

Acrobati senza rete: Lavoro e identità maschile nel cinema di G. M. Tavarelli e M. Soldini

Che il problema del lavoro sia oramai diventato *il* problema per definizione di questo scorcio di millennio appare oramai chiaro anche ai più scettici. Non passa giorno infatti senza che i *mass media* comunichino, con toni sempre più allarmati e catastrofisti, cifre inquietanti concernenti la crisi economica e la crescente disoccupazione. Basti pensare, ad esempio, ai recenti dati riguardanti l'occupazione americana messi in rilievo nel primo discorso ufficiale tenuto da Barack Obama: 600.000 posti di lavoro persi nel solo mese del gennaio 2009, 4.4 milioni dall'inizio della recessione, ed uno scenario sociale che si trasforma in maniera inquietante sotto i nostri occhi senza che nessuno sappia dire quando e in che modo questa spirale negativa possa terminare. L'impressione che se ne ricava (ed è un'impressione che genera ansia e paura) è che un mondo fondato su consolidati principi socio-economici, il mondo del lavoro fordista e tradizionale, stia oramai giungendo – come aveva predetto Jeremy Rifkin una decina di anni orsono nel suo *The End of Work* – al capolinea, con conseguenze umane disastrose¹. Come ha scritto la giornalista Serena Zoli, che a questo argomento ha dedicato un libro dal titolo già molto significativo (*Il lavoro smobilita l'uomo*), la fine di questo mondo significa anche, se non soprattutto, “la fine del collante che ci ha fin qui fatti comunità e ‘corpo sociale’ (...) [la] fine di un forte senso esistenziale, per il singolo e per la collettività” (10). Il cambiamento che si ha di fronte è, in altri termini, epocale. Complice l'affermarsi indiscriminato della *New Economy* e della globalizzazione dei mercati, fenomeni che hanno messo in moto consistenti ristrutturazioni aziendali e una conseguente revisione delle politiche occupazionali, il lavoro come valore centrale della società capitalistica è stato, nel corso di questi ultimi anni, pericolosamente eroso. Se fino a ieri esso era visto non solo come mezzo di sussestamento ma come fine in se stesso, una sorta di “Valore supremo cui è lecito sacrificare qualunque altra esigenza” (Zoli 63) e tramite cui raggiungere la realizzazione professionale, sociale e psicologica dell'individuo, oggi questo atteggiamento è sempre meno possibile. L'impegno lavorativo che

nella società fordista era a lunga scadenza e dunque forniva una certa stabilità finanziaria ed emotiva sta lentamente scomparendo. Oggi, come nota Zygmunt Bauman, “la situazione è cambiata, e l’ingrediente cruciale del cambiamento è la nuova mentalità ‘a breve termine’ che si è sostituita a quella ‘a lungo termine’” (*La società individualizzata* 34), e che produce insicurezza lavorativa, sociale e, come vedremo nelle due pellicole in analisi, psicologica. Questo perché paradossalmente, e ciò vale soprattutto per il rapporto che viene a crearsi tra l’uomo e la propria attività professionale, oltre a produrre uno stato di alienazione, il lavoro inteso in senso tradizionale forniva anche solide basi su cui costruirsi una identità e un ruolo ben definito. John Benyon, nel suo studio dedicato all’universo maschile, ha sostenuto che i grandi cambiamenti del mercato del lavoro occidentale (scomparsa del capitalismo a carattere familiare, introduzione delle nuove tecnologie informatiche, la transizione da un’economia industriale ad una post-industriale, maggiori opportunità lavorative per le donne; 86-87) hanno avuto un grande impatto nella rappresentazione e nella narrazione della identità maschile.

The paradox – scrive Benyon – is that while many working men were alienated from their work, nothing has proved more damaging to them and their sense of the masculine than unemployment, which took away independence and family finances. Unsurprisingly, unemployed men suffer intense feelings of disempowerment, emasculation, and loss of self-esteem. (87)

Tradizionalmente e culturalmente investito dal ruolo di *breadwinner*, capofamiglia e *provider* l’uomo della società postindustriale si trova improvvisamente a fare i conti con una situazione inusuale e imprevedibile. Laddove la società della produzione di massa “aveva bisogno di ruoli ben definiti, stabili, fissi” (Pieroni 198) ben radicati all’interno delle istituzioni, la società “liquido-moderna” sembra svilupparsi secondo direttive sempre più labili e volatili che, di continuo, mettono in discussione privilegi e ruoli acquisiti nel corso della storia. Non è un caso allora che Osvaldo Pieroni parli più volte, riferendosi ai maschi del giorno d’oggi,

di “incertezza” (180), di “profonda angoscia” (181), di “crisi del fallo” (181), e di “acrobati senza rete” (201) incapaci di ridefinire il proprio ruolo all’interno di un mondo profondamente trasformato.

Questa crisi individuale e di genere viene messa al centro dei due film di cui mi appresto a parlare, *Liberi* (2003) di Gianluca Maria Tavarelli e il più conosciuto *Giorni e nuvole* (2007) di Silvio Soldini. Pur utilizzando contesti e linguaggi diversi, entrambi i registi si dimostrano sensibili nei confronti di un fenomeno che, lo si è già detto, sta cambiando i connotati sociali e culturali del mondo contemporaneo. In questo senso, sia *Liberi* che *Giorni e nuvole* ben si prestano ad un’indagine di questo tipo, proprio perché in essi si racconta la storia di due padri di famiglia che, da un giorno all’altro, si ritrovano a fare i conti con un problema, quello della disoccupazione, ancora più devastante se le vittime sono quelli che Serena Zoli ha definito “giovani troppo anziani” (127)². Lo scopo di questa analisi è mostrare come questa progressiva ed inesorabile caduta nel tunnel della depressione venga raccontata in termini narrativi e stilistici dai due registi, analizzando al contempo in che modo i due personaggi in questione, Enzo e Michele, si comportino di fronte all’improvvisa scoperta di essere vulnerabili: non più *breadwinners* ma, al contrario, *breadlosers*.

