*Partitura per volti e voci* è fondamentalmente un film sulla condizione umana, fotografia della nostra società commentata da diversi punti di vista, dalle voci dei delegati segnate da accenti marcati che contrassegnano la provenienza regionale e che vanno a costituire, con questa astrazione, un esempio della società italiana in cui noi stessi ci possiamo specchiare. Come conferma Segre:

---

<sup>2</sup> Morando Morandini, «Il Giorno», 8 ottobre 1991

«Credo non si tratti solo di un film sulla CGIL, si tratta di un film su tutti noi, sindacalizzati e no»<sup>3</sup>. I delegati stimolati da Segre si sono aperti, hanno sviscerato la loro interiorità, come dimostra l'affermazione di un ragazzo: «Mi sto sciogliendo... ho eliminato quel velo di vergogna».

Ma non solo: «Si può dire che i protagonisti di *Partitura* hanno aperto una spiraglio sulla “nostra” interiorità, su quello che abbiamo sempre saputo di noi ma non abbiamo mai osato confessare. Noi sentiamo lo stesso spaesamento e confusione perché ci appartiene, la mancanza di solidarietà denunciata dai delegati ci fa rabbrivire perché è anche nostra...».<sup>4</sup>

Sarebbe limitativo considerare *Partitura* un semplice documentario sul sindacato, anche se l'intento iniziale del committente (la CGIL) era di tipo propagandistico; è un film che va oltre. Dagli intrecci delle varie interviste emergono diversi temi: la presa di coscienza di dover fare i conti, ancora, con le differenze tra uomo e donna all'interno del sindacato, l'emigrazione, il razzismo, la droga, il disagio giovanile.

*Partitura per volti e voci* è quindi un film completo dove veniamo a conoscenza di cos'è la CGIL, cosa fa, da chi è formata, come vivono e cosa pensano i sindacalisti.

«Il film ha provocato qualche fastidio prima ancora di circolare. Infatti, quando è stato proiettato in premontaggio a una riunione dei responsabili organizzativi della CGIL sull'Appennino tosco-emiliano ha creato profondo disagio. Loro si aspettavano un lavoro di propaganda e in realtà si sono trovati davanti un film che poneva l'attenzione sui problemi importanti dell'organizzazione, faceva delle critiche e delle riflessioni che non si sentivano frequentemente alle riunioni».<sup>5</sup>

Ma questo non è stato un ostacolo, anzi andando a leggere le filmografie si nota che la collaborazione tra la CGIL e Daniele Segre continua proficuamente negli anni con altri lavori: *Spot immigrazione* (1991), *Crotone, Italia* e *Corso di formazione per giovani delegati. Solidarietà-Autonomia dai partiti-Democrazia* (1993), *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994), *Roma, 12*

---

<sup>3</sup> In Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Centro cinema città di Cesena, 1997, p. 64

<sup>4</sup> Antioco Floris e Salvatore Pinna, *Volto senza maschere. L'incontro con l'anima del sindacato: Partitura per volti e voci*, cit., p. 52.

<sup>5</sup> Antioco Floris (a cura di), *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, cit., pp. 114-115.

*novembre 1994* e *Come prima, più di prima, t'amerò* (1995), *Diritto di cittadinanza*, *Quella certa età*, *Un solo grido lavoro* (1996), *Paréven furnìghi* (1997), per citarne alcuni. «La collaborazione prosegue anche se io credo che questo dipenda molto dalla visibilità che ho saputo dare al sindacato».<sup>6</sup>

Dal punto di vista stilistico *Partitura per volti e voci* è una sinfonia di primissimi piani che scandiscono tutta la durata del film. Non ci sono arredi o elementi di contorno, lo spazio dell'inquadratura è tutto occupato dall'elemento più espressivo e più efficace per la comunicazione: il volto appunto. «La mia consapevolezza del primo piano è arrivata gradualmente. Non è stata immediata, perché un primo piano è impegnativo, è un rischio molto grosso, e all'inizio avevo paura perché non riuscivo a gestire questa forza. Poi, mentre facevo queste chiacchierate e avevo il controllo del monitor, dicevo al mio operatore di avvicinarsi lentamente perché avevo bisogno di entrare dentro e di scoprire delle cose che un piano medio non consentiva».<sup>7</sup>

Questa forma espressiva è piuttosto inusuale o quanto meno inaspettata in base agli stereotipi che siamo abituati a vedere nei lavori di documentazione sociale. E sta proprio in questo la forza di *Partitura per volti e voci*. Altro fattore visivo ben studiato è la fotografia, firmata da Paolo Ferrari, «che rende giustizia a questi uomini, a queste donne, tirando fuori questi chiari, questi scuri, questi fondali che sono più pubblicitari che non politici. Sembrano dei provini cinematografici, non sembra un film sul sindacato».<sup>8</sup>

A una domanda implicita l'ultima intervistata risponde: «Non mi aspetto niente da questo film, credo che sia una forma diversa di comunicare rispetto a quella che uno è abituato a utilizzare. Mi incuriosisce vedere che tipo di reazione susciterà nelle persone questo rendersi così pubblici, di non lavare tutto in casa. Può essere vista in maniera folcloristica questa cosa e certamente non può essere tutto, sarebbe troppo limitante e limitato. Però credo che sia un inizio». Dopo questa riflessione sul film stesso scorrono i titoli di coda sulle note di *Talkin 'bout a revolution* di Tracy Chapman che canta: «Non lo sai, stanno parlando di una rivoluzione, sembra un sussurro. Mentre fanno la coda per il sussidio piangendo alla porta degli eserciti della salvezza, sprecando tempo

---

<sup>6</sup> Cit., p. 126.

<sup>7</sup> Cit., p. 116.

<sup>8</sup> Tullio Masoni e Paolo Vecchi (a cura di), «*Quasi solo e con fatica*», «Cineforum», n. 5 (314), maggio 1992, p. 25.

agli uffici di collocamento, aspettando una promozione». Con questo commento si conclude un film che resterà sempre attuale perché soprattutto parla di noi.

«Credo che *Partitura per volti e voci* resterà negli archivi e verrà utilizzato dagli storici come la testimonianza più efficace non solo di un travaglio, ma di una vera e propria mutazione culturale del più grande e glorioso sindacato italiano, mutazione sul cui esito al momento nessuno di noi si sognerebbe di scommettere una lira, ma che pure seguiamo con interesse e speranza».<sup>9</sup>

*Profondo nord – profondo sud. Ricchezza e povertà in Italia (1992)*

Come ci sentiamo italiani? Daniele Segre rileva il senso di appartenenza al “bel paese” differenziando i cittadini del nord, prendendo come città campione Mantova, e quelli del sud con Agrigento, che sono rispettivamente la più ricca e la più povera nella classifica delle città italiane. Sulla base di questi due estremi Segre ci porta in un viaggio tra nord e sud dove volti di donne e uomini testimoniano, poco prima delle elezioni politiche del '92, il rapido cambiamento di una realtà complessa dove, soprattutto al sud, il progresso equivale a regresso.

Un confronto a più voci, con qualche spunto ironico, sui diversi modi di sentirsi italiani, dove uomini e donne appartenenti a diverse estrazioni sociali raccontano le loro città con i problemi e le contraddizioni che esse portano. Alla perenne mancanza d'acqua di Agrigento, all'illegalità diffusa divenuta ormai caratteristica del sud, alla disoccupazione, al coraggio e la dignità delle donne siciliane che denunciano l'omertà mafiosa, fa da contrappunto l'industrializzata Mantova, razzista contro gli stranieri e i meridionali, ma con dure condizioni di lavoro all'interno delle fabbriche chimiche.

Quella che emerge che emerge è un'Italia spaccata a metà con nord e sud sempre più distanti.

Un'Italia mai stata unita che con difficoltà affronta le problematiche che la riguardano, forse perché divisa.

---

<sup>9</sup> Gad Lerner, «Linea d'ombra», n. 68, febbraio 1992.

*Crotone, Italia* (1993)

Fa parte del filone del “cinema della fretta”, concepito nel momento. Apprendendo la notizia dai telegiornali, Daniele Segre decide di realizzare questo film con la collaborazione di alcuni allievi della Scuola Video di Documentazione Sociale “I Cammelli”.

Nel film, oltre a documentare la protesta degli operai dell’Enichem per evitare lo smantellamento del polo industriale di Crotone, Segre documenta l’unione nella lotta di due leader politici appartenenti a due poli opposti: Carlo Turino di Alleanza Nazionale e Rocco Gaetani, ex PCI, ora PDS. I due conducono la lotta sotto lo slogan: “I problemi non hanno colore”: «Questa è la base del film e se io avessi trascurato questi aspetti la storia non sarebbe stata in piedi. Questa diversità molto particolare era un aspetto curioso anche dal punto di vista politico. Analizzare le dinamiche che avevano portato questi uomini, così culturalmente e politicamente distanti, a essere insieme per esprimere la rappresentanza dei lavoratori dell’Enichem di Crotone mi sembrava interessante anche per fare un po’ il ritratto della Calabria, di un certo modo di governare l’Italia del sud, di svelare gli scenari entro i quali tutta una serie di operazioni dello Stato e dell’industria sono fallite»<sup>10</sup>.

*Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994)

Ci troviamo in Sardegna, nei pozzi dell’ultima miniera italiana di carbone, la Carbosulcis dell’ENI.

I minatori protestano contro l’annunciata chiusura, contro il pericolo di restare senza lavoro; occupano i pozzi e minacciano di farli saltare con la dinamite.

Segre ci conduce sottoterra, a 400 metri di profondità, in un posto umido, cupo, claustrofobico, illuminato con le sole lampade degli elmetti dei minatori, che come “occhi di bue” illuminano i volti dei protagonisti, per raccontarcene la storia e per dare diritto di parola a questi uomini-talpe che vogliono impedire che il loro lavoro possa finire lasciandoli senza possibilità di sopravvivenza.

L’iniziativa di *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* parte da una vicenda che ha come protagonista l’allora Primo Ministro Silvio Berlusconi, il quale durante una manifestazione dei minatori a Roma scende in strada a incontrarli e stringe con loro una subdola e falsa alleanza. Questo fa scatenare lo sdegno di Segre

---

<sup>10</sup> Antioco Floris (a cura di), *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit. p. 120.

che è spinto ad andare in Sardegna per raccontare la storia di questi uomini in un momento di gravissima emergenza.

Ciò che risulta palese, e sorprendente allo stesso tempo, è la disinvoltura con cui Segre entra in rapporto con l'ambiente, è come se diventasse minatore anche lui. Questa è una caratteristica che si nota in quasi tutti i suoi lavori che vogliono mostrare qualcosa. La macchina da presa, la videocamera nel caso di *Dinamite*, si muove senza farsi notare come se non fosse presente, ascolta le dichiarazioni senza mai soffocare e marcare stretti gli intervistati. Il suo modo di porsi è rispettoso e delicato nei confronti di chi diviene protagonista delle storie che vuole raccontarci. Con sé ha ben poco: l'operatore Franco Robust, la videocamera e la tenacia che sempre caratterizza il suo operato o, come dire, l'essere a modo suo un minatore.

Soprattutto però è un film delicato sia in relazione alle storie che vengono raccontate, sia ai personaggi che le vivono, sia allo spettatore che guarda e che, «con un intenso coinvolgimento emotivo e un gioco di rimandi fra interno (la scena) ed esterno (la sala cinematografica) affidato alle lampade dei minatori che sembrano quasi cercare il pubblico, viene condotto cinematograficamente nelle gallerie a fianco dei protagonisti»<sup>11</sup>.

Di documentari e filmati che trattano più o meno lo stesso tema se ne ha traccia sin dagli anni 30: si parte da quelli di carattere puramente illustrativo come *Carbonia 1938*, la cui regia risulta ignota, sull'inaugurazione dei giacimenti di Carbonia alla presenza del Duce, *Carbonia* (1940) di Fernando Cerchio, *La Sardegna e l'industria* di G. Bramini e A. Cara, (195?), fino ad arrivare a quelli che sollevano problematiche politiche e sociali, alcuni dei quali prodotti dal P.C.I, sui problemi non risolti sul piano della rinascita territoriale: *Salviamo Carbonia*, [s.n] (1950), *L'ultimo pugno di terra* di Fiorenzo Serra (1964), *Lotta di classe in Sardegna* di Pino Adriano (1971), *Sciopero minatori: Iglesias, Montevecchio*, [s.n] (1971), *Addì 11 maggio* di Salvatore Sardù, (1981)<sup>12</sup>.

Sembra quindi che l'intento di Segre sia stato quello di rivedere con occhi nuovi una storia lunga, che si tramanda, e che è sempre uguale, di non fermarsi al semplice racconto di una lotta sindacale, ma di trovare e trasmettere una

---

<sup>11</sup> Antioco Floris, *La resistenza al centro della terra. Realtà, utopia e mito nella lotta dei minatori: Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuccu, Cagliari, 1997, p. 60

<sup>12</sup> L'elenco dei film è tratto dal catalogo: Giuseppe Pilleri (a cura di), *La Sardegna nello schermo. Film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, Cuccu, Cagliari, 1995

riflessione più profonda su una società come la nostra: «L'andare in miniera – spiega Segre- per me ha rappresentato la possibilità di dare due risposte nello stesso tempo al mio lavoro. Innanzitutto un impegno di cittadino che attraverso il suo lavoro dà una garanzia del rispetto dei diritti dei lavoratori, e quindi, come impegno civile e politico, ho ritenuto importante portare il mio contributo di solidarietà a quella lotta. Dall'altra parte invece come regista avevo la necessità di raccontare una storia importante, perché nel momento in cui si è creata questa situazione l'immagine che mi ha colpito è stata la miniera, [...] avevo come teatro della rappresentazione la miniera. [...] Ho costruito con i minatori, giorno per giorno e improvvisando, un percorso che potesse raggiungere l'obiettivo di fare un film, e non di fare solo una semplice documentazione su una lotta in miniera»<sup>13</sup>. Quindi è la miniera che funge da set cinematografico. In questo specifico caso è evidente come la realtà possa divenire metafora di qualcosa che non salta subito agli occhi: la miniera è la realtà tangibile, buia, umida, con i minatori che la occupano, ma al tempo stesso è una perfetta allegoria del mondo del lavoro: cupa, opprimente, che costringe a pesanti sacrifici di cui non si può fare a meno. I minatori, nonostante tutto, non rinnegano il loro lavoro, protestano perché esso continui, con la rassegnata consapevolezza che non ci sono alternative: «Sono pronto a tutto perché non vedo futuro. Quando vado a casa trovo i figli che vogliono mangiare e i miei figli sono come quelli delle altre persone. [...] Il posto di lavoro è questo, brutto e schifoso quanto si vuole, però a me serve questo, non un altro che non esiste». Sono persone che sanno di non aver in mano altra forza che quella di far saltare in aria il loro mondo e se stessi con la consapevolezza che dopo non rimarrà molto, tanto meno per loro.

