



Costituzionalismo.it

Fascicolo 3 | 2025

**Il cinema di Ken Loach:
una enciclopedia del neoliberismo**

di Salvatore D'Acunto e Valeria Nuzzo

EDITORIALE SCIENTIFICA

IL CINEMA DI KEN LOACH: UNA ENCICLOPEDIA DEL NEOLIBERISMO

di Salvatore D'Acunto

Professore associato di Economia politica

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

Valeria Nuzzo

Professoressa ordinaria di Diritto del lavoro

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

SOMMARIO: 1. LE TRASFORMAZIONI DEL LAVORO NEL CINEMA DI LOACH; 2. UN CINEMA SUI RAPPORTI DI PRODUZIONE; 3. IL TRAMONTO DELLA LOTTA DI CLASSE.

1. Le trasformazioni del lavoro nel cinema di Loach

Definire il cinema di Loach una “*encyclopedia del neoliberismo*” non è affatto azzardato: nella filmografia realizzata a partire dall’inizio degli anni ’90 si possono osservare tutte le trasformazioni che hanno interessato il lavoro e la condizione dei lavoratori nella società, dai processi di scomposizione delle filiere produttive e della privatizzazione di attività e servizi all’innovazione tecnologica; dalla generalizzata sostituzione dei rapporti di lavoro dipendente con quelli di lavoro autonomo al massiccio ricorso ai contratti flessibili, temporanei e precari; dal sempre più ampio utilizzo dell’intermediazione di manodopera alle condizioni di insicurezza, sfruttamento e ricatto in cui versa il lavoro sia formale che informale, specie se provvisto di background migratorio.

Se lo sfondo e il contesto geografico si presentano, almeno nei primi *frame* delle pellicole di Loach, piuttosto sfumati, per contro la macchina da presa mette subito a fuoco, con inusitata nettezza, i rapporti di forza tra capitale e lavoro nonché il progressivo (e inesorabile) sbilanciamento di tali rapporti a favore del primo: uno sbilanciamento indotto dalle trasformazioni del paradigma produttivo, ma soprattutto favorito dalle politiche pubbliche che le accompagnano, con attitudine servente, ancillare, subalterna.

In *Riff Raff* (1991), il film che inaugura l'interesse di Loach per le trasformazioni dell'organizzazione produttiva e della governance economica che ormai da un decennio stavano interessando il Regno Unito, il regista inglese mostra le condizioni miserabili in cui versano i lavoratori edili all'esito di quei cambiamenti. Da un lato, grazie alle riforme del mercato del lavoro, che avevano reso molto labile il confine tra lavoro dipendente e autonomo, l'arma del licenziamento era stata di fatto disseppellita e risistemata nello strumentario strategico delle imprese. Dall'altro, grazie alla robusta dose di *austerity* somministrata al Paese, che aveva fatto lievitare massicciamente la disoccupazione, l'effettività del licenziamento come strumento di disciplina della forza lavoro era stata enormemente aumentata, di fatto capovolgendo i rapporti di forza nel mercato del lavoro. I lavoratori erano venuti così a trovarsi in una posizione di profonda debolezza negoziale, che si rifletteva pesantemente sia sulle relative condizioni retributive, sia sulle condizioni di igiene e sicurezza sul lavoro¹.

La storia narra il quotidiano conflitto tra i rozzi dirigenti di un'impresa che sta ristrutturando un ospedale ormai dismesso per trasformarlo in un lussuoso condominio e lo sgangherato collettivo di operai reclutati tra ex galeotti, immigrati irregolari e un po' della *working class* risospinta nell'indigenza dalle politiche di deindustrializzazione praticate dai governi conservatori nel decennio precedente. Sul cantiere il malcontento dei lavoratori è palpabile, a causa delle paghe basse e dell'insufficienza delle misure per la prevenzione degli incidenti sul lavoro, ma i timidi tentativi di sindacalizzazione vengono sistematicamente stroncati sul nascere con il licenziamento degli "agitatori". Dopo che la vicenda ha sfiorato ripetutamente il dramma, alla fine uno degli operai volerà giù dalle impalcature e due suoi colleghi decideranno di vendicare il compagno di lavoro dando fuoco al cantiere.

