

Lavoro e lavoratori sullo schermo cinematografico: esempi del passato, testimonianze dell'oggi

ALBERTO AGOSTI¹

Parole chiave:
Cinema,
Lavoro,
Film,
Lavoratori

La visione di un film può costituirsi come occasione preziosa e stimolante per riflettere sulla rappresentazione della condizione del lavoratore e sul lavoro, le sue valenze e i suoi problemi, ieri e oggi, e nei diversi contesti socio-culturali, permettendo anche di mettere a fuoco una serie di connessioni di pensiero con le pratiche formative al lavoro stesso, e le ideologie che le possono più o meno informare e condizionare.

1. VISIONE FILMICA E PENSIERO RIFLESSIVO

In questo contributo si è scelto di offrire una prima introduzione generale e certamente non esaustiva, seppur significativa, rispetto al tema del lavoro e dei lavoratori nel cinema, anche nella prospettiva di un'abbozzata ricostruzione storica, per poi rivolgere l'attenzione su due autori di cinema contemporanei, che si ritengono degni della massima considerazione: i fratelli Dardenne.

¹ Università degli Studi di Verona.

2. IL CINEMA SUL LAVORO: UN AMPIO E VARIEGATO UNIVERSO DI IMMAGINI NEL TEMPO E NELLO SPAZIO

Fin dalla sua origine il cinema s'è occupato di lavoratori e lavoro, assumendo nel corso del tempo diverse funzioni – di descrizione, documentazione, interpretazione, denuncia, – colorandosi di volta in volta di ideologie e di toni differenti, a volte antitetici, a volte sorprendentemente consonanti. Spesso le differenti funzioni e coloriture si sono sovrapposte, dando luogo a veri e propri capolavori, soprattutto quando vi erano presenti e prevalenti qualità estetiche di grande spessore, impreziosite sovente da elementi poetici. È successo così che in momenti storici differenti e in diversi contesti geografici e socioculturali, sono arrivati sugli schermi film memorabili.

Chi non ricorda la potenza espressiva di *Tempi moderni* (1936), dell'indimenticabile Charles S. Chaplin², o le immagini struggenti di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, a voler ricordare due primi titoli ineludibili? E c'è da notare come i due film citati, il primo classificato come 'comico', il secondo come 'drammatico', seppure con stili differenti, pur tuttavia ambedue, a volerli leggere in modo profondo, costituiscono una presa di posizione chiara e coerente rispetto al tema del diritto al lavoro e della dignità del lavoratore.

Tema presente, seppure declinato in modo e con toni assai divergenti, in una serie di film impegnati politicamente: basti qui ricordare *La classe operaia va in paradiso* (1972), di Elio Petri, un film a tratti anch'esso struggente, che si ricorderà anche più avanti, con un efficace Gian Maria Volonté nei panni di un operaio milanese con l'ulcera, che si chiama significativamente Lulù Massa, campione di cottimo, che mantiene due famiglie, odiato dai compagni di lavoro e amato dal padrone della fabbrica in cui lavora, e che un giorno, lavorando al tornio, perde un dito³. Sia nel film di Chaplin sia in quello di Petri, seppure declinati con intenzionalità e modi assai diversi, sono presenti i temi dell'alienazione e dello sfruttamento dei lavoratori.

Sono comunque numerosi i film che raccontano il lavoro e i lavoratori, al punto che sarebbe possibile effettuare ricostruzioni storiche molto interessanti: una storia del lavoro e dei lavoratori nel tempo e nei vari contesti che sarebbe quanto mai interessante e per questo coinvolgente. Si tratta di

² Non è possibile però dimenticare, dello stesso Chaplin, *L'emigrante* (1917), opera in parte autobiografica, che descrive comicamente, ma nel fondo amaramente, l'arrivo, sul finire del diciannovesimo secolo, degli stranieri nel Nuovo Mondo. Si innesta su questo tema un recente bel film di Emanuele Crialese, *Nuovomondo* (2006).

³ Nella cinematografia mondiale, già da tempo i primi film impegnati non perseguivano più solamente lo scopo dell'intrattenimento puro e disinteressato, anzi, in qualche modo vi si opponevano. Ricordo qui *Sciopero* (1925), di Sergej Eizenstejn, film che lo stesso regista anni dopo riconobbe come opera affetta dalla malattia infantile dell'estremismo (Il Morandini. Dizionario dei film (a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini), Zanichelli, Roma 2003, p. 1217); dell'anno successivo è il celebre e suggestivo *Metropolis*, di Fritz Lang, film fantascientifico, che si svolge all'interno di una fabbrica, pellicola spettacolare, ma indubbiamente interessante sul piano dei suoi possibili significati, addirittura anche a livello filosofico.

un panorama di opere talmente ricco che occorrerebbe spendere molto tempo per una ricostruzione appena accettabile.

Delimitando giocoforza il campo d'indagine utile a questa riflessione, che ha ben più umili intenti, i titoli italiani che ci sovengono iniziano con *Terra madre* (1930) di Alessandro Blasetti, ideato e girato con lo scopo di esaltare il popolo italiano, il lavoro dei contadini e la provvida guida delle classi padronali terriere, in linea quindi con la politica rurale del regime fascista, e con *Acciaio* (1933), di Walter Ruttmann, anch'esso perfettamente allineato con l'ideologia dominante di quegli anni⁴.

In tema di lavoro non si può certamente dimenticare *Sciusià* (1946), ancora di De Sica, che narra di un gruppo di ragazzini che lavorano come lustrascarpe in una Napoli ancora sconvolta dalla guerra e resa caotica anche per la presenza degli americani. Nel celebre *La terra trema* (1947), Luchino Visconti dà spazio al lavoro dei pescatori di Aci Trezza. L'anno seguente esce sugli schermi il già citato *Ladri di biciclette*, e successivamente *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, che mostra come in quell'epoca la terra fosse ancora la risorsa prevalente per il sostentamento, una fonte di lavoro sicuro, ma faticoso, scandito dalla luce del sole, dal suo sorgere fino al suo tramontare. In un bellissimo film, *Umberto D.* (1952), ancora Vittorio De Sica descrive la triste, ma anche dignitosa vita di un vecchio funzionario statale, che si ritrova involontariamente a prender parte ad una manifestazione di protesta per l'aumento della misera pensione, e che si trova di fronte alla polizia, la quale vuole disperdere la folla. Anche *Umberto D.*, come i film citati precedentemente, è un racconto legato in qualche modo

⁴ Entrambi i film potrebbero essere proiettati in una classe scolastica a supporto, ad esempio, dell'insegnamento della Storia. *Acciaio* sarebbe dovuto avvalersi per la sceneggiatura addirittura di Luigi Pirandello, che a seguito di dissapori con Emilio Cecchi, vi rinunciò. Si riporta qui il significativo commento di Filippo Sacchi, pubblicato nel Corriere della Sera dell'8 aprile 1933, che potrebbe utilmente essere letto agli studenti: «... il soggetto è scritto da Luigi Pirandello su esplicita richiesta di Mussolini e la regia è affidata al noto documentarista tedesco Walter Ruttmann, arrivato in Italia dopo il successo ottenuto nel '27 con Berlino sinfonia di una grande città. Il film narra di due operai delle acciaierie di Terni innamorati della stessa donna. Uno dei due muore in un incidente e i colleghi sospettano che sia stato invece ucciso dal rivale in amore. [...] La pellicola rappresenta un momento importante del cinema italiano poiché esso è riuscito formidabilmente all'italiana, non solo perché fatto in Italia, con tecnica italiana, con sole, con muscoli, con terra italiani, ma perché il direttore tedesco lo ha sentito italianamente nei suoi personaggi, e ne ha fatto una sincera e simpatica espressione della nostra anima popolare. Questi personaggi di *Acciaio* sono davvero nostri. Guardate il bersagliere (Mario) che torna a casa dopo il congedo. È lui, bicicletta, piume al vento; così guizza giù dalla strada polverosa, così saluta, così rasenta le prime case del paese, i crocchi delle donne, i nugoli di ragazzini che gli corrono dietro gridando. Perché Mario non è un bersagliere qualunque: è quello che ha vinto le gare di bicicletta al reggimento; e dunque è quasi un campione. Un giorno passano per Terni anche i corridori del Giro d'Italia. Là, in quella folata di giovinezza e di entusiasmo, egli sente esplodere nel suo sangue la ribellione. Egli lascerà il paese, lascerà quella trista fatica quotidiana, diventerà corridore. Inforca la bicicletta e s'inerpica dietro la scia delle macchine che riga la collina. Al sommo della salita si ferma e si volge, con la gola secca e il cuore in tumulto, a guardare per l'ultima volta i monti, le officine, le cascate spumeggianti. Ed ecco mentre è là, un urlo di sirena echeggia nella vallata a chiamare gli operai di turno» (cit. in <http://digilander.libero.it/freetime1836/cinema/cinemaacciaio.htm>).