‘Liberi’: lavoro e identità sociale nel mondo operaio³

Regista noto al grande pubblico soprattutto grazie ad alcune produzioni televisive importanti e di grande successo (*Paolo Borsellino*, 2004, *Maria Montessori: una vita per i bambini*, 2007, *Aldo Moro - il Presidente*, 2008) Tavarelli ha al suo attivo anche cinque lungometraggi: oltre a *Liberi* si ricordano l’esordio di *Portami via* (1994), il fortunato esperimento narrativo di *Un amore* (1999), il successo critico di *Qui non è il Paradiso* (2000) e, per finire, il corale *Non prendere impegni stasera* (2006). Fedele al un credo autoriale che consiste nel dare più spazio agli attori che alle immagini⁴, il regista racconta in *Liberi* una di quelle storie che, visto il contesto socio-culturale, appartengono alla cronaca dei nostri giorni⁵. Il film narra infatti della chiusura del polo chimico della Montedison di Burri (piccolo centro dell’entroterra abruzzese) e dei conseguenti licenziamenti che colpiscono centinaia di operai, tra cui il

cinquantacinquenne Vincenzo D'Anzio detto Cenzo, magistralmente interpretato da Luigi Maria Burruano. Va detto subito che la storia del licenziamento di Cenzo e della sua progressiva perdita di identità sociale e psicologica, è solo uno dei centri focali della pellicola. Accanto a questa discesa negli oscuri meandri della depressione si trovano infatti altri elementi narrativi di grande rilevanza come il rapporto tra Cenzo e suo figlio Vince⁶ (Elio Germano), la storia d'amore e di liberazione che coinvolge lo stesso Vince e Genny (Nicole Grimaudo) e la travagliata relazione tra Cenzo e la moglie Paola (Anita Zagaria). Per ragioni tematiche mi concentrerò in questa sede prevalentemente sulla storia di Cenzo.

La drammatica vicenda degli operai del polo chimico comincia nel momento in cui, all'inizio del film, viene loro annunciata la decisione da parte dei vertici aziendali di chiudere la fabbrica. Cenzo, incredulo come tutti gli altri, non riesce a rassegnarsi a quella che lui ritiene un'ingiustizia visto che la produttività del reparto è sempre stata ottima. Ma, si sa, le regole del capitalismo post-industriale sono spesso schizofreniche, e al povero Cenzo non resta che sottomettersi e accettare decisioni più grandi di lui. Il modo in cui Tavarelli racconta la disperata incredulità di Cenzo è particolarmente toccante e struggente: al termine del suo ultimo giorno di lavoro, sotto una pioggia battente, l'operaio si rifiuta di lasciare il proprio posto di lavoro e siede per ore davanti agli stabilimenti chiusi.



Il campo medio usato dal regista (che include da un lato un affranto Cenzo e, dall'altro, l'immagine del cancello chiuso) ben illustra visivamente ciò che questo evento significa per il protagonista. Il cancello rappresenta infatti, simbolicamente, la definitiva chiusura di una parte importante (se non quella più importante) della vita di un uomo che, per anni, ha dedicato il proprio impegno alla fabbrica. Il

contesto atmosferico della scena (pioggia incessante, oscurità della notte) non fa altro che acuire il senso di spaesamento del protagonista, sottolineato a sua volta da un primo piano sul viso sofferente di Cenzo che sancisce la definitiva conclusione di questo segmento. Messo in cassa integrazione, Cenzo diventa “un lavoratore socialmente utile” (quasi a voler beffardamente sottolineare l’inutilità di tutto quanto fatto fino a quel momento⁷) e comincia così il proprio viaggio interiore.

La prima conseguenza a livello umano è il progressivo deterioramento dei rapporti con la moglie. Come si è visto in precedenza, proprio perché dal punto di vista sociale e culturale il ruolo primario del maschio all’interno della famiglia è quello del *breadwinner*, di colui cioè che grazie al proprio lavoro fornisce sostentamento al nucleo familiare, nel momento esatto in cui il *pater familias* non è più grado di rispettare questo impegno entra in una crisi individuale che, oltre a influire sulla propria salute psicologica, si riflette anche sulle persone a lui vicine. Le ricerche, teoriche ed empiriche, di psicologia sociale che analizzano la connessione tra problemi legati al lavoro e conseguenze individuali sono oramai numerose e vengono raccolte sotto il termine ombrello di *Job Insecurity*⁸. Interessante notare come, ad esempio, nell’affrontare il problema dell’insicurezza sociale all’interno della coppia, i ricercatori Rook, Dooley e Catalano enfatizzano questa stretta interconnessione tra l’agente di stress (nel caso specifico la perdita del lavoro) e ciò che viene chiamato “marital tension” (165). Il problema originale del marito viene dunque ad inficiare il rapporto coniugale tramite “riverberi emozionali” (167) le cui conseguenze possono essere, come in *Liberi*, permanenti. Altri, sempre in questo ambito, hanno parlato di “spillover effect” (Wilson, Larson, Stone)⁹, una sorta di effetto a cascata per cui i problemi dell’uno si trasformano in problemi dell’altro (come avviene del resto in *Giorni e nuvole*). L’identità una volta stabile comincia a vacillare: il maschio che perde il lavoro, specie se di mezza età, perde anche se stesso.

Il primo momento di confronto tra Cenzo e la moglie Paola avviene subito dopo una delle tante riunioni sindacali organizzate – senza successo – per cercare di risolvere la vertenza. In questa scena, girata con la macchina a mano, la coppia si trova nel centro del paese e viene ripresa, dapprima frontalmente, mentre Cenzo

confida alla moglie il proprio scetticismo (“Paola, la fabbrica non riapre, non riapre più... E il prossimo mese ci riducono la paga a un milione”). Finito il dialogo la macchina da presa si ferma, per riprendere questa volta di spalle la coppia che, sconsolatamente, si incammina lungo un vicolo stretto e privo di prospettiva. Regista attento ai particolari, Tavarelli intende richiamare l’attenzione dello spettatore su ciò che attende Enzo e Paola: un cammino tortuoso, difficile e, ciò che è peggio, senza futuro.



È necessario, a questo punto, mettere in rilievo l’importanza dell’ambientazione geografica di *Liberi*, forse un po’ scontata e prevedibile (Morreale), ma narrativamente efficace¹⁰. La montagna, che fa da sfondo alla prima parte della storia, rappresenta un luogo chiuso, soffocante, senza promesse, addirittura minaccioso. È infatti sulle montagne del Parco Nazionale del Gran Sasso che alcuni degli operai licenziati, tra cui Enzo, vengono reimpiegati temporaneamente, ed è su queste stesse montagne che gli uomini cominciano ad avvertire il senso di irrimediabile isolamento e inutilità. Il “ma che ci stiamo a fare qui?” di Enzo riassume alla perfezione lo spaesamento esistenziale di questi personaggi, e anticipa da un lato la depressione (morte interiore) dello stesso Enzo, dall’altro, in maniera più drammatica, il suicidio di uno degli ex-operai che incapace di sopportare ulteriori umiliazioni decide di gettarsi giù da un dirupo. In virtù di questa connotazione estremamente negativa e claustrofobica il piccolo centro abruzzese diventa lo scenario ideale della crisi personale di Enzo e del progressivo deteriorarsi del suo matrimonio. Ben presto infatti, e anche in conseguenza dell’atteggiamento più disinvolto e attivo della moglie (ora in cerca di un lavoro, e quindi percepita come un’ulteriore rischio da una soggettività oramai precaria), il protagonista smette di mangiare, si isola e, in altri termini, dichiara