Con il successivo *Raining Stones* (1993), Loach sposta la sua attenzione dal conflitto sui luoghi di lavoro agli effetti della *mancanza* di lavoro sul tessuto della società, documentando il diffondersi delle piaghe della microdelinquenza, dell'usura e della tossicodipendenza nelle comunità urbane. Seguiranno *Bread and Roses* (2000) e *The navigators* (2001), entrambi dedicati al fenomeno della scomposizione delle

¹ V. anche G. BARBERIS, R. LASAGNA, *Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza*, Alessandria, 2024, p. 88; K. LOACH, *Sfidare il racconto dei potenti*, Torino, 2015, pp. 30-31.

filiere produttive che, a cavallo della transizione al nuovo millennio, interessava sempre più massicciamente le imprese private e pubbliche. Nel primo, il tema della debolezza contrattuale dei lavoratori torna con riferimento agli appalti di mera manodopera, riguardanti lavori a basso valore aggiunto, spesso affidati a lavoratori immigrati. Qui Sam, appassionato sindacalista, prova a dare forma di azione collettiva alle rivendicazioni di lavoratrici e lavoratori alle dipendenze di un'impresa che fornisce in appalto pulizie ad un grande condominio di Los Angeles, intimoriti dalla precarietà e ricattati dal datore di lavoro. Nel secondo, la privatizzazione delle ferrovie britanniche è il pretesto per mettere lo spettatore a confronto con la frammentazione di un servizio pubblico in tante piccole attività a gestione autonoma: pezzetti della filiera produttiva affidati in appalto a imprese piccole o piccolissime, se non a singoli ex dipendenti costretti a improvvisarsi imprenditori di sé stessi. Il film documenta il passaggio dalla stabilità dei rapporti di lavoro assicurata dal fatto di lavorare alle dipendenze di una impresa di dimensioni medio-grandi, sovente in mano pubblica, alla aleatorietà delle condizioni contrattuali che caratterizzano il nuovo mercato del lavoro, fatto di appalti rinegoziati di continuo, lavori giornalieri, instabilità, intermittenza e, talvolta, lavoro grigio o nero.

L'enciclopedia sulle conseguenze delle politiche neoliberiste continua con *It's a Free World* (2007), acuta disamina delle patologie del mercato del lavoro prodotte dal sovrapporsi di vincoli ai flussi migratori con la liberalizzazione dell'intermediazione di manodopera; *I, Daniel Blake* (2016), drammatico resoconto della mutazione genetica subita dal sistema di Welfare con le riforme che hanno legato a doppio filo la corresponsione dei sussidi di disoccupazione alla ricerca attiva di una nuova posizione lavorativa da parte del beneficiario; *Sorry, we missed you* (2019), dove si delineano i tratti del modello di organizzazione sociale che sta emergendo con la diffusione dell'uso delle piattaforme digitali e il governo algoritmico del lavoro.

2. Un cinema sui rapporti di produzione

L'interesse suscitato dai film di Loach è un fenomeno non facilissimo da spiegare. Il suo è infatti un cinema assai eccentrico, innanzitutto sul piano tematico. Come è noto, nell'ultimo trentennio, parallelamente al consolidamento di un immaginario collettivo schiacciato sulla

prospettiva che *non ci fosse alternativa* all'organizzazione del mondo esistente, la pratica critica si è andata caratterizzando in maniera sempre più marcata per l'insofferenza rispetto ai prodotti che puntassero a far emergere la *trama* della società che si nasconde sotto la varietà delle singole esistenze individuali, i fili che legano le nostre vite e che ne spiegano la *meccanica* e le *leggi di movimento*. Infatti, se la storia è finita, se un'organizzazione diversa del mondo non è neanche più immaginabile, non è neanche immaginabile che lo spettatore si sieda sulla poltroncina di un cinema con l'aspettativa di trovare sullo schermo strumenti per la comprensione di un mutamento sociale che la storia avrebbe cancellato dal nostro orizzonte.