all'attività lavorativa, la quale ha un riflesso evidente nell'identità personale e sociale dei diversi personaggi filmici, che vivono sullo schermo condizioni spiccatamente verosimili rispetto a quelle reali.

È del 1955 il film *Giovanna*, di Gillo Pontecorvo, ambientato in Toscana, in cui si racconta la storia realmente accaduta di una giovane operaia tessile che lotta in modo determinato e coraggioso con le sue compagne per la difesa del posto di lavoro. Le operaie che figurano nel film erano operaie anche nella vita e rappresentano se stesse. Esse occuparono la fabbrica, dando inizio ad una realtà nuova, quella delle donne-lavoratrici, che debbono lottare sia con il padrone, ma che debbono far fronte anche ai problemi che sorgono con le loro famiglie e con i figli. Accanto alla solidarietà nei loro confronti prendono forma anche insofferenze patriarcali e maschiliste per questa inedita iniziativa da parte delle donne.

Prima di giungere al già citato film di Elio Petri, vanno ricordati *Il ferroviere* (1956) di Pietro Germi che, attraverso la storia di un macchinista, descrive con profonda umanità il mondo operaio e la vita di un proletario che vede crollare i suoi valori di riferimento e *Il posto* (1961), di Ermanno Olmi, che raccolse un consenso allargato⁵ e che descrive il percorso non facile di un giovane alla ricerca di un ambito posto in una grande azienda, che coincide poi anche con il posto nella società e nella vita.

Del 1963 è *I compagni*, di Mario Monicelli, in cui si narra di un gruppo di operai di un'industria tessile che, sotto la *leadership* di un professore socialista, chiede la diminuzione da quattordici a tredici ore di lavoro giornaliero.

Degno di nota anche *La califfa* (1970) di Alberto Bevilacqua, in cui una bella e risoluta vedova di un operaio ucciso dalla polizia durante una manifestazione, si innamora del suo nemico di classe, il padrone della fabbrica in cui lavora.

Il già citato *La classe operaia va in paradiso* (1971), di Elio Petri, che condivise la scelta del soggetto e scrisse la sceneggiatura con Ugo Pirro, costituisce una pietra miliare nel cinema sulla condizione del lavoratore della fabbrica costretto al lavoro ripetitivo, per nulla creativo e per questo alienante. Lucida ed equilibrata l'interpretazione che ne dà l'illustre letterato, critico cinematografico e giornalista Pietro Bianchi:

⁵ Scrive all'epoca lo scrittore e critico di teatro e di cinema Mario Verdone: «Con il recente film di Ermanno Olmi, *Il posto*, il «film sul lavoro» italiano segna una data importante. Non siamo più di fronte al soggetto dove la fatica umana è mero pretesto drammatico, talora superficiale; né siamo nel campo del documentario, coi limiti che questa pellicola può avere nei riguardi del grande pubblico, allorché esso chiede allo spettacolo cinematografico non una documentazione ma una storia viva, umana, che lo interessi e che gli porti davanti, in forma drammatica, uno squarcio della sua stessa vita. *Il posto* è, insieme, documentario e film ad intreccio, è spettacolo per chi vuole divagarsi con un trattenimento raffinato, ed è film che affronta con proprietà, quasi, si direbbe, con competenza, con esperienza diretta, i problemi del lavoro. [...] Se non fosse troppo grossa l'espressione, si potrebbe quasi definire, *Il posto*, come un film rivoluzionario, perché proprio nel vivo di una produzione, come l'attuale, che non rifugge dal morboso e dall'erotic, si propone di dire le cose più semplici sull'uomo che lavora, riuscendo così a farsi ascoltare e apprezzare» (VERDONE M., *Cinema del lavoro*, Realtà Editrice in Roma, s.d., Roma, p. 7).

Il carattere di Lulù benissimo interpretato da Gian Maria Volonté (ma ancor più sorprendente risulta Salvo Randone, in una figura di ex-operaio finito in manicomio) è molto complesso. Si tratta di un uomo come tanti, ma naturalmente intelligente, cui la realtà sociale suggerisce diversi livelli di comportamento. Elio Petri s'è guardato da un'opposizione schematica tra capitalisti e lavoratori. Sa che il problema è più accidentato e tocca i diversi strati della vita associata. L'erotismo, sollecitato ma anche frenato dai "media", accompagna in fabbrica, come compagno ora molesto e ora grato, chi deve timbrare i cartellini di presenza. Il problema di Lulù diventa il problema di chi deve compiere un lavoro alienante per possedere quei beni, automobile, week-end, elettrodomestici, TV, di cui non si può più fare a meno. Molti si adattano con un'inquietudine che sembra meno giustificata di quella dei loro vecchi ma che per questo non è meno reale, gli immigrati del Sud mordono il freno con rabbia, qualcuno finisce in casa di cura. [...] La fotografia di Luigi Kuveiller sottolinea i diversi momenti della crisi di Lulù come meglio non si potrebbe. Espressione della civiltà industriale qui e ora, *La classe operaia va in paradiso* è una significativa presa di coscienza. E non si creda che Petri prenda per il bavero i soli "gauchistes", la sua affettuosa ironia colpisce tutti, compreso lo sventurato e innocente Lulù. Petri ha voluto denunciare la comune solitudine, derivata dalla struttura psichica impaziente di tutti e ciascuno, schiavi di un mondo disumanizzato, in cui gli slogan hanno sostituito la mediazione, il lento, solido acquisto delle verità sostanziali⁶.

Nel 1973 esce nella sale un film di taglio documentaristico, di Ettore Scola, *Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam*, in cui il regista compie un'analisi realistica e dolente dello sfruttamento del lavoratore e dell'immigrato in particolare⁷.

3. UNO SGUARDO ALLA CINEMATOGRAFIA ESTERA IN TEMA DI LAVORO⁸

Se molti sono i documenti filmici di produzione italiana, non si può certamente dimenticare quella europea ed extraeuropea, in merito alla quale la ricerca, a volerla effettuare con rigore e con l'intento di renderla esauritiva, si farebbe davvero impegnativa, seppure assai interessante, perché consentirebbe di verificare la rappresentazione sullo schermo della condizione di lavoratore e del lavoro in differenti contesti geografici e nei diversi momenti storici, rilevando continuità e profonde differenze.

⁶ BIANCHI P., *Il Giorno*, 18 settembre 1971; stralcio di recensione riportata in DI MARTINO A. - MORINI A. (a cura di), *Elio Petri*, I quaderni del Lumière, Bologna 1995, p. 78.

