

FALSOPIANO

attraversareiltempo/8



Giorgio Barberis • Roberto Lasagna

KEN LOACH

Il cinema come lotta e testimonianza



attraversare *il tempo* / 8  **isral**

*A Adele Clelia Amélie, Irene Sofia Nilde
e Fausto Libero e Valentina.*

*Con la speranza che il mondo che verrà sia
meno cupo di quello in cui stiamo vivendo.*



EDIZIONI

FALSOPIANO

Giorgio Barberis • Roberto Lasagna

KEN LOACH

Il cinema come lotta e testimonianza



Nota editoriale	p. 11
Presentazione di Mariano G. Santaniello	p. 13
Una lezione di cinema e di vita di Alberto Barbera	p. 15
I. Dalla “fine della storia” al mondo in pezzi. Considerazioni preliminari su un presente “impresentabile” di Giorgio Barberis	p. 19
II. Fare a pugni con le consuetudini e le istituzioni: gli esordi televisivi	p. 29
III. La realtà è a colori: il debutto sul grande schermo, dalla parte dei “poveri diavoli”	p. 45
IV. Il giovane Billy e il falchetto Kes: dentro e fuori la gabbia delle istituzioni	p. 55
V. Logiche di conservazione: <i>Family Life</i>	p. 61
VI. La televisione e il cinema come finestre sul mondo: gli anni Settanta e Ottanta	p. 69
VII. Il lavoro che cambia: Loach e il postfordismo	p. 85

VIII. Donne e libertà: da <i>Ladybird Ladybird</i> a <i>In questo mondo libero</i>	p. 101
IX. Sbandati e dissidenti: storie di morte, whisky e vite dimenticate	p. 111
X. Nostra patria è il mondo intero. Storia, religione, politica	p. 123
XI. Pensare resistente: Ken Loach e i “combattenti” del cinema europeo	
di Roberto Lasagna	p. 135
XII. Congedo	p. 151
Riferimenti bibliografici	p. 166
Filmografia essenziale	p. 170

«È chiaramente contrario alla legge di natura che un pugno di uomini nuoti nel
superfluo, mentre la moltitudine affamata manca del necessario»

Jean-Jacques Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti
dell'ineguaglianza tra gli uomini* (1755)

«Noi vogliamo per tutti pane, libertà, amore, scienza»

Errico Malatesta, *L'Anarchia* (1921)

*«I funzionari non funzionano.
I politici parlano ma non dicono.
Gli elettori votano ma non scelgono.
I mezzi d'informazione disinformano.
I centri d'insegnamento insegnano a non imparare.
I giudici condannano le vittime.
I militari sono in guerra contro i loro compatrioti.
I poliziotti non combattono i delitti perché sono troppo occupati a commetterli.
I fallimenti si socializzano, gli utili si privatizzano.
È più libero il denaro che la gente.
Le persone sono al servizio delle cose».*

Eduardo Galeano, *Il libro degli abbracci* (2005)

«Se non ti aspetti nulla, non ottieni nulla»

The Old Oak (id., K. Loach, 2023)



Ken Loach, photo Bruno Chatelin

Nota editoriale

Questo libro nasce con due finalità precise. Anzitutto, ha come principale obiettivo quello di analizzare il cinema di Ken Loach, straordinario regista britannico tra i più amati e premiati cineasti europei. Molti sono gli studi a lui dedicati, e con questo volume non si vuole proporre un saggio biografico esaustivo e completo in ogni dettaglio sulla sua vita e sulla sua opera. Si vuole, invece, porre l'accento sulla valenza *politica* del suo cinema, sul rigore etico del suo lavoro artistico e sulla coerenza di tutta la sua produzione, che copre un arco di tempo di sessant'anni e comprende capolavori indimenticabili e film che fanno sempre riflettere, discutere, e prendere posizione. Nei capitoli iniziali si può trovare un'analisi più dettagliata dei primi lavori del regista, meno noti nel nostro Paese. Nei capitoli successivi, invece, vi è una riflessione più generale sui temi peculiari del cinema di Loach, con un 'viaggio' libero tra i suoi lungometraggi e le svolte – in ambito socio-politico, economico e storico – che in essi trovano una (magistrale) rappresentazione.

In secondo luogo, questo testo propone la scelta originale di mettere in dialogo due autori dal percorso professionale e umano molto diversificato, unendo sensibilità e metodologie di lavoro differenti, ma capaci di fondersi in modo equilibrato e – questo il nostro auspicio – stimolante per il lettore. Barberis, storico del pensiero politico, ha scritto il saggio introduttivo, dedicato alla crisi della politica in atto e alle trasformazioni della società contemporanea, che hanno un peso determinante nella cinematografia di Loach. Di Lasagna, psicologo e critico cinematografico, è la postfazione, che focalizza l'attenzione sul rapporto tra il regista di Nuneaton e altri grandi autori del cinema europeo, alle prese con tematiche simili e con valori affini. Gli altri capitoli, che sono da intendersi (e possono essere letti) come saggi a sé stanti, ma comunque strettamente correlati l'un l'altro, sono invece il frutto del dialogo e della riflessione comune dei due autori.

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna



Poor Cow (1967)

PRESENTAZIONE

di Mariano G. Santaniello*

Alcuni di voi si chiederanno le ragioni per le quali un Istituto per la storia della Resistenza come il nostro si cimenti con la pubblicazione di un volume che parla di cinema, ma in questo caso la risposta non è poi così difficile da trovarsi.

Nel corso dell'ultimo decennio, in realtà, l'Isral – Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria “Carlo Gilardenghi” – ha deciso di intraprendere un percorso di grande attenzione e approfondimento dello studio della contemporaneità, che abbiamo chiamato “laboratorio del tempo presente”, utilizzando anche strumenti e linguaggi che possono apparire poco consueti e ortodossi per un'istituzione culturale che si occupa di ricerca e didattica della storia, ma che in realtà costituiscono, invece, utili attrezzi per riuscire meglio ad analizzare, comprendere, divulgare saperi e conoscenze.

Di più, parlare come in questo caso di Ken Loach, della sua cinematografia, della sua arte è questione che molto ha a che spartire con i temi e le tematiche su cui il nostro Istituto opera e si cimenta da anni. Il regista inglese infatti ha saputo raccontarci nel corso della sua ampia filmografia storie che partendo da una dimensione minore e un'ottica individuale, sanno descrivere le grandi contraddizioni della società contemporanea, trasformandosi a loro volta in riflessione e narrazione critica della grande Storia, quella con la S maiuscola.

Loach riesce a condurre questo tipo di impresa sia che racconti la condizione delle componenti più fragili e marginali della società britannica – ma forse sarebbe più corretto dire capitalista e occidentale –, sia che descriva con efficacia contesti e scenari storici di riferimento fondamentali per il racconto della storia del Novecento.

Il disoccupato espulso dal circuito produttivo di *I, Daniel Blake* o la fragile Maggie di *Ladybird*, *Ladybird* o ancora il protagonista borderline di *My name is Joe* insieme alle altre decine di protagonisti delle sue pellicole che raccontano storie, spesso dolenti e drammatiche, di marginalità, di difficoltà, di *lumpenproletariat* – accezione questa che forse il socialista e marxista Loach apprezzerrebbe – sono figure entrate ormai nella storia della cine-

matografia internazionale. Analogamente personaggi come gli entusiasti e sinceri David e Blanca di *Terra e libertà* o la misteriosa e struggente Carla di *Carla's song* oppure il tormentato Damien de *Il vento che accarezza l'erba*, nel raccontare storie straordinarie e appassionanti calate in travolgenti contesti storici, sono entrati nel cuore e nelle menti di tutti coloro che hanno avuto modo di assistere a questi film. Molti di noi hanno uno o più titoli di Loach tra i propri film del cuore!

Il cinema *engagé* e *partigiano* di Loach – aggettivo quest'ultimo a noi assai caro e non di poco conto essendo un istituto che si occupa di storia della Resistenza – quindi ben si attaglia a quelli che sono i principi e i contenuti valoriali di chi ha deciso di fare dello studio e del racconto della contemporaneità e delle sue contraddizioni e passioni, l'oggetto della propria attività.