la propria sconfitta. La voce narrante di Vince descrive in questo modo la resa del padre: “La settimana successiva [al suicidio, N.d.A.] mio padre si mise a letto, per depressione o per non so bene cosa. Mi disse solo che si era rotto le palle di essere socialmente utile. Si spogliò, indossò il solito pigiama celestino, e non si alzò più per settimane”. All’inquadratura dall’alto di Cenzo disteso inerte sul proprio letto, segue, con montaggio efficace, l’immagine della moglie Paola che aspetta il treno che la porti a Pescara. Il messaggio è chiaro: esasperata dall’impotenza del proprio uomo, la donna decide di ricominciare da se stessa, e trovare la propria libertà.

Se dunque la montagna, maledetta più che incantata, si rivela l’ambiente più adatto a narrativizzare le vicende della crisi fallita di Cenzo, il contesto opposto – il mare Adriatico di Pescara – fornisce a sua volta il paesaggio ideale per la rinascita degli altri personaggi chiave della storia: Paola, che trova lavoro come commessa e inizia una relazione con un altro uomo (il sempre ben vestito Verri, emblema dell’uomo di successo cui contrapporre i fallimenti del marito), Vince, che comincia a scoprire se stesso e a liberarsi delle proprie insicurezze e Genny, la ragazza di Vince, a sua volta in grado di vincere le proprie fobie¹¹. Il mare come eterno simbolo di vita e speranza non funziona, però, per il disperato Cenzo: deciso a riprendersi la moglie e ricominciare a lavorare (e a vivere) si presenta d’improvviso a casa del figlio. Superato lo sconcerto iniziale, Cenzo riesce a trovare lavoro a giornata in un cantiere. Recatosi a lavoro anche il giorno di Ferragosto, l’uomo trova il cantiere chiuso (e il cancello serrato riporta lo spettatore al momento della chiusura della fabbrica) e si ritrova nuovamente solo con la sua angoscia. Anche in questo caso Tavarelli si distingue per una attenzione ai particolari non riconosciutagli dalla critica¹². Se le inquadrature che vedono interagire Vince e Genny hanno spesso come orizzonte il mare (che ne sottolinea così la speranza di libertà), nel caso di Cenzo l’obiettivo del regista si sofferma sul profilo in primo piano dell’uomo, che ha nel mare solo uno sfondo incompleto e, soprattutto, sfuocato.

Lo sconforto esistenziale di un individuo incapace di vedere una possibilità di fuga¹³ viene tradotto in termini cinematografici da questa immagine, cui ne segue subito un’altra, in soggettiva, di una piccola barca sballottata dalle onde riferita, abbastanza ovviamente,



al senso di precarietà esistenziale avvertita in quel momento dal protagonista. L'identificazione è totale, e Cenzo comincia, dolorosamente, a prendere coscienza del suo disagio.

Questo segmento, malinconico e amaro, fa da contrappunto alla scena in cui padre e figlio si riconciliano dopo una brutta discussione avuta in seguito all'ultimo disperato tentativo di Cenzo di riconquistare l'amore della moglie. Al culmine del proprio dolore, l'ex-operaio decide infatti di arrampicarsi su di un edificio in costruzione di fronte all'appartamento della moglie Paola e cercare così, con un gesto estremo, di riaffermare la propria visibilità nei confronti della moglie. Quello di Cenzo non è un tentativo di suicidio (scelta che, scrive giustamente Roberto Nepoti, "avrebbe contraddetto quella della narrazione asciutta e antidrammatica" fatta dal regista), bensì l'ultima possibilità che rimane al protagonista di comunicare alla donna il proprio malessere psicologico e riaffermare in tal modo se stesso e la propria mascolinità. Sconfitto anche in questa circostanza, l'uomo si ritrova il giorno dopo con il figlio Vince in riva al mare. A differenza della scena descritta in precedenza, questa volta Tavarelli decide di fornire una via di fuga all'ex-operaio (la macchina, dopo un movimento in orizzontale, si posiziona alle spalle di Cenzo, nel frattempo raggiunto da Vince) e l'apertura della messa in scena sottolinea, implicitamente, il momento di profonda comprensione e comunicazione tra i due personaggi. Confortato dall'affetto di Vince Cenzo riesce, per la prima volta, a verbalizzare

la propria sofferenza (si apre, letteralmente, al figlio) e confessare il dolore che lo attanaglia:

Tu mi devi scusare per la scorsa notte, io non so che mi è preso (...) Ma tu devi capire che a me m'hanno levato tutto, e non c'è stato nessuno che mi è venuto a dire nemmeno perché. È come se non esistessi. Anche tua madre. Dico... con tua madre ci ho diviso una vita. Se n'è andata una mattina... neanche una parola (...). Io l'altra sera sono salito lassù proprio perché pensavo, magari mi guarda... s'affaccia, mi vede...invece niente... non c'ero... neanche così ci sono riuscito.

A conferma di come i due momenti siano intrinsecamente collegati (di come cioè crisi del lavoro e crisi personale siano assolutamente collegate), Cenzo mette sullo stesso piano il licenziamento della fabbrica e l'abbandono della moglie, l'aspetto pubblico e quello privato. Ciò che l'uomo non riesce ad accettare è l'essere stato abbandonato a se stesso senza neanche una spiegazione o una parola, ma solo attraverso un silenzio impenetrabile che amplifica il senso di impotenza ed invisibilità del protagonista. Al contrario degli altri personaggi del film (Vince, Genny, Paola), Cenzo è l'unico che non riesce a liberarsi dalla propria depressione – una vera e propria prigionia – e decide così, dopo un ultimo struggente ballo con la moglie, di tornare a casa, nelle montagne di Burri.

L'uomo mutilato e l'uomo riconciliato: la rappresentazione del maschio in 'Giorni e nuvole'

“Dopo tre film che, in qualche modo, erano sospesi sopra la realtà, avevo voglia di buttarmi nel mondo vero (...). Già da qualche anno pensavo a una storia che avesse un senso nella realtà di oggi, quella che stiamo vivendo in questi anni (...) avevo quasi voglia di fare un documentario. Sono partito dallo stile. Volevo dare l'impressione di cogliere le cose mentre avvengono, senza grosse manipolazioni e senza troppa messinscena, anche se poi, in realtà, di messinscena dietro ce n'è molta” (Tassi)¹⁴.