⁷ Per una trattazione ampia, sistematica e documentata dei film di quello che si potrebbe indicare come il "filone militante" cfr. MEDICI A. (a cura di), *Filmare il lavoro*, «Annali» della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 3, Roma 2000; MEDICI A., RANCATI F. (a cura di), *Immagini dal lavoro. La fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, Ediesse, Roma 2002.

⁸ Rimane esclusa, con rammarico, da questo scritto, la produzione cinematografica di altri continenti, come la Cina, l'Asia, l'Africa e l'Australia. Si tratta di un rammarico sentito poiché registi di grande talento cinematografico hanno saputo creare opere cinematografiche senza dubbio degne di essere prese in considerazione, tra l'altro assai utili nella prospettiva dell'educazione interculturale. Vi sono alcuni siti rintracciabili in Internet che aiutano ad individuare film utilizzabili a scuola, ma anche in contesti di formazione al lavoro, e che forniscono spesso l'indicazione precisa di dove andare a reperirli, non essendo spesso stati distribuiti nelle sale (Cfr. ad es. <http://www.pavonerisorse.to.it/cinema/schermo.htm>).

Si tratta di un universo di opere cinematografiche molto ricco, dal quale ci si permette di isolare alcune opere, a cominciare da un film prodotto in Gran Bretagna nel 1949: si tratta di *Cristo fra i muratori*, del regista Edward Dmytryk. Tratto dal romanzo *Crist in Concrete*, di Pietro Di Donato, che tentò di raccordare gli ideali cristiani con le prospettive marxiste, il film, iniziato in America, venne portato a termine in Inghilterra, a causa degli impedimenti procurati al regista accusato di antiamericanismo, e racconta la misera vita di Geremia, un muratore italiano, nella New York degli anni Venti. L'appassionata recitazione degli attori e l'ambientazione non appesantita da orpelli superflui risultano allineate con il cinema del neorealismo.

Si vuole poi ricordare un film russo, del grande regista Andrej Tarkovskij: *L'infanzia di Ivan* (1962). In quel film si racconta la storia di un ragazzino che vuole imparare a fare un "lavoro" da uomini molto particolare: il mestiere di soldato. E lo vuole apprendere, e praticare, per ottenere un riconoscimento umano da parte di adulti impegnati nella guerra. Si tratta di una parabola tragica, ma che evidenzia in modo esemplare il desiderio di lavorare come gli adulti per darsi un'immagine di sé, e costruire nel contempo una propria visibilità, un proprio posto, una propria identità nel mondo. Il tema del bisogno d'appartenenza e di come il lavoro possa concorrere al suo soddisfacimento, e di come ancora il lavoro possa essere utilizzato per fini manipolatori, a volte tragici, è più che mai affermato e reso vivido in questo memorabile capolavoro. È tuttavia un tema che ritorna anche in alcuni film recenti, e in particolare nei due registi belgi, i fratelli Jean-Pierre e Luc Dardenne, di cui parleremo nella seconda parte di questo scritto.

Sempre dall'Est arrivano capolavori come *L'uomo di marmo* (1977), diretto da Andrzej Wajda, che racconta la storia di una studentessa all'ultimo anno di scuola di cinematografia che vuole fare un film su un operaio stakanovista dell'epoca staliniana. Il regista polacco con questo film sembra sottolineare la necessità di svegliare la coscienza critica negli intellettuali, chiamati ad indagare attorno ad argomenti per troppo tempo coperti dal silenzio. La storia ha una sua prosecuzione nel film *L'uomo di ferro* (1981), sempre di Wajda, che inizia dalla fine del precedente e risulta legato agli avvenimenti che sconvolsero la Polonia con la nascita di *Solidarnosc*, il sindacato indipendente sorto nell'agosto del 1980.

Da Hollywood giungono invece film come *Harlan Country U.S.A.* (1977), un capolavoro del cinema indipendente di Barbara Kopple, la quale, con stile documentaristico, racconta del lungo sciopero (tredici mesi) che bloccò le miniere del Kentucky alla metà degli anni Settanta e descrive i minatori che con le loro donne rivendicano i loro diritti, i padroni appoggiati dal governo, i crumiri istigati dal Ku Klux Klan e il coinvolgente *Silkwood* (1983), di Mike Nichols, che descrive la vita all'interno di una fabbrica nucleare che non tutela la salute dei suoi operai. Un film bellissimo, di impegno civile, e ispirato ad una storia vera, è *Norma Rae* (1979), in cui il regista Martin Ritt rappresenta le fatiche e i duri disagi sopportati dai lavoratori di una filanda, i cui destini sono in mano completamente ai datori di lavoro. Gli operai, or-

ganizzandosi in un sindacato, fanno nascere in loro una coscienza di classe che li porta a protestare per chiedere condizioni di lavoro più umane.

Giunge dalla Finlandia un'opera cinematografica di rilievo, *La fiammiferaia* (1989) di Aki Kaurismäki, un regista di riconosciuto talento che racconta la misera vita di un'operaia in una fabbrica di fiammiferi. Kaurismäki, con questo film, propone una dura parabola sulla follia del mondo contemporaneo, che appare profondamente venato di solitudine e privo di speranza e denuncia la dannosità delle alienazioni, compresa quella provocata da lavori disumanizzanti, che progressivamente sono subite come abitudini.

4. LE IMMAGINI IMPEGNATE DI UN REGISTA SCOMODO: KEN LOACH

Il tema del lavoro è stato scelto come perno centrale delle proprie opere cinematografiche da alcuni autori come ad esempio il britannico Ken Loach.

Nonostante la riconosciuta qualità dei lavori di Loach, il cinema di questo regista ha trovato ostacoli a non finire, i quali per lungo tempo hanno reso pressoché impossibile il riconoscimento nei suoi confronti di un ruolo di primo piano nella produzione cinematografica europea impegnata. Durante i molti anni di governo di Margaret Thatcher, Ken Loach realizzò molti documentari televisivi. I più conosciuti sono quelli girati nel 1984 durante gli scioperi dei minatori e mai andati in onda.

Solo a partire dagli anni Novanta, Ken Loach comincia ad ottenere meriti riconosciuti in Inghilterra e in Europa. Qui di seguito si propone una rassegna delle sue opere maggiormente significative in ordine al tema del lavoro, tutti film degni di interesse e considerazione, testimonianze di un impegno, anche politico, oltre che artistico, di un regista che ben ha saputo rappresentare le difficoltà di una parte dei lavoratori messi in grave difficoltà dalle politiche governative degli ultimi decenni.

Riff Raff (1991), efficace, essenziale, amaramente ironico come il sottotitolo *Meglio perderli che trovarli*, è una dura rappresentazione dell'Inghilterra post Thatcher degli anni Novanta, durante i quali si hanno milioni di disoccupati, un aumento del tasso di lavoro nero e un tragico incremento di omicidi bianchi. Il film tratta di operai, bianchi e di colore, inglesi e stranieri, che lavorano in un cantiere edile londinese in condizioni durissime, senza che venga osservata alcuna norma di sicurezza e sotto la costante minaccia di licenziamento.

In *Piovono pietre* (1993), Loach continua la sua denuncia impiegando attori non professionisti presi dalla strada e ripresi cercando di far vedere il mondo con i loro stessi occhi. Si tratta di personaggi duri, ma realistici, che per integrare l'esiguo contributo per i disoccupati, per sopravvivere, si prestano ad attività e mansioni anche contro la legge. La denuncia verso una politica e una società che schiacciano i più deboli è quanto mai presente.

In *Ladybird Ladybird* (1994), Ken Loach affronta il problema delle istitu-

zioni preposte alla salvaguardia dei diritti dei più deboli, in particolare del servizio sociale⁹. Questo film si presta ottimamente per riflettere sul lavoro dell'assistente sociale e, più comprensivamente, sulla realtà istituzionale alla quale appartiene.