Ma possiamo anche parlare di un legame così viscerale con la miniera che porta a umanizzarla: «La miniera può essere come una bella donna: ti dà gioie e dolori, benessere, piacere, però se non stai attento ti tradisce...». «Questo quasi contraddittorio tendere a una sorta di dimensione mitica, e quindi di superamento del reale quotidiano, in un contesto che è invece fortemente concreto, è evidenziato da Segre con scelte registiche ben precise. Da un lato la scelta di mantenere quasi al buio i minatori che si muovono nel ventre della terra e di illuminarli con i soli fasci delle lampade li fa apparire in qualche

---

<sup>13</sup>Antioch Floris (a cura di), *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioch Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., p. 120.

modo come figure spettrali dai contorni non ben definiti. Dall'altro il mettere in rapporto costante nel parlato la concretezza dei bisogni – con la descrizione a volte anche minuziosa della vita di ogni giorno dei minatori e delle loro famiglie – con una spinta utopistica sempre rimarcata e l'idealizzazione della miniera evidenzia ulteriormente il continuo scambio fra reale e immaginario». <sup>14</sup>

Il lavoro ritorna come un leitmotiv nell'opera di Segre, e in questo caso specifico è un valore forte più che un semplice bisogno.

*Dinamite* e i minatori sono un microcosmo che rappresenta, più in generale, le condizioni della classe operaia dei nostri tempi, della resistenza ai soprusi.

«Segre utilizza in *Dinamite* un procedimento narrativo che è quello della sineddoche in cui una parte limitata (il minatore) [...] ne rappresenta una più ampia (la categoria dei minatori, i lavoratori in generale). [...] Luciano, Mario, e i pochi altri minatori del film, stanno a rappresentare la classe operaia del 2000 non solamente sarda ma italiana, europea e di tutto il mondo». <sup>15</sup>

*Roma, 12 novembre 1994* (1995)

Prodotto da Cgil, Cisl e Uil, è un film collettivo sulla manifestazione dei sindacati contro la politica economica del Governo di centro-destra avvenuta a Roma nel 1994.

*Azienda sanità* (1996)

Protagonisti sono ancora i dipendenti, che esprimono tramite le interviste un loro parere sulla trasformazione delle unità sanitarie in aziende (dalla vecchia U.S.L. alla nuova A.S.L.). In questo passaggio i dipendenti reagiscono con stati d'animo diversi, che vanno dalla diffidenza all'entusiasmo, alle aspettative, ai timori, alle difficoltà d'adattamento.

Ancora una volta un film sugli uomini impelagati nelle problematiche del mondo del lavoro.

---

<sup>14</sup> Id., p. 122.

<sup>15</sup> Id., p. 63.

*Un solo grido lavoro*

Torniamo nuovamente in fabbrica; questa volta siamo in Lombardia nella storica fabbrica siderurgica Falck, sorta nel 1906 dall'unione della Ferriera di Dongo (fondata nel 1818) e di quella di Vorbano (1868) per opera di Giorgio Falck. La fabbrica è in via di smantellamento comportando un ricollocamento, in altre attività, dei suoi stessi dipendenti grazie ad accordi sindacali. Saranno le loro voci a commentare questo "passaggio" e a raccontare la loro esperienza sul posto di lavoro. A intervallare i loro racconti ci sono le interviste ai padroni e ai sindacalisti che gestiscono il difficile momento.

*Via Due Macelli, Italia – Sinistra senza Unità (2000)*

Film che documenta la manifestazione contro la chiusura del quotidiano «L'Unità» avvenuta a Roma davanti alla sede del quotidiano in Via Due Macelli. È una condizione che anticipa il dibattito autocritico sulla sinistra italiana che procurerà a Segre delle delusioni. È stato proiettato quotidianamente per tutta la 57. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

«Il film *Via dei due Macelli, Italia – Sinistra senza Unità* l'ho ridotto a 90' e lo presento al Piccolo Eliseo di Roma, proiezione organizzata da "Micromega" alla presenza di Walter Veltroni (Segretario DS) e Paolo Flores D'Arcais; il comitato di redazione del giornale non è stato invitato dagli organizzatori della manifestazione, ma mi dà da leggere pubblicamente un suo comunicato; poi stozzito, il film racconta anche troppo, e la mia parte, comprese le spese di produzione, credo di averla fatta. Nessuna televisione italiana, anche satellitare, si è sentita di acquistarlo e di mandarlo in onda, né io ho molto insistito, per via delle prossime elezioni politiche che potrebbero portare in Italia la destra al governo: non vorrei essere considerato un provocatore.

Invece il film vuole essere un contributo di critica e riflessione in un momento difficile pieno di sofferenze, che sollecita l'impegno per quel necessario cambiamento che la sinistra italiana deve fare; ho paura di essermi complicato la vita, anche se il film lo considero necessario come quello che nel 1991 ho fatto sui delegati di base della CGIL, *Partitura per volti e voci*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Daniele Segre, *Film d'amore*, «Bianco & Nero», n. 6, 2001, p. 55.

*Asuba de su serbatoiu (Sul serbatoio) (2001)*

«Sul serbatoio noi ci siamo saliti  
perché vogliamo difendere il posto di lavoro.  
Il posto di lavoro stiamo difendendo  
da chi ce lo vuole prendere.  
Stanno tentando di togliercelo  
ma noi operai stiamo facendo la guerra.  
Da questo territorio che era molto ricco  
ci stanno obbligando a fare la valigia».

Questa piccola nenia, cantata dagli operai con un tono malinconico e di speranza, chiude, accompagnando i titoli di coda, *Asuba de su serbatoiu*, documentario di Daniele Segre che insieme a *Crotone, Italia* (1993) e *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994) va a formare una trilogia del lavoro all'interno della sua opera. Ma vuole essere anche una sorta di riassunto che spiega il motivo della protesta di questi operai. Dopo un prologo in cui li vediamo che in treno sembrano raggiungere il posto di lavoro (e solo dopo ci accorgiamo che ci sbagliavamo), partono i titoli di testa: Villacidro (Ca), luglio 2000. Ci troviamo in Sardegna, la fabbrica occupata è la Scaini, la seconda migliore in Europa per la produzione di batterie per automobili. In 20 anni i posti di lavoro sono diminuiti da 500 a 150 e ora, dopo aver raggiunto una produzione di 1600 pezzi al giorno, rischia la chiusura. Sei operai sono incatenati da 10 giorni sopra il serbatoio di gas propano, che ha l'imponenza fotografica delle moderne architetture industriali. «Ma il regista lo riprende come un fortino del passato, una roccaforte difensiva, in cui si giocano le carte residue dell'identità proletaria. In uno scenario fordiano, il "fortilizio" si erge nel deserto della campagna circostante, battuto dagli elementi: un vento incessante accompagna, col suo palpito, la progressione drammatica della vicenda, costringendo gli occupanti a tenere un fazzoletto sulla bocca come banditi».<sup>17</sup> L'ambientazione e le scelte registiche dei movimenti di macchina fanno pensare a un western: i treni, le gallerie, i primi piani degli operai e le loro canzoni, il suono

---

<sup>17</sup> Stefania Parigi, *Panoramica italiana*, «Bianco & Nero», n. 5, settembre–ottobre 2001, p. 89.

dell'armonica a bocca, il paesaggio arido e deserto che fa da cornice al luogo della rappresentazione; è come se il tempo venisse dilatato conferendo al tempo filmico un'aria di tensione. I primi piani dei protagonisti danno un senso di stasi, di calma apparente, come se stessero aspettando l'ora del duello, proprio come nei film western. La stessa situazione la ritroviamo dentro gli stabilimenti deserti della Scaini, che sembra una città fantasma, con i macchinari spenti e le catene di montaggio ferme; credo che spontaneo salti alla mente un paradossale paragone con la freneticità di *Tempi moderni* (1936) di Charlie Chaplin.

«Come per *Dinamite* il regista, sulla base di un'urgenza morale nata da una notizia, giornalistica o televisiva, si reca in loco con una troupe ridottissima, si impadronisce rapidamente della situazione e la fa diventare oggetto della sua storia, identificandone con fiuto infallibile protagonisti e nocciolo "teorico". [...] Praticando un "cinema della fretta", in qualche modo post-zavattiniano, [...] la mdp entra nei meandri della fabbrica, documentando le fasi dell'occupazione e tratteggiando i caratteri di coloro che ne sono protagonisti».<sup>18</sup> Questi protagonisti costretti ad accontentarsi di 1.000.000, 1.200.000 lire al mese.

«Occupiamo questo stabilimento», dice uno dei "banditi", «per sbloccare la situazione e per evitare il licenziamento». Un altro afferma con gli occhi lucidi: «Chi non è passato in questa situazione non riuscirà mai a capire lo stato d'animo di una persona che si deve trovare a lottare per il proprio posto di lavoro. [...] Ci vergogniamo e siamo costretti a coprirci. Siamo quasi costretti a chiedere l'elemosina...». Il film galleggia sul tempo dell'attesa, che viene ingannata suonando la chitarra, giocando a carte o alla morra, guardando in televisione un incontro di boxe, e si sviluppa su due campi d'azione: da una parte quello del serbatoio, che sembra essere più statico e simbolico a causa dell'indifferenza dei destinatari della protesta, con i dieci operai incatenati, e dall'altra quello dei colleghi che si organizzano per andare a manifestare il loro disagio a Roma. Quindi staticità e agitazione, gli stabilimenti vuoti, i macchinari fermi e la voglia (il diritto) di lavorare. Su questo doppio binario viaggia *Asuba de su serbatoioiu*.

---

<sup>18</sup> Paolo Vecchi, *Due film di Daniele Segre. Il serbatoio e la meridiana*, «Cineforum», n. 7 (417), agosto-settembre 2002, p. 47.

Dopo un addio commosso all'isola, gli operai delegati prendono la strada del continente, dove, a Roma, improvvisano un piccolo corteo con trombe, fischietti e organetto, ricevono l'attestato di solidarietà di alcuni parlamentari «ma si arenano di fronte al cinismo cortese di un boiardo di stato, che si aggrappa alle responsabilità di tempi – e strutture industriali – mutati, che postulano la produzione di ricchezza laddove un tempo l'imperativo era produrre lavoro. *Asuba de su serbatoiu* è dunque la cronaca della chiusura di una fabbrica del parastato in via di privatizzazione che si consuma nell'Italia dell'Ulivo».<sup>19</sup> «La tecnologia è entrata negli stabilimenti e ha fatto fuori noi uomini della catena di montaggio... Ci siamo dovuti adeguare» si sente dire tra i manifestanti. E ancora: «Hanno venduto l'80% delle azioni a un'azienda svizzera e quello che ci fa più rabbia è che questo è avvenuto in un governo di sinistra, sono stati i nostri stessi compagni a tradirci!».

Da questo si percepisce che gli operai conducono una lotta contro una società che pensa a produrre ricchezza piuttosto che posti di lavoro.

«Il film è l'epicedio di una specie, più che di una classe, che si avvia all'estinzione, portando con sé il “glorioso” mondo del passato: quello dell'epica proletaria e delle sue “belle bandiere” rosse. [...] Segre filma, come fossero davvero le ultime, le “belle bandiere” della CGIL, che sventolano su un serbatoio... [...] Il treno dei lavoratori, che si dirigono verso la capitale, è un altro topos dell'epica proletaria, carico anche di risonanze: compare nelle prime immagini del film, precedendo la vista del serbatoio, per poi scandire l'odissea del viaggio a Roma, dove i conti divengono drammaticamente chiari».<sup>20</sup> Alla fine del film compare la scritta «il 26 settembre 2000 i 152 lavoratori della Nuova Scaini di Villacidro sono stati licenziati» con a seguire i nomi di tutti gli operai che hanno lottato nella speranza di raggiungere un risultato diverso da quello realmente ottenuto.

### 2.2.2. *I film di riflessione.*

#### *Perché droga (1976)*

Con la macchina da presa montata su una Fiat 500, affiancato alla regia da Franco Barbero, Segre gira per le strade del quartiere Mirafiori Sud a Torino per scoprire come la droga muove i suoi primi passi tra i giovani proletari.

---

<sup>19</sup> Id., p. 48.

<sup>20</sup> Stefania Parigi, *Panoramica italiana*, cit., pp. 89-90.

Quello che emerge all'inizio del film dai lunghi piani sequenza sono il degrado e il disagio della periferia torinese con strade desolate e qualche assemblea di quartiere sparsa. Poi arrivano le interviste a quei ragazzi di periferia e agli operai della Fiat che si raccontano davanti l'obiettivo senza pudori. Il film vuole documentare il problema della droga all'interno di un quartiere popolare e industriale di Torino privo di servizi sociali, abitato da 15.000 persone che alloggiano negli spogli caseggiati dormitorio.

*Il potere dev'essere bianconero (1978)*

Film documentario che entra nell'ambiente delle tifoserie calcistiche più estreme: gli ultras juventini. Segre segue la tifoseria durante la preparazione al derby Juventus-Torino che risulta essere un momento creativo per questi ragazzi che vivono nello sfondo di una realtà emarginata, di periferia urbana. E forse è proprio questa marginalità, e il disagio che ne consegue, a scatenare la violenza negli stadi. «A questi ragazzi, che si incontrano per preparare striscioni e costruire emblemi di legno e cartone, fa da scenario la campagna desolata intorno alla periferia torinese, coi prati stinti e i tristi palazzoni sullo sfondo. [...] Il lessico, la gestualità, i disegni sono improntati sulla violenza e un'atmosfera funerea aleggia su questi giovani che si preparano con allegria – emblematica e in un certo qual modo paradossale – a compiere il loro rito domenicale costruendo decine di croci, bare, teschi con le tibie incrociate, falli giganteschi»<sup>21</sup>. Segre ci conduce all'interno del gruppo senza esprimere giudizi ma piuttosto per fotografare una realtà giovanile che molto spesso sfocia nella violenza negli stadi.

*Ragazzi di stadio (1979)*

Naturale evoluzione del precedente, con questo film Segre penetra di più all'interno il gruppo degli ultras dando spazio alle loro dichiarazioni e riflessioni. Da qui apprendiamo chi sono, cosa fanno, da dove vengono, perché la loro passione per il calcio. «Mentre come fotografo percorrevo la città per documentare situazioni torinesi disagiate, rimasi colpito nei pressi dello stadio da una scritta: "Il potere dev'essere bianconero". Più o meno dieci anni prima si gridava che il potere doveva essere operaio: grossa confusione... Era il '77;

---

<sup>21</sup> Antioco Floris, *Segni della realtà. Una poetica in nuce alle origini del cinema di Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., p. 30.

all'interno della sinistra covavano grosse contraddizioni e c'era la necessità di recuperare nuovi spazi per vivere un protagonismo inespresso. Lo stadio è stato una dei punti di incontro. Mi sono trovato a seguire questi gruppi di tifosi: volevo stabilire con loro un piano concreto di comunicazione per evidenziare queste loro necessità. Non volevo raccontare di disadattati ma semplicemente di giovani alla ricerca di un'identità»<sup>22</sup>.

La macchina da presa cattura le sedute all'interno della sede degli ultras che si organizzano per il derby: striscioni, coriandoli, piatti bianchi e neri; la curva dello stadio verrà animata dalle loro coreografie che serviranno per sostenere la squadra una volta scesa in campo.

Poi si parlerà di violenza, di scontri tra fascisti e tifosi di sinistra che convivono all'interno dello stesso clan oppure in clan differenti; un tifoso, paragonando il "rumore" di stadio a quello delle presse della fabbrica, dice che è più tollerante il primo, perché il secondo lo subisci per otto ore.

Daniele Segre con questo film vuole andare al di là della semplice documentazione dell'evento calcistico, facendo lo spettatore nello stato di riflettere su queste realtà giovanili.

