

È STATO IL FIGLIO. L'INFLUENZA DI MONICELLI SU CIPRÌ

Emanuele Broccio

Abstracts

In questo contributo si offre una lettura comparata del film *È stato il figlio* di Daniele Ciprì, lasciando emergere una serie di puntuali riferimenti a *Un borghese piccolo piccolo* di Monicelli. L'analisi consente di stabilire, in un secondo momento, come il regista palermitano faccia del suo adattamento uno strumento di denuncia sociale sulla gravità di una questione meridionale mai risolta.

This paper offers a comparative reading of the film *È stato il figlio* by Daniele Ciprì through several accurate references to *Un borghese piccolo piccolo* by Monicelli. The analysis subsequently reveals how the Palermitan director uses his film adaptation as an exposé about the seriousness of a southern issue that has never been solved.

Parole chiave

Intertestualità, Questione meridionale, Cinema del reale, Subalternità, Intertextuality, Southern Question, Realism in Cinema, Subalternity

Contatti

lelebroccio@gmail.com

Seppur ispirato all'omonimo romanzo di Roberto Alajmo,¹ *È stato il figlio* di Daniele Ciprì (2012)² rappresenta un caso di riscrittura filmica tutt'altro che lineare. L'adattamento del regista palermitano, infatti, si distanzia dal modello narrativo, ed esplicita invece una serie di riferimenti a *Un borghese piccolo piccolo* (1977), pellicola cult della tradizione cinematografica italiana.

Obiettivo di queste note è mettere in evidenza le affinità tra alcune tematiche individuabili in entrambi i film attraverso una disamina critica di sequenze, inquadrature, e anche snodi narrativi, nei quali Ciprì sembra aver subito il fascino dell'opera di Monicelli. Un'influenza riconoscibile sia nella rielaborazione di elementi già presenti a livello testuale nel romanzo di Alajmo sia nell'inserimento di elementi nuovi da attribuire alla creatività del cineasta siciliano.

La prima analogia di un certo rilievo – che investe l'essenzialità delle opere coinvolte – è costituita dall'elemento cerniera dei rispettivi intrecci scenici: la perdita di un figlio ucciso per sbaglio all'interno di una sparatoria e la seguente elaborazione del lutto da parte delle figure genitoriali. Se nel film di Monicelli vittima della sparatoria è Mario, figlio unico dell'impiegato Vivaldi ormai prossimo alla pensione, nel caso di *È stato il figlio* a cadere per tragico errore nell'attentato mafioso è la piccola Serenella, bambina scaltra e vivace, "luce degli occhi" del padre perché dotata di quelle qualità vitali del tutto assenti nel fratello

¹ R. ALAJMO, *È stato il figlio*, Mondadori, Milano 2005.

² Lavorando fin dagli esordi alla regia con Franco Maresco, Ciprì nel 2008 aveva già tratto per il cinema *Era una volta*, breve adattamento dello spettacolo teatrale *Aladino di tutti i colori*, prima prova cinematografica senza lo storico compagno d'arte.

maggiore Tancredi, personaggio goffo e sognatore che nella riduzione cinematografica è quello che, peraltro, rievoca maggiormente i tratti caratteriali del figlio del borghese piccolo piccolo.³

La scena della morte di Serenella è di particolare interesse perché mostra la felice contaminazione realizzata da Cipri tra il modello narrativo di Alajmo e quello filmico di Monicelli. Nella descrizione di Alajmo si tocca uno dei punti più alti della sua bella scrittura attraverso lo spostamento della focalizzazione all'interno del punto di vista della stessa bambina che osserva, rapita, la sparatoria come se si trattasse di un balletto.⁴ Pur condensando la lunga descrizione della sparatoria in appena due colpi d'arma da fuoco,⁵ Cipri non rinuncia però alla forza narrativa che nel romanzo assume il punto di vista di Serenella, e lo traduce in una serie di soggettive della bambina che, a spari conclusi, mostrano dal basso verso l'alto i visi sconvolti di chi la guarda giacere sul suolo, intervallati l'uno dall'altro dall'oscuramento dell'obiettivo con suggestivo rimando alla chiusura e riapertura degli occhi della vittima che sta per morire. Ciò che accomuna la realizzazione di questa morte a quella di Mario in *Un borghese piccolo piccolo* consiste innanzitutto nella scelta di relegare la caduta delle rispettive vittime fuoricampo, secondo un procedimento che non sottrae nulla alla tragicità messa in scena se è vero, come sottolinea Gilles Deleuze, che nella dialettica cinematografica il fuoricampo «non è una negazione; non basta nemmeno definirlo con la non-coincidenza tra due quadri di cui l'uno sarebbe visivo e l'altro sonoro [...] Il fuoricampo rinvia a quanto non si sente né si vede, ed è tuttavia perfettamente presente».⁶ E poi in entrambi i film, nelle modalità di ripresa che conducono alla morte dei personaggi, è riconoscibile il medesimo impiego di quella che sempre Deleuze, all'interno dei suoi studi sul cinema, ha descritto come immagine affezione:

La cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento. La cosa è l'immagine così come essa è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali essa reagisce immediatamente.⁷

Tanto l'immagine di Serenella quanto quella di Mario sono precedute dalle riprese dei visi sgomenti di chi li osserva cadere (nel caso del film di Monicelli, come si ricorderà, si tratta di una passante il cui orrore è rafforzato da un urlo terrificante), anticipando allo spettatore il contenuto delle successive inquadrature: i loro corpi ormai privi di vita, stesi sul suolo in una pozzanghera di sangue. L'attenzione spettatoriale è richiamata sull'espressione esterrefatta di quei volti che riflettono ciò che sta per essere esplicitamente mostrato, attraverso immagini che si mescolano le une alle altre in successione, fino a fondersi in una sola.

Un'altra corrispondenza, soltanto a prima vista marginale, permette di mettere ancora in relazione i due film e riguarda la preoccupazione paterna rispetto al futuro lavorativo dei propri figli. Vivaldi e Ciraulo avvertono il senso di precariato che pesa sui due giovani uomini di casa, ma all'atteggiamento di incondizionato sostegno del borghese verso l'adorato Mario subentra la risentita ostilità nutrita dal proletario Nicola nei riguardi di Tancredi che viene prima strattonato e infine schiaffeggiato dal padre dopo questo dialogo realizzato attraverso un campo-controcampo nei pressi del presunto porto di Palermo:⁸

Nicola: Io sono vecchio ormai, vecchio sono, vecchio [...] mi sento una cosa qua, un peso, un chiummu, qua.

Tancredi: Ma se sei giovane, papà.

Nicola: Ma che metti che io muoio, tu che fai? To matri chi fa? Tua nonna meschinazza che fa?

Chi le campa? Non è che io c'ho pensione. Non è che a voi quando io muoio la pensione vi tocca. Che ti pare che ti tocca?

Tancredi: Non mi tocca?

Nicola: Non ti tocca, a nessuno ci tocca [...] Devi essere pronto.

Tancredi: A chi?

Nicola: A subentrare.

³ La goffaggine di Tancredi nella versione cinematografica risulta esasperata rispetto al modello narrativo, ad esempio, dalla decisione di elidere il personaggio della sua fidanzata, scelta che lo rende dal punto di vista sociale ed affettivo irrimediabilmente isolato.

⁴ ALAJMO, *È stato il figlio*, cit., pp. 67-71.

⁵ L'operazione condotta, in questo caso, da Cipri rispetto al modello narrativo si iscrive nella cifra della condensazione con la quale «si intendono quegli elementi dell'opera adattata presenti sì nel film ma in una forma per così dire ridotta, come quando un evento che si protrae nel romanzo per pagine e pagine è riproposto nel film attraverso poche immagini». Cfr. S. CORTELLAZZO, D. TOMASI, *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari 1998, p. 33.

⁶ G. DELEUZE, *L'immagine- movimento*, Ubulibri, Milano 2010, p. 29.

⁷ Ivi, p. 82.

⁸ Le riprese del film sono state realizzate in Puglia malgrado l'ambientazione sia a Palermo.

Tancredi: Eh?

Nicola: A subentrare in questo posto.⁹

Lo scarto tra i due sentimenti paterni mette implicitamente in evidenza quello tra le due classi sociali di appartenenza, colte nell'aspirazione di quei (dis)valori che le hanno storicamente caratterizzate. Da un lato, la cecità borghese, risolta in Monicelli nell'esaltazione di un figlio descritto come bello e intelligente, pieno di fascino e portamento, mentre lo spettatore vede muoversi in scena un giovane goffo dalle modeste capacità intellettuali; dall'altro, la durezza aggressiva di un proletario verso un figlio sprovvisto del temperamento necessario per sopravvivere in un ambiente dominato dalla legge del più forte. E non è un caso che il termine di paragone utilizzato per spronare il risveglio di un'attitudine intraprendente in Tancredi sia proprio il cugino Masi («Talè tuo cugino Masino [...] da solo si campa, ha un anno meno di te, s'è trovato un lavoro e se vuole si può sposare»),¹⁰ versione matura e maschile di Serenella, incarnazione di un modello di scaltrezza mascolina teso a risolvere ogni emergenza mediante il ricorso ai metodi illegali, caratteristica che lo rende oggetto di rispetto e ammirazione, sicuro punto di riferimento nella micro-comunità nella quale vive e opera.