Se si esclude questa prospettiva, al cinema rimane soltanto la funzione di documentare la lotta quotidiana che ogni singolo individuo conduce per la propria autoaffermazione in un mondo immaginato come ostinatamente refrattario al mutamento strutturale, e di celebrare l'energia o addirittura l'eroismo di chi, all'interno di un sistema di regole considerato immutabile, accetta la sfida di "mettersi in gioco" e si affanna alla ricerca di quel raro biglietto della lotteria che dà diritto al *successo*, declinazione contemporanea della meta del percorso esistenziale dell'individuo.

Il messaggio che scaturisce da questo modo di immaginare il ruolo del cinema è inevitabilmente conservatore: non è la società che non è a misura d'uomo, ma l'uomo che non riesce a essere all'altezza delle occasioni che la società gli mette davanti *a causa di debolezze caratteriali*. Le storie degli eroi positivi dello schermo stanno lì a dimostrare che niente impedisce agli individui di emanciparsi dal bisogno e vivere una vita piena di gratificazioni sociali ed affettive: è sufficiente valorizzare le motivazioni nascoste nell'interiorità, raccogliere le proprie energie, "lavorare duramente su sé stessi" e il successo è a portata di mano. Pecato per chi non ce la fa, ma in fondo non è colpa di nessuno se la sua volontà non è abbastanza forte da permettergli di avere la meglio delle (inevitabili) avversità che la vita ci mette davanti.

Ebbene, l'ostinazione del regista di Nuneaton a mettere al centro dell'obiettivo della macchina da presa i *rapporti di produzione* è una sfida reiterata a questo "protocollo". Mettere in scena i rapporti di produzione significa infatti rovesciare l'ordine del discorso. In primo luogo perché evidenziare come la condizione di ristrettezza economica non sia una evenienza distribuita probabilisticamente tra la popolazione, ma sia invece regolarmente correlata alla dipendenza dalla

vendita della forza lavoro sul mercato priva di legittimità il presunto nesso tra indigenza e “demerito”, che tanta parte gioca nella legittimazione dell’ordine esistente. E in secondo luogo perché, sottolineando il carattere storicamente contingente dell’attuale modello di organizzazione sociale, si suggeriscono implicitamente i connotati di eventuali “società possibili” dove l’emancipazione dal bisogno passi soprattutto attraverso un riequilibrio della distribuzione delle quote del prodotto sociale tra le diverse categorie di individui che contribuiscono a realizzarlo (classi sociali), piuttosto che attraverso l’esito di una periodica “lotteria” organizzata per permettere qualche sporadico passaggio da una categoria all’altra.

Il cinema di Loach è basato su un meccanismo narrativo ricorrente. I suoi personaggi vengono tutti messi di fronte a un qualche “cambio di paradigma” che ne modificherà profondamente l’organizzazione esistenziale: dal “legame sociale” alle “soluzioni individuali” ai problemi, dal lavoro subordinato all’autonomia, dalla solidarietà di classe alla competizione “orizzontale”, dalla remunerazione bassa ma garantita a guadagni incerti ma potenzialmente elevati. Il cambio di paradigma è sistematicamente accompagnato da un *marketing* tambureggiante ed entusiastico, e i protagonisti dei suoi film vengono sedotti dalle opportunità che il mutamento sembra offrirgli. Ma una volta abbracciata la scommessa e intrapreso il viaggio all’interno delle dinamiche sociali innescate dai nuovi dispositivi regolatori, i personaggi di Loach ne sperimentano sulla loro pelle le devastanti ricadute in termini di benessere materiale e spazio per gli affetti, e finiscono per avvitarsi in circoli viziosi senza uscita, a dispetto della moltiplicazione degli sforzi per mantenere un equilibrio tra le diverse dimensioni della propria esistenza.

L’obiettivo che anima le narrazioni di Loach è quindi «scuotere la coscienza degli spettatori»², sollevare il velo dell’ideologia che nasconde agli occhi delle classi subalterne la reale natura dei cambi di paradigma promossi dall’establishment. Allo spettatore viene chiesto di immedesimarsi con il protagonista di turno e vivere in prima persona tutte le calamità che gli piovono addosso: le misere condizioni salariali e l’insicurezza sul luogo del lavoro (*Riff Raff*, *The Navigators*), la perdita dell’occupazione e la colpevolizzazione per la propria inattività (*Raining Stones*), la cancellazione dei diritti sociali e la repressione po-

² Cfr. G. BARBERIS, R. LASAGNA, *Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza*, cit., p. 29.

liziesca delle iniziative tese a riportare le istanze dei ceti marginali dentro uno spazio “politico” di discussione (*I, Daniel Blake*), il progressivo scivolamento nella dimensione dell’illegalità (*It’s a Free World, Raining Stones*).