Così Silvio Soldini spiega le ragioni che lo hanno portato a cimentarsi

con uno dei problemi più pressanti della mondo contemporaneo. A differenza di Tavarelli che esplora il punto di vista del mondo operaio, Soldini sceglie per il proprio film un contesto totalmente diverso. Protagonista della storia raccontata dal regista milanese è infatti Michele (Antonio Albanese), dirigente della Miramar, cantiere nautico di Genova. A differenza dei suoi soci, pronti a seguire le regole selvagge del nuovo capitalismo (e dunque pronti a licenziare, diversificare, ristrutturare, portare tutta la lavorazione all'estero e risparmiare sulla manodopera), Michele è ancora legato ad un vecchio modo di intendere la propria professione, fatto di ideali, di lealtà e rispetto reciproco¹⁵. A causa di queste divergenze il protagonista viene estromesso dalla sua stessa società e, da un giorno all'altro, si trova (come il Cenzo di *Liberi*) a fronteggiare una situazione assolutamente inaspettata: la perdita del lavoro e la progressiva perdita della propria identità professionale ed umana.

La crisi, che coinvolge ben presto il rapporto con la moglie Elsa (Margherita Buy), si rivela soprattutto per Michele un ostacolo insormontabile. Borghese all'antica, conscio delle proprie responsabilità di marito e padre, Michele soffre indicibilmente nel non poter ricoprire quel ruolo sociale in cui egli si identifica totalmente. Commentando il senso di insicurezza e incertezza che d'improvviso si impossessa della coppia, Soldini mette giustamente in risalto gli effetti che questo cambiamento ha soprattutto sull'uomo, che rimane "completamente spiazzato" (D'Agostini). Come già nel caso di *Liberi*, anche in *Giorni e nuvole* la donna si dimostra più pronta ad accettare l'inedita situazione e a calarsi nella nuova realtà lavorativa. Se Michele ha difficoltà a reinserirsi in un mercato che di certo non privilegia dirigenti di alto livello e di mezza età, Elsa, viceversa, risulta più 'flessibile' e trova ben presto lavoro in un call center. La scena in cui l'orgoglio ferito del maschio incapace di mantenere la propria famiglia si rivela in tutta la sua drammaticità ha luogo nel ristorante gestito da Alice (interpretata da Alba Rohrwacher, protagonista di un altro film sul mondo del lavoro, *Riprendimi* di Anna Negri uscito nel 2008), la figlia di Michele ed Elsa. Con la macchina a mano di Ramiro Civita (*La ragazza del lago*, 2007) piazzata immediatamente alle spalle dei due personaggi a tavola, Michele esprime tutta la sua rabbia e frustrazione per una

situazione che oramai non riesce più a gestire: “Con un grembiule a gestire i tavoli... questa è mia figlia. Poi c’è mia moglie chiusa in un capannone in culo al mondo con altre cento persone a vendere prosciutti, creme e che cazzo ne so... è che voi almeno qualcosa fate, qualcosa rimediate, io sono mesi che non faccio un cazzo, che non guadagno, che non produco”.



La disoccupazione, unitamente alla democratizzazione del nucleo familiare (Pieroni 180) e alla sua conseguente destandardizzazione¹⁶ (moglie e figlia a lavoro, il maschio in casa¹⁷), mette in discussione il ruolo egemonico avuto dall’uomo fino a quel momento che, incapace di rinegoziare la propria identità, cade in depressione e si rinchiude lentamente in se stesso¹⁸. Lo stile narrativo scelto da Soldini racconta in modo appropriato il disagio individuale e di coppia. Come nel caso del segmento appena descritto, l’uso della macchina a mano che si posiziona addosso ai personaggi è funzionale alla rappresentazione del dolore esistenziale che li attanaglia e dà l’idea di “essere in presa diretta sulla realtà mentre le cose accadono”¹⁹. A questo effetto della realtà, e con lo scopo di frammentare il meno possibile la narrazione, contribuiscono inoltre l’uso insistito del piano sequenza e un ridotto impiego del campo-controcampo. Come hanno notato molti critici, Soldini non è né Ken Loach né Laurent Cantet, ma dimostra di muoversi con grande agio anche all’interno di una storia così fortemente ancorata alla contemporaneità sociale, civile e politica italiana.

Lo smarrimento di Michele acquista connotazioni letterali e metaforiche nella sequenza in cui Michele decide che è arrivato il momento di cercare di reagire. Provato da interminabili giorni di inazione, il protagonista si reca in una agenzia interinale in

cerca di una qualsiasi occupazione (“Mi dia qualcosa. Qualsiasi cosa va bene”) e viene assunto – anch’egli a giornata – come pony express. La scena, che nella sua totalità dura non più di due minuti, rappresenta alla perfezione lo stato di confusione e spaesamento di Michele che, alla ricerca di indirizzi a lui sconosciuti a bordo di uno scooter, si deve ripetutamente fermare a controllare una cartina della città. Genova si trasforma così in una sorta di labirinto esistenziale all’interno del quale l’uomo fatica a ritrovare la giusta direzione. Come ha opportunamente commentato Adriano Piccardi questa situazione si presenta come una *mise-en-abyme* della vicenda personale di Michele (28), sottolineata inoltre dall’incontro fortuito con la figlia Alice che di fatto sancisce la finale umiliazione di Michele.

In questa, come in molte altre scene della pellicola, la città di Genova diventa un vero e proprio personaggio. A differenza di Tavarelli, che ambienta la sua storia tra l’entroterra abruzzese e il litorale adriatico, enfatizzando il contrasto montagna/mare di cui si è parlato in precedenza, Soldini preferisce dare alla propria storia un’ambientazione prettamente urbana. La scelta di Genova viene così spiegata dall’autore:

È una città che mi affascina e che dal lato fotografico trovo molto forte [...]. A un certo punto gli sceneggiatori premevano perché girassi a Milano, ma ho pensato che in una città chiusa su se stessa questa storia sarebbe diventata claustrofobica. Mi piaceva l’idea che Elsa e Michele abitassero in una città con il mare, il cielo, le nuvole, in cui lo sguardo potesse spaziare verso l’orizzonte. Il mare dà un respiro diverso, in fondo [...]. [Genova N.d.A.] è una città difficile, ma molto cinematografica [...]. (cinemaitaliano)

Genova dunque risponde a diverse esigenze. In primo luogo fornisce a Michele ed Elsa un orizzonte cui guardare con fiducia²⁰. Nonostante la Genova soldiniana sia sovente grigia e annuvolata, la presenza del mare fa sì che la messinscena possa aprirsi in squarci rinfrancanti e rasserenanti. Secondariamente, a dispetto di ciò che Soldini stesso ha affermato²¹, Genova, per la sua storia sindacale, si presta in

particolar modo a raccontare una vicenda sul mondo del lavoro che coinvolge, infatti, non solo Michele ma anche alcuni operai portuali suoi impiegati. La disoccupazione non guarda in faccia a nessuno, è trasversale, e mette sullo stesso piano dirigenti, impiegati e operai. Genova infine, come afferma Soldini, risulta essere una città molto cinematografica o, come detto in altre occasioni, “pittorica” (italica.rai.it), e dunque in grado di amplificare, attraverso la sua presenza, la dimensione estetica della pellicola.