Sembra dunque che l'influenza di Monicelli su Cipri assuma il carattere dell'evidenza proprio a partire dal rapporto padre-figlio – seppur rivissuto nei termini di un effettivo rovesciamento – concepito mediante il medesimo proposito genitoriale di garantire l'inserimento del figlio all'interno del proprio ambito lavorativo. Un processo di continuità di mestiere votato però in entrambi i casi, seppur per ragioni diverse, al fallimento. Anche questa pianificazione inoltre non sfugge alla connotazione del preciso sostrato culturale delle rispettive classi di provenienza. Così, l'aspirazione dell'impiegato borghese ad assimilare il proprio rampollo ad un sistema di progressione economica e sociale anche a costo di doverla comprare (il personaggio interpretato da Sordi, seppur cattolico, aderisce alla Massoneria, elargendo generosi regali al suo superiore) risulta sostituita dalla feroce logica della selezione naturale sottesa ai discorsi disperati di Nicola Ciraulo, secondo cui Tancredi, in quanto elemento debole di una catena spietata, è destinato a soccombere sotto il segno di un inesorabile fallimento umano e professionale. Si tratta di convergenze che testimoniano in realtà come il recupero contaminatorio da cui parte la suggestione che crea l'influenza consegna infine allo spettatore un'opera nuova e del tutto originale, dotata di una sua singolarità autoriale.

Il discrimine sociale individuato, con tutti i risvolti esistenziali che ne scaturiscono, è speculare anche di quello topografico. In entrambe le città che sono teatro degli eventi, rispettivamente Roma e Palermo, la porzione di spazio urbano inquadrato dalla cinepresa svolge una funzione narrativa di tipo marcatamente impressionista, poiché riflette la psicologia dei personaggi dei cui stati d'animo rende partecipe lo spettatore.¹¹ Le inquadrature del contesto cittadino di Roma e del suo caotico traffico automobilistico rimandano alle incertezze di Sordi, al suo brancolare nel buio e senza punti fermi, alla sua affannosa ricerca di un sostegno: la tanto agognata raccomandazione per l'esame di Stato e l'ascesa sociale del figlio. Nelle immagini in questione, che ci mostrano Sordi e il figlio bloccati nel traffico della capitale, prevalgono le inquadrature realizzate dall'alto verso il basso, rafforzando attraverso la posizione della cinepresa il senso di schiacciamento sociale che pesa sui due personaggi coinvolti.¹² I piani lunghi di *È stato il figlio*, invece, mostrano gli uomini Ciraulo tornare a piedi verso casa, e ci conducono negli stessi spazi periferici che nel cinema iper-contemporaneo ospitano immigrati, disoccupati, e tutti coloro che vivono ai margini del sistema sociale.¹³ Si tratta di luoghi che potrebbero appartenere alla periferia di qualsiasi grande centro cittadino, come d'altronde è dimostrato dalle riprese del film, realizzate in Puglia malgrado la storia sia ambientata nel

⁹ Trascrizione di chi scrive. Allo spettatore a digiuno di termini della varietà siciliana, sarà forse utile specificare che *chiummu* sta per piombo; *matri* per madre; e che, infine, il dispregiativo dell'aggettivo "meschina", da cui *meschinazza*, è utilizzato come sinonimo di "povera" o "sfortunata", come si evince dal contesto situazionale. Il dialogo è frutto esclusivamente della sceneggiatura filmica e non ha alcun corrispettivo nel romanzo di Alajmo.

¹⁰ Anche in questo caso, la trascrizione è opera di chi scrive; e anche in questo caso, sembra opportuno specificare che la forma dialettale *talé* sta per "guarda".

¹¹ Per la rappresentazione dello spazio all'interno di un'opera cinematografica, si rimanda alla tripartizione – realista, impressionista, espressionista – elaborata da M. MARTIN, *Le langage cinématographique*, Les Éditions du Cef, Paris, 1985, pp. 70-74.