È quindi in quest'ottica che abbiamo accolto da subito, con partecipazione e entusiasmo, il progetto di pubblicare questo studio critico della cinematografia del cineasta di Nuneaton. La consapevolezza che gli autori di questa ricerca e di questo saggio erano Giorgio Barberis e Roberto Lasagna è stata per noi garanzia di qualità e bontà del lavoro. Giorgio e Roberto, oltre ad essere nostri stimati amici e assidui collaboratori, rivestono all'interno del nostro organigramma ruoli e posizioni di responsabilità, ma soprattutto sono entrambi studiosi di vaglia con competenze e specificità assai differenti, ma entrambi accomunati dal quel sentimento che accomuna tutti coloro collaborano con l'Isral ovvero la passione. La passione per la ricerca, per l'approfondimento, per la verità, per la divulgazione, per la condivisione e la didattica.

Passione che è poi anche la cifra che contraddistingue l'opera di quello straordinario cineasta, intellettuale, attivista e militante che risponde al nome di Ken Loach.

*Presidente ISRAL

UNA LEZIONE DI CINEMA E DI VITA

di Alberto Barbera

La prima cosa che viene in mente ripensando al cinema di Ken Loach è che il suo percorso – dal primo film realizzato nel 1967 sino all’ultimo, che risale a pochi mesi fa – non è assimilabile a quello di nessun altro cineasta del presente o del passato. Per coerenza, organicità e caratteristiche peculiari. Si dice di molti cineasti che tendano a rifare sempre lo stesso film con poche, effimere variazioni. Nel caso suo, non v’è dubbio che la molteplicità delle storie raccontate e la moltitudine di individualità messe in scena abbiano goduto di un identico trattamento, fatto di rispetto, umana comprensione e solidarietà sociale, riflettendo una visione del mondo, della società e della politica (intesa nel senso più ampio del termine) che non appare nel tempo scalfita da alcuna crepa, neppure di fronte agli sconvolgimenti epocali che hanno contrassegnato le vicissitudini dell’Occidente a partire dalla seconda metà del secolo scorso sino alla situazione attuale, che non potrebbe essere meno precaria. O, per meglio dire, che proprio degli effetti di quegli sconvolgimenti sulla vita di quella che un tempo si sarebbe chiamata la “povera gente” (operai, emarginati, disoccupati, pensionati: il proletariato, insomma, per dirla con un termine passato di moda), il suo cinema si è sempre ed esclusivamente occupato e preoccupato, trovando la sua più profonda ragione d’essere, con un’efficacia rappresentativa, una forza comunicativa e una capacità di coinvolgimento emotivo quasi senza precedenti e con poche altre esperienze artistiche capaci di reggere il confronto in quello stesso ambito.

L’organicità è l’altro aspetto del suo cinema che non si può ignorare, insieme con le caratteristiche peculiari che lo rendono un *unicum*. Alla coerenza tematica corrisponde infatti un evidente approccio univoco alla forma, e cioè al modo di accostarsi alla realtà rappresentata e al linguaggio di cui Loach si serve per comunicare con lo spettatore. Privo di compiacimenti di alcun tipo, essenziale, schietto e diretto sino a esibire senza complessi una qualche forma di crudezza stilistica, il suo cinema si riconosce in un’apparente semplicità che talvolta gli viene rimproverata, ma che è in realtà il risultato di un processo sofisticato di sottrazione e concentrazione,

alla ricerca di un surplus di verità che è prima di tutto una forma di rispetto nei confronti delle situazioni e dei personaggi evocati dai suoi film di denuncia delle terribili conseguenze del fallimento del modello di capitalismo finanziario, da cui muove l'analisi di Giorgio Barberis in apertura di questo libro. Mentre, nella sua postfazione, Roberto Lasagna si spinge sino a sostenere che in virtù di una vocazione sostanzialmente didattica del suo cinema, l'approdo finale del metodo Loach consiste nell'aspirazione "a parlare la stessa lingua dei suoi protagonisti". Considerazione che fornisce anche un'accettabile spiegazione del successo e dell'attenzione costanti che i film di Loach hanno sempre ottenuto, e non soltanto da parte della critica, nel corso di una lunga carriera che dura da sessant'anni e che ha al suo attivo 27 lungometraggi per il cinema (senza contare i lavori per la TV, i corti e i documentari).

Ho avuto la fortuna di incontrare Ken Loach in più occasioni nel corso della mia attività professionale. Gli incontri sono stati, ogni volta, la conferma di avere a che fare con un uomo estremamente gentile, disponibile, generoso e non privo di ironia, come raramente capita in un ambiente frequentato da ben altre tipologie di individui, nei quali spesso prevalgono forme di egocentrismo più o meno esasperato, autoreferenzialità accesa e scarsa disponibilità al dialogo. Anche quando il caso ha disposto che ci trovassimo sui fronti opposti di una polemica innescata da un dipendente del Museo del Cinema di Torino che lo aveva chiamato in causa, a sostegno di una rivendicazione sindacale dai contorni non limpidissimi. Coerente sino in fondo con la linea di intransigenza che lo caratterizza, Loach aveva rifiutato il premio offertogli dal Torino Film Festival. Non mi era riuscito di convincerlo, nel mio ruolo di direttore del Museo (dal quale il festival dipendeva), dell'estraneità della Fondazione da una controversia che coinvolgeva invece una cooperativa di servizi esterna. Lui era venuto comunque a Torino, ma solo per partecipare a un infuocato incontro col pubblico, organizzato da un sindacato di base. Ma il conflitto, approdato sulle pagine dei giornali nazionali com'era prevedibile, non ha minimamente influito sui nostri rapporti. Come se niente fosse accaduto, pochi mesi dopo Loach mi invitò alla cena di gala, seguita alla proiezione del suo nuovo film al festival di Cannes. Seduto al suo fianco, ebbi modo di riflettere sul fatto che l'intera vicenda sembrava uscita da qualche suo lavoro, e - ancora una volta - sull'ammirevole coerenza di un regista in grado di assumere un identico

atteggiamento che si tratti di un suo film o della vita reale. Una persona per la quale i rapporti umani, il rispetto della dignità e la solidarietà fra individui, al di là delle differenze di posizione e di classe, vengono prima di ogni altra considerazione. Una lezione di cinema e di vita che, nella sua estrema semplicità, assume il valore di una rivendicazione rivoluzionaria in una società che, parafrasando ancora Barberis, “una volta crollata la clamorosa illusione di un sistema economico (il capitalismo) capace di garantire a tutti la possibilità di soddisfare ogni desiderio”, sembra marciare irresponsabilmente in direzione di un futuro carico di incognite e minacciose conseguenze, soprattutto per quella parte di umanità che ne costituisce la componente più fragile e indifesa.

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna



Poor Cow (1967)

Dalla “fine della storia” al mondo in pezzi.
Considerazioni preliminari su un presente *impresentabile*

di Giorgio Barberis

Alla metà degli anni Novanta mi colpì molto la lettura di un volume di François Furet, storico tra i più noti della Rivoluzione francese e vicino a una sensibilità “revisionista” che nel testo in questione emerge con nettezza: sto facendo riferimento a *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*¹, in cui lo studioso parigino traccia un bilancio impietoso delle “illusioni” che hanno accompagnato l'idea comunista, a distanza di pochi anni dal fragoroso collasso del socialismo reale. L'autore stesso ne subì la fascinazione, militando in gioventù nel Partito Comunista Francese, per poi distaccarsene sempre più polemicamente. Ma non è di quel libro che intendo ora parlare, né della ‘mitologia’ sovietica che ne è protagonista. Intendo piuttosto sostenere che oggi siamo di fronte a un'altra clamorosa *caduta*, alla “fine” di un'altra ideologia, quella (neo)liberale, che ha dominato per decenni, proprio dalla conclusione della guerra fredda, e più precisamente dal crollo del Muro di Berlino nel novembre del 1989. Sembrò allora a molti che il capitalismo e la liberaldemocrazia non avessero più nemici, e rappresentassero addirittura il compimento del processo storico. Francis Fukuyama, in un suo libro molto fortunato, scomodò addirittura Hegel per sentenziare la “fine della Storia”², sostenendo che l'umanità fosse giunta al suo massimo livello possibile, con una forma di governo in grado di assicurare la ‘sovranità’ ad ognuno (la democrazia) e un sistema economico (il capitalismo) capace di garantire a tutti la possibilità di soddisfare ogni desiderio. Una clamorosa “illusione”, appunto, che non ha retto alle “dure repliche della storia”. E sono proprio quelle *replique* a determinare il contesto entro cui si muove una parte significativa della filmografia di Ken Loach. Andiamo, però, più in profondità.