Parla indirettamente ancora di lavoro anche *Bread and Roses* (2000) in cui Loach affronta la storia di una ragazza che abbandona la madre per raggiungere la sorella a Los Angeles, la quale l'aiuterà a trovare un lavoro notturno in una impresa di pulizie. In questo contesto la giovane donna si trova a prestare la sua opera a fianco di persone delle più svariate nazionalità, evidenziandosi in particolare la questione degli immigrati di origine messicana, relativamente al loro diritto di studio e alle loro rivendicazioni di ordine sindacale. Seppure la protagonista viene ad un certo punto espulsa per rapina, tuttavia alcuni pulitori raccolgono il coraggio necessario per protestare al fine di far valere i loro diritti.

L'impegno di Loach verso i lavoratori maggiormente esposti alla durezza di trattamento e costretti a comportamenti a volte contraddittori e all'insegna dell'*homo homini lupus*, prosegue con *Paul, Mick e gli altri (The Navigators)*, del 2001, che narra la storia di un gruppo di lavoratori dello Yorkshire che devono confrontarsi con la privatizzazione delle ferrovie inglesi attuata nel 1995 dal governo Major. Dal posto fisso essi sono costretti a passare alle prestazioni a tempo determinato, giungendo perfino a mettersi l'uno contro l'altro per ottenere di essere occupati e anche a rischiare la vita, dato che i nuovi imperativi dettati da una produttività e un'efficienza volute senza spese adeguate vanno ad intaccare, minacciandole seriamente, le norme di sicurezza, spesso disattese o addirittura ignorate¹⁰.

In *Sweet sixteen* (2002), la denuncia di Loach si fa durissima: il degrado conseguente alla disoccupazione e alla perdita dei valori di una classe lavoratrice ormai confusa, anche per propria responsabilità, giustifica e quasi legittima, agli occhi dei 'perdenti', l'esistenza delle attività illecite, come lo spaccio della droga, che diventa per il giovane protagonista del film il mezzo – il mestiere – attraverso il quale egli intende comprare una casa destinata ad accogliere la madre, tossicodipendente, una volta uscita dalla prigione. Si tratta del film forse più pessimista di Ken Loach.

⁹ Di questo film ho trattato ampiamente un precedente saggio, cfr. Agosti A., *Il cinema per la formazione dell'operatore socio-educativo* in MALAVASI P. - P.C. RIVOLTELLA - S. POLENGHI (a cura di), *Cinema, pratiche formative, educazione*, Milano, Vita & Pensiero, 2005, pp. 123-148.

¹⁰ Annota Massimo Morelli: «Per Loach la strategia condotta con successo dal capitalismo contro le garanzie assicurate un tempo dallo statuto dei lavoratori ha creato condizioni di precarietà, di sfaldamento del sentire collettivo e di atomizzazione: l'obiettivo principale è stato quello di svalutare gli operai in "risorse umane", di costringerli a essere in competizione tra loro e a rinunciare ai propri diritti per dimostrarsi convenienti e occupabili. È soltanto attraverso la ricostruzione del bene comune come concetto non negoziabile e il rifiuto dell'economia come unica regola per il progresso che sarà possibile ostacolare il tramonto del mito del posto fisso, la flessibilità e il lavoro interinale, i subappalti, gli stipendi a prestazione e i sussidi, gli incidenti sul lavoro e le morti bianche, le ferie e l'assistenza sanitaria non retribuite» (MORELLI M., *Il cinema al lavoro. Cantet, Loach e Marra: il cinema europeo è fondato sul lavoro (che non c'è)*, in *Duel*, 91, 2001, p. 36).

5. LAVORO E LAVORATORI SULLO SCHERMO IN FILM RECENTI E RECENTISSIMI: I PROBLEMI EMERGENTI

Sul tema della denuncia della mancanza del lavoro nel nuovo proletariato inglese in conseguenza di una politica liberista cui s'è accompagnata la progressiva e sempre più drastica riduzione del *welfare* sociale, dà il suo contributo anche il regista Mark Herman, con l'inequivocabile *Grazie signora Thatcher* (1996), che propone una commedia a metà tra l'amaro e il divertente che racconta di un nutrito gruppo di minatori che rimangono disoccupati per la chiusura della miniera di carbone nella quale lavoravano e che si rifugiano nell'hobby preferito – sono tutti musicisti che fanno parte della banda della miniera – per non cadere nella totale depressione e nell'abrutimento che la perdita del lavoro spesso provoca.

Anche il regista inglese Peter Cattaneo racconta di un gruppo di lavoratori senza impiego, in una città piena di fabbriche chiuse, che si inventa un'attività che oltrepassa il limite della dignità personale. Il film di Cattaneo, divertente seppure anch'esso molto amaro nella sostanza, si intitola *The Full Monty. Squattrinati organizzati* (1997).

Nuvole in viaggio (1996) del regista finlandese Aki Kaurismäki racconta anch'esso una storia di disoccupazione, a lieto fine, seppur sospeso e provvisorio: una coppia di Helsinki, capocameriera lei, Ilona, tranviere lui, Lauri, perdono improvvisamente il lavoro ambedue. Disperati, ma non del tutto sconfitti, si mettono alla ricerca di un nuovo impiego, ma ogni evento sembra remare contro. Quando ormai la fiducia sembra affievolirsi completamente, la vecchia proprietaria del ristorante presso il quale lavorava la protagonista, decide di impiegare i suoi denari per aprire un nuovo locale, con il vecchio personale, e sotto la direzione di Ilona. Il film si conclude ottimisticamente con l'arrivo di una prenotazione per quaranta persone. Il film di Kaurismäki è un film sulla speranza, sulla tenacia, sulla volontà, le uniche vere ancora di possibile salvezza in un mondo dove tutto è sempre più incerto.

Una pellicola interessante, del 1997, è *Marius e Jeannette*, del regista franco-armeno Robert Guédiguian, che si propone come film interessante, in tema di lavoro, non tanto perché presenta, al riguardo, situazioni problematiche, bensì perché mostra come pur nella difficoltà del vivere quotidiano, determinata anche dal degrado ambientale – siamo in una zona operaia di Marsiglia, desolante dal punto di vista urbanistico, e non solo – si possano affermare ancora i sentimenti e la possibilità di instaurare relazioni interpersonali costruttive. «Ma tutto questo senza la pretesa di fare di Marius e Jeannette un “manifesto” della condizione operaia nell'era Jospin. Anzi, conservando il tono leggero di una storia in cui apparentemente non avviene nulla, mentre ciò che accade nell'interiorità dei singoli è importante. Così importante da mutare le vite di qualcuno in modo profondo mentre i problemi socioeconomici permangono e si fanno sentire non riuscendo però a corrompere una vitalità che nasce anche dalla sofferenza»¹¹.

¹¹ ZAPPOLI G., *Recensione del film Marius e Jeannette: un conte de l'Estaque*, in *Film*, 33, 1998, p. 26.

A parlarci di lavoro è anche il giovane regista argentino Pablo Trapero che con *Mondo Gru* (1999) ci narra, con uno stile realistico e con una sincera ed equilibrata partecipazione emotiva, la realtà operaia di Buenos Aires, metropoli sudamericana dagli innumerevoli risvolti sociali. La storia è quella di un operaio disoccupato che conduce una vita modesta e senza sussulti, che spera di trovare lavoro come manovratore di gru, ma per il proprio peso eccessivo e per l'inaffidabilità del datore di lavoro, ritorna alla situazione di partenza. Si è voluto intravedere nella pesantezza fisica del protagonista il riflesso di una stanchezza esistenziale che sottolinea il fallimento di una nazione che sembra sentirsi orfana di una padre padrone come fu Peron¹².