¹² Per una illustrazione chiara e puntuale dei diversi tipi di angolazione della macchina da presa si vedano le pagine di G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino 1995, pp. 89-95.

¹³ A proposito della rappresentazione cinematografica di questa categoria si rimanda alla voce *Ultimi*, curata da A. CERVINI in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano 2014, pp. 291-360.

capoluogo siciliano. Anche in questo caso, lo spazio svolge una specifica funzione di tipo impressionista: i piani lunghi non mostrano che la fila dei palazzi all'orizzonte, così il vuoto spaziale di questi luoghi si fa allegoria di quello umano dei personaggi, capaci di nutrire soltanto sentimenti superficiali, se è vero che la promessa di un risarcimento per le vittime di mafia basta a mettere in secondo piano il dolore legato alla perdita di una figlia. L'insistenza sulle geometrie spaziali periferiche – e le tipologie umane che le popolano – svela così l'arretratezza culturale del contesto meridionale, facendo di questo film un mezzo di denuncia sociale ed umana.

Concedendo alla nostra analisi un affondo di tipo semiotico, in entrambi i film risulta altamente significativo l'impiego del televisore come strumento consumistico di evasione che sottolinea la dialettica tra recupero e rielaborazione del film di Monicelli. Significativamente, però, mentre il televisore di casa Vivaldi trasmette una partita di calcio che padre e figlio seguono insieme con estrema complicità, nel soggiorno-cucina dei Ciraulo la sintonizzazione dell'apparecchio risulta perpetuamente irraggiungibile. Tancredi e il nonno, infatti, in uno dei tanti passaggi che non trovano corrispettivo nel romanzo di Alajmo, tentano invano di posizionare l'antenna alla ricerca di un qualunque canale di visione, e tra le pieghe del grottesco che anima apparentemente la scena si insinua il sentimento di desolazione che la connota realmente: la presenza scenica di un televisore guasto, sottratto dunque all'usuale funzione di piacevole condivisione familiare, rafforza per accumulo la solitudine e il fallimento della vita di questi personaggi. Se dal televisore spostiamo la nostra attenzione alla macchina, che in *È stato il figlio* – questa volta in linea con una componente essenziale dell'intreccio narrativo di Alajmo¹⁴ – assume i contorni di un oggetto feticcio, nonché di vero e proprio “pupo”, per riprendere la terminologia di certo teatro pirandelliano,¹⁵ in grado cioè di esibire il cambio di status sociale della famiglia Ciraulo e il raggiunto grado di benessere economico, notiamo che si tratta di un elemento di rilievo anche nel film di Monicelli. L'incipit di *Un borghese piccolo piccolo*, infatti, vede a bordo della fiat cinquecento di Vivaldi il padre discutere con il figlio la cui voce fuori campo, assaporando i vantaggi di un futuro economico migliore grazie all'ingresso del suo nuovo stipendio, nomina tra le prime comodità da acquisire l'acquisto immediato di un'auto nuova e più comoda da regalare proprio al padre.

In entrambi i casi, allora, i simboli del cosiddetto progresso hanno la funzione di rinviare alla situazione economica italiana degli anni in cui sono ambientati i due film. Alla fine degli anni Settanta, data di realizzazione e ambientazione del *Borghese piccolo piccolo*, Monicelli svela le condizioni di una famiglia della media borghesia romana che conduce uno stile di vita certamente non povero ma abbastanza parsimonioso. Cipri invece sceglie come contesto temporale del suo adattamento cinematografico la seconda metà degli anni Ottanta, data che possiamo dedurre dalla presenza intradiegetica di alcuni successi musicali partenopei,¹⁶ ed esibisce nel possesso di una costosa automobile (80 milioni è la cifra che viene citata da Servillo) il segno di una condizione finanziaria agiata, da ostentare al resto della povera comunità come prova della ricchezza accumulata a seguito del risarcimento per l'omicidio della piccola Serenella.

