



# I, The White Working Class Ken Loach, Daniel Blake e la nostalgia (post)laburista<sup>1</sup>

(Ken Loach, 2016, *I Daniel Blake*)

di Miguel Mellino

Il cinema in se stesso, non è poi così importante  
Ken Loach, 1998<sup>2</sup>

## A LOACH, QUEL CHE È DI LOACH

Ken Loach è sicuramente quello che Godard, Truffaut, Rohmer e altri chiamavano, nei tempi d'oro dei *Cahiers du cinema*, un Autore. Secondo la concezione della *Nouvelle Vague*, dobbiamo riservare la categoria di autore soltanto a quei registi che nei loro film riescono a fondere in un modo del tutto singolare due elementi: una visione (politica) del mondo con una visione (estetica) del cinema (Cfr con Truffaut 1975; Godard 1981; Rohmer 1984). Nei film d'autore, stando alla 'politica della rappresentazione' promossa dagli autori della cosiddetta *French New Wave*, visione estetica (la forma cinematografica, secondo Eisenstein) e visione politica (il senso cinematografico, sempre secondo Eisenstein) vengono a intrecciarsi in un modo così spontaneo e compiuto che diviene difficile distinguere l'una dall'altra: così com'è difficile capire se è l'estetica a essere al servizio della politica, o la politica al servizio dell'estetica (Bazin 1998; Sellier 2005; Greene 2007; Vincendeau, Graham 2009).

---

<sup>1</sup> Il seguente articolo è stato pubblicato, nel dicembre 2016, su <<http://operaviva.info/i-the-white-working-class>>

<sup>2</sup> Dridi K., *Citizen Ken Loach*, in Vergerio F., 1998: 56.



In Loach, questa seconda questione è, da tempo, di facile soluzione: è l'estetica a essere al servizio della pedagogia politica. Il cinema è puro mezzo, non fine: è questo il suo modo di intendere l'ingiunzione benjaminiana alla 'politicizzazione dell'arte'. È così che dopo aver fatto i conti con un proprio tentativo di 'estetizzare' la sua particolare 'politica della rappresentazione' (sulla traccia aperta dalla stessa *nouvelle vague* e dal *Free Cinema* inglese), la scelta formale di Loach è andata in favore di un 'realismo' sempre più 'essenziale', per così dire, e, consapevolmente 'populista' (Hill 2012; De Giusti 2011). Il Loach più sperimentale e forse più stimolante – quello dei film per la BBC, come *Cathy come home* (1966), *At the Junction* (1967) e *In Two Minds* (1967), o delle prime opere cinematografiche come *Poor Cow* (1967), *Kes* (1969), *Family Life* (1971) e perfino il più tardo *Looks and Smiles* (1981) – è andato 'austerizzando' il suo cinema fino a divenire il Loach che più conosciamo (Cfr. con Hill 2012). Il Loach 'classico', diversamente da quello dei primi film, andrà spogliando sempre di più il suo taglio sulla realtà sociale da ogni ingerenza estetica: non si tratterà più di interrompere il rapporto di compartecipazione tra film e spettatore attraverso una ricerca formale eccessivamente estetizzante, ma piuttosto il contrario: mettere a punto uno stile volutamente non-sofisticato, sobrio, limitato; la sua narrazione cinematografica dovrà risolversi, come egli stesso ebbe a dire, in un'espressione estetica quasi-documentaristica della 'luce cruda':

Dalla fine degli anni sessanta, a cominciare dal mio film *Kes*, ci siamo accordati per uno stile non sofisticato, per una resa espressiva della luce cruda. [...] E' essenziale per noi che la macchina da presa possa reagire spontaneamente a tutto ciò che può accadere girando. Niente deve essere escluso, preordinato in partenza. È importante però dire che non si tratta di un documentario. È semplicemente un certo modo di raccontare la finzione che ti dà la sensazione di guardare qualcosa di credibile, di autentico. (in Ostria 1994, cit. in De Giusti 2011: 7)