L'*ordine liberale*, ovvero quel sistema politico-economico che si è costituito ed affermato su larga parte del globo a conclusione della Seconda guerra mondiale, con i suoi pilastri ben saldi³ – la democrazia e i diritti individuali; il multipolarismo definito da istituzioni internazionali formalmente riconosciute; un sistema di sicurezza collettiva assicurata dalla NATO,

ossia dalla coesione transatlantica e dall'egemonia statunitense; un'economia internazionale aperta, nata dagli accordi di Bretton Woods – e con le sue promesse di crescita e benessere per tutti, ha avuto indubbi successi – riassunti nelle formule felici del “Welfare state” e dei “Trenta gloriosi”, ossia i tre decenni di sviluppo economico dell'Occidente – ma anche evidenti contraddizioni, criticità, limiti. A sfidarlo, da un lato, il comunismo internazionale e l'economia pianificata dell'Unione Sovietica, e – dall'altro – il pensiero critico, non rassegnato a ridurre l'individuo all'*unica* dimensione di *consumatore*. Con la fine della guerra fredda, con l'implosione del sistema sovietico, con la globalizzazione e il successo planetario del (neo)liberismo, quell'*ordine* sembrava avviato a un trionfo ‘definitivo’. Nessuno spazio per alternative possibili di fronte a un pensiero *unico* che prometteva felicità e pretendeva fedeltà. Ma era, se non una mistificazione, certamente un abbaglio, un'illusione – come detto –, destinata a crollare nel giro di pochissimo tempo. L'ordine liberale *after victory*, infatti, ha palesato in tempi rapidi tutta la propria fragilità, non riuscendo in alcun modo a mantenere le sue promesse di pace, di sicurezza, di benessere e di prosperità universale, ed è precipitato in una profonda crisi, trascinando con sé anche la politica (che in realtà aveva da tempo abdicato al proprio ruolo di guida, lasciando il primato all'economica di mercato) e tutti gli ambiti fondamentali della vita sociale, alle prese con una “transizione” che sembra non avere fine tra un *non più* e un *non ancora*, in sospensione tra due mondi diversissimi, quello di ieri, ormai in pezzi, e quello di domani, pieno di incognite e di zone d'ombra. Ma procediamo con ordine.

Per capire ciò che sta accadendo oggi occorre risalire molto indietro, e più precisamente agli anni Settanta del Novecento. Si inizia allora a comprendere (pensiamo alla crisi petrolifera) che non può esserci una crescita infinita in un mondo finito, e che il modello produttivo richiede importanti revisioni. A segnare quel decennio, e invero tutti quelli a venire, è però un vorticoso rinnovamento scientifico e tecnologico, la *terza rivoluzione industriale*, determinata dall'informatica, dall'elettronica, dai processi di automazione, dal silicio, e pure dagli aerei e dalle navi a grandi capacità, da uno spazio che si *riduce* e da un tempo che *accelera*, ponendo le premesse per la massiccia intensificazione di quegli scambi, di quei flussi (economici, di informazioni e di persone) che danno luogo a una globalizzazione senza più argini e “confini”. Un cambiamento *epocale* che, come detto, ha inte-

ressato ogni ambito, a partire dal sistema economico e dal mondo del lavoro. Il passaggio dal fordismo al postfordismo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione copernicana, rendendo obsolete procedure e dinamiche che sembravano eterne (basti pensare alla catena di montaggio e a tutta l'organizzazione taylorista del processo produttivo), e che invece vengono travolte dal *just in time*, dalla *lean production*, dall'apoteosi del marketing, e dai processi di finanziarizzazione. Il lavoro si frantuma, la "flessibilità" diventa la parola chiave, ma porta con sé, come due facce della stessa medaglia, la precarietà, l'instabilità, l'incertezza, che sconfinano presto dall'ambito professionale a quello *tout court* esistenziale. Molti film di Loach – da *Riff-Raff-Meglio Perderli che trovarli* (Riff-Raff, 1991) a *Raining Stones* (*Raining Stones*, 1993), da *Paul, Mick e gli altri* (*The Navigators*, 2001) a *In questo mondo libero...* (*It's a Free World...*, 2007), da *Io, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016) fino a *Sorry We Missed You* (2019) – rappresentano magistralmente le ricadute sociali di questo cambio di paradigma, che premia pochi fortunati ed espone i più fragili a conseguenze drammatiche.

E la politica? Come già ricordato, è forse questo il cuore del cambiamento che segna il nostro tempo⁴. La sfera politica non è più il luogo della decisione *sovrana*, ed è viepiù marginale e subalterna all'ambito economico. A determinare le sorti collettive sono le scelte di agenzie transnazionali sottratte al controllo democratico, di tecnocrazie non elettive e delle grandi *corporations*. La sensazione diffusa è quella di una mediocrità complessiva della *leadership* politica ad ogni livello, dal globale al locale. Ma il problema è strutturale, dovuto non tanto e non solo ai singoli individui che ricoprono ruoli di responsabilità, quanto piuttosto all'impossibilità di gestire e controllare quei flussi (di merci e capitali, di persone e soprattutto di informazioni e di dati) che connotano il travolgente processo di globalizzazione sviluppatosi dagli anni Ottanta del secolo scorso ad oggi, il quale ha eroso via via sovranità e prerogative agli Stati nazionali. Le tradizionali forme dell'agire politico, a cominciare dai partiti, attraversano una crisi profondissima, e più in generale si assiste all'obsolescenza delle categorie politiche fondamentali del Novecento. Nell'epoca delle "larghe intese" e dei governi "tecnici", infatti, si va riducendo lo spazio per la dialettica tra *destra* e *sinistra*, ossia tra opzioni realmente "alternative" della gestione della cosa pubblica⁵. Il «pilota automatico» alla guida della politica economica italiana (ma il ragionamento potrebbe valere per ogni altro Paese), evocato

da Mario Draghi da Francoforte, nel suo ruolo di presidente della BCE, per assicurare i mercati finanziari all'indomani dell'esito incerto delle elezioni politiche della primavera 2013, dà il senso del momento che stiamo vivendo⁶. Le "cose da fare" sono chiare, valgono per tutti, *vincolano* ogni governo possibile, escludono autonomia decisionale e sottraggono, di fatto, il *potere* al popolo. Perché allora andare a votare se è già *tutto* deciso? E che cosa resta alla politica in un simile scenario? La parte simbolica, forse. Il desiderio di affermazione e le ambizioni dei singoli, sicuramente. Il "gioco delle parti", in una dinamica molto simile a uno "spettacolo", a una *rap-presentazione*, che va progressivamente a sostituirsi alla rappresentanza. Ma nessuna capacità di incidere sulla *struttura* economica e sociale. Si spiega anche così (oltre che per le conseguenze della crisi economica e l'impoverimento dei ceti medi) la reazione populista e sovranista, che ha conosciuto in anni recenti una diffusione e una crescita impetuosa in moltissimi luoghi, anche assai diversi l'uno dall'altro. Su questo argomento esiste ormai una molteplicità di studi autorevoli, che non è possibile richiamare in questa sede. Sintetizzando, io ritengo che il "populismo" in quanto tale sia principalmente un *sintomo* della crisi dell'ordine liberale, una risposta (sbagliata) a problemi molto concreti, a partire proprio dalla perdita di sovranità e della possibilità di incidere da parte dei cittadini su linee di politica economica predeterminate e ineluttabili⁷. Certo, una soluzione non praticabile (e a dire il vero neppure auspicabile), giacché pare *effettivamente* inverosimile ipotizzare un semplice ritorno al mondo di "prima", agli Stati sovrani liberi di gestire in autonomia la propria politica e soprattutto la propria economia (anche schiacciando, all'occorrenza, i popoli più deboli). Troppo profonda l'interdipendenza globale e troppo avanzata la rivoluzione tecnologica. Però non può funzionare neppure quel modello *unidimensionale*, che omologa e conforma il pensiero, i costumi e i consumi, nato dal progetto globalista e neoliberista di politici cinici e ambiziosi e – sulla scia di Friedrich von Hayek e Milton Friedman – di rampanti e disinvolti economisti.