E per echi non meno puntuali, in entrambi i film il ruolo dello Stato è più evocato che messo in scena in tutta la sua assenza. L'entità statale in *Un borghese piccolo piccolo* si esplicita, naturalmente, nel tanto celebrato concorso a cui Vivaldi intende far partecipare ad ogni costo il figlio. Consapevole probabilmente dei limiti del giovane (che è sì diplomato ragioniere, come viene orgogliosamente ribadito fin dall'inizio del film, ma con appena la media del 6), il vecchio impiegato si adopera da subito alla ricerca di un sostegno illegale, la cosiddetta raccomandazione, presso i suoi superiori, non esitando ad entrare nelle fila della Massoneria, pur di accedere anzitempo alla traccia scritta che verrà assegnata come tema di stato durante il concorso. Un'azione che mette in subordine lo Stato, aggirandone e infrangendone la legalità. Anche nel film di Cipri, si fa ricorso alla sfera dell'illegalità, seppur come inesorabile necessità imposta dal pressoché totale malfunzionamento della macchina statale. Il capofamiglia, Nicola Ciraulo, infatti si rivolge ad un usuraio per ottenere in prestito somme di denaro sempre più ingenti, dal momento che i soldi promessi come risarcimento per la morte della giovane figlia tardano ad arrivare. L'adesione a un sistema illegittimo, seppur per ragioni diverse, avviene in entrambe le storie attraverso le stesse modalità. Vivaldi e Ciraulo sono introdotti, rispettivamente, nelle fila della Massoneria e in casa dello strozzino tramite la mediazione di un

¹⁴ Va sottolineato, tuttavia, che nel film i Ciraulo acquistano una Mercedes, mentre nel romanzo di Alajmo si trattava di una Volvo.

¹⁵ Ci riferiamo, naturalmente, alla nota simbologia del “pupo” come rappresentazione sociale di identità e/o posizioni in realtà inesistenti, portata alle estreme conseguenze nella commedia *Il berretto a sonagli* del 1916.

¹⁶ Nella gita al mare fatta dai protagonisti lo stesso giorno della tragica morte di Serenella, la macchina dei vicini di casa ascolta a tutto volume *Chisà si me pienze*, successo napoletano del cantante Nino D'Angelo, interno all'album *Cose di cuore* del 1987.

amico-collega in scene caratterizzate da bisbigli e dialoghi inverosimili e grotteschi che restano, in parte, ignoti allo stesso pubblico. Il registro grottesco, in entrambi i film, raggiunge l'apice durante il momento più delicato del patto illecito stipulato dai due personaggi, sostanziando, rispettivamente, l'investitura di Sordi e il primo surreale dialogo di Servillo con l'usuraio. Ma ancora una volta, con un movimento che si iscrive nel *sentimento del contrario*, dietro la maschera comica di entrambe le situazioni se ne svela la deplorabile drammaticità: da una parte, una società segreta che – sottratta alla stramberia dei suoi ridicoli rituali – è mostrata al vertice del controllo di importanti attività statali, come l'esplicazione di un concorso pubblico; dall'altra, un sistema di finanziamento in nero che tanta parte ha avuto storicamente nel Meridione d'Italia e che, nel film, sopperisce ai tempi lunghi ed incerti della burocrazia statale. Felicamente riuscito dal punto di vista scenico è lo sdoppiamento dell'usuraio – “un ex taxista mutatosi in banca” – mostrato prima nei panni di un vecchio sui generis, amante della musica classica, tutto sorridente e docile, e poi – con sostituzione dell'attore – come un uomo brutale e dall'aspetto minaccioso.

Da considerare inoltre come una vera citazione è la scena nella quale l'avvocato della famiglia Ciraulo lascia cadere sulla scrivania ingenti quantità di forfora, rimossa senza alcun pudore dai capelli, esattamente come faceva il superiore di Vivaldi. Un segno disgustoso che associa alle immagini di coloro che vengono indicati come gli uomini di potere e i garanti della legalità qualcosa di sporco, non trasparente.

Pur in presenza di rimodulazioni sostanziose, che tessono poi quel travisamento necessario per dotare un'opera di una sua specifica identità, il richiamo analogico tra alcuni aspetti dei due film sembra dunque ineludibile, come si evince dai parallelismi qui fatti emergere. In linea con un programma artistico di aspra critica sociale,¹⁷ *È stato il figlio* recupera un segmento storico del recente passato italiano e, sfruttando l'alto potenziale divulgativo del cinema, mette in luce una condizione di forte disagio finanziario ed esistenziale nel Meridione, la cui popolazione nella sua gran parte ha vissuto una situazione lavorativa precaria e critica molto tempo prima che una crisi in atto fosse annunciata come motore di un tracollo economico e sociale dell'intero paese.