#### *Ritratto di un piccolo spacciatore (1982)*

Va a completare una serie di film che documentano la situazione dei tossicodipendenti a Torino. Questo film, nato da un incontro casuale in un bar di notte, ci conduce dentro la casa di questo piccolo spacciatore che, senza essere ripreso in volto, parla con disinvoltura, si buca, riceve i clienti, canta canzoni di Guccini, commenta il mercato della droga suddiviso in vari livelli, che partendo dagli "imprenditori" di stupefacenti, arriva sino al quarto livello del proletariato della droga. Paradossalmente sembra uno spacciatore con la testa sulle spalle soprattutto quando dice: «Non c'è da divinizzarla, è una porcheria anche se ti aiuta a vivere in un'altra dimensione. Le persone che vendono le porcherie io le impiccherei tutte. I giovani devono dimenticare il mondo della droga». Mentre viene fatta questa analisi, la macchina da presa segue i movimenti all'interno della casa. Ennesima riflessione sul mercato della droga che sovrasta la città di Torino.

---

<sup>22</sup> Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, cit., p. 25.

*Andata e ritorno* (1984)

Siamo a Pazzano, un paese della Calabria che da venticinque anni è protagonista del flusso migratorio verso il nord a causa della disoccupazione. La precarietà è data anche dalla mancanza di infrastrutture pubbliche, sanitarie, culturali. L'intervento dello Stato è quasi nullo se non per intervenire come esattore delle tasse. Nell'entroterra calabrese non c'è diritto di parola; ogni tipo di protesta non trova mai sbocco anche se la zona è ricca di personalità che vogliono riscattarsi, che vogliono far sentire la loro voce. È un paese in cui la gente è stata sradicata: le persone rimaste sono poche, di giovani ce ne sono pochissimi perché la maggior parte si è trasferita al nord per lavorare in fabbrica. I giovani rimasti hanno davanti poche prospettive con un futuro che aleggia sullo sfondo della disoccupazione. Questo paesino della Calabria è il ritratto della precarietà che purtroppo investe tutto il sud Italia.

*Non c'era una volta* (1989)

Il video è un viaggio tra i sofferenti psichici che dopo la chiusura dei manicomi, grazie alla legge 180, iniziano a vivere lasciandosi alle spalle cattivi ricordi risalenti alla reclusione nelle case di cura. «Ritorna il fuori, la città, la gente, il caos: riemergono desideri e ricordi d'amore, dialoghi e confessioni. Si può lavorare, abitare una casa nuova, ritrovare se stessi vivendo, con gli altri, fuori. Ecco quando "non c'era una volta": prende forma il lavoro che, nei dieci anni intercorsi dalla chiusura dei manicomi, hanno realizzato operatori pubblici, cooperative di servizio alla persona, cooperative integrate, associazioni di utenza, che con apporti diversi hanno contribuito a questo ritorno»<sup>23</sup>.

*Come prima, più di prima, t'amerò* (1995)

Film sulla sieropositività. Sedici persone si confessano e si aprono davanti la telecamera di Segre. «È un film necessario» dice uno degli intervistati «perché la gente veda il mio volto di persona e non come quello di un virus». Nel film gli intervistati confessano le loro paure: paura della morte, di contagiare il partner, di restare soli, di non essere più amati, di mettere al mondo dei figli, il disagio di dover usare il preservativo anche con la propria compagna di vita.

---

<sup>23</sup> Paolo Vecchi e Marco I. Zambelli (a cura di), *Occhi che vedono*, «Cineforum», n. 297, settembre 1990, p. 57.

Questi ragazzi hanno accettato di parlare, di farsi vedere in faccia proprio per evitare di essere demonizzati.

«Ecco, il film è un film sulla vita. La vita come il fluire del tempo, la cui scansione in giorni, ore, minuti assume una dimensione dilatata. La vita come voglia di amore, di affetto, di amicizia. La vita come rabbia con cui affrontare il modo di non soccombere, con i propri linfociti, “pochi ma combattivi”, schierati in battaglia. [...] Ma il film nel suo stile asciutto e senza retorica, è un pugno nello stomaco. Allo spettatore “normale” resta un senso di colpa: quello di non saper apprezzare la vita come i ragazzi fanno nel film. Come la ragazza che racconta la propria felicità per il suo compleanno: “Domani compio 29 anni e sono contenta perché tanti non ci arrivano»<sup>24</sup>.

Le interviste sono intervallate da momenti di teatralità interpretati dagli stessi intervistati.

Il film inizia con l'intervista a un ragazzo col volto coperto che dice: «La gente si merita la maschera che indosso, non vuole vedere la mia anima e il mio cuore». Per dare espressività a questa maschera, il ragazzo è sistemato sul carrello che viene mosso avanti e indietro scoprendo il set con le luci, in modo che questo cambio di luci possa dare movimento espressivo a una maschera che altrimenti sarebbe rimasta, se illuminata normalmente come i volti dei ragazzi che raccontano, che parlano, che dialogano nel film, inespressiva.

In particolare, questa maschera, «ha una funzione narrativa e rappresenta la maggioranza, quella che per motivi ovvi e comprensibili ha paura di far conoscere la sua condizione di sieropositivo (che non significa ancora essere malati), perché dare questa visibilità significa ulteriore emarginazione, isolamento, perdita del lavoro... Ed è una condizione che appartiene a migliaia e migliaia di persone: l'incognito»<sup>25</sup>

### *Sei minuti all'alba* (1996)

È un film sulla mia generazione di giovani che è costantemente esposta al rischio delle “stragi del sabato sera”. È stato girato in Romagna, regione simbolo del divertimento alcolizzato e impasticcato. Molti giovani intervistati

---

<sup>24</sup> Bruno Ravasio e Corrado Mandreoli, *Più di prima t'amerò*, in Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, Lindau, Torino, 1997, pp. 71-72.

<sup>25</sup> Antioco Floris (a cura di), *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, cit., p. 133.

raccontano la loro esperienza: molti di essi hanno avuto degli incidenti gravissimi, come ad esempio il ragazzo che apre il film, che ha perso l'uso delle gambe; ma parlano anche i genitori, i medici, un ufficiale dei carabinieri. «Attraverso questo film suona un ulteriore campanello d'allarme di fronte a una situazione generale in cui non si hanno più gli strumenti per conoscere la realtà giovanile, e si fa fronte a questa mancanza con l'ostentazione del benessere, coi non valori. Ed è una cosa drammatica che produce solo un vuoto perché attraverso questo benessere noi ci laviamo le mani e cerchiamo di trovare la nostra tranquillità, di non porci problemi. [...] Gli stessi protagonisti politici che dovrebbero prendere decisioni per affrontare questi problemi, non intervengono perché preferiscono sostenere il "divertimentificio" che hanno messo su come grande industria che produce profitto. [...] Il problema è più ampio, e attraversa tutta la condizione giovanile. A tal proposito ci sono delle significative testimonianze che rappresentano il senso di solitudine: il bisogno del gruppo, la paura di stare da soli e di essere esclusi, l'omologazione diffusa, il voler avere tutto. Le discoteche in quanto tali in questo film non sono messe sotto accusa. Piuttosto è messo sotto accusa un sistema di vita che appartiene a tutti, dove i semplici e più naturali valori di riferimento non esistono più. Oggi l'unica religione è avere più degli altri e questo è ciò che conta per essere, per esistere»<sup>26</sup>.

#### *Sto lavorando?* (1998)

Vincitore del Festival Filmmaker di Milano, *Sto lavorando?* racconta la storia di Matteo, un ragazzo di vent'anni con gravi disturbi psichici che viene avviato alla professione di cameriere. Il film si apre con la voce fuori campo di Stefano Rulli, il padre di Matteo, che legge la lettera inviata a Segre chiedendo il suo aiuto per dare visibilità a questa vicenda: «Caro Daniele, eccomi qui a romperti le scatole e a chiederti aiuto come amico e come cineasta, a chiederti per raccontare per me una cosa importante che io non posso filmare: Matteo, mio figlio. [...] All'inizio di quest'anno un percorso di vita e di lavoro che avevamo programmato insieme a Clara per lui e che prevedeva la possibilità di lavorare nelle strutture turistiche delle associazioni di familiari di soggetti psicotici di cui facevamo parte da otto anni, si è dissolta all'improvviso nel nulla. Fuori

---

<sup>26</sup> Id., p 137.

dall'associazione, fuori dalle strutture, senza più operatori, pareva impossibile immaginare per Matteo una qualche forma di integrazione lavorativa. Poi invece, grazie a una borsa lavoro del comune di Perugia Matteo ha avuto la possibilità di lavorare presso la sala ristorante della cittadella di Assisi. [...] Una soluzione anche con dei margini di rischio visto che Matteo ha periodiche crisi di ansia accompagnate talvolta da manifestazione aggressive contro sé e contro gli altri.

E invece in un gruppo di giovani lavoratori, una decina in tutto, senza nessuna preparazione specifica in campo psichiatrico, semplici cuochi, camerieri, inservienti, gente oltretutto in questo periodo alle prese con seri problemi di cassa integrazione a seguito della crisi post terremoto del turismo in Umbria, sono riusciti a integrare mio figlio tra di loro e a insegnargli molte cose utili.

E così Matteo, che doveva restare parcheggiato per quindici giorni alla cittadella è lì ormai da più di due mesi e a detta di tutti ha imparato a fare cose fino a ora impensabili. Lui che non ha mai voluto mettere una giacca in vita sua, che ha lanciato sul tavolo piatti in ordine sparso e posate a mazzi, che usava a malapena il coltello, che a tutti si rivolgeva con frasi rituali del tipo «Come ti chiami?», pare che grazie a questo gruppo di compagni di lavoro, che nulla sanno di psichiatria e di moderne terapie di reintegrazione, abbia imparato a indossare in modo impeccabile gilet e papillon, ad apparecchiare e sparecchiare, a mettere sui tavoli delle bottiglie di acqua minerale, ad utilizzare da solo l'affettatrice elettrica, a servire i clienti senza importunarli con le sue tiriterie, e anche i momenti difficili, i suoi momenti di crisi sono stati affrontati dai suoi compagni di lavoro con buon senso e solidarietà umana secondo la logica di un rapporto anche duro ma reale.

Insomma a poco a poco ha appreso il senso del lavoro che è fatica, dovere ma anche prova con se stessi, strumento per capire chi sei e per entrare in relazione con gli altri. Alla cittadella Matteo non ha scoperto degli amici, quelli per fortuna già ce li ha, ma qualcosa di diverso e di più importante per lui: dei compagni di lavoro e ha sperimentato, forse per la prima volta, la possibilità di esistere e di resistere alla fatica e alle aspettative degli altri, senza avere al suo fianco me o sua madre o un operatore, di poter stare cioè nel mondo da solo e di essere accettato non come un soggetto con problemi, ma come persona. [...] Credo che il cinema abbia ancora oggi una forza straordinaria per raccontare,

per capire e far conoscere, non solo le tragedie, gli orrori tenuti nascosti negli istituti o nelle case, ma anche le piccole oasi di vita nuova che qui e là per l'Italia esistono, prendono forma anche se inconsapevolmente come qui alla cittadella».

Con una semplice e maneggevole HI8, Segre riprende i tentativi di imparare un mestiere da parte del ragazzo, i suoi commenti, i suoi dubbi: «Sto lavorando?» chiede spesso ai quali fanno da contrappunto ciò che di lui dicono i colleghi, che con pazienza cercano di aiutarlo. «Le barriere mentali sono nella nostra testa» sostiene il caposala che cerca di responsabilizzare Matteo, affidandogli anche mansioni complesse e pericolose come utilizzare l'affettatrice. «Considero necessario questo tipo di cinema d'intervento, come pure la capacità di gestire l'uso della macchina da presa o della telecamera in modo cosciente e responsabile: io sono cosciente del mio ruolo di regista e della responsabilità del regista nei confronti della realtà. Non bisogna assolutamente scherzare in nome del cinema su queste cose, sia che vengano raccontate attraverso la realtà o tramite la finzione. [...] Mi sono posto di fronte agli elementi di rappresentazione e alla necessità non solo di documentare, ma di “raccontare” una storia che andasse oltre quella di Matteo, che si stava svolgendo all'interno della cittadella di Assisi. Le mie domande che non appartengono solo al protagonista, ma sono anche le mie. “Sto lavorando?”, ad esempio, è una domanda che mi pongo da quando esisto come regista e risulta molto difficile, ancora di più oggi, poter continuare in questo senso a far cinema. Attraverso Matteo mi sono specchiato nella complessità della mia realtà; da lui ho ricevuto ciò che serviva anche a me e non solo agli spettatori e alle famiglie che hanno figli con questi problemi. La semplice documentazione, per quanto sia un dato di partenza necessario, rappresenta solo una base, un supporto per costruire gli elementi di una strutturazione narrativa»<sup>27</sup>.

#### *A proposito di sentimenti (1999)*

È un film d'amore, ma non uno come tanti. Questo è un film che parla di amore vero, puro, senza nessuna malizia e senza nessun tornaconto. *A proposito di sentimenti* si può considerare, all'interno della filmografia di Segre, «un'operazione di messa a fuoco di un pregiudizio moralistico borghese. Fino a

---

<sup>27</sup> Vito Contento, *L'isola felice di Matteo*, «Carte di Cinema», estate-autunno 1999, n. 2, pp. 58-59.

poco tempo fa, infatti, i ceti sociali dominanti giudicavano inammissibili rapporti sentimentali tra persone affette dalla sindrome di Down»<sup>28</sup>. I ragazzi che vediamo nel film di Segre vengono prima di tutto presi in considerazione come individui portatori di sentimenti, che vogliono esprimere il loro amore, il loro affetto, e non come simboli di una anomalia cromosomica. Quindi li vediamo parlare tra di loro, dichiararsi l'amore, alcuni discutono con coscienza della loro diversità; c'è chi si sente diverso dagli altri, chi sente il "peso" di quel cromosoma in più, chi dice «io non potrò avere una vita normale come gli altri». Ma soprattutto c'è chi fa progetti per il futuro, di andare a vivere insieme, di sposarsi, di trovare un lavoro.

Ancora una volta Segre ci conduce all'interno di una realtà che abbiamo paura di conoscere perché, forse influenzati da pregiudizi, la consideriamo diversa. Ma senza commenti, bastano le immagini e le parole di questi ragazzi per capire che la diversità e i limiti stanno nella nostra testa. Inconsciamente siamo caratterizzati dalla presunzione di considerare estranea e diversa una realtà "alternativa" alla nostra. Con questo film Segre dimostra che non esiste un'unica normalità, soprattutto quando si parla di sentimenti.

#### *Tempo vero (2001)*

Sembrerebbe un film su commissione poiché è uno strumento per sensibilizzare le persone coinvolte e affette dal morbo di Alzheimer. Vengono messi in scena soprattutto i parenti che si sono trovati ad affrontare una situazione inaspettata riguardante un loro stretto familiare (la madre, il padre, la moglie, il marito). Si parla soprattutto di come ciascuno ha avvertito i primi sintomi della malattia: lentezza nei movimenti, lasciare le cose a metà, comportamenti bizzarri, mancanza di comprensione, difficoltà nel riconoscere i familiari. Ma è soprattutto il morale e la psicologia dei più stretti familiari a essere indagata, come trovarsi improvvisamente a fare "la mamma di un bambino grande", l'angoscia di vedere progressivamente una persona cambiare in peggio, non essere più se stessa, la voglia di scappare di fronte alle manifestazioni della malattia. Dalle interviste ai familiari apprendiamo come il rapporto affettivo trovi altre strade come il recitare insieme poesie, cantare vecchie canzoni, ripetere filastrocche per far sì che venga sollecitata almeno la

---

<sup>28</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 8.

memoria del passato, per evitare che i malati si estranino del tutto dalla realtà. Anche il tempo delle giornate si modella sulle esigenze della persona assistita: ci si adatta automaticamente a fare cose prima impensabili, come scrivere una lista delle cose da fare o provvedere all'igiene intima dell'assistito.