Occorrerebbe, invece, che la politica ritrovasse il proprio ruolo, rispondendo con mezzi adeguati e con un'*estensione* congrua – recuperando quella vocazione all'internazionalismo che è al cuore del progetto rivoluzionario del pensiero socialista – allo strapotere del capitalismo finanziario. E occorrerebbe soprattutto dedicare tempo, risorse e intelligenza a

costruire *un altro mondo possibile*, a individuare e tracciare alternative credibili, concrete, efficaci, per dare respiro e forma all'idea di una società armonica, giusta, solidale. Come ricorda, in uno dei film più appassionanti di Loach – *Il mio amico Eric* (*Looking for Eric*, 2009) –, lo splendido Éric Cantona in una delle “perle di saggezza” che dispensa all'omonimo Eric Bishop, postino di Manchester, «ci sono sempre più scelte di quante crediamo [...]. Chi ha paura di scuotere i dadi non farà mai sei». Il pensiero libertario, a partire da Bakunin (ma lo ripeteva spesso anche il mio maestro e amico don Andrea Gallo nei carruggi di Genova⁸) ci insegna che «bisogna sempre osare la speranza e sperare l'impossibile». L'esatto contrario di quel che sosteneva Margaret Thatcher, la “Lady di ferro” che ha guidato il governo conservatore britannico dalla primavera del 1979 alla fine del 1990, e che è giustamente bersaglio polemico di diversi protagonisti del cinema di Loach. Ella soleva ribadire che non ci sono alternative possibili. Di nuovo il “pensiero unico”. *There is no alternative* era uno dei suoi slogan più celebri, accanto all'idea, invero piuttosto rozza, secondo cui “la società non esiste; esistono solo gli individui”. E invece no! La dimensione collettiva dà respiro e senso. E c'è sempre un'altra *possibilità*, una via diversa, un'alternativa plausibile. La Storia non finisce con il capitalismo, che – come ricorda Jimmy Gralton nel suo appassionato discorso in difesa di una famiglia povera sotto sfratto – è un sistema «imbevuto di illusione, sfruttamento e avidità»⁹. Ma potremmo citare anche Papa Francesco, che nella *Fratelli tutti* – una delle sue Encicliche piene di buon senso, coraggio e radicalità –, definisce il neo-liberismo votato esclusivamente al profitto «un pensiero povero, ripetitivo, che propone sempre le stesse ricette di fronte a qualunque sfida si presenti»¹⁰. E le sfide oggi sono enormi, complesse, inquietanti.

Il mondo va *ripensato* a partire dalle sue stesse fondamenta, prendendo atto che il modello politico-economico ancora egemone ha mostrato in questi anni tutta la propria insufficienza. Il *monologo* dell'Occidente sembra essere vicino al suo epilogo, e certamente si è inceppato in moltissime occasioni. Pensiamo anzitutto agli attentati dell'11 settembre 2001 alle *Twin Towers* e al Pentagono, che hanno inaugurato una nuova lunga scia di sangue, e al terrorismo globale; all'emergere di nuove egemonie (in particolare della Cina di Xi Jinping, sempre più protagonista della scena internazionale) e alle inedite fragilità delle democrazie occidentali¹¹; all'*eterno ritorno*

della guerra. Pensiamo alla crisi economica del 2007-2008 innescata dai mutui *subprime* e alle contraddizioni di una globalizzazione dominata da una finanziarizzazione senza limiti – capace sì di aumentare la ricchezza, ma concentrandola in pochissime mani – e a un sistema di sviluppo sempre più iniquo e insostenibile, come palesano le drammatiche emergenze ecologiche che dobbiamo fronteggiare con urgenza.

Sistemi politici deboli e incoerenti e sistemi economici instabili e squilibrati in che modo possono fronteggiare le problematiche immani che attraversano il nostro presente in burrasca? Per limitarci anche in questo caso a un elenco sommario, possiamo fare riferimento anzitutto all’impatto impressionante della rivoluzione digitale, alla vorticosa innovazione tecnologica senza guida e controllo *pubblico*¹², all’Intelligenza Artificiale e al *machine learning*, alla glorificazione dell’algoritmo e alla “religione” dei dati, ai processi di ibridazione uomo-macchina e al concetto, sempre più concreto, di “post-umano”¹³. C’è un limite a un tale processo accelerato di innovazione continua? Quale? Soprattutto, chi lo stabilisce? E questa è solo una parte del problema. Del corto-circuito della democrazia, con la conseguente crisi della sovranità e la disordinata risposta populista, abbiamo già detto. Così come della colossale polarizzazione delle ricchezze. O della dirompente questione ambientale, che impone complicati processi di innovazione produttiva e di riconversione energetica, con il ricorso insistente all’idea – semplice e forse semplicistica – della *green economy*, insieme a tutta la retorica che l’accompagna. Ma il catalogo delle angoscianti criticità che abbiamo dinanzi non è ancora completo. Pensiamo alla tensione continua e crescente tra libertà e sicurezza; alle misure “emergenziali”, che hanno raggiunto il parossismo con l’epidemia di COVID-19, ma che in realtà sono messe in campo di fronte a ogni nuovo “stato di eccezione”, per diventare troppo spesso strutturali; ai dispositivi di sorveglianza e profilazione, sempre più precisi e capillari; alle politiche securitarie, che non si curano affatto di diritti, privacy e libertà acquisite, in nome di una *sicurezza pubblica* non meglio definita. Pensiamo alle *fake-news*; alla difficoltà di discernere il vero dal falso nell’epoca, indigesta e pericolosa, della post-verità; allo strapotere dei social media e al conformismo dilagante, imposto col denaro o con la forza. Pensiamo, infine, alla tensione tra diritti “universali” e rinnovati bisogni identitari; ai processi migratori fuori controllo e troppo spesso agitati con disumanità di varia natura; alle questioni poste

dalle società multiculturali, così ben rappresentate anche in diversi film di Loach, ad esempio con la bellissima e contrastata storia d'amore tra Casim e Roisin in *Ae Fond Kiss* (2004). Una vicenda lacerante e non priva di ambivalenze e sfumature, dove comunque mi pare emerga bene il punto di vista del regista. La sfida che oggi abbiamo di fronte è quella di aprirci all'*altro*, di depotenziare le nostre rivendicazioni identitarie – riconoscendone la parzialità, la pluralità e la mutevolezza –, e di accogliere senza incertezze la ricchezza della differenza e del confronto fra culture e punti di vista anche molto lontani. Partendo, però, da radici ben salde e dall'orgoglio della propria *appartenenza*. Che è in primo luogo appartenenza a una classe sociale, a un popolo, a una comunità¹⁴, a una storia condivisa e a un istintivo ideale di giustizia, che non viene meno neppure di fronte ai rovesci che il destino riserva, o che l'*Autorità* – nelle sue varie forme – impone. Moltissimi gli esempi in proposito, da *Terra e libertà* (*Land and Freedom*), capolavoro del 1995 sulla guerra civile spagnola, a *La canzone di Carla* (*Carla's Song*, 1996) sul dramma del Nicaragua, dai vari *troubles* d'Irlanda – pensiamo in particolare a *Il vento che accarezza l'erba* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006) – fino alle vicende familiari, personali, lavorative di tante donne e uomini comuni che vivono, o sopravvivono, in contesti deprivati, alienanti, squassati da un capitalismo feroce. E che comunque, per quanto e per come possono, non rinunciano a lottare. L'ingiustizia di cui spesso sono vittime è intollerabile, ma smuove le coscienze di chi osserva e chiama a una *reazione* tutti coloro che non intendono rassegnarsi di fronte ai mali del mondo¹⁵.

In realtà, sostanzialmente tutta la filmografia di Ken Loach mi pare inserirsi alla perfezione in quella transizione epocale che abbiamo sommariamente descritto. Un mutamento, come detto, che interessa tutti i principali ambiti della vita sociale, politica ed economica. Il regista di Nuneaton ne descrive in modo mirabile i traumi, le rotture, le sofferenze, le contraddizioni, le aporie e, appunto, le ingiustizie. Non si sofferma, se non in modo rapsodico, sulle possibili soluzioni concrete – che sono estremamente complesse, ma che pure esistono (dalla ristrutturazione del debito pubblico all'introduzione universale del reddito di cittadinanza; dalla tassazione dei capitali finanziari alla diffusione capillare del consumo critico; dalla libera circolazione dei saperi alla riconversione energetica; da un nuovo multilateralismo internazionale a forme e pratiche di democrazia

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna



Kes (1969)

deliberativa nei contesti locali) —. Ne mostra, però, il sostrato comune, che è da rintracciare nel mutualismo, nella solidarietà, nella buona politica fatta da persone oneste e vicine al sentire popolare, nelle rivendicazioni e nelle battaglie sindacali, e soprattutto nella rivolta contro l'ingiustizia e contro un modello di società e di sviluppo fortemente iniquo, insostenibile e pure *insopportabile*. L'analisi critica della realtà viene così ad essere funzionale alla volontà di rivoluzionarla. Come dice l'amico sindacalista al cattolicissimo e disperato Bob in *Raining Stones* (1993), «il sistema non l'abbiamo inventato noi, ma sta a noi cambiarlo». Se è vero che «sulla classe operaia pio-
vono pietre sette giorni alla settimana», è anche vero che cambiare *si può e si deve*. Se è vero, come dice Tim, lo studente universitario legato alla Janice di *Family Life*, che «famiglie e fabbriche sono campi di addestramento», “trappole” che destabilizzano le persone più fragili e insicure, è anche vero che un'alternativa è possibile, e anzi *necessaria*. L'arte, nella sua versione militante, che è quella in cui si riconosce precisamente Loach, non si limita a descrivere i sistemi di potere e le loro storture. Chiama alla lotta e *cerca* la rivoluzione. Nelle assemblee popolari della Spagna repubblicana, tra i momenti più alti di *Land and Freedom*, si dice: «Che cos'è la rivoluzione? Non è altro che un cambiamento che sconvolge privilegi, ricchezze e potere. Chi ha queste cose non potrà sostenere la rivoluzione». Chi non le ha, invece — *ça va sans dire* — dovrebbe sostenerla convintamente. E *decostruire* il discorso dei potenti è il primo passo in quella direzione. La Storia è (quasi) sempre andata altrove. Ma non ha importanza. Come ben sapevano i combattenti che resistevano sul fronte d'Aragona, e i rivoluzionari d'ogni tempo, prima o poi “*il nostro giorno verrà!*”.