Significative, a sostegno di questa lettura del film, le immagini conclusive che propongono un presente desertico: le vie dello stesso condominio che all'inizio della pellicola pulsavano di vita – tra le chiacchiere delle casalinghe da un balcone all'altro, le voci squillanti dei bambini e il rumore assordante dei veicoli – sono ora prive di qualsiasi traccia umana, e abitate solo da cani randagi, mentre un Tancredi oramai invecchiato si avvia a salire per le scale di un palazzo avvolto nel silenzio. Emerge così in maniera palese la critica degli squilibri e della gravità di una questione meridionale mai risolta: all'attenzione su largo campo mediatico concessa al fenomeno nazionale della crisi lavorativa degli ultimi anni si affianca questa riflessione filmica su un sud da sempre abbandonato a se stesso.

È lo stesso regista, in più di un'intervista, a indicare nella storia della famiglia Ciraulo quella dell'Italia intera, un paese che il miracolo economico lo aveva più celebrato che realmente vissuto. Ispirandosi in parte a *Un borghese piccolo piccolo*, il cineasta denuncia tra le pieghe del grottesco storture e mali della società rappresentata. *È stato il figlio* disattende così le rassicurazioni propinate al pubblico sulla crisi di oggi, sottraendola ai paletti temporali (e ideologici) che ne circoscrivono la durata.

Pur all'interno di una sofisticata opera di adattamento e riscrittura, Cipri aderisce a un postulato predominante della cinematografia italiana, tesa costantemente verso il dato reale, e assume il testo filmico come *medium* ideale per la puntuale decostruzione di un certo immaginario culturale, assecondando una tendenza che dagli anni del secondo anteguerra giunge, intatta, ai giorni nostri:

che il realismo abbia avuto a che fare, cioè, sin dalle sue prime comparse nel cinema italiano, non tanto, o almeno non solo, con una questione squisitamente stilistica [...], quanto piuttosto con una determinata materia, attenta ai temi del sociale, che semplicemente ha reso, ancor prima del neorealismo, i film “realisti” più vicini alle cose del mondo e a chi, in quel mondo, occupa la posizione più marginale.¹⁸

Vero «occhio del Novecento», il cinema¹⁹ ha messo in immagini e dato corpo e voce ai più svariati fenomeni della realtà, svelandone – dalla commedia al dramma – inganni ed equivoci.

¹⁷ *È stato il figlio* si pone così all'interno del lungo percorso impegnato di Cipri, che annovera in tal senso l'esperienza pionieristica, innovativa e coraggiosa condotta, nell'Italia degli anni Novanta, in un programma come *Cinico tv*.

¹⁸ *Ultimi*, a cura di Cervini in *Lessico del cinema italiano*, cit., p. 300.

¹⁹ Rifacendosi alla dizione “L'occhio del Quattrocento”, utilizzata da Michael Baxandall per descrivere la funzione della pittura in Italia nel XV secolo, Casetti mette in evidenza il reciproco rapporto di causa-effetto tra la settima arte e la realtà, osservando che il cinema è stato l'occhio del Novecento «non solo perché ne ha registrato la

In *È stato il figlio*, l'accordatura scenica del passato con il presente, dal quale – consumata la pasoliniana mutazione antropologica – prende le mosse la storia attraverso il flashback, indugia sulla realtà siciliana assunta come metafora di tutto il Meridione (e, secondo il regista, dell'Italia tutta). Nell'attuale panorama cinematografico, caratterizzato da una notevole attenzione al problema della precarietà insieme lavorativa ed esistenziale,²⁰ la prospettiva di quest'opera invita a collocarne la nascita nel tempo lungo dei processi storici, per delinearne più correttamente le giuste dinamiche di causa-effetto. Lo spettatore è così coinvolto in un'idea di crisi molto più ampia di quella corrente, attraverso la rappresentazione, nella storia dei Ciraulo, delle vicissitudini sofferte dagli italiani molto tempo prima del riconoscimento del fenomeno ora in atto nell'intero Paese.

gran parte degli avvenimenti, ma anche perché registrandoli, e registrando in parallelo i sogni che l'epoca veniva confessandosi, ha definito la maniera in cui andava percepito il mondo». Cfr. F. CASSETTI, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 10.

²⁰ E basti citare, a livello esemplificativo, in ordine cronologico: *Il vangelo secondo precario* di Stefano Obino (2005); *Fuga dal call center* di Federico Rizzo (2008); *Mar Nero* di Federico Bondi (2008); *Tutta la vita davanti* di Paolo Virzì (2008); *Workers. Pronti a tutto* di Lorenzo Vignolo (2012); *Smetto quando voglio* di Sydney Sibilia (2014).