L’uso dell’aggettivo pittorico non è ovviamente casuale e fornisce ulteriori chiavi interpretative. Dal punto di vista narrativo-diegetico, riporta alla scelta di fare di Elsa, la moglie di Michele, una brillante studiosa di Storia dell’arte che si dedica – non pagata – al restauro di un affresco situato nella cappella di un antico convento di Genova. *Giorni e nuvole* inizia proprio in questo modo. Una panoramica di Genova all’alba introduce la seduta di laurea di Elsa che discute la tesi di laurea su Boniforte da Barga. Grazie alla propria estrazione borghese, e grazie al supporto economico del marito, Elsa può con tranquillità affrontare gli studi che tanto la appassiano. In tal senso, il riferimento alla pittura serve a connotare sociologicamente la famiglia di Elsa e Michele: non solo benestanti, ma anche culturalmente raffinati. Fermarsi al solo aspetto tematico e narrativo sarebbe tuttavia limitativo. Innanzitutto, come si diceva, l’aggettivo pittorico allude alla dimensione estetica (ed metacinematografica) di Genova, ripetutamente messa in rilievo da una serie di quadri che punteggiano l’intero film e consentono allo spettatore di respirare, letteralmente, l’atmosfera della città²².



In secondo luogo, come è stato del resto notato da altri critici (Silvestri, Holden) il riferimento alla pittura rimanda all’attività di restauratrice di Elsa che funziona come metafora dell’intera pellicola.

Una volta entrato in profonda crisi il rapporto con il marito (crisi che porterà ad un tradimento, anche se isolato, ai danni di Michele) Elsa si ritroverà, letteralmente, a cercare di rimettere insieme²³ la propria vita attraverso un percorso di introspezione psicologico che risulterà doloroso e faticoso (andare avanti, sostiene Elsa, è “una fatica pazzesca”). Infine, ed è questo un aspetto che merita un adeguato approfondimento, la dimensione artistica mette in relazione l’inizio di *Giorni e nuvole* ed il suo epilogo. L’opera è infatti incorniciata da due dipinti di Boniforte che rappresentano il viaggio compiuto nell’arco della storia da Elsa e Michele. Cominciamo dal primo. Durante la seduta di laurea Elsa analizza un dipinto di Boniforte che raffigura San Giorgio nell’atto di uccidere il drago. I riverberi simbolico-metaforici di questo mito sono numerosi. Nella interpretazione di Joseph Campbell, una delle maggiori autorità nel campodellamitologia, il drago rappresenta una prigionia che l’individuo deve cercare di distruggere allo scopo di liberare se stesso e le proprie energie (creative, relazionali, psicologiche). Come afferma Campbell:

Psychologically, the dragon is one’s own binding of oneself to one’s ego. We’re captured in our own dragon cage. The problem of the psychiatrist is to disintegrate that dragon, so that you may expand to a larger field of relationships. The ultimate dragon is within you, it is your ego clamping you down. (149)

Il quadro di Boniforte dunque non fa che annunciare l’imminente crisi esistenziale di Michele che, proprio come San Giorgio, deve combattere contro il proprio drago per arrivare a ri-conquistare la principessa²⁴. Per fare ciò egli deve allora riuscire a liberarsi (rinnovarsi) di tutte quelle maschere/prigionie impostigli a priori dal suo ruolo sociale e di genere. È solo nel momento in cui egli riconoscerà la necessità di mettersi alle spalle il passato e ricominciare da zero che Michele si riavvicinerà alla moglie. Laddove il dipinto di San Giorgio e il drago è posto all’inizio dell’opera, quello dell’Annunciazione – risultato finale della restaurazione – viene posto, significativamente, alla fine di essa. Sconfitto il drago, Michele torna finalmente da Elsa, e afferma: “Pensavo potesse tornare tutto come prima, ma non è così. Ho capito che è uno sbaglio



pensare a prima. Dobbiamo ricominciare da qui... partirò da zero... ma senza di te non vado da nessuna parte”. La costruzione di questa scena finale è significativa, e mira a sottolineare la riconciliazione dei due personaggi tramite un’equivalenza diegetica e visuale. La disposizione dei corpi di Elsa e Michele distesi sul pavimento a contemplare l’affresco rispecchia infatti la disposizione della figura di Maria e dell’angelo nel dipinto di Boniforte, con il secondo leggermente inclinato rispetto alla figura centrale.



Se nel primo quadro Michele è San Giorgio, nel secondo egli diventa il nunzio che porta la buona novella e che prefigura una speranza per il futuro. Messo da parte il proprio orgoglio maschile, la propria maschera sociale, Michele è pronto ad appoggiarsi (*lui* da sempre il capo famiglia) alla moglie riconoscendone l’indispensabilità affettiva ed economica. In un interessante studio sulla identità

maschile, Elisabeth Badinter discute della necessità di pensare la figura maschile non più come un soggetto mutilato (maschio virile e maschio debole, 127-160; Pieroni 215-225) ma, al contrario, come soggetto “riconciliato” (Badinter 161-185), come maschio “gentile”. Scrive Badinter:

The reconciled man is not some sort of synthesis of the two preceding types of mutilated man. Neither a spineless “soft man” nor a tough one incapable of expressing his feelings, he is the “gentle man,” able to combine reliability and sensitivity, one who has found the father and rediscovered his mother – that is, one who has become a man without wounding the maternal feminine. (161)