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna



Kes (1969)

Fare a pugni con le consuetudini e le istituzioni: gli esordi televisivi

Come abbiamo già sottolineato, e come più volte vedremo nel corso del nostro approfondimento, le definizioni si inseguono quando si analizzano Ken Loach e il suo cinema; ma senza dubbio il regista inglese è caratterizzato primariamente dall'essere uno tra i più coerenti difensori degli ultimi nella gerarchia sociale, un coraggioso intellettuale anticapitalista e dichiaratamente socialista, autore di un cinema della "trasparenza" che lo pone come una potente voce fuori dal coro nel mondo cinematografico contemporaneo. La sua lunghissima parabola creativa lo vede presto impegnato nel raccontare un mondo spesso sconosciuto dalla società occidentale benestante. Non di rado premiato per il suo contributo allo sguardo sulla realtà contemporanea, Loach riceve sin dal 1965, per *The Coming Out Party* (terzo episodio di un clamoroso dittico televisivo scritto con lo scrittore operaio Jimmy O'Connor) il prestigioso premio della British TV Guild quale miglior regista dell'anno, forte di una consapevolezza che matura precocemente e assegna al lavoro artistico il compito di scuotere la coscienza degli spettatori. Negli intenti di Loach, il lavoro attraverso la finzione filmica deve porsi come un gesto attivo, deve suscitare un dialogo con il pubblico, deve portare alla luce una critica manifesta verso la ricchezza e l'opulenza, sollevando con essenzialità e concretezza il manto di ipocrisia che tiene intrappolati gli individui nella società borghese.

Ken Loach, che nasce a Nuneaton, nel Warwickshire il 17 giugno 1936, è presto conosciuto per il suo debutto sul grande schermo nel 1967 con *Poor Cow* (id.) a cui faranno seguito *Kes* (1969) e *Family Life* (1971), e dalla provincia inglese perviene a questa esemplare trilogia sul disadattamento dopo una formidabile esperienza per la televisione britannica, quando inizia la carriera di regista mettendo da parte gli studi di legge che non lo entusiasmano e lo avrebbero portato lontano dalla sua vocazione più autentica. Il giovane Kenneth (presto chiamato con il solo diminutivo Ken) fa invece tesoro dell'attività teatrale presso la Oxford University Dramatic Society, di cui viene nominato presidente. Si tratta di una passione che lo vede, lui originario di una famiglia operaia, dapprima impegnato come attore e poi quale regista teatrale per numerose compagnie.

Dopo il servizio militare, che svolge per due anni come dattilografo

della Raf, Loach riprende l'attività teatrale con continuità sino a quando, nel 1961, viene incaricato di dirigere il Northampton Repertory Theatre. L'ingresso nel mondo professionale avviene con l'ingaggio per la televisione BBC, quando, a fronte di uno stipendio e di una maggiore stabilità, egli impara l'arte della regia e, dopo un periodo come collaboratore, gli vengono assegnati tre episodi della serie poliziesca *Z Cars* (id., 1964). Si tratta di un tipo di televisione in diretta, prassi che il piccolo schermo eredita dagli anni Cinquanta e Sessanta e che ha i suoi nomi celebri nell'esperienza della *new wave* americana (Frankenheimer, Lumet, Penn), quando Loach sperimenta una scrittura filmica disposta a lasciare dialogare testo scritto e dato di realtà, imparando ad affinare accostamenti e tagli, dando forma a un apprendistato che cerca la naturalezza per dare espressione credibile alla rappresentazione.

L'interazione con gli attori, una collaborazione intensa conosciuta nel periodo del teatro, si trasferisce nella messa in scena che agli inizi predilige ritratti femminili, come nel primo vero lavoro in qualità di regista, *Catherine* (id., 1964), vicenda di solitudine che inquadra una donna dopo la separazione coniugale e descrive la valutazione di un passato da lasciarsi opportunamente alle spalle per potersi offrire una nuova prospettiva. L'attrice Kika Markham, che accompagna Loach in uno studio di essenzialità svuotato di orpelli, diventa la capostipite di una lunga serie di ritratti femminili, con la libertà di sperimentazione che Loach lascerà presto affiorare con determinazione negli episodi della serie *Diary of Young Man* (id., 1964) che risentono delle suggestioni della *Nouvelle Vague* e del *Free cinema*, in cui Loach sovverte le convenzioni del linguaggio televisivo con una macchina da presa mobile e la predilezione di tratti antinaturalistici. Lo spaccato sociale che Loach persegue è favorito dalle sceneggiature dei drammi televisivi offerti dalla BBC, dove lavorano talenti di scrittura quali John McGrath e John Hopkins. Criminali e poliziotti sono protagonisti di tre episodi della serie *Z Cars*, mentre le peripezie di personaggi che vivono situazioni picaresche sono al centro della sceneggiatura dei tre episodi di *Diary of a Young Man*, che permettono a Loach un'originale e spiccata libertà di scrittura e una possibilità di sperimentazione grazie a cui, diversamente da quanto potevamo scorgere nei drammi più usuali proposti dalla televisione inglese, compaiono fermi-fotogramma (con sequenze di immagini fisse montate in modo fluido insieme alla musica), voci fuoricampo, tecniche varie per dare



Family Life (1971)

visibilità agli ambienti reali in cui sono colte d'ora in poi le vicende. Tecniche che in seguito, a detta dello stesso Loach, saranno impiegate più nella pubblicità che in televisione o nei film, mentre lo stesso regista recupererà in futuro uno stile più naturalistico, con una cifra stilistica personale che conserverà l'elemento dell'improvvisazione, prestandosi anche alla definizione, spesso ricorrente, di "realismo sociale". Ma in queste realizzazioni televisive salta all'occhio soprattutto la sperimentazione audace che si oppone alla formalità di molto dramma televisivo girato in studio nei primi anni Sessanta, dove il prodotto finale appare nella sua caratteristica tipica di teatro filmato.

Loach partecipa dunque in questo periodo a un lavoro di riformulazione davvero originale e per certi versi rivoluzionario: egli si alterna, con Peter Duguid, nella regia di tre episodi (sui sei complessivi) di *Diary of a Young Man*, inedito docu-dramma tra le strade di Londra. Spazi di vita che obbligano a pensare le condizioni sociali incerte di chi si barcamena tra le carenze di servizi e i prezzi inaccessibili per garantirsi un'abitazione. Le sceneggiature scritte da giovani del calibro di John Mc Grath presentano una linea narrativa frammentata che risente di uno stile influenzato, come detto, dalla *Nouvelle Vague* in un'accezione in cui è tuttavia centrale la dimensione sociale. Loach infatti, sostenuto alla BBC da figure a lui affini sia professionalmente che politicamente – quali James Mac Taggart e Tony Garnett, quest'ultimo destinato a divenire il fedele collaboratore nonché produttore assiduo del cinema successivo del regista inglese –, è parte di un gruppo che accoglie le istanze del nuovo cinema ma le declina in una direzione realistica, per portare alla luce aspetti della realtà sociale con una macchina da presa calata direttamente nei luoghi indicati dalle sceneggiature.