Il film si apre con un pendolo e si conclude con una meridiana con su scritto "tempo vero": è il tempo dei malati di Alzheimer e dei loro familiari.

Realizzato anche per dare visibilità all'Associazione Italiana Malati di Alzheimer (A.I.M.A.) che si occupa di aiutare le famiglie che al loro interno vivono la drammaticità di avere un familiare malato, *Tempo vero* è un film che vuole sensibilizzare a questa strana malattia che causa delle situazioni complesse e diversificate.

#### *Futuro presente (2006)*

Il film presenta ragazzi, giovani e adulti con sindrome di Down impegnati all'interno dei percorsi di educazione all'autonomia, ma anche nelle prime esperienze di indipendenza e di convivenza quando condividono la propria abitazione con altri amici affrontando tutte le responsabilità che comporta l'andare a vivere fuori dall'ambito familiare.

Attraverso le storie incrociate di persone con sindrome di Down tra i 15 e i 60 anni, il film descrive il percorso verso la vita indipendente di queste persone, che imparano a utilizzare i mezzi pubblici, a saper dare il giusto valore al denaro, fanno la spesa, si confrontano con la scuola e il lavoro.

A sette anni di distanza da *A proposito di sentimenti* torna nella filmografia di Segre il tema della sindrome di Down, per dimostrarci nuovamente come sia possibile, attraverso percorsi alternativi, abilitare queste persone alla vita.

Realizzato con la collaborazione dell'Associazione Italiana Persone Down il film si rivolge alle famiglie ma anche alla società tutta per far conoscere e insegnare a condividere questo progetto che vuole dare autonomia e indipendenza a questi persone per dar loro un futuro possibile.

### 3. I CAMMELLI. LA SCUOLA VIDEO DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE

Nata a Torino nel 1989 la Scuola Video di Documentazione Sociale assume il nome dalla società di produzione di Daniele Segre “I Cammelli”: «Il cammello è semplicemente un animale resistente e questo è il motivo per cui è stato dato questo nome alla società e poi alla scuola. Resistente nel senso che questo tipo di mestiere richiede alte motivazioni e se poi l’impegno va in una direzione “socialmente utile” è chiaro che va incontro a problemi più grossi di mercato; quindi bisogna avere molta resistenza a credere di riuscire a costruire un progetto che abbia anche una durata nel tempo perché il problema è questo, cioè di riuscire a coniugare il reale con la concretezza della quotidianità che ti richiede degli impegni di costi e di soldi che in qualche modo devono saltar fuori da questo lavoro»<sup>1</sup>. Purtroppo l’esperienza della scuola è terminata nel 1997 non per responsabilità interne a essa, ma perché è venuto meno il finanziamento del Fondo Sociale Europeo: «Ritengo che ci siano grosse responsabilità da parte degli enti locali torinesi, provinciali e regionali, che nel loro insieme, malgrado i buoni risultati della scuola, non l’hanno sostenuta e non le hanno permesso di ribadire il finanziamento. L’esperienza della nostra scuola non ha avuto nessuna valorizzazione dal territorio e le volte che noi abbiamo chiesto la possibilità di poter avere una sede più ampia per la scuola un allora assessore alla cultura del comune di Torino ci fece presente che i locali c’erano ma avremmo dovuto pagare la ristrutturazione. Quindi ci siamo trovati di fronte a un impegno finanziario che andava a consumare le risorse economiche che avevamo messo in piedi in tre anni di lavoro, quindi è stata una vera e propria provocazione. Per questo tipo di scuola, che è la prima in Italia sulla documentazione sociale, sulla ricerca e su uno sguardo meno uniformato e conformista, non ci hanno dato più credibilità malgrado i risultati che idealmente si sono conclusi».

Dal 1989 al 1993, anno in cui ha ottenuto il finanziamento del Fondo Sociale Europeo, la scuola si è eretta su iniziativa quasi volontaria: le persone che hanno partecipato a quegli anni del corso pagavano delle spese per i materiali di consumo, ma non hanno mai pagato nessun tipo di retta.

---

<sup>1</sup> Testimonianza da me raccolta durante un’intervista a Daniele Segre fatta a Torino nell’aprile 2006, come le successive dove non è indicata la fonte.

La scuola quindi è nata sull'esigenza di trasmettere un'esperienza, di poter stimolare la curiosità di giovani che volevano affrontare questo mestiere anche nell'ambito del terreno della realtà e non solo della finzione, fornire un servizio utile a chi era in cerca di una seria formazione professionale rivolta al rapporto con la realtà e alla sua interpretazione. «Ogni giorno, da quando ci svegliamo a quando torniamo a dormire, viviamo un rapporto incessante con la realtà. Il problema è che ce ne dimentichiamo, al punto di non essere più in grado di ribadire il valore dei nostri sensi: guardare, parlare, ascoltare. [...] Così il tempo della vita ci scorre sulla pelle. Quando ce ne rendiamo conto è troppo tardi. Nella mia esperienza di insegnante cerco di riattivare nei ragazzi una sensibilità in larga misura attutita, li stimolo a recuperare un rapporto genuino con la vita e con gli altri: sono una sorta di “svezzatore”<sup>2</sup>. Infatti chi decide di seguire come guida Segre e tutta la sua équipe per “scavare” la realtà deve denudare il proprio sguardo, ripulirlo da schemi mentali tramandati dal linguaggio televisivo del reportage o del servizio giornalistico, per dare un'impronta personalistica al proprio sguardo sulla realtà che si vuole filmare. La videoscuela “I Cammelli” non è solamente un corso di formazione professionale ma risulta essere anche la messa in atto dell'esigenza di trasmettere un'esperienza, quella di Segre in questo caso, di poter stimolare la curiosità di giovani che vogliono affrontare questo mestiere anche nell'ambito del terreno della realtà e non solo della finzione. «Io la scuola me la sono fatta da solo rispetto a un percorso di ricerca graduale, rispetto alle forme e ai linguaggi della rappresentazione del reale fino a una contaminazione con altro dal reale. Il senso della mia esperienza ho ritenuto importante trasmetterla anche ad altri perché credo che sia una metodologia di ricerca che possa aiutare molto persone diverse che hanno solo bisogno di avere lo stimolo vitale dell'intraprendenza creativa e della ricerca; quindi in questo senso, alla luce anche dei risultati che sono riuscito a ottenere, ho ritenuto importante investire tempo del mio impegno anche nella formazione». Il desiderio di trasmettere un'esperienza vissuta sulla propria pelle, renderla collettiva, condividerla con altri individui, questi elementi risultano essere la forza motrice che ha dato il via all'organizzazione della scuola, con l'intento di dare continuità alla propria

---

<sup>2</sup> Daniele Segre, *Lezioni di cinema 2001*, in Andrea Meneghelli (a cura di), *Mostra delle scuole europee di cinema*, Officinema 2002-Cineteca Bologna, p. 43.

opera basata sulla documentazione sociale, come strumento che tenta di cambiare la realtà ma senza troppa presunzione; infatti in quest'ultima affermazione si potrebbero cogliere delle mire espansionistiche troppo lungimiranti, facile preda di fraintendimenti. Ma la realtà che Segre e i suoi Cammelli tentano di cambiare attraverso il cinema riguarda la coscienza di chi è spettatore. Quindi un cinema (e una scuola) che vuole scuotere, "pizzicare" il lato più sensibile dell'anima; come un oculista risolve i problemi di vista del suo paziente, così si va alla ricerca di situazioni da riprendere e riproporre per far vedere meglio cos'è la realtà, intesa non come un elemento estraneo a noi, ma interno a noi. I Cammelli si sono posti l'obiettivo di una autonomia espressiva per poter incidere concretamente sulla realtà. Alla domanda "perché la scuola?" Segre risponde: «Perché si potesse dare continuità a un'esperienza che non poteva rimanere individuale, legata all'espressione di una sola persona, ma diventasse la verifica di qualcosa che andasse al di là di me. Ambiziosamente sono convinto che il cinema debba avere una continuità: continuità che in questo caso riguarda la particolarità della scuola, la documentazione sociale, quindi un rapporto diretto con la realtà per cambiarla. Mi sono reso conto che non so fino a che punto sono in grado di cambiare questa realtà da solo, e mi sono detto che quindi bisogna creare le condizioni per cui questo cambiamento sia assistito da una presenza più cospicua di teste in grado di riflettere e di contribuire all'analisi della società. Strategicamente, da solo perdi: occorrono più persone, più macchine da presa rivolte verso la realtà per saperla interpretare nella sua complessità e per contribuire a un suo cambiamento. La scuola è nata proprio per creare queste condizioni»<sup>3</sup>.

Ma non bisogna pensare a I Cammelli come istituzione etichettata sotto la documentazione sociale e quindi in essa chiusa, ma come a una scuola che ha voluto maturare una sua identità meno vincolata a un cosiddetto genere, che risulta anche limitativo rispetto a quello che dev'essere l'espressione cinematografica, che ha voluto precisare una vocazione senza vincolarsi a una definizione; una scuola che mirava prima di tutto, come si legge nei documenti, alla «formazione di un professionista complesso [...] che deve avere curiosità, passione civile e un'etica professionale forte, che deve resistere alla tentazione

---

<sup>3</sup> Pucci Piazza e Daniele Segre, *Una discussione, lunedì*, in Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, Lindau, Torino, 1997, p. 10.

di dimostrare una tesi astratta per descrivere invece, da artista qual è, frammenti di realtà».

I Cammelli (scuola) ha avuto negli anni dei mutamenti: una fase iniziale di sperimentazione dove tutto veniva fatto volontariamente, anche la docenza, e soprattutto senza garanzie e prospettive; dal '93 è passata a una fase in cui la scuola si poteva definire tale in quanto aveva ottenuto un riconoscimento come corso di formazione professionale da parte dell'Unione Europea. Per questo si è provveduto a organizzare la scuola secondo una didattica meno improvvisata; ma non solo: avendo ottenuto il finanziamento del Fondo Sociale Europeo gli allievi, oltre a non pagare più i materiali che servivano per le esercitazioni, hanno ottenuto anche una sorta di rimborso giornaliero per la presenza durante il corso.

Con molta umiltà Daniele Segre confessa che la scuola l'ha creata anche per sé: «Io cerco di approfittare tutti i giorni della scuola. Quando mi è possibile, assisto alle lezioni dei docenti esterni che arrivano qui per i motivi e con le competenze più differenti, da quelle teoriche a quelle più propriamente tecniche. E in questi casi io mi sento un allievo che ha bisogno di compensare la sua formazione di autodidatta; mi diverto molto, e lo dico anche con un po' di orgoglio, perchè in un certo senso io mi sono fatto la mia scuola, non solo per i miei allievi ma anche per me stesso [...] Dai ragazzi mi accade di imparare a livello di sensazioni, intuizioni, emozioni; [...] lo stimolo più forte, che mi proviene dal lavorare con loro, consiste nel trovare, di volta in volta, il punto d'incontro nella fiducia reciproca: il loro fidarsi di quanto io posso dar loro, e il mio fidarmi della loro capacità di costruire con determinazione un loro progetto»<sup>4</sup>. Ma nonostante questo, con uno sguardo lucido e distaccato, Segre ammette che «la scuola serve fino a un certo punto. Sono convinto di questo, come sono convinto che la scuola non serve a chi ha un'identità forte e crede in se stesso, ed è disposto a investire moltissimo, dentro un personale metodo di ricerca, per arrivare alle necessarie verifiche della propria professionalità. Ma questi sono casi rari, rarissimi»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Daniele Segre, *La scuola serve fino a un certo punto*, in Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, cit., pp. 15-16.

<sup>5</sup> Id., p. 13.

### *3.1. Le selezioni, la didattica.*

L'organizzazione della scuola era composta da Segre, da Sandra Lischi dell'Università di Pisa, da Francesco Mancuso che lavorava all'ufficio formazione della CGIL, conosciuto da Segre in occasione del suo film *Partitura per volti e voci. Viaggio tra i delegati CGIL* (1991), e da Pucci Piazza che era la responsabile organizzativa ma anche colei che gestiva la quotidianità della scuola.

I corsi duravano sei mesi, all'incirca 500 ore. C'era un insieme di livelli di approccio formativo che permettevano di conoscere e di fare il cinema cercando di trovare una sintesi efficace tra la teoria e la pratica: «A me francamente la teoria se non è gestita in funzione della messa in opera pratica mi interessa poco. Quindi ho sempre cercato di coniugare un' esigenza di vitalità produttiva, creativa, a dei supporti anche conoscitivi minimamente adeguati ma stimolatori per approcci di ricerca di linguaggi propri. La scuola ha avuto sempre questo tipo di impronta cercando di rispettare la storia del cinema documentario però sempre in funzione di un percorso finalizzato a incontri apparentemente di tipo teorico che ci facevano poi avvicinare sempre più ai territori in cui era richiesto un intervento di ricerca per finalità relative agli esercizi della scuola». Alla scuola si entrava attraverso una selezione che permetteva l'accesso a 12 persone, sei ragazzi e sei ragazze. La selezione avveniva attraverso una comunicazione della scuola che erano aperti i corsi, che si sarebbero scelte dodici persone. Si invitava a inviare il curriculum e eventualmente dei lavori fatti nel frattempo. Una volta visionati i materiali veniva fatta la convocazione per i colloqui tenuti da Segre o da Francesco Mancuso. «La tipologia di colloquio che normalmente svolgo con delle persone che sono lì per farsi conoscere» dice Segre «per proporsi a un'eventuale partecipazione a un corso, quindi con la prospettiva di avere a che fare con loro in un modo più intenso e approfondito, si articola partendo da delle domande che servono a capire chi è questa persona, cosa ha fatto, il motivo per cui viene spinto a voler fare un'esperienza del genere. Poi altre cose che mi possono venire in mente osservando questa persona, chiedendole delle cose che non si aspetta in un colloquio che dovrebbe avere una sua apparente formalità, invece c'è un approccio diverso che provoca degli stimoli a farsi conoscere meglio.

A partire da quei livelli lì cerco di individuare, di intuire le sfumature di questa persona anche se molte volte mi è capitato di sbagliare, di immaginare di avere di fronte una persona con certe caratteristiche, però cerco di utilizzare degli strumenti anche di tipo psicologico per capire chi ho di fronte». In questo caso credo che siano esemplari le testimonianze dirette degli allievi che ci consentono di carpire un altro punto di vista, il loro: «Mi sono venute in mente tutte le interviste che ci ha fatto Daniele Segre. Era all'inizio del corso; l'impatto è stato duro, spiazzante, siamo stati presi per i capelli e tirati fuori dal nostro guscio»<sup>6</sup>, oppure: «Mi sono sentita l'oggetto di una sua sperimentazione [...]. Quando il corso è iniziato ho accettato di buon grado il fatto di essere sottoposta a interviste e provocazioni varie, anch'io credo che entro certi limiti possano essere formative, ma non è per questo che faccio un corso per autore videocinematografico con competenze tecniche, lo faccio perchè vorrei imparare a esprimere con le immagini le cose che sento, nel rispetto di quei fondamentali etici che lei [Segre] è in grado di insegnare»<sup>7</sup>. Infatti alla mia domanda "come reagisce quando le dico che da alcuni dei suoi ex allievi veniva considerato uno strizza cervelli?" Segre mi risponde: «Il mio mestiere è quello in fondo, nel senso di scavare nell'animo delle persone. È chiaro che dovendo scegliere dei futuri professionisti che in qualche modo della loro sensibilità devono farne uno strumento di lavoro, cerco di studiare il meglio possibile chi ho di fronte per capire cosa mi comunica, perché è una questione non solo di numeri ma di sensibilità che si possono incontrare oppure no».

