

## FOCOLAI *di incertezze*

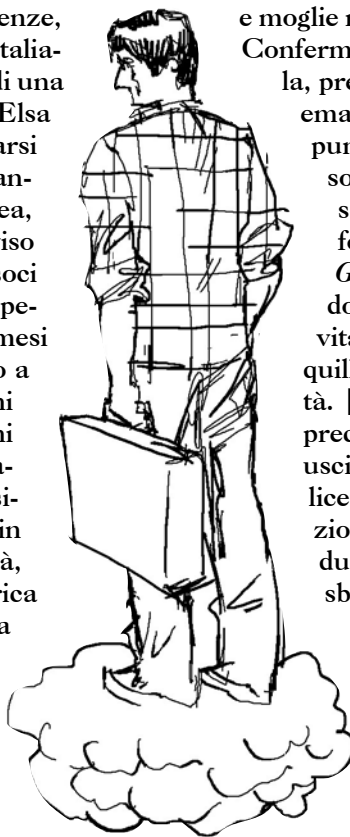
**I**dentità e flessibilità sono oggi rilevabili al cinema soprattutto se riferite ai problemi del lavoro. Il dato economico e sociologico sembra quindi dominare su tutti gli altri, se si escludono, anche per motivi d'invenzione, i generi della fantascienza e del *fantasy* da sempre interessati ai nodi dell'identità, del rapporto naturale/artificiale o uomo/macchina, e così via. Le tracce del presente diventano, così, piste narrative, solchi emotivi, argomenti riflessivi. Il cinema contemporaneo, soprattutto italiano, sta creando scenari nuovi o inediti, facendosi sempre più specchio della vita delle persone sfidate dalle conseguenze dirette della «modernità liquida». Ovvero di «una condizione nella quale le forme sociali (le strutture che delimitano le scelte individuali, le istituzioni che si rendono garanti della continuità delle abitudini, i modelli di comportamento accettabili) non riescono più (né nessuno se lo aspetta) a conservare a lungo la loro forma, perché si scompongono e si sciolgono più in fretta del tempo necessario a fargliene assumere una e, una volta assunta, a prendere il posto assegnato loro. È improbabile che le forme sociali, siano esse già presenti o soltanto accen-

nate, abbiano a disposizione abbastanza tempo per solidificarsi, né esse possono più servire da quadri di riferimento per le azioni umane e per le strategie di vita a lungo termine, data la loro breve speranza di vita: addirittura più breve del tempo necessario a sviluppare una strategia decisa e coerente, ancora più breve del tempo richiesto per portare a compimento un «progetto di vita» individuale» (Bauman, 2007). Allargando poi lo sguardo all'offerta internazionale di fiction, più cinematografica che televisiva, e tenendo conto delle selezioni fatte da Festival importanti come Venezia e Roma, si possono stabilire addirittura scale o gradazioni diverse di narrazione dello stesso problema, anche con differenti risposte o tentativi di soluzione.

### *Identità e localizzazione: la risposta esistenziale*

Il film presentato con favore all'ultima Festa del Cinema di Roma, *Giorni e nuvole* di Silvio Soldini, autore da sempre interessato a registrare i microsismi individuali o interpersonali del malessere contemporaneo (*L'aria serena dell'Ovest*; *Un'anima divisa in due*; *Le acrobate*; *Pane e tulipani*;

*Agata e la tempesta*), si occupa, quasi «in tempo reale» dell'attualità italiana, ma non solo. La crisi economica o, comunque, lo scenario mutato dell'economia mondiale, qui centrato in una città commerciale come Genova, è vista dall'interno della dissoluzione di un piccolo nucleo familiare. A Soldini e ai suoi sceneggiatori (gli scrittori Doriana Leoneff e Francesco Piccolo) interessa analizzare le dinamiche e le conseguenze, fatto inedito per il cinema italiano, della proletarianizzazione di una famiglia borghese. Mentre Elsa decide di professionalizzarsi come restauratrice d'arte antica prendendosi una laurea, Michele perde all'improvviso il lavoro per dissensi con i soci della sua impresa. La crisi, peraltro nascosta per alcuni mesi ai famigliari, porterà l'uomo a una serie di piccole soluzioni alternative: da occupazioni interinali all'edilizia fai-da-te. Michele perde progressivamente anche la fiducia in se stesso, la propria dignità, nonché la necessaria carica per voler ricominciare. La sua, però, più che una rinuncia sembra un atto estremo di sfida alla radicalità della condizione contemporanea. «L'esclusione oggi non è percepita come l'esito di una cattiva sorte momentanea e rimediabile, trasuda un'aria di sentenza inappellabile. Sempre più spesso, oggi, l'esclusione tende a essere una strada a senso unico (e a essere percepita come tale). Una volta bruciati, i ponti molto difficilmente verranno ricostruiti. È l'irrevocabilità della loro esclusione e le scarse possibilità di ricorrere in appello contro la sentenza che



trasformano gli esclusi contemporanei in «classi pericolose» (Bauman, 2007).