Il regista, estraneo alla visione offerta dalla "Swinging London", vuole scrutare l'instabilità, e in particolar modo in *Diary of a Young Man*, laddove, nel racconto di due giovani che raggiungono Londra dal nord, esplora nuove libertà espressive per restituire personaggi memorabili grazie alla loro vitalità, nonché alla credibilità e all'umorismo del loro disegno. I protagonisti Joe e Ginger non vengono romanticizzati né semplicemente accostati da Loach come giovani simpatici e spontanei, ma sono individui veri, vibranti, pronti a reagire concretamente alle circostanze avverse. Loach non vuole agitare un furore astratto, ma intende muovere chiare ac-



Family Life (1971)

cuse e provocare indignazione, mentre i suoi *Diary* sollevano le proteste dell'Establishment che in occasione della trasmissione delle puntate prende "un buon livello di gusto".

Ad infastidire i *benpensanti* è il tono, insieme ai contenuti, mentre umorismo e vitalità sono aspetti che caratterizzano i personaggi loachiani e ne mostrano la radicalità. Nel proposito dell'autore, diviene un tratto di stile la scelta di perseverare nell'utilizzare attori non convenzionali, insieme ai luoghi reali, liberando l'energia e l'immediatezza delle interpretazioni che paiono così espressioni della vita vera. A questo proposito, l'attore per Loach non è una star, una *silhouette* bella da vedere, con il suo ruolo stereotipato da confermare, ma è parte vibrante della schiettezza richiesta al personaggio. Nel suo lavoro il cineasta porta anche l'esperienza di alcuni adattamenti teatrali che riprende in televisione con fresca spigliatezza e con palese determinazione (per non dire aggressività), e proprio con quello che Loach considera il suo primo vero film, *Up the Junction* (1965, della serie *The Wednesday Play*), egli delinea il primo 'ritratto' che staglia immagini indelebili del suo immaginario, con le tre giovani operaie Rube, Sylvie e Eileen nel quartiere di Battersea, nei dintorni di Clapham Junction, che la macchina da presa segue con minuziosa e discreta attenzione riprendendo la loro vita negli ambienti e tra le rovine di un quartiere operaio destinato a essere trasformato in zona residenziale. Nel film, lo sguardo che spazia tra i pub, la piscina, il sesso e l'amore, rompe con i generi tradizionali e si sofferma su momenti di vita vissuta, dove la fisicità, la gravidanza e l'aborto sono aspetti di realtà coniugati in una prospettiva di minuziosa indagine sociologica (cui offre un supporto statistico la voce *over* pronta a fornire agli spettatori più conservatori un appiglio certificante, capace di indurli a riflettere sui problemi reali della gente comune). La macchina da presa mobile e osservatrice di Loach contribuisce a modificare profondamente le convenzioni del linguaggio televisivo, con l'effetto verità coniugato dalla modernità offerta dal montaggio, anch'esso memore della lezione godardiana.

Il film è un dramma controverso e innovativo, che ottiene un grandissimo successo, coinvolgendo un pubblico di quasi dieci milioni di spettatori alla prima trasmissione. L'effetto verità, con la rappresentazione dell'aborto, porta la macchina da presa nella cruda realtà, e ottiene un impatto talmente importante da contribuire al dibattito nazionale che portò

alla legalizzazione dell'interruzione di gravidanza nel 1967. Si parlò di *Kitchen Sink Drama*, "drammi da lavello", per sottolineare l'aspetto realistico con cui le persone si avvicinavano ad affrontare i problemi quotidiani; ma con Loach la combinazione di tecniche reali e finzione portava a quel lavoro mobilitante in grado di appoggiarsi ai dati statistici, inclusi anche in un'intervista a un medico rammentante l'urgenza di cambiare la legge al fine di prevenire "i trentacinque decessi all'anno che sappiamo essere direttamente attribuibili agli aborti clandestini". Loach, riferendo che l'uso di documenti rispecchiava la vocazione del programma, tutelava la sua idea di documentario con la licenza di provocare, rifiutando l'opposizione realtà-invenzione a tutto vantaggio di una visione che si nutre di realismo e di immagini vere, con una drammatizzazione frammentata in grado di rispecchiare storie con aspetti di autenticità, specialmente se basate sulle conversazioni da cui il romanzo originale di Nell Dunn, la stessa autrice da cui Loach trarrà più avanti il film del suo esordio per le sale cinematografiche, lasciava scaturire le sue premesse.

Up The Junction ha una tale vivacità da convincere il giovane regista di essere finalmente padrone del proprio stile, che qui lascia affiorare un lirismo in grado di contribuire a quell'aspetto nuovo, a quell'immediatezza che il montaggio della musica coniuga in uno spettacolo televisivo di abile professionalità tecnica in grado di restituire spontaneità e di far sentire fisicamente gli spettatori esattamente in quei luoghi, in quelle strade, in quelle sale da ballo, lavanderie, fabbriche, dove i personaggi vivono le peripezie di sopravvivenza tra gli stravolgimenti socio-economici in corso.

Lo sguardo di Loach indugia sui condizionamenti sociali e muove l'indignazione dello spettatore, invitato spesso a riflettere e a interrogarsi, ad esempio sulle origini di una ricchezza ottenuta in modi spregiudicati e senza il rispetto della legalità; aspetto particolarmente evidente in un titolo della serie *The Wednesday Play*, ovvero *Tap on the Shoulder* (id., 1965) che mette alla berlina la corruzione e l'ipocrisia dell'alta società. Scritto da James O'Connor, un romanziere di estrazione operaia con una spiccata attitudine per dialoghi che riflettono la sua personale esperienza in carcere¹⁶, il film diretto da Loach racconta il grosso furto di lingotti d'oro da parte di un gruppetto di ladruncoli, e con un gustoso montaggio alternato accosta lo sviluppo del furto ai festeggiamenti vissuti, non molto lontano, da un *parvenu* intento a farsi insignire della nomina di cavaliere. La corru-

zione che si propaga nell'Establishment non trova tra i criminali coinvolti i tipici malavitosi che la narrativa poliziesca ci propone convenzionalmente, ma sono persone in posizioni di privilegio, massoni e personaggi autoritari ad autorizzare furti che equivalgono a scelte d'affari. L'analogia tra crimine e mondo del business mette fortemente in discussione l'ambiente altolucato che Loach descrive formulando un buon esempio di padronanza narrativa con innesti di *suspense*, secondo una formula che verrà ripresa in futuro. Egli vuole far sentire intensamente allo spettatore i rischi di comportamenti condizionati da situazioni di estrema necessità, così come intende offrire uno sguardo graffiante smascherando l'ipocrisia diffusa tra gli alti ranghi della società inglese. Il *parvenu* arricchito che si pavoneggia è dilleggiato già attraverso la musica dei corni che lo accompagna, mentre il cerimoniere gli fa notare, prima dell'investitura, che la cerniera dei suoi pantaloni è aperta. Sono accenti di ironia graffiante, con cui Loach "vendica" gli ultimi, i marginali e – in questa occasione particolare – coloro che partecipano a scorribande estreme come i furti ai danni di una classe abbiente, della quale si porta alla luce la corruzione.

Nel film, Archibald Cooper ha raggiunto una posizione rispettabile accumulando ricchezze attraverso la corruzione, attivandosi con donazioni a enti di beneficenza per anziani, ma anche al partito conservatore. Una connivenza massonica che vuole il *parvenu* un *self-made man* compromesso con il potere, mentre dall'*altra parte* ascoltiamo i ladri che, dinanzi ai vari livelli di corruzione che coinvolgono vescovi, politici, giornalisti e polizia, riconoscono scherzando (ma solo fino a un certo punto) che la corruzione potrebbe dilagare fino al primo ministro in carica. Quando i 'malfattori' sembrano scappare, si lascia intendere che verranno in seguito catturati; al contrario, le classi 'rispettabili' rimarranno impunte e lo stesso Archibald, paradossalmente, riceverà il titolo di cavaliere. Loach, evidentemente, fa ampio ricorso alla satira, e il suo lavoro, nonostante una storia che appare piuttosto semplice, fonde ironia a *suspense*, con un chiaro rinnovamento formale rispetto all'epoca dei drammi televisivi in cui i dialoghi abbondavano. In Loach, invece, i dialoghi riproducono freschezza e autenticità, e quando occorre esibire il silenzio, la regia non si sottrae al compito, come nella sequenza della rapina, caratterizzata da lunghi periodi senza dialoghi, sfidando i metodi convenzionali del mezzo.