Sta qui il nervo centrale di ciò che abbiamo chiamato qui il suo 'populismo': nel farsi di un cinema 'militante' fondato, nelle sue intenzioni, non tanto su ciò che la macchina da presa fa, ma su ciò che fa vedere. Questa progressiva soppressione 'volontaria' di qualsiasi protagonismo (borghese?) della macchina da presa, ridotto sempre di più a un semplice ritratto piano e frontale del proprio oggetto, a un uso assai limitato delle carrellate e di altri artifici tecnici, colloca il cinema di Loach non solo nel genere del cosiddetto *documentary drama*, ma anche nella vecchia tradizione del documentario *sociale* inglese attiva sin dagli anni '30. Si pensi ai filmati prodotti dal *Mass Observation Social Research Group*<sup>3</sup>, dal *British Documentary Film Movement* lanciato da John Grierson (Swam 2008), ma anche i più noti film di Humphrey Jennings (Jackson 2004).

---

<sup>3</sup> Il Mass Observation Group è stato fondato nel 1937 dall'antropologo Tom Harrison, dallo scrittore Charles Madge e dal filmmaker Humphrey Jennings. Il gruppo è nato con lo scopo di registrare in immagini diversi aspetti della vita sociale delle classi popolari britanniche, ma non solo, in quegli anni. Il progetto ebbe anche una sua influenza sulle politiche pubbliche di governo di quel periodo, e lo stesso John Maynard Keynes fece riferimento ad alcuni degli studi del gruppo sui comportamenti



Sia chiaro: 'populista', visto dalla soggettiva del suo cinema, vuole dire una cosa ben precisa, e non certo negativa: immedesimarsi-identificarsi nelle sofferenze del 'popolo'; non del popolo in 'astratto', stando alle specificità dei suoi film, bensì di quei segmenti della *working class* più spossati, stando qui al significato dato a questa espressione da David Harvey<sup>4</sup>, dalle diverse modalità di sfruttamento del sistema capitalistico. Questa immedesimazione/identificazione viene concepita da Loach come il mezzo più efficace per una comprensione (o presa di coscienza) politica del presente. Sta qui un secondo elemento del suo 'realismo populista': al diavolo con le mediazioni o gli intellettualismi; la coscienza politica, il desiderio di cambiare il presente, deve emanare direttamente dai sentimenti, da un coinvolgimento emotivo (viscerale) sia con le sofferenze che con le resistenze degli ultimi. La forza del cinema di Loach sta dunque proprio nel suo limite: nel populismo romantico e laburista della sua narrazione, in una visione umanistica e culturalista della lotta di classe assai sedimentata nella storia e nella tradizione di buona parte della sinistra politica e culturale britannica (Cfr. con Hall 1981; Steele 1997); basti pensare agli scritti di E.P. Thompson (1963), E. Hobsbawm (1964) e dei primi *cultural studies* di Richard Hoggart (1957) sulla produzione e resistenza, della (cultura della) classe operaia britannica, ovvero a una corrente di pensiero che a partire dal primo lavoro di Raymond Williams possiamo definire "*culture and society tradition*" (Williams 1961). Come spiega lo stesso Williams, i problemi accentrati nello sviluppo storico dei significati della parola cultura in questa tradizione britannica sono strettamente legati a una certa percezione dei mutamenti indotti nella società dallo sviluppo del capitalismo industriale e delle sue macchine. Si tratta di problemi

che sorgono direttamente dalle grandi trasformazioni storiche che i cambiamenti delle parole industria, democrazia e classe, a modo loro, rappresentano, e ai quali i cambiamenti nella parola arte danno una risposta strettamente legata. Lo sviluppo della parola cultura indica un certo numero di importanti e continue reazioni a tali cambiamenti nella vita sociale, economica e politica, e può essere considerato in sé come un tipo particolare di guida mediante la quale si può studiare la natura dei cambiamenti (sociali). (Williams 1961: 19).