L’angelo/Michele rappresenta allora un ottimo esempio di uomo “riconciliato”: con se stesso, con la propria fragilità (femminilità), con la propria compagna. Emblematiche diventano allora le parole del Relatore di tesi di Elsa. Nel descrivere l’affresco appena restaurato il professore si sofferma sul volto dell’angelo che, afferma, ha molto in comune con le altre figure femminili di Boniforte (implicita allusione all’apertura di genere di cui parla Badinter), sottolineando, al contempo, la luce irradiata dall’opera dell’artista. Le grigie nuvole che dominano gran parte della pellicola vengono finalmente sostituite dal cielo luminoso e sereno dell’Annunciazione, preludio di un nuovo futuro. L’atmosfera di pace che si respira in questi ultimi segmenti del film viene sottolineata dalla regia di Soldini. Abbandonata la macchina a mano, il regista si affida ad una serie di inquadrature della coppia e del dipinto (per un totale di nove piani diversi), tra di loro sapientemente montate. Le parole di Soldini a tal proposito sono estremamente significative, e vale la pena di citarle per esteso:

Ho lottato per arrivare a un finale che contenesse una speranza e che fosse al tempo stesso verosimile. Un punto di arrivo che ci raccontasse un cambiamento, uno scatto nei personaggi. Da lì in avanti il loro atteggiamento verso quello che verrà sarà diverso perché hanno capito qualcosa in più, anche di se stessi. Non a caso la scena finale ha un’atmosfera molto diversa dal resto del

film. Volevo che i miei due protagonisti fossero immersi in un tempo sospeso, che ci fosse qualcosa di quasi magico nell'aria. Lo stile di ripresa cambia, come in attesa di ciò che deve accadere. Con Carlotta Cristiani abbiamo montato e rimontato la scena parecchie volte prima di trovare il ritmo e il respiro che cercavamo. (cinemaitaliano)

Illuminati dalla luce magica dell'Annunciazione e riconciliati con se stessi, Michele ed Elsa possono finalmente mettersi alle spalle le nubi che hanno offuscato la loro relazione e riprendere, sotto auspici diversi, il loro cammino di coppia.

Dalla Società del Lavoro a quella del Rischio

In uno dei suoi saggi più famosi (*The Brave New World of Work*) Ulrich Beck ha chiaramente delineato le differenze tra la Società del Lavoro della prima modernità e la Società del Rischio della seconda modernità. Se il regime Fordista era caratterizzato da un sistema sociale ed economico fondato sulla produzione e il lavoro di massa coadiuvato, a sua volta, da analoghi sistemi culturali e sociali in grado di costruire quello che Beck chiama “cemento sociale” (69), il regime del Rischio presenta viceversa condizioni molto più aleatorie ed instabili le cui conseguenze, a livello sociale ed umano, stiamo purtroppo cominciando a vedere. Scrive il sociologo tedesco:

In the second modernity [...] the risk regime prevails in every field: economy, society, polity. Here the appropriate distinction is therefore not between an industrial and post-industrial or Fordist and post-Fordist economy, but between the securities, certainties and clearly defined boundaries of the first modernity, and the insecurities, uncertainties and loss of boundaries in the second modernity. (70)

Dal punto di vista della biografia individuale questa transizione implica una necessaria ridefinizione di ruoli e situazioni ben radicati nel tessuto sociale. Dalla standardizzazione del lavoro si è passati ad una individualizzazione di esso, e i progetti che una volta venivano fatti a lunga scadenza devono essere riconsiderati. La vita, come ben

sanno i protagonisti dei film esaminati in questa sede, è al giorno d'oggi più imprevedibile, precaria, e il nuovo contesto impone scelte diverse. Il processo di “detraditionalization” di cui parla Beck implica, di fatto, il passaggio da una “standard biography” ad una “risk biography” (75) in cui il lavoro non avrà più centralità assoluta.

In tale contesto il maschio sembra trovarsi particolarmente a disagio. Abituato per consuetudine ad avere sempre un ruolo di primo piano, l'uomo accetta con poca serenità il crollo della grande narrazione fallico-patriarcale. Il rischio è percepito come una minaccia, come un drago (da combattere ed uccidere) che genera ansia, angoscia e, lo si è visto nei personaggi di Enzo e Michele, crisi di identità. I percorsi indicati da Tavarelli e Soldini, pur nella loro similarità, offrono tuttavia due alternative diverse sia dal punto di vista cinematografico (tradizionalista il primo, più vicino alla forma del documentario il secondo) che da quello individuale. Alla crisi quasi irreversibile di Enzo che, tornando a Burri accetta la propria sconfitta e solitudine (la speranza in *Liberi* è semmai affidata al figlio Vince che studia e può dunque prepararsi al meglio per le sfide che lo attendono), fa da contraltare la vicenda di Michele la cui crisi porterà alla fine della pellicola ad una sostanziale accettazione della nuova identità. Il percorso del protagonista di *Giorni e nuvole* (da uomo “mutilato” ad uomo “riconciliato”) diventa allora paradigmatico di quella che Beck ha definito “social creativity” (72): di fronte alle insicurezze della Società del Rischio agli “acrobati senza rete” non rimane che fare buon viso a cattivo gioco e cercare di ristabilire, all'interno di se stessi ed all'interno delle relazioni interpersonali, una nuova armonia, che sia al contempo sociale, economica e psicologica.

Paolo Chirumbolo

LOUISIANA STATE UNIVERSITY

NOTE

¹ Su questo argomento si veda il libro di Richard Sennet *The Corrosion of Character* e il testo di Luciano Gallino *Il costo umano della flessibilità*. Sempre di Gallino si veda anche un recente articolo dal titolo “Umiliati e

arrabbiati” in cui l’Italia viene definita il “Paese dei senza lavoro”.

² All’inizio di *Liberi*, all’indomani del licenziamento degli operai viene organizzata una manifestazione sindacale di protesta che Tavarelli decide di commentare usando una delle canzoni più celebri dei Jethro Tull (storico gruppo di *progressive* inglese) dal titolo, emblematico, “Too Old To Rock ‘n’ Roll, Too Young To Die”. Mentre la cinepresa si sofferma sui primi piani degli operai (alcuni dei quali provenienti direttamente dagli stabilimenti della Montedison) la musica cresce di intensità fino a coprire del tutto le parole, inutili, del sindacalista di turno. La scena nel suo insieme ben ritrae il dramma di questi padri di famiglia che, troppo vecchi per lavorare e troppo giovani per morire, si ritrovano all’improvviso a dover reinventare le proprie giornate. Su questo argomento si cfr. Zoli (128-129).

³ Dice Tavarelli: “Io vengo da Torino [...] e ho ben presenti gli operai e il loro attaccamento al lavoro. Quando abbiamo girato il film le pagine dei giornali erano piene delle cronache di quello che stava accadendo a Termini Imerese e ad Arese. Il lavoro costruisce l’identità delle persone. Trovo offensivo che ad un uomo licenziato dalla fabbrica si dia un ‘lavoro socialmente utile’, perché prima non lo era?” (Retico).