3. Il tramonto della lotta di classe

Si è detto che il cinema di Loach si pone *programmaticamente* l’obiettivo di rappresentare, da un lato, i mutamenti intervenuti nel mercato e nell’organizzazione del lavoro e, dall’altro, le ripercussioni di tali cambiamenti sul lavoro, sulla *coscienza* della classe operaia o, se si preferisce, sul modo in cui le persone che hanno bisogno di lavorare per vivere percepiscono sé stesse e il mondo³.

Sotto questo punto di vista, appare particolarmente interessante evidenziare come Loach abbia progressivamente raccontato nei suoi film il tramonto della lotta di classe, «la fine del noi contro loro», come spiega l’amministratore delegato della società che ha avuto in appalto i servizi ferroviari in *The Navigators*. Qui, più che altrove, questa narrazione è esplicitata e, al contempo, radicalmente smentita dai fatti: la lotta di classe esiste eccome, ma la storia le ha impresso una direzione diversa rispetto a quanto avvenuto nel secolo breve, perché il capitale l’ha trasferita su un campo di gioco diverso da quello su cui si è giocata nel XX secolo.

Se, da un lato, Loach affida ai vertici aziendali il ruolo di cantori della pacificata e consolatoria collaborazione tra dirigenza e maestranze, il cui lavoro si tinge nello storytelling egemone di flessibilità e autonomia, dall’altro lato la macchina da presa riscontra e restituisce una realtà molto diversa e ben più cinica. Nei dialoghi interni alla direzione aziendale ci si domanda, infatti, se sia stato finalmente affrontato e risolto il problema dei «piantagrane», ossia i sindacalisti non graditi «perché si oppongono al cambiamento». Parimenti sgradita appare, del resto, la contrattazione collettiva, liquidata come retaggio di un’epoca di negoziazione e accordi che può dirsi, oramai, “morta e sepolta”. Al cospetto di chi prova a obiettare che, da sempre, una serie di profili e istituti dei rapporti di lavoro sono stati regolamentati per via collettiva,

³ Su questi aspetti del cinema di Loach v. G. BARBERIS, R. LASAGNA, *Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza*, cit.

non si esita a replicare, usando le maniere forti, che c'è «una guerra in corso»: una guerra – come chiosa il dirigente della ditta appaltatrice – in cui «non si fanno prigionieri».

Alla retorica sul tramonto del conflitto, che ha senza dubbio il fine di delegittimare ogni forma di resistenza collettiva, si affianca una rappresentazione plastica delle conseguenze materiali prodotte dalle trasformazioni del sistema produttivo e dall'innovazione tecnologica sul piano dei rapporti collettivi. I nuovi contesti organizzativi danno luogo ad ambienti poco ospitali per l'azione collettiva a partire dalla loro stessa conformazione, atteso che i mutamenti strutturali dell'organizzazione del lavoro hanno ridimensionato persino i luoghi fisici di aggregazione, favorendo l'isolamento dei lavoratori posti, sovente, in concorrenza gli uni con gli altri.

La frammentazione del ciclo produttivo ha anche l'effetto di produrre una molteplicità di figure intermedie tra la proprietà e il lavoro che finiscono per funzionare da “ammortizzatori” del conflitto, spesso incanalato verso interlocutori sostanzialmente privi di poteri decisionali (il capocantiere in *Riff Raff*, Candeggina in *The Navigators*).