Ponendosi come una scuola che vuole mettere in atto una ricerca, uno studio della realtà attraverso il video, in una delle prime "lezioni" Segre chiarisce qual è, o quale dovrebbe essere, il ruolo e il valore del regista nella società attuale e attraverso il suo lavoro cerca di far capire agli allievi come il cinema può essere importante per contribuire a migliorare la qualità della vita. In questo modo si vuole far prendere coscienza e atto dell'utilità pubblica e sociale del lavoro che questi ragazzi, provenienti da tutta Italia, hanno deciso di intraprendere: «Già è difficile fare il cinema in generale, e fare cinema a partire dall'osservazione e dal racconto della realtà è ancora più difficile, perché necessita, oltre a capacità diciamo artistiche, di gusto, di uso della macchina da

---

<sup>6</sup> Id., p. 94.

<sup>7</sup> Id., p. 97.

presa, un altro tipo di motivazioni, assolutamente necessarie in chi si avvicina a questo tipo di disciplina: la convinzione della “missione”, di un impegno, di una ricerca. Della necessità del ruolo che si svolge nella società, con lo strumento che si usa per raccontare questa realtà. Partecipare per dare un contributo di utilità pubblica, questo io intendo con “documentazione sociale”»<sup>8</sup>. Insegnare la documentazione sociale prevede quindi prima di tutto una verifica delle intenzioni, della sensibilità, della curiosità degli allievi, e poi come secondo passo fare un’analisi più approfondita per scoprire le attitudini e le eventuali debolezze di ogni allievo: «Nella prima fase, l’inizio vero e proprio dei corsi (che fa seguito alla selezione), dobbiamo quindi affrontare la valutazione estremamente approfondita di tutti i soggetti che abbiamo scelto; e da qui, anche se si tratta di un gruppo, cercare di attivare dei percorsi personalizzati che riescano a individuare, se necessario, il punto di crisi su cui riflettere; costruire un itinerario in cui risultino chiare le eventuali dissonanze che ognuno degli allievi può rivelare rispetto al tipo di scelta che ha fatto nel decidere di voler venire alla Scuola Video di Documentazione Sociale. [...] L’inizio del corso, tra le altre cose, prevede una fase documentativa attraverso il mezzo fotografico. Ma anche questo è un modo per attivare nell’allievo la necessaria voglia di “entrare nella realtà” e cominciare a guardarla. A osservarla, a documentarla»<sup>9</sup>. Da queste parole di Segre si coglie un atteggiamento di autenticità nei confronti degli allievi che prima di tutto sono singoli individui con le loro caratteristiche da stimolare, da potenziare e da scoprire per riattivare una sensibilità perduta tra le varie inibizioni, per abbattere quei legami culturali e ideologici, quei preconcetti, dettati chissà da quale educazione e da quale contesto sociale, che impediscono di “toccare” la realtà per conoscerla e per far comprendere che anche documentazione sociale vuol dire fare cinema. L’insegnamento alla Cammelli, e soprattutto quello di Daniele Segre, si potrebbe definire “trasmissione di curiosità” (anche se io non amo definire né tanto meno etichettare): trasmettere ai ragazzi della scuola la curiosità di conoscere più a fondo quella realtà sociale inesplorata che, per paura di cadere nella troppa compassione, non si vuol vedere, e insegnare il singolare modo di rappresentarla «esaltando la ricerca umana delle emozioni,

---

<sup>8</sup> Id., p. 106.

<sup>9</sup> Id., p. 107.

delle speranze, delle sconfitte» tipico di Segre, «trasmettendo così, sempre, messaggi di umanità generali, mai solo documentazione»<sup>10</sup>. Morando Morandini dà una testimonianza preziosa che ci porta dentro il “metodo” con cui Segre trasmette i suoi insegnamenti: «L’ho visto in azione con i ragazzi. [...] Sa usare con disinvoltura la tecnica del bastone e della carota, capace di sfuriate clamorose con chi sbaglia o non si impegna abbastanza. Ma pronto pochi minuti dopo a consolare le sue vittime con parole appropriate. A guardarlo dall’esterno, non si capisce mai bene dove finisca la severità e dove comincia la recita della severità. Dosa con sagacia il piglio di ruvido autoritarismo piemontese e i metodi di una saggia maieutica per cavare il meglio da ciascuno. Subordina la teoria alla pratica. Non impapocchia nozioni, insegna a fare. È un docente concreto»<sup>11</sup>.

Dopo questa analisi si cominciava la formazione vera e propria con lezioni teoriche di storia del cinema «condotte da Sandra Lischi, più che lezioni sul cinema erano lezioni sul video quindi anche legate alle sue competenze. L’incontro con Sandra Lischi è stato un contributo estremamente funzionale a questa condizione di necessità di conoscenza, e quindi di seguito dei risultati si sono visti proprio per aver visto bene che noi dovevamo in qualche modo offrire ai nostri allievi un plateau molto ricco e quindi con la scuola abbiamo avuto il piacere di avere autori che col cinema della realtà c’entravano ben poco come Robert Cahen, videoartista francese, Michel Chion, studioso del suono, Jem Cohen, filmmaker indipendente negli Usa». E ancora Carlo Colnaghi attore dei due film di Segre *Tempo di riposo* (1991) e *Manila Paloma Blanca* (1992), Brigitte Vidil, coordinatrice sezione arte e media dell’Ecole des Beaux Arts de Lyon e produttrice, Roberto Perpignani, docente di montaggio al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Franco Piavoli e Paolo Benvenuti, entrambi registi, Gianni Volpi, critico cinematografico, e molti altri ancora.

Questa vastità di ruoli tra il personale docente della scuola è giustificata dall’intenzione di dare una formazione completa anche a livello pratico, perché non c’erano degli indirizzi in cui specializzarsi (montaggio, regia, sceneggiatura, fotografia), ma «attraverso le esercitazioni che venivano vissute

---

<sup>10</sup> Id. p. 57.

<sup>11</sup> Morando Morandini, *Un cinema della realtà*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 17.

a rotazione, nei limiti del tempo, delle possibilità e dei progetti stessi, da tutti i singoli allievi, ognuno doveva imparare a usare la telecamera, la centralina di montaggio analogico, ognuno doveva imparare a fare il fonico, doveva in qualche modo sapersi organizzare dall'idea al prodotto finito. Poi ovviamente in corso d'opera sono emerse delle cosiddette vocazioni che hanno indirizzato i singoli allievi nelle direzioni che loro sentivano proprie: uno di quegli allievi è andato al Centro Sperimentale, ha fatto il corso di suono e adesso è diventato fonico; Franco Robust ha continuato a fare l'operatore e adesso fa anche il direttore della fotografia; Enrico Verra ha fatto un lungometraggio dal titolo *Luna nera*; Margherita Ferrandino adesso è al Tg3 e fa la giornalista degli spettacoli. Quindi dalla scuola sono passate parecchie persone e molte di loro hanno trovato una positiva realizzazione professionale». Ma, a scanso di equivoci, non si deve immaginare la scuola I Cammelli come un'istituzione autoritaria, con delle regole ferree: «Conoscere a fondo la tecnologia non è fondamentale. Io non sono neanche in grado di attaccare uno spinotto, anche se poi obbligo i miei allievi a sapere tutto. Non conta nemmeno che l'immagine sia perfetta: l'importante è che riesca a comunicare da sola. Il resto, ad esempio imparare a mettere a fuoco, può arrivare in un secondo momento; ma prima viene il cinema, dopo l'inquadratura. Altrimenti si scade nel film ben fatto, di cui dopo un po' non si ricorda più niente. E io, nel mio narcisismo, voglio diventare immortale. Non mi basta il poco tempo che mi è stato dato da vivere»<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Daniele Segre, *Lezioni di cinema 2001*, in Andrea Meneghelli (a cura di), *Mostra delle scuole europee di cinema 2001*, cit., p. 45.

### 3.2. *La documentazione sociale messa in atto: Crotone e Cavriago.*

Oltre alla produzione di video-saggi di fine corso realizzati dagli allievi, nella purtroppo breve vita della scuola I Cammelli si registrano due eventi che danno vita a un incontro tra la formazione degli allievi e l'attività di Daniele Segre; queste due esperienze, nata senza un intento formativo la prima (Crotone) e la seconda (Cavriago) più consapevole, hanno rappresentato un vero e proprio tirocinio sulla realizzazione di un prodotto video.

«Nel '93 quando ho fatto *Crotone, Italia* la notizia degli eventi che stavano accadendo a Crotone intorno e dentro la fabbrica Enichem occupata dagli operai - provocando blocchi stradali, situazioni estremamente pericolose per la nocività delle sostanze usate durante la lotta, come il fosforo che veniva incendiato sulla statale 106 al punto da diventare una notizia nazionale trasmessa dai telegiornali – questa notizia ha fatto scattare in me la molla di partire e di andare a Crotone. In quel momento stavo seguendo il lavoro della scuola video di documentazione sociale e ho valutato estremamente naturale considerare un elemento di integrazione al corso stesso il fatto che chi voleva, non era obbligatorio in realtà poi tutti non sono venuti, poteva partecipare a questo stage aggiuntivo. In qualche modo io ero riuscito a trovare la possibilità di avere un rimborso per l'ospitalità dei ragazzi e per la troupe. Quindi l'esperienza della scuola in quell'anno per la prima volta è uscita da Torino e ha raggiunto Crotone». «Lì io volevo girare il mio film, ma volevo anche che si creasse un'occasione di lavoro, di ricerca, di stage di regia per gli allievi. Già la sera, andando giù in treno, abbiamo fatto una riunione, seduti nelle cuccette: ho diviso gli incarichi, abbiamo formato le squadre»<sup>13</sup>. «Quì il lavoro è stato organizzato su due moduli di produzione: il primo modulo era riferito al film che io volevo fare intorno alla vicenda di questa rivolta dell'Enichem. Tra gli allievi ho scelto un allievo che ho incaricato di fare l'operatore, lo stesso poi l'ho fatto venire in miniera per realizzare *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994), così come sempre con lui ho realizzato nel 2000 due film, uno è *Asuba de su serbatoiu*, edito nel 2001, e *Via dei Due Macelli, Italia – Sinistra senza Unità* (2000) sulla chiusura dell'Unità: questo allievo si chiama Franco Robust.

---

<sup>13</sup> Daniele Segre, *Ho capito a Crotone*, in Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, cit., p. 61.

All'epoca era uno degli allievi partecipanti al corso e avendo notato in lui doti spiccate come operatore gli ho fatto questa proposta. L'altro gruppo invece di allievi l'ho destinato a una specie di baraccopoli in un lungo edificio prefabbricato dove vivevano delle famiglie senza casa, e li ho incaricati di fare un'indagine su quella realtà e di raccontarla attraverso un esercizio video. Alcuni allievi oltre a fare il lavoro video come esercizio del corso hanno lavorato anche come struttura organizzativa riguardante il mio film.

Per *Crotone, Italia* li ho coinvolti anche come seconda/terza macchina in occasione della scena riguardante la fiaccolata notturna alla stazione di Crotone che è il finale del film. Lì avevo varie macchine e allora quella sera li ho convogliati tutti alla stazione e non solo quella volta ma tutte le volte che succedevano dei momenti con tante persone. [...] Il lavoro coi ragazzi è stato bellissimo perché, pur nelle difficoltà, ho capito a Crotone (cosa di cui poi ho avuto conferma anni dopo, nel 1997, a Cavriago) l'importanza di queste attivazioni territoriali: mi sono reso conto che, dato un obiettivo, un progetto, gli allievi – pur non avendo una grande preparazione – attraverso questi interventi operativi sono in grado in tempi stretti di accelerare in modo eccezionale la propria formazione. [...] Crotone ha rappresentato veramente un momento significativo: sono emerse delle vocazioni, sono emerse delle crisi, c'è chi dopo Crotone è uscito a pezzi e ha capito che il suo sogno era fare il cinema nel senso di fare spot pubblicitari e non di andare dove sono gli operai asserragliati o di sentire i problemi della gente»<sup>14</sup>.

Diverso invece è stato l'intento che ha portato alla collaborazione tra la scuola e Segre per la realizzazione, nel 1997, del suo film *Parèven furmighi* sulla costruzione del Cinema Teatro Nuovo "Novecento" a Cavriago, avvenuta nel dopoguerra e rivissuta dagli stessi protagonisti, oggi di "una certa età", che allora come delle formiche mattone per mattone costruirono a Cavriago il loro teatro: «Non si possono fare paragoni tra l'esperienza di Crotone e quella di Cavriago: l'unico punto di contatto è un gruppo di lavoro che si trasferisce dal proprio luogo in un altro per creare un'azione videocinematografica finalizzata alla realizzazione di uno o più prodotti»<sup>15</sup>. Infatti dall'esperienza di Crotone sono usciti due prodotti: il film di Segre, *Crotone, Italia*, e *A Crotone* realizzato

---

<sup>14</sup> Id., p. 62.

<sup>15</sup> Id., p. 145.

dalla seconda troupe di allievi, a sua volta suddivisa in piccoli gruppi, in missione sul territorio alla ricerca di situazioni che potevano diventare oggetto di un racconto, di una storia, di un video. Invece *Parèven furmighi* ha dato vita a due film che documentano dall'esterno la realizzazione del film di Segre e dei ragazzi della scuola: *Me gh'éra* (Io c'ero) di Davide Barletti, Matteo Bellizzi, Caterina Del Molin, Arianna Felicetti, Irene Florani, Lorenzo Garzella, Michele Pia, Fabio Pinna, Roberta Ravazzoni, Rossella Schillaci, Enrica Viola, allievi della scuola che si sono alternati tra il lavoro sul set del film e le riprese all'esterno, in diversi luoghi di Cavriago con i suoi personaggi, e *Cinescuola* di René Clerc, "allievo esterno" proveniente dall'Ecole Nazionale des Beaux Arts de Lyon che collaborava con la scuola I Cammelli, e che documenta l'approccio dei giovani allievi della scuola di Segre con i vari aspetti della lavorazione del film *Parèven furmighi*.

Quindi le due esperienze di Crotone e di Cavriago hanno entità diverse come si può percepire dalle parole stesse di Segre: «A Crotone ci siamo trovati in mezzo alla rivolta di un'intera comunità [...], eravamo in uno stato d'emergenza, circondati dalla polizia, e siamo stati bravi logisticamente a sistemarci e a organizzarci per operare su quel territorio, ma in condizioni veramente precarie: certe volte dovevamo fare dei piani per aggirare i blocchi della polizia, per rientrare in fabbrica... eravamo dei reporter di guerra, con necessità e problemi completamente diversi da quelli che si sono visti a Cavriago, dove avevamo praticamente il paese a nostra disposizione. [...] Il progetto di Cavriago era molto più ambizioso e non è un progetto di documentazione sociale; o meglio, si tratta di documentazione sociale contaminata dal cinema e dalla rappresentazione cinematografica, quindi ci sono livelli molto più complessi, molto più interessanti rispetto alle soluzioni narrative. La ricerca insomma è andata avanti, ed è andata avanti anche nel senso dell'organizzazione della formazione in questi particolari stage operativi»<sup>16</sup>.