In Francia, Laurent Cantet realizza, nello stesso anno, *Risorse umane*, e Marion Vernoux, sempre nello stesso anno, *Rien à faire*, storia di una donna e di un uomo, entrambi disoccupati, che si incontrano al supermarket e che a poco a poco si innamorano vicendevolmente. Diversamente da quest'ultimo film, minimalista, si potrebbe dire, tuttavia delicato e poetico, il film di Cantet è un film duro, e molto verosimile. Vi si narra di un giovane, Frank, il quale, terminati i suoi studi di economia, viene immesso in uno *stage* presso un'azienda di provincia in cui lavora anche suo padre. Frank è un giovane promettente e il padrone lo prende in simpatia. Accade però che una manovra sugli orari, riguardante la riduzione a trentacinque del numero delle ore lavorative, viene strumentalizzata dal direttore per ridurre il numero degli operai. Nella lista di eliminazione degli esuberanti, Frank scopre il nome di suo padre, e contro il volere del suo stesso genitore, Frank decide di contrastare l'azienda e le decisioni del suo capo. Come commenta opportunamente Callisto Cosulich «*Risorse umane* resuscita quel contrasto tra la coscienza individuale e il mondo, che sembrava smarrito: descrive il lavoro in fabbrica, ma anche l'al di là del lavoro, creando un flusso e riflusso continui tra l'interno e l'esterno della fabbrica, che è poi l'esterno e l'interno dell'uomo; tra società e interiorità insomma»¹³.

Ricco di spunti, il film di Cantet induce a riflettere su temi e valori che al giorno d'oggi sembrano contare sempre meno: l'orgoglio, la dignità e il rispetto dei lavoratori, nonché di indurre a riflettere sulla possibilità di contrasto di dinamiche organizzative perverse, alla fin fine disumane e per questo inaccettabili, quando ne va di mezzo la persona, persona che può trovarsi costretta a mentire, ad indossare una maschera per poter sopravvivere, come avviene nel secondo film di Laurent Cantet, *A tempo pieno* (2001), che significativamente, rispetto alla vicenda narrata nel film, in francese suonava come *L'emploi du temps*. È la storia di un consulente aziendale che, trovandosi improvvisamente di fronte al licenziamento, e non trovando la forza per dirlo alla famiglia, finge di aver ricevuto un nuovo magnifico impiego a Ginevra, presso l'ONU. Il dialogato del film è quanto mai interes-

¹² Cfr. Recensione del film in MEREGHETTI P., *Dizionario dei film 2004. Il Mereghetti*, p. 1494.

¹³ COSULICH C., *Risorse umane. Sindacale! Il dramma della legge francese sulle "35" ore*, in *Rivista del Cinematografo*, 4, 2000, p. 63.

sante, e consente di mettere a fuoco altri aspetti potenzialmente di un mondo del lavoro in vari modi sempre più esoso verso i lavoratori. Il protagonista dice: «Ho paura di deludere... Ho paura di non essere all'altezza. Non controllo nulla in questo momento, tutto qui. Ci sono dei momenti in cui non so più cosa mi hanno chiesto di fare, cosa si aspettano da me. Allora inizio ad essere preso dal panico, la minima telefonata da fare diventa insormontabile... Questa settimana sono passato da una riunione all'altra, senza avere il tempo di fare il punto, di riprendere il fiato. Alla fine non penso più a nulla. Ho la testa vuota. Guardo la gente intorno a me, le persone con cui sono tenuto a lavorare. E non vedo altro che volti perfettamente estranei. È come un momento di assenza...». Prendendo in esame queste parole, si evidenzia il tema del tempo di lavoro che si incrocia con il tempo vitale, erodendolo non solo quantitativamente, ma soprattutto qualitativamente. È un tempo disumanizzato che intacca anche il pensiero, e apre la strada alla paura. Il film di Cantet mostra come in queste condizioni il lavoratore, l'uomo, la donna, che siamo anche noi, possano essere indotti ad essere altro da sé, una sorta di attori che arrivano a bluffare, a rischiare, giungendo a proporsi come dei supereroi in grado di "vincere" le avversità, anche le più dure. Lo scivolamento verso la sopravvalutazione di se stessi e delle proprie possibilità, l'esperienza dell'ebbrezza provata nei fortuiti successi, che si trasforma, nel film di Cantet, in un delirio di onnipotenza che smarrisce ogni senso morale, sono ingredienti amari di una vicenda che potrebbe capitare a chiunque. Tratto infatti da una storia reale, dall'epilogo tragico, Cantet costruisce un film sul lavoro dal valore quasi universale «che ha molto a che vedere con la collocazione dell'uomo occidentale in un mondo che lui stesso ha largamente contribuito a creare, ma che a un certo punto non sembra bastargli più, non solo a renderlo felice, ma addirittura a fornirgli la sostanza e le ragioni di una precisa identità»¹⁴.

Di lavoro, e più precisamente di disoccupati, parla anche il film dello spagnolo Fernando León ded Aranoa, *I lunedì al sole* (2002), che racconta la vita di un gruppo di operai dei cantieri navali di Gijon, città portuale nel nord della Spagna, che hanno perso il lavoro a causa della riconversione industriale, dopo una serie di estenuanti scioperi. Per costoro i giorni diventano tutti uguali e al lunedì si sta al sole come nei giorni di festa, avendo solo la possibilità di parlare. Ed è attraverso i dialoghi che il regista comunica il dolore di questi uomini, ma anche la loro solidarietà reciproca, uomini che, mediante un lavoro interiore, talvolta sostenuti dalle loro donne – aspetto rimarchevole in questa pellicola – tentano di elaborare il lutto per la perdita della possibilità di lavorare e di guadagnarsi così la vita. *I lunedì al sole* si discosta dai film militanti in senso stretto, ma non per questo risulta meno politico, in quanto racconta fedelmente avvenimenti umani¹⁵.

¹⁴ MORSIANI A., *Ritorno a casa dell'uomo invisibile. A tempo pieno*, in *Cineforum*, 409, 2001, p. 73.

¹⁵ Ha affermato il regista in un'intervista: «Quando scrivo una sceneggiatura cerco di partire dai personaggi e dalle loro idee, non dalle mie, che comunque alla fine si intravedono nel

L'eredità (2003), di Per Fly, presenta un aspetto inquietante del lavoro, o meglio, di ciò che può rappresentare per la singola persona il contesto organizzativo del lavoro, e in questo caso, la logica della grande azienda, le ragioni della quale possono schiacciare le ragioni appunto della persona. La storia è quella del figlio del potente e ricco padrone di una grande acciaieria di Copenhagen, fuggito dalla famiglia per non avere a che fare con la difficile e dispendiosa, in termini di energie psicofisiche, gestione dell'azienda. Il giovane vive felice a Stoccolma con la moglie, ma quando il padre si suicida, si vede costretto dall'implacabile madre a prenderne il posto. La decisione del nuovo giovane padrone di tornare a casa per riprendere le redini dell'impresa, la nuova vita stressante che deve condurre, la sua pavidità rispetto ad un sistema dove vigono e imperano la dissimulazione e il perbenismo di facciata, gli cambiano rapidamente l'umore, inaridendolo. Il nuovo padrone diventa rapidamente cinico, non esitando egli a licenziare amici e perfino parenti. Il regista presenta con questo film una situazione emblematica, in cui la logica della produzione, e in particolare dell'imprenditoria, è in grado talvolta di corrodere la persona, sottraendole i tratti propri dell'essere umano, forse originariamente non propenso a quella spietatezza che innerva, problematicamente, il mondo del lavoro, soprattutto ai livelli più alti delle gerarchie.