Tra satira e realismo, tra sguardo tagliente e partecipazione emotiva alle

sorti dei marginali, Loach dirige così la sua prima commedia televisiva che rimane una sorta di presagio di situazioni a venire. Aspetti che si raggruppano attorno a un inno alla vita e alla liberazione da un destino avverso, quello che talvolta ingloba i più disperati nella scala sociale; quadro vibrante destinato ad assumere una singolare fisionomia di calore, pietà e umorismo, in *Three Clear Sundays* (id., 1965), in cui il regista di Nuneaton, sempre con la scrittura personale di O'Connor, formula un atto di accusa contro la pena capitale, che non è soltanto un agghiacciante urlo di disperazione, ma una vicenda che racconta la testimonianza di chi la vita può ritrovarsi a viverla dopo la rara sorte di aver visto annullata *in extremis* la pena di morte. L'esperienza carceraria dello scrittore londinese serve a Loach per rappresentare gli effetti dell'oppressione su individui 'problematici', accompagnati per mano in un racconto che descrive le loro complicate condizioni esistenziali come ineludibile espressione di quartieri oltremodo difficili, in cui si cresce, si vive, e si sperimentano gli effetti di decisioni politiche alle quali non si è chiamati direttamente a partecipare.

Si risconta talvolta, nel cinema televisivo di Loach, anche l'esigenza di euforia, magari dopo pagine di grigia *inappetenza* emotiva, come nella vicenda che, in *The Coming out Party* (id., 1965), descrive il rilascio della giovane madre Rosie dalla prigione, nel quartiere proletario in cui effettivamente O'Connor visse. In questo caso il regista è alle prese con la situazione drammatica che coinvolge un ragazzo dodicenne a seguito della detenzione dei suoi genitori. Il ragazzino, dapprima convinto che i suoi "vecchi" siano in vacanza o al mare, cerca di ricongiungersi alla madre, la quale, all'uscita dal carcere, si lascia trascinare dall'ebbrezza della libertà trascurando il giovane, che vive un'odissea al contempo preoccupante e scanzonata, in cui, nonostante il pessimismo di fondo, Loach lascia spazio all'umorismo tipico della scrittura di O'Connor. Più in generale, il cineasta accentua in chiave esistenziale una problematicità con cui il film si porta nettamente al riparo dai luoghi comuni. Infatti, in *The Coming Out Party*, sebbene i poliziotti e gli assistenti sociali paiano comprensivi, e cerchino di prendersi cura del ragazzino, non fanno altro che ricondurlo al ciclo dell'istituzionalizzazione, riportandolo sulla scena sociale dei piccoli criminali che lo hanno traviato assai presto. Non è dunque tramite le figure "ufficiali" che dovrebbero aiutare Scimpy che succede qualcosa di assennato: la condizione drammatica si ritrova al punto iniziale, con la madre che finirà

di nuovo in prigione e il dodicenne che si rimetterà in fuga per cercare di farle visita.

La visione di Loach è sempre *dalla parte degli ultimi*, e anche in questo caso i criminali sono almeno apparentemente tipi innocui, a tal punto da suscitare le perplessità di una parte della critica, che valuta la storia rappresentata non proprio plausibile e sentimentalmente forzata. Ma è da cogliersi fin da qui, tramite la condivisione dei ritratti divertenti dello sceneggiatore londinese, la predilezione del regista per personaggi in grado di incoraggiare l'attenzione dello spettatore verso i problemi delicati portati in scena; inoltre, non essendo un moralista fustigatore, egli non si limita a condannare la criminalità, ma cerca di comprendere come capiti che certi individui si trovino dalla parte di chi fa a pugni con le consuetudini e le istituzioni. Ed emerge la volontà di farsi sentire, di utilizzare la televisione per cambiare la percezione comune. Qualcosa che riesce straordinariamente bene a Loach con il successivo *Cathy Come Home* (id., 1966), la vetta più alta e di maggior successo della sua esperienza televisiva. Trasmesso nel Regno Unito da *BBC One* il 16 novembre 1966 all'interno della serie antologica *The Wednesday Play*, è il film destinato a diventare negli anni un classico della televisione britannica, con il racconto della discesa di una famiglia nella povertà e della sua disperata ricerca di un'abitazione, che ottiene l'importante risultato di scatenare un vasto dibattito sull'emergenza abitativa nel Regno Unito.

Il film è un *documentary drama* che descrive, appunto, le disavventure di una giovane coppia londinese in seguito ai gravi problemi economici che la disoccupazione accentua. Cathy lascia la casa di campagna dei genitori e si trasferisce in città, dove trova un lavoro e si innamora di Reg, un autista di autocarri. Dopo il matrimonio, i due affittano un appartamento in un edificio che non ammette la presenza di bambini. Cathy, però, rimane presto incinta e Reg perde il lavoro a causa di un infortunio. Saranno costretti a lasciare l'appartamento e a cercare un altro posto in cui vivere, aiutati dalla signora Alley, che consente loro di rimanere da lei anche quando nascono altri due figli e pagare l'affitto di una casa sarebbe un grande problema per la coppia. La donna però muore e la famiglia si ritrova sfrattata dal nipote, unico erede della signora. Troveranno riparo in un campo caravan, ma anche lì saranno costretti ad allontanarsi a causa dell'ostilità dei residenti. La parabola triste procede con la lotta per ottenere un alloggio

decoroso attraverso il Consiglio locale, che tuttavia si rivela improduttivo. Dopo aver occupato un edificio abbandonato, la famiglia si separa temporaneamente, così che Cathy e i bambini possano sostare in un dormitorio femminile, mentre Reg si mette alla ricerca di un lavoro. L'accumulo di avversità provoca la frustrazione di Cathy, che deve lasciare anche il ricovero per la scadenza del periodo concessivo. Senza un riparo e senza soldi, Cathy si ritrova da sola alla stazione, con la straziante separazione dei bambini che le vengono tolti dai servizi sociali, gettandola nella disperazione.

Girato quasi interamente in pellicola, il film ottiene una tale risonanza da far conoscere Ken Loach a un pubblico vasto come un regista politicamente impegnato e fuori dal *mainstream*, facendo emergere quella sensibilità verso la classe sociale dei lavoratori inglesi che diverrà un tratto coerente della sua futura produzione cinematografica. Etichettato subito come un film politico, *Cathy Come Home* rivela innegabilmente la sensibilità del regista per i problemi concreti delle persone; tuttavia, come precisa lo stesso Loach, la pellicola tratta essenzialmente della "storia di una famiglia che si ritrova in quella situazione e di come ne viene frantumata. Ma non cerca di spiegare la causa e quindi non si occupa di politica. Si occupa di una tragedia personale". Resta il fatto che, con il suo seguito di oltre dodici milioni di spettatori, il film suscitò l'indignazione pubblica per la condizione degli alloggi nel Regno Unito, mettendo in evidenza la questione dei senzatetto e delle misure (insufficienti) adottate dalle autorità locali¹⁷.

Loach cancella l'impostazione teatrale dei precedenti sceneggiati televisivi e porta azione e movimento in una scena colta dal vivo, e con lui il documentario diventa una costruzione filmica capace di coniugare sapientemente una vicenda inventata e lo stile di un efficace realismo, che è dato dagli ambienti filmati e dalla partecipazione intensa degli interpreti. L'utilizzo di adeguati strumenti drammatici e il coinvolgimento emotivo suscitato verso questioni pubbliche delicate e importanti, pur non convincendo tutti, diventa uno stile peculiare del cineasta, che rivendica senza ambiguità il diritto di difendere il punto di vista di Cathy, la cui straziante disperazione – peraltro – anticipa quello che molto tempo più tardi accadrà al personaggio principale di *Ladybird Ladybird* (id., 1994). Maggie, protagonista sventurata di quel film straziante e bellissimo, è un personaggio con cui il pubblico sperimenterà in termini radicali (esattamente come avviene con Cathy) il significato di partecipazione empatica.

La stima di cui d'ora innanzi Loach godrà nel panorama internazionale, e che lo porterà a essere un regista di primissimo piano, i cui film troveranno consenso e distribuzione nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, ha anche un rovescio della medaglia, che un poco ci inquieta: talvolta l'apprezzamento critico nasconderà una certa sensazione di abitudine, quasi che l'identificazione di Loach con le storie e le posizioni politiche e sociali dei suoi protagonisti possa tradursi in 'apatia', in disinteresse verso la forma filmica e la sua potenziale carica espressiva. Ma la coerenza e la forza del cineasta di Nuneaton, certamente sensibile ai temi del lavoro, della povertà, dell'emarginazione, è quella di un indagatore in grado di fondere la sua tensione civile e politica con uno stile che non presuppone affatto uno sguardo "invisibile", come talora qualcuno ha detto, ma che è invece caratterizzato da una continua riflessione estetica basata sulla conoscenza dei meccanismi del racconto e della macchina-cinema. Una ricerca che parte dall'individuo per raccontare nel modo più trasparente e coinvolgente il *viaggio* di ognuno all'interno di dinamiche sociali sempre più complesse e inquietanti.