Più di ogni altra voce sono efficaci, in questo caso, le testimonianze dei ragazzi coinvolti in questo progetto sia come collaboratori a *Parevén furmighi*, sia come autori del video *Me gh'éra*. Dalle loro parole si capisce che oltre ad aver fatto una grande esperienza formativa, nel loro bagaglio rimane anche una

---

<sup>16</sup> Id., pp. 145-146.

ricchezza a livello umano, come dice ad esempio Lorenzo Garzella: «A Cavriago ho trovato il presente in persona, vivo e vegeto, non il mitico passato impolverato che mi ero immaginato. [...] La telecamera ha permesso un cortocircuito formidabile. I ragazzi ad ascoltare e gli anziani a raccontare. E poi ancora i ragazzi a organizzare le loro riprese e gli anziani come attori divertiti e timidi di fronte alla macchina da presa. E infine il set di Segre, in centro di gravità della settimana più intensa di sette mesi di corso: piazzare le luci, montare il carrello, respirare la tensione che precede le riprese, vedere il film che si crea e in qualche modo prenderne parte, pur come maldestro macchinista o spaesato elettricista»; o Michele Pia: «Cavriago doveva rappresentare per i miei compagni e per me un punto di svolta in un'esperienza di gruppo più generale, un'esperienza che aveva come obiettivo la nostra formazione professionale ma non solo. Ed è in questo “non solo” che Cavriago ha fatto la differenza. [...] Il risultato è un legame che ci unisce, rappresentato sì dal prodotto finito che resterà a testimoniare tutto questo, ma anche e soprattutto da un sincero sentimento di amicizia e gratitudine, proprio di quelle persone che sentono di aver collaborato a qualcosa di importante»<sup>17</sup>.

Durante e dopo la scuola, gli allievi svolgevano delle attività, dei progetti non per forza “vincolati” all'attività di Segre, ma che andavano oltre, non solo in senso cronologico, tentando di oltrepassare l'insegnamento, di cercare altri percorsi per nuovi linguaggi. Ne è un esempio il progetto *I “non luoghi”*: per una videoinstallazione elaborato dagli allievi del corso 1996/97 nella prospettiva di una collaborazione con l'Ecole Nazionale des Beaux Arts de Lyon sull'argomento dello spazio urbano: «La proposta è quella di formare un quadro di insieme, una fotografia, una nuova mappa urbana della città di Torino e dei suoi agglomerati periferici. Per nuova mappa si intende una destrutturazione completa delle consuete coordinate spazio-temporali. [...] La mappa che verrà tracciata durante la ricerca sarà quindi formata da differenti quadri dovuti alla lettura personale data dai componenti della troupe e dai protagonisti delle storie che verranno raccontate. [...] L'idea è quella di creare, attraverso una video-installazione, una nuova mappa della città, mostrando zone che stanno ai margini di Torino e che normalmente non sono visibili. La video-installazione dovrebbe essere collocata in uno spazio del centro

---

<sup>17</sup> Id., pp. 141-142.

cittadino. Una serie di monitor disposti in modo circolare dovrebbe mostrare parti della città molto spesso ignorate, definibili come “non luoghi”. [...] Per “non luoghi” intendiamo spazi privi di identità, segni delle nuove programmazioni istituzionali e commerciali dell’ambiente urbano: svincoli autostradali, tangenziali, centri commerciali, quartieri periferici, autogrill, stazioni, aeroporti. Lo scopo è di mettere in evidenza la tensione che si è venuta a creare fra il significato “ufficiale” di questi spazi e il tentativo da parte degli individui di riappropriarsene<sup>18</sup>; oppure si sono verificati casi di “trasferte” esterne, come la collaborazione da parte di due studenti pisani che hanno prestato la loro assistenza per la realizzazione di un documentario artistico su Pisa diretto da Jem Cohen. Come testimonia un allievo, Lorenzo Garzella: «Per una settimana abbiamo girovagato dalle nove del mattino fino a notte fonda per la città, alla ricerca di immagini: strade, monumenti, botteghe, facce, musei. Stare a contatto con Cohen è stata una scuola a sé, mi ha permesso di avvicinare un modo affascinante e particolare di catturare la realtà attraverso il cinema, molto diverso da quella di Segre e dai metodi molto legati all’intervista e alla parola appresi alla scuola»<sup>19</sup>.

Purtroppo l’esperienza della Scuola Video di Documentazione Sociale si conclude con un non lieto fine: come ho già detto precedentemente, nel 1997 la scuola è costretta a chiudere per la mancata erogazione dei finanziamenti da parte del Fondo Sociale Europeo che, malgrado i positivi risultati raggiunti, non ha dato più credibilità alla struttura. La responsabilità di tutto ciò non si sa a chi attribuirla, o forse noi dall’esterno non la riconosciamo, ma a maggior ragione non si giustificano le motivazioni (forse perché inesistenti) che hanno portato alla cessazione dei finanziamenti. L’unico punto di forza che rimane è la presa di coscienza e le parole degli (ex) allievi che ricordano la scuola così: «Credo che la scuola mi abbia dato uno stimolo per capire l’importanza del rapporto con la realtà nel realizzare una ripresa»; «il cinema come esperienza personale, di autoanalisi e anche di concretizzazione dei dèmoni che ci portiamo dentro»; «la Scuola Video di Documentazione Sociale è un’esperienza; esperienza didattica, esperienza di vita, banco di prova per chi sei tu, per cosa vuoi fare “da grande”, verifica delle tue forze, delle tue

---

<sup>18</sup> Id., pp. 173-174.

<sup>19</sup> Id., p. 178.

capacità, delle tue ambizioni. Ti dà in funzione di quello che tu sai dare, della tua capacità di metterti in gioco fino in fondo, di metterti allo specchio a non distogliere lo sguardo da quel che vedi. È una cosa che non ammette indifferenza o superficialità. Se la accetti puoi uscirne indebolito o più forte di prima: dipende dalla tua capacità di reazione di crescita»<sup>20</sup>. E infine le parole stesse di Segre: «L'esperienza negli anni mi ha aiutato a vivere meglio l'esperienza della formazione, e i rapporti con gli allievi sono letteralmente fantastici e gratificano molto, quindi spero che sia così anche per loro».

---

<sup>20</sup> Testimonianze degli allievi raccolte nel libro di Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. La Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, cit., pp. 187, 194.

## *Conclusioni.*

«Tu sei come tutti gli altri,  
volete solo qualcuno che  
reciti la commedia che più vi piace,  
quella che più vi affascina.  
Guardami! Sai chi sono?  
Sono un attore e sono il migliore!  
Sai perché? Perché sono come uno specchio  
in cui la gente si riflette ed è per questo  
che ti faccio paura».  
(Monologo di Carlo Colnaghi in *Manila Paloma Blanca*).

Credo che questa dichiarazione, detta per bocca di Colnaghi, sia la voce di Daniele Segre, perché in questa frase è riassunto tutto l'intento del suo cinema. Il suo è un cinema irrequieto, forse perché irrequieto è il sentimento che muove il regista a indagare determinate realtà: «A me piace interrogarmi in continuazione anche perché la cosa che mi deteriora è la ripetitività. Ogni volta devo essere incuriosito ma anche impaurito dalle novità. Ogni volta mi creo delle complicazioni espressive che generano inquietudine. Non voglio avere delle certezze perché in caso contrario rischio di ripetermi ed annoiarmi»<sup>1</sup>.

Un cinema che vuole scuotere le coscienze, che vuole parlare allo spettatore, che vuole turbare, irritare, che commuove non con lacrime finte, ma perché va a “solleticare” la parte più sensibile dell'anima.

Il cinema di Daniele Segre mi ha aperto gli occhi non solo perché mi ha fatto scoprire uno stile cinematografico nuovo, camaleontico direi, ma perché mi ha aperto gli occhi sulla vita, mi ha messo in crisi, mi ha fatto sorgere dubbi e domande, mi ha abilitato a non far scivolare via la realtà tangibile che mi trovo davanti agli occhi, in cerca chissà di quale astratta ed esoterica teoria sulla vita, ma anzi a osservare meglio ciò che mi trovo intorno distinguendo il buono dal cattivo.

È un cinema utile che tutti dovrebbero vedere per “aggiornare e disintossicare” la nitidezza dello sguardo.

Alla domanda se le storie narrate nei suoi film siano marginali, Segre risponde:

---

<sup>1</sup> Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005, p. 15.

«Bisogna smetterla con questo tipo di specificazioni della normalità attraverso categorie. È forse marginale parlare del rapporto che ci può essere tra la vita e la morte? È marginale parlare del rapporto che si ha con la follia con la quale ognuno di noi convive? È marginale parlare della partecipazione di un paese nel costruire un cinema come valore di riferimento culturale, per migliorare la propria voglia di vivere, per esprimere la qualità della vita?

Non credo. Apparentemente possono sembrare storie marginali, ma in realtà non lo sono perché il problema della vecchiaia riguarda tutti, il problema della salute riguarda tutti, la paura del vivere o la paura del morire riguarda tutti. Io credo che sia importante fornire anche – non solo, ovviamente, perché se no sarebbe veramente terribile – un servizio che migliori la qualità del rapporto che l'uomo ha con se stesso, con la propria capacità di pensare, di intendere e di volere, di poter scegliere. E quindi il mio compito è di offrire un contributo culturale affinché maturi la sensibilità e anche il coraggio di confrontarsi con questioni che sono al centro della nostra vita»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Antioco Floris, *Minima moralia. Daniele Segre visto da Daniele Segre*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari, 1997, p. 131.

## BIBLIOGRAFIA

Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari, 1997.

Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Centro Cinema Città di Cesena, 1993.

Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, Lindau, Torino, 1997.

Silvano Agosti, *Memorie di un cinegiornalista*, in Alessandro Giancola (a cura di), Videoteca Italia, Teorema, Roma, 1988.

Adriano Aprà, *Primi approcci al documentario italiano*, A proposito del film documentario, Annali I, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1998.

Adriano Aprà, *L'underground*, in Clauer Salizzato (a cura di), *prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989, pp. 158-159.

Adriano Aprà (a cura di), *Le avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre – 2*, XVI Rassegna internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997.

Adriano Aprà, *Dal documentario alla non fiction*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, Marsilio, Venezia, 2005.

Adriano Aprà, *I "marginali"*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, Roma, Marsilio, Ed. Bianco e nero, Venezia, 2005.

Dario Barone, *Accesso vietato. (Un'anomalia italiana)*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003.

Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.

Silvano Cavatorta, *Filmmaker ad esempio*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit.

Enrica Colusso, *La documentazione di uno sguardo*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit.

Paolo D'Agostini, *Gli albori del "nuovo cinema" anni '90*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit.

Roberto Faenza (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano, 1973.

Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci editore, Roma, 2005.

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001.

Sandra Lischi, *Elettronica, videoarte e poetronica*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, cit.

Guido Lombardi, Anna Lajolo, *Il video di parte*, in Valentina Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Taormina Arte 1991, VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Sellerio, Palermo, 1991.

Franco Montini, *I novissimi*, Nuova Eri, Torino, 1988.

Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991.

Gianfranco Pannone, *Sono diverso ma sono uguale. (La natura ambigua del documentario)*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit.

Ivelise Perniola, *Il cinema dicotomico*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, cit.

Giuseppe Pilleri (a cura di), *La Sardegna nello schermo. Film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, CUEC, Cagliari, 1995

Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino, 2000

Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, estratto da Bianco e Nero, fascicolo 7/8, Roma, 1973.

Daniele Segre, *Lezioni di cinema 2001*, in Andrea Meneghelli (a cura di), *Mostra delle scuole europee di cinema*, Officinema 2002-Cineteca Bologna.

Giovanni Spagnoletti, *Il digitale: una nuova rivoluzione del cinema?*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, cit.

Sergio Toffetti, *Spazio aperto*, in Roberto Turigliatto (a cura di), *1° Festival Internazionale Cinema Giovani*, Stampa Artistica Nazionale, Torino, 1982.

Adriano Aprà, *Un cinegiornale "neorealista"*, «Cinema & Film», n. 9, estate 1969.

Luisa Ceretto, «Una Torino un po' puttana» *Conversazione con Daniele Segre*, «Cinema & cinema», n. 66, novembre 1993.

Vito Contento, *L'isola felice di Matteo*, «Carte di Cinema», estate-autunno 1999, n. 2.

Alberto Crespi, *Vecchie*, «Cineforum», n. 9 (419), novembre 2002

Maurizio G. De Bonis, *Daniele Segre: «Senza chiedere permesso»*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005.

Gad Lerner, «Linea d'ombra», n. 68, febbraio 1992.

Tullio Masoni e Paolo Vecchi (a cura di), «*Quasi solo e con fatica*», «Cineforum», n. 5 (314), maggio 1992.

Morando Morandini, «Il Giorno», 8 ottobre 1991.

Morando Morandini, *Un cinema della realtà*, «Cinecritica», n. 38-39, aprile-settembre 2005.

Stefania Parigi, *Panoramica italiana*, «Bianco & Nero», n. 5, settembre-ottobre 2001.

Daniele Segre, *Film d'amore*, «Bianco & Nero», n. 6, 2001.

Gianni Toti, *Il video artista, cattiva coscienza della TV*, «Cinemasesanta», 190, gennaio-febbraio 1990.

Paolo Vecchi (a cura di), *Un cammello con la macchina da presa*, «Cineforum», n. 237, settembre 1984.

Paolo Vecchi e Marco I. Zambelli (a cura di), *Occhi che vedono*, «Cineforum», n. 297, settembre 1990.

Paolo Vecchi, *Due film di Daniele Segre. Il serbatoio e la meridiana*, «Cineforum», n. 7 (417), agosto-settembre 2002.

## FILMOGRAFIA

### 1976 *Perché droga*

*regia e montaggio:* Franco Barbero e D. S.; *fotografia (b/n):* Giorgio Mosconi; *suono:* Gianni Sardo; *produzione:* Unitelefilm; *formato:* 16 mm; *durata:* 40'.

### 1978 *Il potere dev'essere bianconero*

*regia:* D. S.; *fotografia (b/n):* Domenico Oliva; *suono:* Elio Roneri; *montaggio:* Silvano Agosti; *produzione:* D. S.; *formato:* 16 mm; *durata:* 14'50''.

### 1979 *Ragazzi di stadio*

*regia:* D. S.; *fotografia (colore):* Domenico Oliva; *montaggio:* Claudio Cutrè, Maristella Bassi Mangiarotti; *suono:* Filippo Manzella; *produzione:* Comune di Torino, Filmalpa; *formato:* 16 mm; *durata:* 60'.

### 1980 *Carnevale in quartiere*

*regia e montaggio:* D. S. ; *fotografia (colore):* Sergio Zenatti; *specializzati di ripresa:* Antonio Vaudano, Eugenio Basile, Pietro Roi; *montaggio RVM:* Mario De Feudis, Giancarlo Raviola; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 30'.