Questi fattori incidono, fatalmente, sulla forza del sindacato, che finisce per indebolirsi progressivamente fin quasi a scomparire nella traiettoria della filmografia di Loach. In *The Navigators* (2001), la storia scandisce il passaggio da una fase “collettiva” – presente nella prima scena del film, dove la cinepresa riprende un luogo di aggregazione in cui i lavoratori discutono insieme delle comuni condizioni di lavoro – rispetto a un finale in cui i tre protagonisti, legati dall'amicizia e preoccupati dal lavoro, si chiedono come scongiurare il rischio che l'incidente di un collega abbia ripercussioni sulle future possibilità d'impiego, risolvendosi a spostare il suo corpo sulla strada. È visibile, dunque, un cambio di passo rispetto al più risalente *Riff Raff* (1991), dove l'incidente sul lavoro aveva provocato una violenta reazione culminata nell'incendio del cantiere: ma sono passati dieci lunghissimi anni ed è stato frattanto definitivamente congedato *il secolo del lavoro* sicché, nel film d'inizio secolo la solidarietà lascia il posto alla preoccupazione, facendo emergere tra i lavoratori «forme di opportunismo che mostrano i segni di una mostruosa barbarie»⁴.

⁴ Così R.E. CHESTA, V. MACCARRONE, *Dal campo allo schermo: influenze sociologiche nel cinema realista di Ken Loach*, in *Sociologia del lavoro*, n. 169/2024, p. 195, qui 203.

Una lettura diacronica dei film sin qui richiamati mostra la progressiva eclissi dei momenti collettivi, dei luoghi di condivisione, degli ambiti di confronto e lotta sindacale. Se nei suoi primi film il regista inglese è ansioso di rappresentare le discussioni sui luoghi di lavoro (*The Navigators*) o le chiacchierate nei pub (*Riff Raff*), che si convertono, agilmente, in momenti di confronto collettivo sulle condizioni di lavoro, sui salari, sulle rivendicazioni da mettere in campo, col passare degli anni i luoghi di lavoro si dematerializzano (*Sorry we missed you*) o ne viene interdetto un uso sociale (*The Navigators*), mentre i pub sono destinati a diventare luoghi piuttosto squallidi nei quali si incrociano, occasionalmente, monadi isolate, e si osservano traffici ambigui, al confine tra legale e illegale (*Raining Stones, I, Daniel Blake*).

In parallelo, spariscono progressivamente sindacalisti e rappresentanti della collettività. In *Riff Raff* c'è Larry, delegato dai compagni di lavoro per negoziare con l'imprenditore alcune elementari norme di sicurezza sul cantiere, che per questo viene licenziato: «hai visto cosa è successo a Larry?» – si domanda uno di loro, per trarne l'amara conclusione che è «Meglio stare zitti». In *Raining Stones* non ci sono sindacalisti, ma c'è Jimmy, quadro dell'associazione inquilini, che è di fatto una figura di riferimento (anche) per i lavoratori. Una figura positiva, che incoraggia Bob ma si vede anche costretto ad ammettere che i lavoratori sono «come dei cani che si azzannano tra loro, invece di unir[si] e moltiplicare le forze per aiutar[si] l'un l'altro».

In *The Navigators* tocca a Gerry fare il sindacalista: spiegherà ripetutamente ai colleghi l'importanza di restare uniti, di non farsi amaliare dalle sirene dell'autonomia, di restare a lottare per il posto di lavoro. In *Bread and Roses*, l'unico film dove c'è davvero il conflitto sindacale, Sam Shapiro, di *Justice for Janitors*, ha enormi difficoltà a intercettare i lavoratori immigrati impegnati negli appalti di pulizie, che sono tanto impauriti quanto diffidenti. L'organizzazione dell'appalto e la diversa provenienza territoriale indeboliscono l'interesse collettivo, sacrificato alla prevalenza dei diversi interessi individuali: c'è chi è indebitato per pagare l'Università, chi ha i figli disoccupati, chi deve mandare i soldi al paese di provenienza per mantenere la famiglia. Sembra che nessuno abbia alternativa, che nessuno possa correre il rischio di lottare. Alla fine però, nel suo unico film ambientato negli Stati Uniti, Loach mostra un sindacato che riesce a superare le diffidenze e a vincere la battaglia.

Tuttavia, nella produzione successiva di Loach i corpi intermedi

deputati alla rappresentanza del lavoro sono destinati a scomparire, lasciando i lavoratori ad affrontare in solitudine un mercato del lavoro costellato di guerre tra poveri⁵.