---

economici tipici dei britannici di quel periodo per sostenere la sua richiesta di un mutamento della politica fiscale tradizionale del paese. La produzione del gruppo è stata oggetto di studio sin dagli anni sessanta per l'analisi di diversi aspetti della cultura popolare britannica: dalla sessualità alla razza, dalla vita familiare al consumo (Vedi Stanley 1995; Nick 2006; Kusher 2017).

<sup>4</sup> Come è noto, si tratta dell'espressione "accumulazione per spossamento" (Harvey 2004; 2012). Per un'analisi del significato dell'espressione di Harvey, vedi "David Harvey e l'accumulazione per espropriazione. Qualche considerazione su un'espressione equivoca", in Carofalo, Viola (a cura di); *Le due città. Metropoli e identità mutanti*, Napoli, Università degli studi di Napoli Press, pp. 92-105.



Cosa non ha narrato da sempre Loach, figlio della classe operaia come Hoggart e Williams, se non un aggiornamento cinematografico, sviluppi e frammenti contemporanei, di questo lungo processo storico e dall'interno di questa tradizione? Chi è il personaggio principale della sua narrazione, se non la (sua visione della) classe operaia inglese? Alla passione operaia del primo Loach, dobbiamo il racconto cinematografico del rovescio della *Swinging London* e dei suoi miti; al Loach successivo, una delle prime contro-rappresentazioni del divenire neoliberale dell'Europa. Lo ripetiamo: la forza del cinema di Loach è tutta qui: nel suo tentativo di narrare dall'interno – si potrebbe dire in senso etnografico – il vissuto di operai, disoccupati, sfrattati, presunti folli o anormali – vedi *In Two Minds* (1967) o *Family Life* (1971) e la loro critica alla società industriale-disciplinare –, emarginati, e anche migranti (come in *Bread and Roses*, 2000 o *It's a Free World* 2007) alle prese con i diversi processi di ristrutturazione del capitalismo anglosassone negli ultimi cinque decenni. Il 'realismo populista' di Loach andrebbe dunque interpretato come una condensazione stilistica di questo sforzo di dare un volto, una storia, una lingua (visto l'uso dei dialetti inglesi in molti dei suoi films<sup>5</sup>) e un nome (*Cathy come Home*; *Rift-Raft*; *My name is Joe*; *I, Daniel Blake*) a quella parte di umanità a cui la violenza del capitale non riserva se non quello che Marx chiamava la spettrale obiettività della merce (Cfr. Leigh 2002; Hayward 2004; Hill 2012). E tuttavia è nell'essenza stessa della forza poetica e politica della sua rappresentazione che si annida anche il suo limite.

#### I, DANIEL BLAKE... AND WE?

La 'contraddizione primaria' alla base del cinema di Loach (o la forza che rischia di tramutarsi costantemente in limite) si mostra in modo trasparente nel suo ultimo lavoro *I, Daniel Blake*; film vincitore della Palma d'oro a Cannes e accolto in modo entusiastico anche da una parte della critica politica e culturale del mondo della sinistra europea. Sulla forza del film, non è dunque il caso di soffermarci. Ci siamo già espressi abbastanza sulla potenza complessiva del cinema di Loach, e poi, su *I, Daniel Blake* in particolare, diversi commenti critici in Italia hanno già messo ampiamente in evidenza le sue qualità. Ci sembra altrettanto interessante, invece, concentrarci sui limiti della sua rappresentazione, su ciò che interrompe il gioco (populista) dell'immedesimazione/identificazione in *Daniel Blake* proposto da Loach. Si tratta di un sembiante del film assai problematico passato stranamente inosservato, pur se costitutivo del cinema di Loach, ed è proprio per questo che merita attenzione.