Mentre i coniugi sono costretti a vendere casa per trasferirsi in un piccolo appartamento in affitto, con Elsa che s'impiega in vario modo per sbarcare il lunario, la distonia investe anche il rapporto di coppia. Nel finale, grazie anche a una recuperata serenità tra padre e figlia, comproprietaria di una trattoria alternativa, marito e moglie ritroveranno unità e armonia.

Conferma il critico: «Che brutta parola, precario. Che senso di angoscia emana da quel vedersi senza un punto di ancoraggio sicuro, spero tra gente che ti evita perché, se ti hanno lasciato a spasso, forse è proprio per colpa tua. *Giorni e nuvole* indaga su quel doloroso confine che divide la vita normale, garantita, tranquilla, dall'abisso della precarietà. [...] Dunque, per una volta, precari non sono i giovani appena usciti dall'università, o gli operai licenziati dopo una ristrutturazione. In bilico, stavolta, ci sono due borghesi onesti e tranquilli, sbattuti dal destino di un'inedita, durissima condizione esistenziale. Non lavoro, dunque non esisto. Anzi, devo nascondere agli altri, a partire dalla figlia e dagli amici, la nuova, vergognosa condizione. Sullo sfondo una Genova fatta di antichi palazzi e vasti orizzonti, immersa nell'azzurro del cielo e del mare. Alla fine, non per consolare ma perché la vita davvero può essere così, un tenue, ma concreto filo di speranza» (Paini, 2007). Soldini prosegue con il suo lavoro di scandaglio realistico di affetti e sentimenti con sensibilità e bravura. Tuttavia, qui, alcuni limiti estetici sembrano limitare le capaci-

tà dell'autore. Innanzitutto quasi una sorta di subordinazione all'attualità risulta troppo stringente o cronachistica: il film sembra limitarsi a descrivere o fotografare situazioni o ambienti del precariato attuale e della relativa insicurezza esistenziale. La mobilità sociale o la flessibilità sembrano più un handicap che una sfida. Michele non perde «un» lavoro ma la sua impresa. La sua incapacità ai nuovi lavori deriva anche da un oggettivo limite d'appartenenza a una classe sociale come la borghesia colta e benestante (con appartamento di proprietà, barca, viaggi esotici, ecc.). In ogni caso, la stessa Genova, sulla scorta del pensiero di Bauman e della sociologia urbana, e come tutte le città al giorno d'oggi, appare associata sempre più al pericolo che alla sicurezza, come avveniva in passato: le città odierne sono ormai «discariche di problemi prodotti a livello globale» (Bauman, 2007).

L'eventuale intenzionalità simbolica degli autori (personaggi emblematici di una situazione più diffusa e generalizzata) sembra infrangersi sul realismo spesso scontato, sullo stile documentaristico di dialoghi e riprese (macchina a mano, a ridosso degli attori, piani sequenza) per quadri quotidiani, bozzetti condominiali o personaggi secondari. La cifra allusiva, caratteristica del cinema di Soldini, sembra rimanere in sottotono, se non emergere inaspettatamente, in finale, nell'affresco ritrovato di un'*Annunciazione* medievale, immagine speculare e simmetrica della ritrovata serenità fra i protagonisti. È una sorta di speranza sull'uomo che solo l'arte (o l'amore) può invocare, sembra dirci Soldini, che dichiara di essersi comunque tenuto lontano dalla politica: «Il protagonista viene estromesso dalla società che lui stesso ha creato perché non vuole rinunciare a ciò in cui crede. C'è una sorta di critica nei confronti della società in cui viviamo, ma non si affronta la politica in

modo diretto. Non è questo l'intento della storia, il cuore è nelle dinamiche di coppia e nell'amore come risoluzione».