⁴ “Il mio cinema” afferma il regista, “è fatto più di attori che di grandi immagini. Mi piace molto lavorare con gli attori, e quindi facciamo sempre un grosso lavoro di preparazione, di chiacchiere, di lettura, cercando il più possibile di entrare nei personaggi, in modo delicato, senza appesantire” (Serena Smeragliuolo). In questa ottica emblematico è *Un amore*, film composto da 12 piani sequenza che vanno a comporre i frammenti narrativi che hanno al centro i due personaggi principali della storia (Fabrizio Gifuni e Lorenza Indovina).

⁵ La sceneggiatura di *Liberi* nasce da un soggetto di Angelo Carbone, studente del centro sperimentale di Pescara che racconta ciò che lo stesso Carbone, come rivela Tavarelli (Smeragliuolo), ha vissuto all’interno della fabbrica. Il film dunque, sin dalla sua ideazione, pone una particolare attenzione alla rappresentazione della realtà contemporanea, e prende da essa i primi spunti narrativi.

⁶ Che il rapporto padre/figlio sia uno degli elementi cardini dell’opera, “il vero cuore del film” (Tavarelli), risulta chiaro sin dalle prime inquadrature. Vince, che a bordo della propria auto si appresta a lasciare le montagne abruzzesi, così commenta la propria decisione di partire: “Alcune persone vanno avanti come se la vita fosse una ferita che si richiude solo alla fine, con il marmo e una bella epigrafe. È così è vissuto mio padre per più di 55 anni. Io, invece, cantavo a squarciagola “I Will Survive” e volevo essere diverso da lui. Mi chiamo Vincenzo... Sono nato 22 anni fa qui vicino, in un paese incastrato fra queste montagne e ora curva dopo curva mi sto lasciando dietro tutto quello per cui ho vissuto fino ad oggi”. L’identità e la diversità tra padre e figlio (entrambi chiamati Vincenzo) vengono dunque messe in rilievo immediatamente, insieme alla volontà di Vince di ‘liberarsi’ della precedente identità.

⁷ Come dice la voce narrante: “Lo informarono che sarebbe diventato un lavoratore socialmente utile, e lui aveva chiesto: ‘e prima allora che cos’ero?’ ” In questo semplice quesito risiede il dramma di Cenzo, incapace di comprendere il vecchio ruolo e, meno che mai, il nuovo.

⁸ Va opportunamente sottolineato come il concetto di *Job Insecurity* sia diventato oramai un “grande contenitore che accoglie una molteplicità di articolazioni, di ambiguità e di ambivalenze” (Zuffo e Kaneklin, 139), e quindi possa essere applicato a situazioni diverse (dal precariato, alla disoccupazione, alla perdita del lavoro). Tra le altre pubblicazioni che affrontano il problema del lavoro all’interno della coppia si veda Larson, Wilson e Beley.

⁹ Significativo appare il commento di uno dei compagni di Enzo che ad un certo punto esclama: “A mia moglie è venuta una specie di herpes in faccia. Non l’ha presa bene tutta questa storia”, chiaro esempio degli effetti psico-somatici che una situazione di tale stress può avere sugli individui.

¹⁰ Sull’uso del paesaggio in “funzione psicologica” si veda anche la recensione di Francesco Cattaneo.

¹¹ Che la dimensione psicologica di *Liberi* sia essenziale per una piena comprensione del film risulta abbastanza chiaro dall’attenzione che Tavarelli dà al personaggio di Genny e ai suoi attacchi di panico, unitamente ai riferimenti intertestuali alle teorie su paura, panico e fobie dello psicoterapeuta Giorgio Nardone.

¹² Il già citato Cattaneo, per esempio, parla di qualunquismo, di regia “senza ambizione”, stereotipica e scialba. Maurizio Porro sul *Corriere della Sera* ha parlato, a sua volta, di un film che “indugia nei luoghi comuni”, ha “limitati tempi narrativi” e “non emoziona”.

¹³ Il rapporto che si instaura tra chi perde il lavoro e la percezione del futuro viene affrontato da Chirumbolo e Hellgren che scrivono: “For the insecure employee it is no longer clear what will happen in the future” e il conseguente senso di “powerlessness” (235) si traduce in malesseri psicologici e fisici. Dal punto di vista visivo l’immagine del mare sfuocato e della barca senza guida diventano degli efficaci correlativi oggettivi della crisi di Enzo.

¹⁴ Sulla virata realista di Soldini si veda anche Bernadette Luciano che definisce *Giorni e nuvole* “his most realistic film to date” (xvii). Più in generale sul rapporto realtà/cinema si consulti l’ultimo numero di *Allegoria* in cui si trova una sezione dedicata interamente a questo argomento (Taviani e Vicari).

¹⁵ Boris Sollazzo definisce, correttamente, il personaggio di Michele come “un borghese di altri tempi” che rifiuta “la mancanza di etica, il cinismo e la voglia di licenziare del suo socio più spregiudicato”. Significative, in questo senso, sono le parole dello stesso Michele che esclama: “La verità è che qui quando nasci ti insegnano sempre a farti i fatti tuoi, è così, non c’è nessun senso civico”. Altrove egli parla della “superficialità” e della mancanza di “responsabilità” diffuse in Italia.

¹⁶ Sul concetto di “destandardization” di famiglia e lavoro si veda Jeral Wallulis (119-120).

¹⁷ Indicative, in questo senso, le sequenze che mostrano Michele a casa a passare l’aspirapolvere o al supermercato a fare la spesa, che sottolineano appunto il ribaltamento dei ruoli sociali e di genere che amplificano la crisi del protagonista.

¹⁸ Scrive a tal proposito Benyon: “Men are generally far more reluctant than women to face up to and respond to physical and psychological problems. They suffer deep depression at the loss of the breadwinner role and the status that went

with it” (77).

¹⁹ Citazione tratta dall’intervista a Soldini che si trova sul sito [cinemaitaliano.info](http://www.cinemaitaliano.info) al seguente link (http://www.cinemaitaliano.info/intervista_a_silvio_soldini_sul_film_giorni_e_nuvole_notizia00926.html).

²⁰ La scena che segue la sessione di laurea di Elsa è, in tal senso, emblematica, e ricorda un’analogia sequenza di *Liberi*. Ripresi alle spalle in campo medio, Elsa e Michele attraversano un piccolo e oscuro tunnel di fronte al quale si apre in tutta la sua luminosità il golfo di Genova. Se in *Liberi* la passeggiata di Cenzo e Paola si snoda lungo uno dei tanti vicoli stretti e clustrofobici di Burri (presagio della loro irreversibile crisi), in *Giorni e nuvole* la presenza del mare dà immediatamente l’idea di una possibile redenzione e di uno sbocco (sul) futuro.