6. TORNANDO AL LAVORO E AI LAVORATORI IN FILM ITALIANI

Alcuni dei film italiani più solidi dei primi anni del Duemila direttamente o indirettamente trattano del lavoro e della condizione dei lavoratori. Si tratta spesso di "sfondi" o di primi piani problematici.

A parte il rimarchevole *Così ridevano* (1998), di Gianni Amelio, che si riferisce alla fine degli anni Cinquanta e racconta la storia di due fratelli siciliani che salgono in una grigia e nebbiosa Torino, accettando uno dei due qualunque lavoro e anche compromessi etici pur di far studiare da maestro l'altro¹⁶, altre pellicole si collocano invece nella contemporaneità, come ad esempio *La stanza del figlio* (2001), di Nanni Moretti, che mostra con efficacia quanto il lavoro si intrecci con la vita quotidiana e come sia difficile, soprattutto per le professioni rivolte alla cura, d'aiuto, o riferite al sociale, mantenere la professione separata dal privato.

Il regista Riccardo Milani nel suo film *Il posto dell'anima* (2003) narra

film. Non faccio discorsi politici diretti perché credo che il cinema militante parli solo a un certo gruppo di persone che sono già d'accordo con quello che si dice e con le idee del regista. A me piace parlare con la gente che non la pensa nello stesso modo, creare il dibattito e momenti di discussione. Penso che il cinema militante crei rifiuto più che militanza. Si può parlare di politica anche raccontando i gesti quotidiani... » (in *Duel*, 103, 2003).

¹⁶ «Dal film di Amelio traspare un'amarezza e una disperazione che si basano sul non detto, lasciando intuire, piuttosto che mostrare, ed emerge il cambiamento sociale di quegli anni: il miscuglio di dialetti, i cortei sindacali, il capolarato della cooperativa e il razzismo» (SISMONDI A. - TASSI R., *Tempi moderni. L'immagine del lavoro nel cinema*, Effatà, Torino 2002, p. 42).

invece di un avvenimento realmente accaduto in una fabbrica dell'Abruzzo in cui, per scongiurarne la chiusura, furono effettuati scioperi con anche scontri duri tra le controparti. La lotta per i diritti degli operai pare dunque non finire mai, sebbene il lavoro rimanga spesso sfiancante e pericoloso, divenendo per di più precario in misura crescente. Numerosi sono i temi che vengono affrontati nel film di Milani, fra i quali il più importante è quello che il regista stesso ha messo all'origine del suo film: quello della contraddizione tra salute e lavoro. «Sono partito dalla frase di un anziano operaio, che mi sembrava terribile. Lui diceva, “meglio morti che disoccupati”, che vuol dire accettare per bisogno i rischi di un lavoro che può anche ucciderti». Nel riportare la frase del regista, Antonio Medici sottolinea «l'attualissima e spesso lacerante contraddizione, che investe sia il mondo del lavoro sia chi lo rappresenta, tra un modello di sviluppo semplicemente espansivo ed uno attento alla qualità, cioè alle risorse ambientali e alla salute»¹⁷.

Mi piace lavorare. Mobbing (2003), di Francesca Comencini, presenta con grande efficacia il tema della salute psicologica del lavoratore – nel film di una lavoratrice –, messa a dura prova in aziende e ambienti di produzione dove la logica del profitto, della produttività spinta al massimo, della competitività, dell'ottimizzazione dell'utilizzo delle risorse umane con la minor spesa possibile, sono divenuti gli imperativi che guidano il mondo del lavoro stesso. Il *mobbing* è la pressione psicologica, morale, ma anche giocata spesso sul piano fisico, che viene attuata in molti luoghi di lavoro verso dipendenti da espellere. Le forme con cui il *mobbing* viene attuato sono l'assegnazione di incarichi sempre più dequalificanti, la demolizione attraverso la maldicenza, la progressiva separazione dagli altri dipendenti, la messa in atto di veri e propri sabotaggi, come accade alla protagonista del film della Comencini, interpretata magistralmente da Nicoletta Braschi. Ispirato a tre casi reali, *Mi piace lavorare. Mobbing* mostra una lavoratrice, entusiasta del suo compito, che, a causa di ripetute angherie, mano a mano si trova in una situazione di perdita della dignità, che la conduce ad un annientamento che sembrerebbe inesorabile. Il film è particolarmente interessante in quanto mostra bene l'intreccio tra lavoro e vita privata: Anna, tornata a casa dall'azienda, deve accudire la figlia, trovando il tempo anche per l'anziano padre. Ella riuscirebbe a far combaciare tutto, se il maltrattamento sul posto di lavoro non le erodesse vigliaccamente la sua volontà e capacità di essere tenace e generativa, pur a fronte di una vita complicata e impegnativa. È evidente in questo film la connessione tra attività lavorativa e progetto esistenziale: là dove la prima trova ostacoli, anche il secondo ne risente, in modo a volte drammatico¹⁸.

¹⁷ La frase del regista e la citazione sono tratte da MEDICI A., *Se manca il lavoro*, in *Cinemasessanta*, 3-4, 2003, p. 12.

¹⁸ È molto interessante il commento al film della psicanalista junghiana Lella Ravasi, la quale vede nella vicenda narrata sullo schermo da Francesca Comencini l'esempio di una «lucida e precisa articolazione di un progetto distruttivo che mina l'identità sociale e quindi quella psicologica dell'individuo». Vien da pensare alla dimensione 'tragica' dell'agire umano, idea

Vite flessibili (2003), di Nicola Lecce e Rossella Lamina, come lascia intendere con chiarezza il titolo, si incentra sul tema del lavoro precario e propone una serie di ritratti di lavoratori cosiddetti “atipici”, che vengono presentati non solo durante lo svolgimento delle loro mansioni, ma anche nei momenti della vita quotidiana. L’opera è finalizzata a mettere in rilievo la specificità inquietante di questa condizione di lavoro atipico, in questi anni di trasformazione del mondo produttivo, in cui il lavoro stesso sembrerebbe avviato verso un irreversibile stato di precarizzazione, con la conseguente compromissione di quelle certezze che derivavano dall’aver un mestiere stabile. Il racconto illustra con efficacia anche quella sospensione dell’identità che subisce chi è costretto a mutare lavoro frequentemente, senza avere la possibilità di raggiungere professionalità consolidate e, quel che più conta, senza poter tenere distinti il tempo del lavoro dal tempo di vita, risultandone così drammaticamente dimensionate, se non spesso totalmente interdette, le possibilità di progettazione a livello esistenziale e, al riguardo, le scelte fondamentali, come quelle di farsi una famiglia e di stabilire la propria residenza con la garanzia di non doversi spostare ripetutamente¹⁹.

Nel 2004 è uscito nelle sale cinematografiche *Volevo solo dormire addosso*, di Eugenio Cappuccio. Si tratta di una vicenda dai toni amari che narra di un giovane manager, bello e ben voluto, che opera come formatore nella compagnia italiana di una multinazionale francese che opera nel settore della *new economy* (produzione e vendita di microchip). Le prime sequenze, utilizzabili in sede formativa, lo vedono tutto entusiasta proclamare le sue “ricette” vincenti: «Progetti, mai! Solo desideri e obiettivi!», oppure a proporre le sue domande e risposte strategiche: «Che cosa motiva le persone? I complimenti! », per cui chiude ogni seduta di lavoro rivolgendo un affettato «Vi stimo molto!» ai suoi soggetti (veramente tali?) in formazione. Un bel giorno, l’affabile e disinvolto manager si vede presentare una proposta del tutto particolare: a seguito della fusione dell’azienda con un’altra, si deve procedere ad una ristrutturazione, si devono tagliare gli “esuberanti”... il protagonista, in due mesi, deve individuare venticinque persone da eliminare! Il manager si trova quindi a dover stringere nuove alleanze e a tradire i vecchi amici e colleghi e gradatamente diviene cinico, ritrovandosi impelagato non solo nella precarietà dell’occupazione, ma anche in quella dei legami amicali e sentimentali. Il regista conduce quindi a riflettere su un mondo, quello del lavoro, che chiede sacrifici sempre più alti, ma non tanto nei termini di un aumento di fatica fisica, bensì di un dispendio sul piano

perno del pensiero di Giovanni Maria Bertin. Dice la psicanalista: «La “banalità del male” si manifesta anche con l’attacco sistematico contro l’identità, nella riduzione della persona a cosa manipolabile, priva di spessore, di relazioni significative, in dubbio su tutto» (RAVASI L., *La distruzione dell’identità*, in *Duellanti*, 4, 2004, p.10).