*I, Daniel Blake* è perfettamente inserito nella narrazione tradizionale di Loach: abbiamo ancora una volta il racconto di uno sconfitto; in questo caso di un operaio di Newcastle, ovvero di una di quelle aree del Centro-Nord inglese meno 'inserite' nel cuore pulsante della globalizzazione neoliberale. Può essere interessante ricordare qui

---

<sup>5</sup> Uno su tutti, in *Kes*, in cui l'espressione linguistica dialettale appare quasi totalizzante. Ma anche nello stesso *I, Daniel Blake*.



che nel referendum sul Brexit, a Newcastle, ex polo operaio e ora in via di transizione permanente al neoliberalismo, il *Remain* ha vinto di poco sull'*Exit*. È questo ciò che possiamo chiamare il sovra-testo – lo scenario urbano – del dramma di Daniel Blake. Afflitto da problemi cardiaci, Daniel Blake viene espulso non solo dal sistema produttivo, ma anche dai *benefits* di ciò che resta del *welfare* a causa del processo di privatizzazione riguardante la gestione della previdenza sociale. Loach costruisce Daniel Blake come una sorta di Josef K. dei nostri giorni; si tratta di un uomo destinato a morire 'come un cane', inghiottito dagli ingranaggi anonimi e disumani, non certo della weberiana gabbia d'acciaio burocratica moderna (come nel racconto kafkiano), bensì dagli algoritmi del postmoderno *workfare* neoliberale. Del tutto in linea con la narrazione tradizionalmente umanistica di Loach, Daniel Blake non può *non* combattere contro la logica di un sistema che lo riduce a 'cosa'; eppure nella grammatica discorsiva proposta dal film, Blake non lotta per vincere, ma per morire, perché è impossibile piegare l'obiettività delle leggi del capitale (se si lotta) da soli, se non ci si organizza in 'classe'. Il cinema di Loach è stato sempre chiaro anche su questo punto.

Tuttavia si può dire che nella narrazione di Loach, sempre coerente con i propri tradizionali presupposti 'romantici' e 'laburisti', a condannare *Daniel Blake* alla morte, è *soprattutto* il suo involontario precipitare in una condizione di anacronismo sociale rispetto al presente neoliberale. Carpentiere, operaio di altri tempi, Daniel Blake ha 59 anni e sa lavorare (e bene!) solo con le sue mani, non sa usare i computer, non sa fare un CV e, diversamente dalle soggettività tanto vuote quanto passive istituite dal neoliberalismo (rappresentate da quasi tutti gli altri personaggi del film), egli appare pervaso da un solido e impermeabile agire morale. È questa sua condizione residuale - questo rappresentare una sorta di "non-contemporaneità nel contemporaneo", per usare la famosa espressione di Ernst Bloch (1962) – a segnare la sua sorte: non c'è posto per Daniel Blake (uomo semplice, integro, sincero, fedele, austero) in una società organizzata a partire dalla concorrenza spietata e dall'estensione della mentalità imprenditoriale a ogni ambito della vita, ovvero da una morale superficiale e meramente utilitaria. Loach quindi ci narra la morte, prima sociale e poi inevitabilmente fisica, del suo personaggio non solo attraverso la solita potenza emotiva del 'populismo laburista', ma anche con un tanto di nostalgia. Perché nel film di Loach con *Daniel Blake* non sembra morire soltanto un vecchio operaio impoverito, un altro dei tanti anonimi 'dannati della terra' esclusi e uccisi da un capitalismo sempre più neoliberalizzato, ma soprattutto la vecchia 'classe operaia inglese'.