Il titolo da una parte, esprime il senso della storia («giorni») e, dall'altra, il paesaggio o il cielo del film («nuvole»), ma anche il senso di un'ombra scura che si spera rapidamente passi, in una congiunzione anche di toni come il drammatico e il comico. La solidarietà, che nel finale lega figlia e padre, più che un rimedio è una suggestione o solo un piccolo segno di rinascita. In tal caso, il cinema sembra voler abdicare alla sua funzione più riflessiva o critica per favorire invece quella consolatoria.

### ***Identità e globalizzazione: la risposta politica***

Opera dichiaratamente politica è quella che ha vinto a Venezia 2007 il premio per la sceneggiatura di Paul Laverty, *In questo mondo libero* di Ken Loach. Il fedele cantore della classe operaia inglese o degli esclusi questa volta usa il grimaldello del paradosso o, comunque, il ribaltamento del punto di vista per aiutarci a comprendere il mondo attuale. Tutte le conseguenze più nefaste della globalizzazione sul lavoro come sulla vita delle persone, sulle relazioni come sull'identità, ma soprattutto sui rapporti tra le classi più emarginate e tra i popoli stessi, sono indagate dal punto di vista di un datore di lavoro. Infatti la protagonista, Angie, è una trentenne ambiziosa, madre di un bambino, che, licenziata senza giusta causa da un'agenzia interinale, cerca di uscire dal precariato trafficando in immigrati a Londra. La donna, che cercherà di dar lavoro a basso salario, guadagnandoci illegalmente, soltanto alla fine, dopo aver invaso i limiti più pericolosi del settore, metterà in regola i lavoratori stranieri costretti a migrare. Non c'è il manicheismo abituale in Loach, applicato ai grandi drammi

della Storia (*Vento e libertà; Il vento che accarezza l'erba*) come ai guasti provocati dal thatcherismo in Gran Bretagna (*Riff Raff; Piovono pietre; Paul, Mick e gli altri*), mentre la protagonista è seguita con affetto senza, però, dividerne azioni e motivazioni. «Loach si appassiona al personaggio, non le fa la morale, la vede chiusa in una morsa, lei e i lavoratori, lei che li sprema e vorrebbe anche aiutarli» (Fornara, 2007).

La «liquidità» diventa davvero la condizione dell'uomo contemporaneo che accomuna le classi sociali anche tra loro «antagoniste». L'insegnamento politico del film sta proprio nell'indicare il sostanziale illiberalismo di un mondo che si dice «liberale» o «libero», quindi nel paradosso stesso di un'epoca che si dice «democratica» e «umanistica». Angie, che vuole arricchirsi mettendosi dall'altra parte della Storia, emulando o addirittura migliorando gli stessi strumenti di base del neocapitalismo, finirà «prigioniera» dello stesso sistema, che è insieme «mixofobo» e «mixofilo» in quanto compresenza disturbante o attrattiva di una stupefacente varietà di tipi umani e stili di vita (Bauman, 2007), mettendo a rischio la sua vita come quella del figlio. L'inferno contemporaneo del «mondo liquido», insomma, sembra dirci Loach quasi ironicamente, non risparmia nessuno: «La vita delle persone, anche delle più felici tra noi (o, secondo un'opinione comune e magari un po' venata d'invidia, delle meno infelici,

delle più fortunate), è tutt'altro che esente da problemi» (Bauman, 2007).

La stessa identità di Angie, come persona che vuol diventar a tutti i costi «flessibile», adattabile al mondo o mutevole, passando da una condizione di «sfruttata» a quella di «sfruttatrice», si trasforma fino ad annullarsi come donna, come amica, come madre, come figlia. Come chiarisce Loach a proposito della sua ambivalenza: «Angie è il prodotto della controrivoluzione thatcheriana, che ha posto l'accento sugli affari e sulle capacità imprenditoriali, che ha premiato l'atteggiamento in cui ci si fa strada e si cerca di avere successo sgomitando». Al centro della denuncia c'è ancora il «precariato», vera e propria tragedia sociale e storica, ma c'è soprattutto un richiamo morale ai valori fondamentali della persona e dell'umanesimo (molto significativi sono i dialoghi di Angie con il vecchio padre, operaio molto rispettabile e molto orgoglioso).