¹⁹ In relazione al problema della ristrutturazione industriale e al conseguente indebolimento dei valori e della possibilità di vivere dignitosamente, si può vedere anche *La bella vita* (1994), di Paolo Virzì.

della propria moralità che diviene svendita totale, poiché l'orgoglio si gioca tutto sulla sfida "impossibile", sui soldi, sulla carriera. Alcuni degli aspetti più inquietanti della *new economy*.

7. L'IMPEGNO ETICO DI DUE CINEASTI BELGI: JEAN-PIERRE E LUC DARDENNE

Dopo una stagione dedicata alla produzione di documentari, i fratelli belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne approdano alla *fiction* cinematografica – iniziando ad ottenere una nutrita serie di premi e riconoscimenti prestigiosi – con il film *La promesse* (1996), al quale fanno seguito, con cadenza triennale, *Rosetta* (1999), *Il figlio* (2002) e *L'enfant* (2005). Lo stile dei due registi si qualifica come davvero innovativo: la macchina da presa inquadra da vicino i personaggi e i dettagli, tranne in alcuni specifici momenti, li incalza, sta loro addosso, li pedina. Ne risulta un cinema impegnativo da seguire, a volte inquietante, un cinema che agita lo spettatore, creandogli talvolta quasi un senso di disagio, lo stesso disagio che vivono i personaggi che si muovono sullo schermo. È un modo per portare lo spettatore stesso dentro alla vicenda, per farlo partecipare in prima persona. Si tratta di un cinema politico poiché profondamente umano. Forse di qui lo stare "addosso" ai soggetti, ai loro corpi. A proposito di *Rosetta*, del 1999, Carlo Chatrion scrive: «In un certo senso, *Rosetta* potrebbe essere descritto come la sfida di raccontare una storia filmando quasi esclusivamente il volto e il corpo di una persona. Mentre lo spazio esterno si riduce e perde definizione (in entrambi i casi si tratta di terre vuote, abbandonate, non più città e non ancora campagna), il corpo dell'uomo si fa carico di veicolare il discorso politico»²⁰. *Rosetta* è una ragazza che vive con il sogno disperato di trovare un lavoro per avere condizioni di vita migliori. Il quattordicenne Igor, nel film *La promesse*, conosce il lato peggiore del lavoro, quand'esso è sfruttamento e diventa ricatto manipolatorio. Nel film *L'enfant* viene raccontato il lavoro al limite, il lavoro trasgressivo, quello che distrugge l'esistenza. Si tratta di film coraggiosi. Di questi tre si accenna solo alla trama, pur non tralasciando di sottolineare i temi rilevanti che intervengono nelle vicende. Del quarto, *Il figlio*, si vuole parlare più diffusamente, perché ne vale davvero la pena, soprattutto in rapporto all'argomento di questo scritto.

Nel film *La promesse* il giovanissimo Igor lavora con il padre, un trafficante senza scrupoli di manodopera clandestina, non in regola, ma regolarmente sfruttata. Per il giovane dare una mano al padre significa prendere parte ad un ordine di vita costituito, tra l'altro affermato dall'autorità paterna. È un ordine indiscutibile. Qui il lavoro diventa strumento di legittimazione, agli occhi del giovane, di un potere sui più deboli. Ad un certo punto però qualcosa improvvisamente si spezza: l'amico africano Amidou cade da un'impalcatura e, morendo, chiede a Igor di prendersi cura della

²⁰ CHATRIAN C., *Se ancora di uomo si può parlare. Il cinema politico dei fratelli Dardenne*, in MOSSO L. (a cura di), *Il cinema di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, Falsopiano, Alessandria 2005, p. 38.

moglie Assita e del figlio. In nome di questa promessa, Igor giunge a tradire il padre, a rinnegarlo, a rifiutare i suoi insegnamenti²¹. Si schiera dalla parte della donna, perché attraverso la donna, nella quale vede la madre da difendere, anche quella madre, la sua, che egli non ha mai conosciuto, e quel figlio, che a un certo punto Assita gli mette in braccio, egli scopre la compassione, la solidarietà, intuisce la pietà e forse comincia da lì la costruzione della sua dignità. Il film termina con un non finale, con Assita che cammina con il figlioletto in braccio e accanto Igor, che cammina al loro fianco.

In *Rosetta*, una giovane operaia in una ditta di dolci viene licenziata. Ella vive in una misera roulotte con una madre semialcolizzata. Per sopravvivere, non esita a tradire Riquet, l'unica persona che aveva mostrato gentilezza e solidarietà nei suoi confronti, facendogli perdere il posto di lavoro per averlo lei. Verso la fine del film la ragazza, disperata, decide di suicidarsi con il gas, avvelenando con lei anche la madre. Assalita per l'ennesima volta da Riquet, che la perseguita, ella cade sulla pesante bombola del gas, non riuscendo a rialzarsi. Piange disperata, sulla bombola. Improvvisamente la macchina da presa inquadra la mano di Riquet, che l'aiuta gentilmente a rialzarsi.

Nel film *L'enfant* due giovani, Bruno e Sonia, vivono di espedienti, ma si vogliono bene. Quando Sonia resta incinta, Bruno vende il figlio al racket delle adozioni illegali. Sonia sviene. Ormai è difficile tornare indietro: i due giovani vengono fatti bersagli di ricatti e di minacce. Alla fine il bimbo è salvo. Bruno è in prigione, ma nel parlatorio i due giovani si reincontrano, si guardano. Bruno chiede come sta il bimbo. Sonia gli risponde che sta bene. Bruno scoppia finalmente a piangere, mentre le mani e le teste dei due ragazzi si cercano e si toccano.

8. IL LAVORO SALVIFICO: *IL FIGLIO*

Si sceglie di prestare un'attenzione particolare a questo film poiché lo si ritiene decisamente significativo, di una bellezza inconsueta, e generosamente ricco di spunti per pensare al lavoro, alla sua capacità di ricomposizione dell'esistenza umana. Si presenta la trama, ma se ne tralascia il finale. Ci sembrerebbe infatti un tradimento verso gli autori svelare come si conclude, anche se questo termine non è in questo caso adatto, la vicenda.