È proprio a questo punto che l'identificazione/immedesimazione nel Daniel Blake di Loach può cominciare a risultare problematica: quando ci imbattiamo in quello che possiamo chiamare la colonialità del suo 'populismo laburista'. Daniel Blake è un operaio maschio, bianco, avanti con gli anni; non ci viene mostrato come un semplice 'carpentiere', ma soprattutto come un soggetto (l'unico del film), poiché dotato, non solo di un solido agire etico-morale, ma soprattutto di 'coscienza'. È l'unico dei protagonisti del film a mostrarci il 'dover essere', a porci davanti agli 'imperativi categorici' dei nostri tempi; si tratta di un compito che Blake si prende anche nei confronti degli altri personaggi. Al suo inquilino China, un giovane sottoproletario



nero, insegna e costringe a fare la raccolta differenziata, ovvero il dovere di un buon cittadino. La distanza etico-morale che Loach pone tra il protagonista e i suoi giovani vicini sottoproletari è rappresentata anche dalla sua disapprovazione della volontà di China di arrotondare le solite paghe miserevoli vendendo nel vicinato scarpe di ginnastica fabbricate in Cina, così come dalla sua critica (simpatica, ma in realtà ironicamente sprezzante) dei loro post-moderni stili di vita e di divertimento. Agli occhi di Blake, operaio di altri tempi, si tratta, chiaramente, di passatempi tipici di un *lumpenproletariat* senza alcuna coscienza (etico-laburista) di sé. Ancora più eloquente, da questo punto di vista, è il suo rapporto con Katie: a lei, donna disoccupata e con due figli a carico, sempre sull'orlo del crollo emotivo di fronte alla durezza della propria condizione proletarizzata, D. Blake insegna a non abbattersi, e soprattutto, che non è degno prostituirsi come escort per vivere. In una delle scene a più alto tasso moralista del film, Daniel Blake riscatta in modo del tutto paternalistico Katie da una casa di appuntamenti. Sarebbe ingrato pensare che Katie viene qui costruita (dallo sguardo di Loach) come un soggetto 'debole' soltanto in virtù del suo essere donna, ma i dubbi restano: sta di fatto che la 'coscienza', nel film, le è donata da Daniel Blake. Difficile anche non concludere che Katie, come d'altronde anche China, vengono posti da Loach sotto la tutela di un 'padre'. Sintomatica da questo punto di vista è anche la volontà di Daniel Blake di costruire una libreria a Katie perché possa proseguire i suoi studi. Poco sembra rimasto, se guardiamo ai ruoli femminili nei film più classici di Loach, delle donne irrequiete e anti-conformiste dei suoi primi film (Cfr. De Giusti 2011; Hill 2012).

Detto di passaggio, andrebbe notato che uno dei due figli di Katie è mulatto, il che fa presupporre che l'uomo che l'ha abbandonata lasciandola al proprio destino (e che quindi non ha gli stessi principi morali di Daniel, ancora fedele alla moglie morta) è nero. Infine, è soprattutto Daniel a mostrare a Katie, ma anche a tutti gli altri personaggi, che la solidarietà e la cooperazione dal basso tra sfruttati è l'unico modo di resistere alla violenza disgregatrice del capitale. Si pensi qui a una delle più belle scene del film, in cui altri lavoratori e disoccupati plaudono entusiasti alla protesta di strada di Daniel Blake. Impossibile non valorizzare questa scena del film. Il problema è che qui, dato il regime di significazione di Loach e la costruzione del personaggio attraverso cui esso si mette in mostra, l'*agency* di Daniel Blake appare più come un'eredità culturale della tradizionale classe operaia industriale bianca (nel senso che appartiene alla sua storia e alla sua vita) che non come un aspetto spontaneo e orizzontale della lotta di classe di oggi. Nei film più classici di Loach, il processo di soggettivazione, quando si dà, emerge sempre dallo stesso tipo di personaggio: da uomini bianchi di mezza età, espressioni (oggi codificate come residuali) della vecchia condizione operaia tradizionale britannica. La stessa struttura presentava *Bread and Roses*, in cui era un giovane sindacalista statunitense bianco (Sam Shapiro) a organizzare i migranti e a spiegare loro in cosa consistono i loro diritti come lavoratori. In *It's a Free World* (2007), un interessante narrazione sullo sfruttamento dei migranti dell'Europa dell'Est a Londra, la 'coscienza' di Angie, una giovane e cinica donna, disposta a tutto pur di mettere su un'agenzia di lavoro interinale per lavoratori stranieri, costruita quindi come ideale/tipo dell'attuale oggettivazione sociale di buona