### 1980: *Torino, mercati generali*

*regia e montaggio:* D. S.; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzati di ripresa:* Antonio Vaudano, Alberto Mangiano; *capo elettricista:* Carmelo Nicastro; *montaggio RVM:* Giorgio Gianoglio; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 50'.

### 1980 *Il ciocco è relativo*

*regia e montaggio:* D. S. ; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzato di ripresa:* Michele Ferrero; *montaggio RVM:* Giuseppe Amico; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 60'.

### 1981 *Rock*

*regia e montaggio:* D. S. ; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzati di ripresa:* Beppe Vellano, Alberto Magliano; *suono:* Walter Borghi, Mario Rubatto; *montaggio RVM:* Piero Piquet; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 60'.

### 1981 *Marco Cipollino pugile*

*regia e montaggio:* D. S. ; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzato di ripresa:* Antonio Vaudano; *montaggio RVM:* Piero Piquet; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 30'.

### 1981 *Tempo di vacanze*

*regia e montaggio:* D. S. ; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzati di ripresa:* Antonio Vaudano, Piero Rol; *montaggio RVM:* Piero Piquet; *produzione:* Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato:* video BVU; *durata:* 30'.

### 1981 *Torino cronaca (quattro quadri)*

*regia e montaggio:* D. S. ; *soggetto:* D. S., Laura Matteucci; *fotografia:* Bruno Ratti; *specializzati di ripresa:* Roberto Vitali, Claudio Bianchi; *montaggio RVM:*

Piero Piquet; *produzione*: Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato*: video BVU; *durata*: 120' (ogni quadro 30').

**1982 *Ritratto di un piccolo spacciatore***

*regia e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Bruno Adamo; *suono*: Elio Manzella; *produzione*: I Cammelli; *formato*: video BVU; *durata*: 38'.

**1982 *Cerco casa***

*regia e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Bruno Ratti; *produzione*: Raidue, Tg2 Spazio Sette; *formato*: video BVU; *durata*: 18'.

Reportage sul mercato degli affitti e sulle offerte alle giovani coppie.

**1982 *Torino cronaca – Anna, Paola e Francesca (V Quadro)***

*regia e montaggio*: D. S. ; *soggetto*: D. S., Laura Matteucci; *fotografia*: Sergio Zenatti; *specializzati di ripresa*: Antonio Vaudano, Vittorio Rizzo; *montaggio RVM*: Mario Gioia; *produzione*: Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato*: video BVU; *durata*: 30'.

**1982 *Torino cronaca – Il matrimonio di Anna e Giuseppe (VI Quadro)***

*regia e montaggio*: D. S. ; *soggetto*: D. S., Laura Matteucci; *fotografia*: Sergio Zenatti; *specializzati di ripresa*: Antonio Vaudano, Vittorio Rizzo; *montaggio RVM*: Mario Gioia; *produzione*: Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato*: video BVU; *durata*: 30'.

**1983 *La salute in fabbrica; Droga, un problema da risolvere; La talassemia, un progetto di ricerca finalizzata; I bambini e gli incidenti***

*regia e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Ali Reza Movahed; *produzione*: Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato*: video BVU; *durata*: 30'.

Quattro filmati che analizzano e sviluppano alcune problematiche sociosanitarie realizzati dalla Rai Piemonte per essere immessi nel circuito didattico delle scuole medie superiori piemontesi.

**1983 *Testadura***

*regia*: D. S. ; *soggetto e sceneggiatura*: D. S. , Rossana Lavarino; *fotografia*: Ali Reza Movahed; *montaggio*: Maristella Bassi Mangiarotti; *musica*: Ciro Buttari; *colonna sonora*: Luigi Venegoni; *direttore di produzione*: Mario Alessio; *produzione*: I Cammelli, Augusta Audiovisivi; *interpreti e personaggi*: Rossana Lavarino (Rossana), Daniele Segre (Daniele), Massimo Aymone (Massimo), Gino Buttari (Gino Buttari), Paola Poncino (Paola), Sonia D'Ambrosio (Sonia), Danilo Giolmo (Danilo); *formato*: 16 mm; *durata*: 76'.

Il film ha partecipato alla XL Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia (sezione "De Sica").

**1984 *Vite di ballatoio***

*regia*: D. S. ; *fotografia*: Bruno Adamo; *suono in presa diretta*: Lucia Moisis; *montaggio*: Roberto Perpignani; *direttore di produzione*: Mario Alessio; *produzione*: I Cammelli; *interpreti*: Antonio Moretti (Sara), Antonio De Giglio (Paola), Francesco Moretti (Antonella), Mario Gallo (Vanessa), Antonella Usai (Mina), Antonio Linetti (Ursula), Cristina Marangelo (Cristina), Nelson Barboni (Luciano), Mario Simone (Mario), Benito Allori (Benito), Francesco Ruttigliano

(Tiziana), Vittorio Trevisan (Vitti), Antonina Maniscalco (Françoise), Rosaria Nasca (Rosaria), Maria Petrone (Maria); *formato*: video BVU; *durata*: 60'.  
Gabbiano d'oro ad Anteprima per il Cinema Indipendente Italiano di Bellaria nel 1984.

1984 ***Tric, tac, cucù: Torino si diverte***

*Regia, soggetto e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Bruno Ratti; *musica*: Ciro Buttari; *specializzato di ripresa*: Vincenzo D'Urbano; *montaggio RVM*: Giuseppe D'Amico; *produzione*: Rai, sede regionale per il Piemonte; *formato*: video BVU; *durata*: 50'.

1984 ***Cavalieri del nulla*** (8' 37''), ***Tra genitori*** (15'), ***Allo specchio*** (5' 30''), ***Operatori per le tossicodipendenze*** (7' 30''), ***Operatore servizio pubblico, ex tossicodipendenze*** (6' 55''), ***Cinzia*** (27')

*Regia e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Bruno Ratti; *suono*: Simone Carraresi; *produzione*: Raiuno, Tg1; *formato*: video BVU.

Serie di servizi per la trasmissione *Droga: che fare?*

1984 ***Andata e ritorno***

*regia*: D. S. ; *fotografia*: Claudio Cerchiaro; *suono in presa diretta*: Lucia Moiso; *specializzato di ripresa*: Paolo Pantaleone; *montaggio*: D. S., Elena Bosio; *aiuto regista*: Pino Fiorenza; *direttore di produzione*: Mario Alessio; *produzione*: I Cammelli; *formato*: Video BVU; *durata*: 49'.

Il reportage sull'ondata migratoria da un paesino della Calabria (Pazzano) verso il nord Italia è stato trasmesso da Rai2.

1985 ***Coro Jubilate Faenza, Maltrattamento ai minori, Stranieri in Italia. Monte di pietà, Ex degente ospedale psichiatrico, Carnevale a Borgosesia, Pinin e Antonietta 50 anni di matrimonio, Calabri, la ricotta, Servizio militare, l'autolesionismo***

*Regia, soggetto e montaggio*: D. S. ; *fotografia*: Paolo Ferrari; *produzione*: Raiuno, Tg1; *formato*: video BVU; *durata*: 3' (ciascuno).

Storie italiane per la trasmissione *Italia sera* di Raiuno.

1985 ***Una serata in casa***

*regia*: D. S.; *soggetto e sceneggiatura*: Sergio Vecchio, D. S.; *fotografia*: Benedetto Spampinato; *montaggio*: D. S., Antonella Galassi; *scenografia*: Enrico Scampini; *produzione*: Raidue; *formato*: 16 mm; *durata*: 29'; *interprete*: Maurizio Trombini.

Il film non è mai stato trasmesso e, a richiesta, non è mai stato concesso da Rai2 per essere presentato a Festival

1986 ***T'as compris le truc?***

*regia*: D. S.; *fotografia*: Luca Bigazzi; *suono*: Marc Guillemot, Mario Rubatto; *montaggio*: Elena Bosio; *produzione*: Centre d'Action Culturelle de la Region Annecienne, I Cammelli; *formato*: Video BVU; *durata*: 51'.

1986 ***Giaglione, la festa della nostra terra***

*regia*: D. S.; *fotografia*: Luca Bigazzi; *suono*: Carlos Bonaudo; *musica*: Claudio Montafia; *montaggio*: Elena Bosio; *consulenza*: Gianluca Bravo, Tullio Telmon; *produzione*: Rai-DSE; *formato*: Video BVU; *durata*: 60'.

1986 ***Droga: che fare? (special)***

*regia:* D. S.; *fotografia:* Luca Bigazzi; *suono:* Carlos Bonaudo; *montaggio:* Elena Bosio; *produzione:* Raiuno, Tg1; *formato:* Video BVU; *durata:* 17'.

1986-1987 ***Giochi dei bambini, la palla contro il muro; Giochi dei bambini, Madama Dorè; Giochi dei bambini, la settimana; Il presepio di gesso; Pescatori sul Mincio; Tagliatori di canne nel mantovano; Erbe palustri; Impagliatori di sedie; Il mulino ad acqua; Il guaritore; Il norcino; Il gioco della morra in Umbria; I cantamaggio in Umbria; La cooperativa dei formaggi; La materassaia; Il bottaio; La filatrice; L'arrotino; Meghello, barcarolo sul Po; Scuola di Mascalcia.***

*regia:* D. S.; *fotografia:* Luca Bigazzi; *suono:* Carlos Bonaudo; *montaggio:* Elena Bosio; *produzione:* Raiuno, Tg1; *formato:* Video BVU.

Servizi realizzati per il programma *Unomattina* trasmesso da Raiuno.

1987 ***Dall'Italia con amore: Frank Sinatra***

*regia:* D. S.; *fotografia:* Luca Bigazzi; *suono:* Carlos Bonaudo; *montaggio:* Elena Bosio; *produzione:* Raiuno; *formato:* Video BVU; *durata:* 66'.

Reportage sulla tournée italiana di Frank Sinatra.

1987 ***Dall'Italia con amore: Liza Minnelli***

*regia:* D. S.; *fotografia:* Luca Bigazzi; *suono:* Carlos Bonaudo; *montaggio:* Elena Bosio; *produzione:* Raiuno; *formato:* Video BVU; *durata:* 58'.

Reportage sulla tournée italiana di Liza Minnelli.

1988 ***Sarabanda e finale***

*regia:* D. S.; *sceneggiatura:* Sergio Vecchio, D. S.; *fotografia:* Luca Bigazzi; *riprese:* Paolo Ferrari; *montaggio:* Claudio Cornio; *produzione:* Raitre; *produttore esecutivo:* Indigena; *interpreti:* Barbara Valmorin, Nicola Donalizio; *formato:* 16 mm; *durata:* 12'.

Cortometraggio di finzione che fa parte del film collettivo *Provvisorio quasi d'amore* composto da sette episodi.

1988 ***Notte rock***

*regia:* D. S.; *montaggio:* Jacques De Koning; *produzione:* Raiuno.

Serie di 11 puntate del programma di Raiuno.

1989 ***Occhi che videro***

*regia:* D. S.; *soggetto e sceneggiatura:* Davide Ferrario, D. S.; *fotografia (b/n e colore):* Paolo Ferrari; *suono in presa diretta:* Carlos Bonaudo; *montaggio:* Claudio Cormio; *scenografia:* Elena Bosio; *musiche originali:* Paolo Ciarchi; *direttori di produzione:* Mario Alessio, Giovanni Saulini; *produzione:* Museo Nazionale del Cinema di Torino, I Cammelli; *formato:* 16 mm; *durata:* 50'.

1989 ***Non c'era una volta***

*regia:* D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari, Egi Ruggiero; *suono:* Carlos Bonaudo, Simone Carraresi; *montaggio:* Daniele Segre, Elena Bosio; *produzione:* Cammelli Factory, Progetto Muret; *formato:* Video BVU; *durata:* 28'.

Il video fa parte del progetto *Immagini e percorsi nella città*.

**1990 *Cose da matti***

*regia:* D. S.; *soggetto:* Davide Danti; *fotografia:* Elena Bosio, Lorenzo Audisio, Claudio Alberelli, Vittorio Rutigliano, Antonella Frazzita, Massimo Setteducati; *grafica:* Davide Danti, Giuliano Ponti, Maria Riccobene; *musiche originali:* Alberto Bosio; *produzione:* Cooperativa Progetto Muret, Associazione Arcobaleno, Cammelli Factory in collaborazione con l'USSL TO/1; *formato:* Video VHS; *durata:* 21'.

Il video fa parte del progetto *Immagini e percorsi nella città*.

**1991 *Tempo di riposo***

*regia:* D. S.; *soggetto:* D. S., Carlo Colnaghi con la collaborazione di Luciano Sorrentino; *fotografia:* Paolo Ferrari, Egi Ruggiero, Daniele Segre; *suono:* Simone Carraresi; *produzione:* I Cammelli; *interprete:* Carlo Colnaghi; *formato:* Video BVU, U-Matic, VHS; *durata:* 44'.

**1991 *Partitura per volti e voci. Viaggio tra i delegati della CGIL***

*soggetto:* D. S., Francesco Mancuso, Adolfo Braga, Pina Sardella; *montaggio e regia:* D. S.; *fotografia (colore):* Paolo Ferrari; *suono:* Simone Carraresi, Carlos Alberto Bonaudo, Maurizio Grassi; *specializzato di ripresa:* Renato Ricatto; *assistente al montaggio:* Simona Castagnotti; *montaggio RVM:* Giorgio Visciglia; *titoli elettronici:* Flavio Fissore; *direttore di produzione:* Mario Alessio; *produzione:* CGIL, I Cammelli Factory s.c.r.l.; *formato:* video BVU; *durata:* 74'.

Girato durante i corsi formativi per delegati tenuti a Como, Castellamare di Stabia, Torino, Cagliari, Ariccia, dall'ottobre 1990 al luglio 1991. Trasmesso in televisione da Rai 3 l'8 ottobre 1991.

**1991 *Spot immigrazione***

*regia e fotografia:* D. S.; *montaggio:* D. S., Jacques De Koning; *produzione:* Cammelli Factory, Cgil Piemonte; *formato:* Video BVU.

Otto brevi quadri sull'immigrazione interpretati da cittadini extracomunitari.

**1991 *O.A.D. Ospedalizzazione a domicilio***

*regia e montaggio:* D. S.; *fotografia:* Egi Ruggiero; *suono:* Carlos Bonaudo, Simone Carraresi; *produzione:* I Cammelli, Sanitas Domi; *formato:* Video BVU; *durata:* 22'.

**1992 *Profondo nord – Profondo sud. Ricchezza e povertà in Italia***

*regia e montaggio:* D. S.; *fotografia:* Egi Ruggiero; *suono:* Luigi Melchionda; *produzione:* RTSI, Radio Televisione Svizzera Italiana; *realizzazione:* Cammelli Factory; *formato:* Video BVU; *durata:* 45'.