I lavoratori immigrati di *It's a Free World* sono soli, armati l'un contro l'altro per ottenere l'occasione di lavoro, e solo è Ricky in *Sorry we missed You*, che non trova alcuna forma di solidarietà tra "colleghi", tutti troppo impegnati a correre per fermarsi ad aiutare l'altro, quando non in guerra per accaparrarsi la consegna migliore. Con riferimento a tale pellicola è stato notato⁶, peraltro, come proprio nel settore del *food delivery* sia nato un movimento di resistenza collettiva che ha assunto anche forme inedite e che ha prodotto importanti risultati. Proprio grazie agli autisti di Uber (e, in Italia, all'attivismo dei *riders*), impegnati in forme nuove di conflitto e in un importante contenzioso giudiziario che ha coinvolto tutto il mondo, si è andata sviluppando una riflessione globale sui confini (del campo di applicazione delle tutele) della subordinazione, che in alcuni paesi ha portato anche all'intervento del legislatore, per introdurre una specifica tutela o per estendere le tutele della subordinazione⁷.

Di tutto questo nel film di Loach non c'è traccia, eppure il sito ufficiale di *Sorry we missed you* invitava i lavoratori e le lavoratrici della gig economy ad unirsi alle diverse campagne che già nel 2019 erano in corso nel Regno Unito per lottare per migliori condizioni di lavoro. Dunque l'assenza di una prospettiva di salvezza non deriva da inconsapevolezza, ma da una scelta ben precisa e neppure isolata nella sua filmografia sul lavoro. Salvo il caso di *Bread and Roses*, infatti, dove il successo della vicenda dei pulitori americani ha evidentemente contribuito ad aprire un piccolo varco nel pessimismo di Loach relativamente alla possibile riuscita dell'azione collettiva, in tutte le altre pellicole lo spazio per rivendicazioni sindacali atte a produrre un cambiamento

⁵ «Il capitalismo è il nemico invisibile che ha vinto: si è rotto il vincolo di solidarietà tra i lavoratori che c'era fino agli anni Novanta, è in atto una guerra tra poveri e gli sfruttati si scontrano spesso l'uno contro l'altro»: così E. DE NICOLA, *Il cinema di Ken Loach, uno specchio del lavoro*, in *Menabò di etica ed economia*, 19 gennaio 2020.

⁶ R.E. CHESTA, V. MACCARRONE, *Dal campo allo schermo*, cit., p. 205.

⁷ Non è questo il contesto per indugiare sul tema, ma vale la pena sottolineare come proprio alle battaglie dei riders sia imputabile la riforma dell'art. 2, co. 1, del d.lgs. n. 81/2015 che ha di fatto prodotto un ampliamento del campo di applicazione delle tutele del lavoro. Sia consentito il rinvio a V. NUZZO, *I confini delle tutele lavoristiche, oggi*, in *Costituzionalismo.it*, n. 1/2020, Parte I, pp. 73 ss.

pare essersi amaramente chiuso. Ne rappresenta un indicatore la sorte dei sindacalisti: Larry (*Riff Raff*) viene licenziato per aver provato a chiedere maggiore sicurezza sul lavoro, Gerry (*The Navigators*) viene deriso dai compagni per non esser riuscito a rinegoziare la timbratura dei cartellini e alla fine rimane da solo a presidiare inutilmente i luoghi dove si discuteva di diritti e salari; Bill (ancora *The Navigators*) viene costretto a firmare un foglio in bianco per le sue dimissioni quando prova a difendere gli accordi collettivi vigenti in azienda. Sembra che Loach non nutra alcuna speranza – almeno nei contesti che racconta e nel tempo in cui li racconta – nella possibilità dei lavoratori di incidere sul sistema. La disfatta dei sindacati negli anni '80 ha lasciato il segno⁸. E così l'obiettivo principale diventa quello di *decostruire il racconto dei potenti*, come recita il titolo del bel libro-intervista scritto a quattro mani con Frank Barat⁹, mettendo lo spettatore di fronte a una realtà segnata dalla devastazione prodotta sulla sfera personale e sociale dalle forme più ruvide del capitalismo contemporaneo. Tornando a *Sorry we missed you*, anche qui l'interesse a mostrare la schiavitù nascosta nella gestione algoritmica del lavoro è certamente superiore a quello di rappresentare esperienze collettive di mobilitazione, che peraltro non avevano prodotto (soprattutto in Gran Bretagna) nessun tangibile risultato.