### Identità e mondializzazione: la risposta culturale

Ancora da Venezia il Leone d'oro mancato a *Le Grain et le mulet* (ovvero *La semola e il muggine*, alla base del *cuscus* di pesce) del franco-tunisino Abdellatif Kechiche, già autore di *Tutta colpa di Voltaire* e *La schivata*, segnala che è possibile dare una risposta positiva al problema complesso identità/flessibilità. Il film, premiato comunque con il Premio speciale della giuria e per



la Migliore Interpretazione Femminile all'esordiente Hafsia Herze, con un linguaggio diretto e semi-documentaristico, utilizzando attori non professionisti e una sceneggiatura aperta a soluzioni diverse sul set (molto spesso le prove delle scene, come quella del pranzo finale, sono durate un mese), narra di un operaio sessantenne di origine maghrebina, Slimane, che si vede ridurre l'orario di lavoro nel cantiere del porto di Sète, vicino Marsiglia, per le note motivazioni di «flessibilità». La storia corale muove intorno al desiderio del protagonista di rifarsi una vita con la ristrutturazione di una vecchia imbarcazione da trasformare in un ristorante, il cui piatto forte sarà, appunto, il *cuscus* al pesce. Tutti si mobilitano (l'ex moglie l'amante, i figli, le figlie) per una cena inaugurale che dovrà convincere finanziatori riottosi, rappresentanti comunali indecisi e potenziali clienti. Dichiara il regista: «Volevo far emergere la quotidianità, la vitalità, di una delle tante comunità franco-maghrebine contro i tanti luoghi comuni che marchiano i sei milioni di arabi che vivono in Francia». Per giungere a un finale, che è insieme duro e ottimista, centrato su una lunghissima danza del ventre fatta per distrarre gli ospiti, bisogna però attraversare conflitti sociali, pregiudizi culturali ed etnici, ostacoli burocratici, difficoltà nelle relazioni uomo-donna come nei rapporti genitori-figli. Ancora Bauman sottolinea come la graduale ma sistematica soppressione dell'assicurazione pubblica, garantita dallo Stato, abbia privato l'azione collettiva della sua passata attrattiva e minato le fondamenta stesse della solidarietà sociale. «*La Graine et le mulet* riconduce l'individuo all'ambito familiare, complesso sociale di riferimento, primo fattore di identità e riconoscimento, collocazione sicura per esseri sopraffatti dal peso

della quotidianità [...] Il pranzo si prepara e si svolge nei tempi filmici dilatati – quasi statici – della ripetizione e della permanenza incessante, muta in momento aggregante essenziale, forma di rafforzamento, unità e conferma delle radici maghrebine. Simbolo non solo di una socialità interna alle abitudini familiari, ma anche dei valori complessivi da tramandare come eredità alle nuove generazioni, il cibo diventa incarnazione della maternità. Mentre il padre vede nel ristorante un'occasione di riscatto personale, di integrazione e rinnovata coesione, arrivando a sacrificare se stesso, le donne (e le ragazze pronte a diventare tali) rappresentano un sostegno fondamentale agli ideali di reciprocità e immedesimazione. La coesione del collettivo viene associata alla «vicinanza» del ventre privo di veli, poderoso strumento di seduzione durante la danza e insieme luogo protetto a cui affidare la crescita» (Moliterni, 2007). La risposta alla crisi di identità nella «modernità liquida» diventa, allora, di tipo culturale e sociale: il *cuscus* del film è visto come cibo rappresentativo dell'integrazione di una famiglia e di una comunità, segno deciso di solidarietà, forse anche di spiritualità, comunque di un'area valoriale altrove scomparsa.

LA «LIQUIDITÀ»  
DIVENTA DAVVERO  
LA CONDIZIONE  
DELL'UOMO  
DI OGGI CHE  
ACCOMUNA LE  
CLASSI SOCIALI  
ANCHE TRA LORO  
«ANTAGONISTE»

### Filmografia

*Giorni e nuvole* (Italia, 2007) di SILVIO SOLDINI, col., 116 min., distribuzione WARNER BROS.

*In questo mondo libero* (*It's a Free World*, Gran Bretagna, 2007) di KEN LOACH, col., 96 min., distribuzione BIM.

*Le Graine et le mulet* (Francia, 2007) di ABDELLATIF KECHICHE, 151 min., col., distribuzione LUCKY RED.

### Bibliografia

BAUMAN Z., *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, 2007.

FORNARA B., in *Cineforum*, ottobre 2007.

MOLITERNI I., in *Duellanti*, ottobre 2007.

PAINI L., ne *Il Sole-24 Ore*, 11 novembre 2007.