**1992 *Manila Paloma Blanca***

*regia:* D. S.; *soggetto:* D. S., Carlo Colnaghi; *sceneggiatura:* Davide Ferrario, D. S.; *direttore della fotografia:* Luca Bigazzi; *suono in presa diretta:* Marco Tidu; *segretaria di edizione:* Barbara Sella; *scenografia:* Elena Bosio; *montaggio:* Claudio Cormio; *musiche arrangiate ed eseguite da:* Giuseppe Napoli, Marco Furlani; *produzione:* I Cammelli; *produttore esecutivo:* Mario Alessio; *direttore di produzione:* Enrico Verra; *aiuto regia:* Carlos Velasquez; *assistente alla regia:* Simona Castagnotti; *assistente operatore:* Alfonso Vicari; *capo elettricista:*

Alessandro Saulini; 2° *elettricista*: Renato Ricatto; *macchinista*: Stefano Lattes; *microfonista*: Giuseppe Napoli; *trovarobe*: Mark Wallace; 1° *assistente montaggio*: Simona Castagnotti; 2° *assistente montaggio*: Emanuella Ragni; *amministratore di produzione*: Maurizio Spinelli; *cassiera di produzione*: Rita Carta; *ispettore di produzione*: Lia Furxhi; *segretaria di produzione*: Emanuella Ragni; *tecnico del colore*: Elide Camerini; *fonico mixage*: Adriano Torbidone; *interpreti e personaggi*: Carlo Colnaghi (Carlo Carbone), Alessandra Comerio (Sara Treves), Laura Panti (Bianca Treves), Lou Castel (Guido), Barbara Valmorin (Maria Luisa), Eugenia D'Aquino (Esther), Pino Tosca (Arturo), Maurizio Troppa (Giuseppe), Marco Ghio (Portiere albergo), Leone Ferrero (Paolo Farina), Marco Paolini (1° attore), Eugenio Allegri (2° attore), Giorgio Millerba (Signor Treves), Domenico Brioschi (Autista autobus), Giovanni Abbate (Davide), Carla Suppo (Cantante jazz), Maurizio Babuin (Infermiere USSL), Maria Serazzi (Segretaria USSL) Felice Sassone (Uomo negozio), Iliana Dogliotti (Aiutante galleria), Carla Torrero (Signora galleria), Piero Caire (Cameriere), Isacco Levi (Isacco), Alex Astegiano (Macchinista teatro), Mariangela Caviglia (Ospite casa Treves), Ida Maria Tommasi (Suora mensa), Endirico Cuccioli (Mario); *formato*: 35mm; *durata*: 87'55''.

Premio Giuliani De Negri alla XLIX edizione della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.

**1993 *Crotone, Italia***

*regia*: D. S.; *organizzazione*: Pucci Piazza; *produzione*: I Cammelli; *formato*: Video HI8; *durata*: 53'.

Realizzato con la collaborazione di CGIL Piemonte, Ufficio Formazione CGIL nazionale e con gli allievi della Scuola Video di Documentazione Sociale "I Cammelli".

**1993 *Corso di formazione per giovani delegati. Solidarietà – Autonomia dai partiti - Democrazia***

*regia*: D. S.; *produzione*: I Cammelli, Cgil Piemonte, settore formazione; *formato*: Video HI8; *durata*: 43'.

**1994 *Alla ricerca del centro* (10'); *Forza cuore* (6'); *Eravamo quattro amici al bar* (9'); *L'assedio delle lucciole* (15')**

Servizi TV per il programma "Fax" della TSI (Televisione Svizzera Italiana).

**1994 *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)***

*regia, soggetto, montaggio, suono*: D. S.; *fotografia*: Franco Robust; *produzione*: I Cammelli, Cgil nazionale; *formato*: Video HI8; *durata*: 53'.

**1995 *Non ti scordar di me***

*regia, montaggio, sceneggiatura, suono*: D. S.; *fotografia*: Alberto Moccia; *produzione*: TSI Televisione Svizzera Italiana, Cinecittà S.p.A.; *formato*: Video Betacam; *durata*: 47'.

**1995 *Roma, 12 novembre 1994***

*montaggio*: Francesco Maselli; *produzione*: Cgil, Cisl, Uil; *formato*: 16 mm; *durata*: 30'.

Film collettivo sulla manifestazione promossa a Roma il 12 novembre dai sindacati contro la politica economica del Governo di centro-destra.

1995 *Bambini in provetta* (12'); *Genoa-Milan: la tragedia di Genova* (10'); *Miracoli* (10'); *Lettera di Kikwit* (5'); *Dopo Cuccioli* (10'); *Immigrati a Torino* (10')

Servizi per il programma "Fax" della TSI (Televisione Svizzera Italiana).

1995 *Come prima più di prima t'amerò*

*regia*: D. S.; *soggetto*: D. S., Maria Luisa Albera, Anna Mazzola; *fotografia e riprese*: Paolo Ferrari; *suono in presa diretta*: Gianluca Costamagna; *assistente alla regia*: Gustavo Carames; *assistente operatore*: Franco Robust; *elettricista*: Sergio Tresoldi; *truccatore*: Sebastiano Beretta; *assistente tecnico*: Ulrico Pagani; *assistente organizzativo*: Fiamma Secchi; *direttore di produzione*: Daniele Segre; *produzione*: I Cammelli s.n.c., Associazione A77 in collaborazione con Azienda USL di Cesena, CGIL Lombardia, Anlaids, Raitre.

I brani teatrali del film sono liberamente ispirati allo stage teatrale condotto da Claudio Tanasi presso l' Associazione A77; formato: Video Betacam; durata: 59'16''.

La canzone *Come prima* scritta da Taccani-Di Paola è cantata da Tony Dallara ed Butterfly BM 5107

1996 *Diritto di cittadinanza*

*regia, soggetto e montaggio*: D. S.; *fotografia*: Paolo Ferrari; *suono*: Gianluca Costamagna; *produzione*: I Cammelli, Cgil Piemonte, Raitre; *formato*: Video Betacam; *durata*: 45'.

1996 *Sei minuti all'alba*

*regia, soggetto e montaggio*: D. S.; *fotografia*: Paolo Ferrari; *suono*: Gianluca Costamagna; *produzione*: I Cammelli, Azienda USL di Cesena, Raitre e con il contributo della Regione Emilia Romagna; *formato*: Video Betacam; *durata*: 45'.

1996 *Quella certa età*

*regia, soggetto e montaggio*: D. S.; *fotografia*: Paolo Ferrari; *operatore*: Marco Carosi; *suono in presa diretta*: Gianluca Costamagna; *macchinista*: Stefano Silvia; *fotografia di scena*: Sara Pozzoli; *assistente volontaria di produzione*: Luisa Meldolesi; *delegato alla produzione SPI - CGIL Milano*: Walter Guazzoni; *assistente al montaggio*: Lorena Calvo; *montaggio RVM*: Massimo Mare; *direttore di produzione*: Pucci Piazza; *produzione*: I Cammelli s.n.c., SPI\_CGIL Lombardia, Raitre; *formato*: Video Betacam; *durata*: 45'; *brani tratti da*: "Le sedie" di Eugène Ionesco, "È quel che è" di Erich Fried, "La musica è vita", "Tu che mi hai preso il cuor" da l'operetta "Il paese del sorriso" e "È scabroso le donne studiare" da l'operetta "La vedova allegra" entrambe di Franz Lehar, "Mi pare un sogno" e "Occhioni bleu" da l'operetta "Al cavallino bianco" entrambe di Ralph Benatzky, cantati da Il coro del Gallaratese diretto da Gabriella Finazzi, "La Raspa" e "Son contento di morire, ma mi dispiace" entrambi di Anonimo folclore lombardo, "Fascination" di Marchetti eseguiti dalla Fracas Band di San Giuliano Milanese diretta dal Maestro Danilo Minoia, "Walk on the wild side è composta ed eseguita da Lou Reed tratta dall'album "The essential" 1995 BGM; Le riprese sono state effettuate presso la Camera del Lavoro di Milano e la casa di Riposo di via Gleno a Bergamo.

**1996 Azienda sanità**

*regia e montaggio:* D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari; *soggetto:* AUSL di Cesena, D. S.; *suono in presa diretta:* Giuseppe Siciliano; *produzione:* I Cammelli, AUSL di Cesena, Raitre e con il contributo della Regione Emilia Romagna; *formato:* Video Betacam; *durata:* 45'.

**1996 Un solo grido lavoro**

*regia e montaggio:* D. S.; *soggetto:* Renato Lattes, D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari; *suono in presa diretta:* Marco Tidu; *produzione:* I Cammelli, Cgil Lombardia, Comune di Sesto S. Giovanni, raitre; *formato:* Video Betacam; *durata:* 45'.

**1997 Paréven furnìghi**

*regia, soggetto e montaggio:* D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari; *riprese:* Franco Robust; *suono in presa diretta:* Gianluca Costamagna; *direttore di produzione:* Pucci Piazza; *produzione:* I Cammelli, Comune di Cavriago, Cooperativa Casa del Popolo; *formato:* Video Betacam; *durata:* 36'.

**1997 “Pa prou!”. Giochi primaverili in territorio francoprovenzale**

*regia e montaggio:* D. S.; *soggetto:* Tullio Telmon, D. S. *fotografia:* Paolo Ferrari; *riprese:* Franco Robust; *suono in presa diretta:* Gianluca Costamagna; *produzione:* I Cammelli, CEP-Consortio Europeo per la Formazione, Regione Piemonte, Regione Valle D'Aosta, Università degli Studi di Torino, Università Sthendal-Grenoble III; *formato:* Video Betacam; *durata:* 60'.

**1998 Sto lavorando?**

*regia, suono, montaggio:* D.S.; *fotografia e riprese:* Franco Robust; *assistente al montaggio:* Flavia La Gona; *montaggio Avid:* Massimo Fiancino; *produzione:* Fondazione “La città del sole” ONLUS, I Cammelli s.n.c.; *formato:* Video HI8; *durata:* 55'26”.

Le riprese sono state effettuate ad Assisi presso la Cittadella Ospitalità della Pro Civitate Christiana.

**1998 E pensare che eri piccola (50')**

Film di montaggio per la serie TV “Alfabeto Italiano”.

**1999 A proposito di sentimenti**

*regia e montaggio:* D. S.; *soggetto:* Anna Contardi, Michela Colapinto, D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari; *musiche:* Carlo Siliotto; *scenografia:* Gian Maria Cau; *suono in presa diretta:* Gianluca Costamagna; *riprese:* Francesco Cavazza; *riprese in bianco e nero:* Jurji Razza; *elettricista:* Giuseppe Alaimo, Assistente alla regia: Simone Pontecorvo; *produzione:* Rai Radiotelevisione Italiana, Associazione Italiana Persone Down, Fondazione Italiana “Verso il futuro”, I Cammelli s.n.c.; *formato:* Video Betacam; *durata:* 35'.

**2000 Protagonisti. I diritti del '900**

*regia e montaggio:* D. S.; *soggetto:* Maria Guidotti, D. S.; *fotografia:* Paolo Ferrari; *operatori:* Marco Carosi, Franco Robust; *suono in presa diretta:* Ma ricetta Lombardo; *capo elettricista:* Giuseppe Alaimo; *operatore AVID:* Mauro Morittu; *musiche:* Carlo Siliotto; *produzione:* Auser Nazionale, Sindacato

Pensionati Italiani, CGIL, LiberEtà, I Cammelli s.n.c.; *formato*: Video Betacam; *durata*: 60'.

2000 ***Monda Mondo*** (6'46'')

Fa parte del film collettivo *La mondezza* promosso dalla campagna "Puliamo il mondo", sollecitata da Tele+ e Legambiente, a cui 17 registi italiani hanno aderito realizzando a titolo gratuito dei cortometraggi sul tema. Dei 15 lavori realizzati, 5 sono stati presentati al Festival di Venezia nella sezione «Nuovi territori» tra cui quello di Segre, dal titolo *Monda Mondo*, in cui troviamo immagini di ragazzi handicappati alle prese con la raccolta di rifiuti.

Oltre a quello di Segre, i corti selezionati a Venezia sono:

***Non ho tempo*** di Margherita Buy e Giuseppe Piccioni; ***Nostalgia*** di Nina di Majo; ***Ho il rifiuto*** di Carolina Freschi e Giovanni Davide Maderna; ***Elogio del sudicio*** di Vito Zagarrìo.

Tra gli altri registi che hanno partecipato a questa iniziativa, si ricordano: Davide Ferrario, Antonietta De Lillo, Elisabetta Lodoli, Eva Marisaldi, Riccardo Milani, Enzo Monteleone, Enza Negroni, Lucio Pellegrini, Eros Puglielli, Dario Zanasi.

2000 ***Via due Macelli, Italia – Sinistra senza Unità***

*regia, soggetto e montaggio*: D. S.; *fotografia e riprese*: Franco Robust; *suono in presa diretta*: D. S., Maricetta Lombardo; *musiche*: "Tuffo" di Carlo Siliotto, edizioni musicali CAM; *post produzione*: Marco Sibino presso gli studi DBS di Torino; *produzione*: I Cammelli s.n.c. in collaborazione con i giornalisti e i poligrafici di "L'Unità"; *formato*: Video Betacam; *durata*: 90'.

2001 ***Asuba de su serbatoi***

*soggetto, montaggio, regia*: D.S.; *fotografia (colore) e riprese*: Franco Robust; *suono in presa diretta*: D.S, Maricetta Lombardo; *produzione*: I Cammelli s.n.c.; *formato*: video; *durata*: 60' 38''.

Girato presso la Nuova Scaini di Villacidro (Ca) nel luglio 2000.

2001 ***Tempo vero***

*soggetto, montaggio, regia*: D. S.; *fotografia*: Marco Carosi, Franco Robust; *riprese*: Franco Robust; *suono in presa diretta*: Maricetta Lombardo; *musiche*: Carlo Siliotto; *capo elettricista*: Giuseppe Alaimo; *operatore AVID*: Marco Morittu; *produzione*: Azienda USL di Reggio Emilia, Provincia di Reggio Emilia, Associazione Italiana Malattia Alzheimer, Assessorato alla Sanità Regione Emilia Romagna; *produzione esecutiva*: I Cammelli s.n.c.; *formato*: video; *durata*: 78'.

2002 ***Vecchie***

*regia e soggetto*: D. S.; *sceneggiatura*: D. S., Barbara Valmorin, Maria Grazia Grassini; *interpret e personaggi*: Barbara Valmorin (Agata), Maria Grazia Grassini (Letizia); *produzione*: Pablo S.r.l, I Cammelli S.a.s; *formato*: Video Betacam; *durata*: 81'.

2003 ***Volti – Viaggio del futuro d'Italia***

Serie di 6 documentari mandati in onda su Raitre dal gennaio 2004.

2004 *Mitraglia e il verme*

*regia e soggetto:* D. S.; aiuto regia: Marco Danieli; assistenti alla regia: Carlo Pisani, Sergio Basso; sceneggiatura: D.S., Stefano Corsi, Antonello Fassari, Antonio Manca; produzione esecutiva: Mario Mazzarotto; fotografia: Marco Carosi; montaggio: Andrea Maguolo; suono in presa diretta: Simone Costantino; scenografia: Ivana Gargiulo; costumista: Caterina Nardi; direttore di produzione: Luigi Sammarco; amministratore: Fabio Pellegrino; assistente scenografia: Alice Spigno; assistente operatore: Stefano Lombardo; elettricista/macchinista: Michal Prochwiz; speaker altoparlante: Caterina Corsi; montaggio del suono: Alberto Padoan; ufficio stampa: Moira Miele, Diana Massarotto; interpreti e personaggi: Antonello Fassari (Mitraglia), Stefano Corsi (Verme); produzione: I Cammelli S.a.s.; formato: video; durata: 76'46''.

2006 *Futuro presente*

Film realizzato in collaborazione con l'Associazione Italiana Persone Down.