Nel suo racconto delle trasformazioni dell'organizzazione del lavoro, la visione di Loach film dopo film diventa sempre più cupa. I tempi di vita privata si asciugano progressivamente, colonizzati da un lavoro onnivoro e privo di confini, capace di incunearsi per ogni dove. Frattanto diminuiscono, fino a scomparire, i momenti di condivisione con i colleghi, con gli amici, con la famiglia. Non c'è più posto per una risata, per una battuta, per la leggerezza.

Il messaggio del regista inglese è chiaro: in queste nuove organizzazioni della produzione il tempo di un lavoro povero e precario divorza, pian piano (e pellicola dopo pellicola), il tempo di vita. Senza ottimismo, perché nella retorica della fine del conflitto quel che è sparito è il soggetto deputato a frequentarlo.

⁸ Lo dichiara lo stesso Loach quando spiega perché con *Riff Raff* ha voluto mostrare il "ritorno al passato" delle condizioni dei lavoratori edili: intervista in G. FULLER (a cura di), *Loach secondo Loach*, Roma, 2000, qui p. 105.

⁹ K. LOACH, *Sfidare il racconto dei potenti*, cit.

* * *

ABSTRACT

ITA

Una parte importante della filmografia di Ken Loach appare come una capillare rassegna delle trasformazioni subite dall'organizzazione economica a partire dalla fine degli anni 70 e delle relative ricadute sui rapporti di forza tra le soggettività sociali coinvolte nelle relazioni produttive, sui ritmi di vita dei membri della working class e sul relativo immaginario, sulle modalità della rappresentanza dei relativi interessi, sui modelli di riproduzione sociale e sulla qualità della vita nelle realtà urbane. In questo breve saggio, gli autori mettono l'attenzione su due aspetti della produzione del regista inglese che si intersecano sistematicamente nel meccanismo narrativo che innerva i suoi film: da un lato, il suo interesse per la messa in scena di quel complesso di trasformazioni istituzionali che hanno progressivamente “depoliticizzato” le relazioni tra capitale e lavoro, riconducendole sotto il dominio del modello mercantile; dall'altro, la dialettica tra il marketing entusiastico con cui le istituzioni pubbliche accompagnano i “cambi di paradigma” sperimentati dai personaggi di Loach e le devastanti conseguenze di quei mutamenti sulle loro vite in termini di benessere materiale e spazio per gli affetti. Ne emerge un'idea di cinema molto “eccentrica” nel panorama delle arti narrative, che rigetta la lettura individualista della società che percorre sotterraneamente la quasi totalità della produzione contemporanea e aspira esplicitamente a «sfidare il racconto dei potenti», svelando il disegno di redistribuzione regressiva che si cela dietro la retorica della «fine della lotta di classe».

EN

A significant part of Ken Loach's filmography appears to be a comprehensive review of the changes that have occurred in economic organisation since the late 1970s, and their impact on the balance of power between capital and labor, the organization of family life among working class individuals, their perception of the world, the ways their interests are represented, and the quality of their life in urban areas. In this short essay, the authors focus on two aspects of the English director's work that systematically intersect in the narrative structure of his films. In the first place, there is his interest in portraying the complex institutional transformations that have progressively “depoliticised” the relationship between capital and labour, bringing it back

under the dominance of the market model. Secondly, there is the contrast between the enthusiastic marketing with which public institutions accompany the “paradigm shifts” experienced by Loach’s characters and the devastating consequences these changes have on their material well-being and emotional lives. The result is an “eccentric” approach to cinema, which, while rejecting the individualistic depiction of society underlying most contemporary film production, explicitly aims to «challenge the narrative of the powerful», that is to reveal the regressive redistribution plan behind the rhetoric of the “end of class struggle”.



Costituzionalismo.it

Email: info@costituzionalismo.it
Registrazione presso il Tribunale di Roma
ISSN: 2036-6744 | Costituzionalismo.it (Roma)