La storia è quella di un falegname, Olivier che, dopo un iniziale diniego, accetta di prendere sotto la sua tutela (apprendistato) un giovane, Francis,

²¹ Certamente si tratta di insegnamenti del tutto anomali. Dice Luc Dardenne, parlando di Olivier, il padre del giovane Igor: «Ne *La promesse*, il padre, Roger, è un fuorilegge – agisce illegalmente, egli fa traffico di immigrati; sfrutta lo spazio della disoccupazione; è capace di mentire per salvare in ogni caso la faccia. Lascia morire un uomo e costringe Igor ad entrare nella sua logica, rendendolo uno strumento del suo agire. Tratta suo figlio come fosse un complice, un membro della sua stessa impresa. Ma non gli dà delle regole di vita. Non gli insegna come crescere, come diventare un uomo. Gli insegna a diventare un criminale e una sorta di semplice amico, un socio». (WEST J.M., WEST D., *Taking the Measure of Human Relationships: an Interview with Jean-Pierre Dardenne and Luc Dardenne*, in *Cineaste*, Summer 2003, p. 14. La traduzione è mia).

che gli viene affidato dal Servizio sociale. Francis infatti, alla giovanissima età di undici anni, rubando un'autoradio, sorpreso da un ragazzino, l'aveva preso per il collo e strangolato. Dopo cinque anni trascorsi al riformatorio, Francis arriva ad Olivier, che riconosce in lui l'assassino di suo figlio; era infatti quest'ultimo lo sventurato ragazzino rimasto ucciso. Tutto il film si svolge descrivendo i gesti quotidiani e le parole (poche) tra i due protagonisti. Olivier tace su ciò che sa. Ogni tanto compaiono gli altri ragazzi apprendisti e un paio di volte la moglie di Olivier, separata, che ora attende un nuovo figlio da un nuovo compagno. Ma al centro delle sequenze vi sono soprattutto Olivier e Francis. Quasi al termine della pellicola Olivier, improvvisamente, rivela al suo apprendista la pesante verità. Francis scappa... grida che ha pagato per ciò che ha fatto. Olivier lo raggiunge, lo agguanta per il collo...



Fermo immagine tratto dal film *Il figlio*, dei registi Jean-Pierre e Luc Dardenne.

Ci si ferma qui. Come si può ben capire il film cattura l'attenzione, soprattutto emotiva, dello spettatore, chiamato dai fratelli Dardenne a condividere il dramma di Olivier. Il film è pieno di "inspiegabilità" ed è questo, per chi scrive, il bello del film. È là dove si intuiscono delle verità che però risulta impossibile, e anche inappropriato, tentare di 'capire', che si può piuttosto tentare di "comprenderle".

Molte sono le domande che si possono formulare, e che possono favorire un dibattito, uno scambio formativo tra persone che decidano di visionare assieme il film per poi parlarne. Perché Olivier decide di fare da tutore all'assassino di suo figlio? Sa bene ciò che sta facendo? Qual è il suo progetto? Si vuole vendicare? È mosso da un'intenzionalità lucida? Agisce d'istinto²²?

²² Scrive con efficacia Fabrizio Tassi: «"Vuoi insegnare falegnameria all'assassino di nostro figlio?" Messa così, è una domanda senza scampo. La moglie, giustamente sviene per l'orrore. Non può accettare un insulto così palese al suo dolore di madre. A un vuoto quasi fisico, organico, che non si può colmare. La sproporzione morale tra ciò che è accaduto e i folli propositi

Certo che per tutto il film i due soggetti, padre e figlio adottato, si potrebbe forse dire, lavorano assieme. Il lavoro li tiene uniti... Prendono misure, tagliano, assemblano pezzi. Si soffre con Olivier, e lo si ama tanto, durante questa raccomandabile visione filmica. Sono innumerevoli le sequenze metaforiche e simboliche, come quando Francis cade rovinosamente sotto il peso di un'asse troppo pesante e Olivier non ce la fa a reggere il peso del ragazzo e dell'asse che gli sta sulle spalle. Allora Olivier, relativamente a quel peso tremendo, insegna a portarlo ben bilanciato...

Oppure quando i due protagonisti si incontrano per la prima volta e Olivier stupisce il ragazzo indovinando con precisione assoluta alcune distanze. Quando il falegname indovina la distanza che intercorre tra i loro piedi, quattro metri e undici centimetri, il ragazzo, una volta verificata l'esattezza della stima con il metro snodabile da falegname, esclama: «Lei è forte!». È il primo riconoscimento di autorevolezza verso il maestro da parte di Francis. Olivier sa bene che cosa vuol dire misurare, però, incontrando Francis di proposito, volendo stargli vicino, si ha la sensazione che egli abbia il desiderio di misurare qualcuno che ancora non ha misurato (conosciuto) abbastanza: se stesso²³. La competenza professionale si mescola a quella umana, e l'aiuta. L'aiuta perché la rigosità delle procedure per trattare il legno, per riconoscerlo, per sapere se è stagionato al punto giusto, per piallarlo, per assemblarlo, quella rigosità, ma si potrebbe dire anche cura, alimenta la cura delle relazioni. Il lavoro quasi inevitabilmente, per essere

di suo marito è clamorosa. «Nessuno lo farebbe», «Lo so»; «Allora perché lo fai?», «Non lo so». Ecco il punto: lo scarto fra la consapevolezza di ciò che è normale, forse perfino "giusto", e la percezione di "un'altra cosa", forse la scoperta di un senso diverso o di una necessità (al di là del comune senso della morale). Per tutto il film rimaniamo in attesa, cercando di capire dove porta la sua smania (o inerzia) di capire. Vuole vendicarsi? O vuole semplicemente vedere come vive un assassino? O vuole trovare qualcosa di suo figlio dietro la mano di chi lo ha ucciso? Vuole torturarsi o spiegarsi il dolore? E qual è il momento in cui decide che quell'assassino è innanzi tutto un ragazzo, un uomo? Non ci sono risposte nei film dei Dardenne. Ma ci sono domande enormi...» (Tassi F., *Thriller etico per camera a mano. Il figlio, di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, in *Cineforum*, 420, 2002, p. 26).

²³ Interessanti le parole dei fratelli Dardenne in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del film. Il curatore dell'intervista chiede pertinentemente: «Il film, oltre a parlare di padri e di figli, racconta soprattutto di maestri ed allievi, è un film sull'apprendistato, sulla trasmissione del sapere pratico. Il padre insegna al ragazzo la falegnameria. Perché, ad esempio, proprio la falegnameria?». La risposta: «Quello che ci ha interessato era innanzitutto filmare il tempo del lavoro. Ci siamo accorti che non l'avevamo mai fatto ed era una cosa che volevamo fare da molto tempo. Perché proprio la falegnameria? La falegnameria era utile perché si impara proprio a misurare. Nel film, ancor più che a lavorare il legno, si insegna a prendere le misure, a riconoscere la giusta distanza. Lo strumento di lavoro è il metro. E si tratta di mettere in relazione situazioni apparentemente incommensurabili: il ragazzo ha ucciso il figlio di Olivier, lui lo sa... Insomma, non era la stessa cosa che imparare a usare un computer. Ci interessava filmare i gesti del lavoro manuale. Senza dubbio questo è legato alla nostra storia personale oltre che alla regione in cui il film è girato, che è la regione dove abbiamo passato la nostra infanzia e la nostra adolescenza, e dove il lavoro manuale aveva moltissima importanza, faceva parte della vita quotidiana, della nostra storia, e noi volevamo filmarlo» (Padri, figli e assassini, intervista a Jean-Pierre e Luc Dardenne, a cura di Emiliano Morreale, in *Lo straniero*, 30/31, 2003, p. 88).

fatto bene, richiede accordo, insegnamento e apprendimento, una magistratura paziente e una docilità creativa. Ed avviene così che Francis a poco a poco comincia a fidarsi di Olivier, a sentirlo come un nuovo padre, autorevole appunto, a tal punto che gli chiede di diventare il suo tutore. La bellezza di questo film sta nell'avvicinamento tra la funzione paterna e la funzione orientatrice del lavorare. Il lavoro diventa alleato di Olivier e di Francis. Al primo dà una mano a ritrovare la sua paternità, al secondo il senso dell'importanza del riconoscimento di un'autorità paterna, quindi l'intima gioia di sentirsi figlio, di appartenere a qualcuno, di appartenere ad un progetto, che lo protegge e lo porta avanti, che gli dà un futuro.

In questo senso il film dei fratelli Dardenne è un film politico, nel senso di una politica per l'affermarsi dell'umano. Questa volta attraverso il lavoro condiviso.