²¹ Durante la conferenza stampa del Festival del cinema di Roma del 2007 Soldini ha detto chiaramente di non aver scelto Genova “per il suo bagaglio di storia e il suo rapporto col lavoro” ([Close-Up.it](http://www.close-up.it)) ma solo per la sua dimensione estetica.

²² Su Genova si veda anche Piccardi (27-28).

²³ Ad Elsa impegnata a restaurare il dipinto, fa da contraltare Michele che, nella scena in cui deve mettere la carta da parati nell’appartamento di una coinquilina, viene colpito da un’improvvisa crisi di panico e non conclude il proprio lavoro. Laddove Elsa si impegna a fondo (e con successo) per riportare alla luce ciò che è stato perso, Michele si dimostra incapace di rimettere insieme i pezzi della propria identità e di riprendersi il ruolo di *homo faber*.

²⁴ Sul simbolismo del drago si confronti Frye che definisce il mostro come “another symbol of sterility and waste and impotence” (84).

BIBLIOGRAFIA

Badinter, Elisabeth. XY. On Masculine Identity. New York: Columbia University Press, 1995.

Bauman, Zygmunt. La società individualizzata. Bologna: Il Mulino, 2002.

Beck, Ulrich. The Brave New World of Work. Cambridge: Polity Press, 2000.

Benyon, John. Masculinities and Culture. Philadelphia: Open University Press, 2002.

Campbell, Joseph. The Power of Myth. New York: Doubleday, 1988.

Cattaneo, Francesco. “Liberi”. Cineforum 429 (2004): 96.

Chirumbolo, Antonio and Johnny Hellgren. “Individual and Organizational Consequences of Job Insecurity: A European Study”. Economic and Industrial Democracy 2003 (24.2): 217-240.

Cinemaitaliano. “Intervista a Silvio Soldini sul film “Giorni e Nuvole”. www.cinemaitaliano.info/intervista_a_silvio_soldini_sul_

film_giorni_e_nuvole_notizia00926.html. Sito consultato il 20 febbraio, 2009.

Close-Up. "Festa del cinema di Roma 2007 – Giorni e nuvole – Conferenza stampa". http://www.close-up.it/spip.php?article3299&var_recherche=giorni%20e%20nuvole. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

D'Agostini, Paolo. "I precari di Soldini. Dalle stelle in giù, cronaca di un fallimento". *La Repubblica*, 9 ottobre 2007: 40.

Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Gallino, Luciano. *Il costo umano della flessibilità*. Roma: Laterza, 2001.

---. "Umiliati e arrabbiati". *Repubblica* 4 marzo 2009. www.repubblica.it/2009/03/sezioni/economia/crisi-18/lavoro-gallino/lavoro-gallino.html. Sito consultato il 4 marzo 2009.

Holden, Stephen. "Hard Look at Tough Times for an Italian Marriage". *The New York Times* 11 luglio 2008. www.movies.nytimes.com/2008/07/11/movies/11days.html. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Italica. "Intervista a Silvio Soldini". www.italica.rai.it/index.php?categoria=cinema&scheda=soldini_giornienuvole_intervista. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Larson, Jeffry H., Stephen M. Wilson, and Rochelle Beley. "The Impact of Job Insecurity on Marital and Family Relationships." *Family Relations* 43 (1994): 138-143.

Luciano, Bernadette. *The Cinema of Silvio Soldini. Dream-Image-Voyage*. Leicester, UK: Troubador, 2008.

Morreale, Emiliano. "Liberi". www.film.tv.it/recensione.php/film/1858/liberi/. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Nardone, Giorgio. *Paura. Panico. Fobie. La terapia in tempi brevi*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1999.

Nepoti, Roberto. "Se un'estate a fare da papà è Vince, ventenne irrequieto". *La Repubblica* 19 settembre 2003. www.repubblica.it/2003/i/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/liberi/liberi/liberi.html. Sito consultato il 14 febbraio 2009.

Piccardi, Adriano. "Piovono pietre su Elsa e Michele". *Cineforum*

470 (2008): 26-28.

Porro, Maurizio. "Liberi". <http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=9327>. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Retico, Alessandra. "Tavarelli: 'Lavoro e amore contro i licenziamenti'". *Repubblica* 3 settembre 2003. www.repubblica.it/2003/i/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/veneziana/tavarelli/tavarelli/tavarelli.html?ref=search. Sito consultato il 15 febbraio 2009.

Rifkin, Jeremy. *La fine del lavoro*. Milano: Mondadori, 2002.

Rook, Karen, David Dooley, and Ralph Catalano. "Stress Transmission: The Effects of Husbands' Job Stressors on the Emotional Health of Their Wives". *Journal of Marriage and the Family* 53 (1991): 165-177.

Sennett, Richard. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: Norton, 1998.

Silvestri, Roberto. "Genova e nuvole. La forza triste di Soldini". *Il Manifesto* 23 ottobre 2007. www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=232642. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Smeragliuolo, Serena. "La chiave per la libertà". www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1105. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Sollazzo, Boris. "Giorni e nuvole di Soldini. Ieri borghesi, oggi precari". *Liberazione* 23 ottobre 2007. www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=232676. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Fabrizio Tassi. "La crisi del cinema italiano? 'Stronzate'. Intervista a Silvio Soldini a cura di Fabrizio Tassi". *Cineforum* 470 (2008): 29.

Tavarelli, Gianluca Maria. "Note di regia". www.fandango.it/default.asp?idcontenuto=679. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Taviani, Giovanna, and Daniele Vicari (eds.) "La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani." *Allegoria* 57 (2009): 55-73.

Wallulis, Jeral. *The New Insecurity. The End of the Standard Job and Family*. Albany: State of New York University Press, 1998.

Wilson, Stephan M., Jeffrey H. Larson, and Katherine L. Stone.

“Stress Among Job Insecure Workers and Their Spouses”. *Family Relations* 42 (1993): 74-80.

Zoli, Serena. *Il lavoro smobilita l'uomo. La rapida svolta dall'orgoglio alla paura in una società precaria*. Milano: Longanesi, 2008.

Zuffo, Riccardo Giorgio, and Cesare Kaneklin. “Alle origini dello studio sulla job insecurity e sui survivors: i modelli di Greenhalghe Brockner”. Luigi Ferrari, Orneella Veglio (eds.). *Donne e uomini nel mercato del lavoro atipico. La dimensione psicologica e di genere del lavoro precario e flessibile*. Ravenna: FrancoAngeli, 2006. 137-170.