Loach ha conosciuto l'esperienza del realismo recitativo attraverso il perfezionamento della *hidden camera*, con gli interpreti chiamati a vivere lo stupore della realtà come qualcosa di intrinsecamente inaspettato. Ma un ulteriore passo in direzione di uno stile realistico avviene in *In Two minds* (id. 1967), *tv-movie* tratto da una *pièce* di David Mercer, lo stesso sceneggiatore di *Morgan, matto da legare* di Karel Reisz (*Morgan, A suitable Case for Treatment*, 1966). *In Two minds*, che assimila nella prima parte la tecnica dell'intervista, prepara il capolavoro cinematografico *Family Life* del 1971. L'intensità della visione di Loach e le teorie di Laing che vedono nella famiglia la causa dell'oppressione nonché l'ambiente privilegiato dell'ipocrisia conservatrice, si ritrovano in uno stile rigoroso e rivelativo, un cupo dramma che permette alla televisione dell'epoca di animare una visione disincantata sugli effetti dei retaggi piccolo borghesi e sull'ipocrisia dei comportamenti opprimenti cui deve soggiacere la giovane Kate, spinta ad abortire dalla madre autoritaria, e ugualmente costretta a subire la negazione della realtà: la madre infatti, pur parte in causa del disturbo della figlia e "mandante" del mancato parto, denuncia come inaccettabile l'aborto, svelando una sistematica doppia identità, di nutrice sadica e madre apparentemente premurosa. Il film televisivo ha una prima parte in cui l'inter-

vistatore-psichiatra accompagna fuori campo i primi piani dei volti della figlia, poi quelli dei genitori, raccogliendo le loro testimonianze. L'immagine si trasformerà quindi in una soggettiva di Kate non appena la donna sarà condotta in ospedale, con la voce dello psichiatra non più intervistatore ma testimone narrante. Presto Kate sarà lasciata sola; la ritroveremo in un'aula come oggetto di studio e di discussione per studenti pronti ad attendersi per lei l'elettroshock, una pratica cruenta che – come precisa il dottore che li istruisce – “non sappiamo come funziona; sappiamo solo che funziona”. L'appunto del medico si conclude senza dimenticare che l'elettroshock è nato per i maiali, e in questa macelleria mentale l'orizzonte di una malattia curata con metodi estranei alla consapevolezza è un vortice di alienazione in cui Loach utilizza interpreti talmente calati nella condizione dei personaggi da offrire pagine di grande autenticità, nel rispetto delle teorie di Laing (che approfondiremo nel quarto capitolo del volume). *In Two Minds* è un autentico gioiello formale, un salto nella realtà oppressiva di una condizione sociale scritto magistralmente da un autore intento a sottolineare come il disagio mentale sia espressione di un contesto oppressivo che manifesta un intollerabile conformismo perbenista¹⁸, spinto a negare la crudeltà dei propri gesti e riducendo al silenzio la differenza e la singolarità degli individui più fragili. L'equivalenza tra istituzione e violenza è evidente nell'aula in cui la voce della medicina autorizza su una ragazza mezzi da Santa Inquisizione, pre-scientifici, autoritari. E se consideriamo che questo film viene trasmesso nel 1967 in televisione, possiamo avere un'idea significativa dell'importanza di Loach e del suo lavoro.

In questo periodo molto cinema inglese pone al centro della scena giovani protagonisti sovente in lotta contro un sistema che intende normalizzarli a tutti i costi, ignorando le loro reali inclinazioni. In tale contesto, il regista di Nuneaton dà il suo importante contributo a un cinema che partecipa alla disperazione degli ultimi e arricchisce la filmografia britannica già incline, attraverso alcuni memorabili autori, ad osservare adolescenti e giovani alle prese con istituzioni oppressive, tra cui il riformatorio in *Gioventù, amore e rabbia* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962), la fabbrica in *Sabato sera, domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), la scuola in *Se... (If...)*, Lindsay Anderson, 1968). Con il suo secondo lungometraggio per il grande schermo, *Kes* (id., 1969), e con il successivo *Family Life* (id., 1971), Loach rappresenta

la famiglia come un luogo dell'instabilità emotiva, imparentando il suo sguardo al più sensibile cinema europeo in grado, come nel caso del film di Marco Bellocchio *I pugni in tasca* (id., 1965), di ragionare sul nucleo sociale originario come luogo disfunzionale, negli anni del conclamato benessere economico che in Italia si chiama "Boom" e in Inghilterra fa parlare di "Swinging London".

Lo sguardo di Loach si colloca dunque in una tradizione realista che vuole porre l'accento sulle contraddizioni sociali. Innegabilmente le lezioni di documentarismo di John Grierson (1898-1972) influenzano i cineasti inglesi, tra i quali lo stesso Loach e Mike Leigh, che diverranno i principali paladini dello sguardo politico sulle condizioni sociali disagiate o in rotta di collisione con le istituzioni. Proprio dall'apprendistato esemplare con la televisione, che Loach ripercorre e utilizza come uno strumento in grado di reinterpretare la realtà mostrandola nelle sue crudeltà e nelle contraddizioni sociali che la condizionano, il cineasta delinea, attraverso il suo percorso artistico, illustrazioni icastiche in grado di illuminare la vita della classe operaia, ma anche degli immigrati nelle metropoli contemporanee, con vicende di integrazione sociale ardua, tra spigolose sfaccettature. Vedremo storie di individui costretti alla clandestinità, con Loach impegnato a compiere una lunga indagine, da film a film, per rivendicare i diritti dei lavoratori in tempi di profonde trasformazioni sociali.

La disamina del mondo del lavoro negli anni Settanta e Ottanta, quindi negli anni della globalizzazione sorgente, attraverso lo sguardo riflessivo sulla precarizzazione e il venir meno delle premesse di una matura cultura organizzativa in ambito socio-economico, trova Loach rigorosamente attento a restituire uno sguardo, a ben vedere, non manipolatorio, ma "trasparente" nella sua spiccata adesione alla vita quotidiana colta sul nascere. Il cineasta matura un cinema composito, tra visioni storiche e squarci di adesione sentita al presente, nella volontà di raccontare un punto di vista *dentro* ai conflitti, liberando la passione ideale, e le grandi sfide in cui il singolo si sente sovente solo o senza speranza e ha bisogno di una causa più alta, di un senso più profondo.

Osservatore senza orpelli del mondo nella sua concretezza, Loach ama i personaggi dei suoi film, ce li fa conoscere intensamente e non dimentica momenti scanzonati nemmeno nel dramma più intenso. Il suo è uno scandaglio lucidissimo ed *essenziale* della realtà, che obbedisce a una scelta di

sobrietà sin dal tipo di pellicola impiegata: alcuni dei suoi film più apprezzati ed esemplari, come *Riff-Raff – Meglio perderli che trovarli* (Riff-Raff, 1991), *Piovono pietre* (*Raining Stones*, 1993), *Ladybird Ladybird* (id., 1994), sono girati in 16 mm e mostrano tutta l'immediata intensità dello sguardo con cui l'autore si mette dalla parte dei disoccupati nell'Inghilterra degli anni Novanta. Un cinema dell'*urgenza*, che tuttavia non tradisce la raffinatezza del cineasta, che quei personaggi li conosce e li affianca in un lavoro in cui il “pensare resistente”, come vedremo, si traduce in consapevolezza storica oltre che politica. Il suo sguardo *morale* non asseconda un punto di vista “invisibile” o “neutrale”, ma è attento alla messa in scena del reale, tramite un processo di sottrazione già appreso durante gli anni dell'esperienza televisiva, che va maturando ulteriormente nella successiva produzione cinematografica. Egli ricerca il modo più *trasparente* e incisivo per raccontare la realtà nella sua crudezza, sperimentando formati, moduli realizzativi e contesti produttivi che possano dare seguito e sviluppo a quel proposito di un cinema mobilitante e della consapevolezza i cui toni drammatici sono un monito a non sottovalutare i soprusi del sistema sociale e le aberrazioni dell'ambiente familiare, mettendo al centro dell'attenzione una forma di resistenza alle regole crudeli della borghesia.

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna



Uno sguardo, un sorriso (Looks and Smiles, 1981)

Giorgio Barberis • Roberto Lasagna

KEN LOACH

Il cinema come lotta e testimonianza

© Edizioni Falsopiano - 2024

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

Le immagini di questo libro provengono dall'Archivio Falsopiano

Prima edizione - Febbraio 2024