parte della popolazione nell'habitus neoliberale, è rappresentata da suo padre (ex-operaio in pensione), da cui riceve in un dialogo del film una lezione morale sui limiti etici sia nei confronti degli usi (compra-vendita) della forza-lavoro, sia rispetto a un suo cosmopolitismo facile (e del tutto in linea con i presupposti neoliberali di gestione mercantile della società) sui diritti dei migranti ad emigrare. Il padre di Angie (costruito come punto di vista del soggetto-enunciante del film, come lo sguardo dello stesso Loach) esprime e trasmette qui alla figlia un vecchio e consolidato presupposto 'laburista', ovvero la sua contrarietà alle migrazioni poiché "servono soltanto ad abbassare il costo del lavoro". Si tratta di una concezione peraltro assai presente presso una parte importante della sinistra inglese che si è pronunciata in favore del Brexit. In breve: tornando al film di Loach, sembra che senza i diversi Daniel Blake, non resteranno che sottoproletari, neri e donne, alla deriva, ovvero soggetti del tutto incapaci di insorgere in modo efficace contro la logica neoliberale di distruzione sia della vita personale che della cooperazione sociale. Di nuovo: Daniel Blake è la 'coscienza' del film; nella miglior tradizione del *J'accuse* a la Emile Zola, la sua lettera (letta da Katie) non fa che confermare questo suo ruolo: "Sono un cittadino. Niente di più, niente di meno". Come a dire, senza i *Daniel Blake* (la tradizionale classe operaia bianca?) non ci resta che la disperazione e la sconfitta. Non resteranno che 'sudditi'.

#### THE SPIRIT OF '45, O POST-LABOUR MELANCHOLIA

La stessa enunciazione finale di Daniel Blake è sintomatica del taglio nostalgico che pervade la narrazione di Loach: l'appello all'*etica* (borghese) della cittadinanza come discorso per la rivendicazione di neutri e reali diritti ugualitari ("Sono un cittadino...") ci appare indicativo del fatto che a mobilitare il suo personaggio non è tanto l'indignazione di fronte all'ingiustizia di classe strutturale tipica delle società capitalistiche quanto la perdita di uno status o condizione sociale. Negli stessi termini di Loach, si può dire che a mobilitare Daniel Blake sia soprattutto *Lo spirito del '45*, per richiamare qui il titolo di un suo documentario precedente, una sorta di nostalgia post-laburista del Welfare post-bellico, ovvero del vecchio compromesso fordista tra capitale e lavoro distrutto dalla logica neoliberale. D'altronde, come tutti i marginali del cinema di Loach, la condizione di marginalità di Blake non ci viene mai mostrata come il frutto di una sua indisciplina o di una sua volontaria resistenza all'omologazione o all'assoggettamento, bensì come l'effetto della sua espulsione dal sistema economico (Hayward 2004; Hill 2012). In linea con il tipico 'populismo laburista' della narrazione di Loach, Daniel Blake non è di per sé un ribelle (un soggetto), ma semplicemente una 'vittima', in questo caso del *workfare* neoliberale: come buona parte dei personaggi di Loach, dunque, non è mosso da una passione in qualche modo antagonista, ma dal semplice desiderio di accedere a una vita normale, ovvero di essere 'incluso' e vivere come gli altri. Anche per questo, i tentativi non politicamente corretti di China di uscire dalla sua condizione di povertà, così come il 'darsi da fare' a ogni costo di Katie per dare da mangiare ai figli, in quest'ultimo caso anche attraverso la prostituzione e quindi al di là di qualunque limite morale, non



vengono valorizzati nel film come 'atti di resistenza' (anche se chiaramente problematici). È chiaro che non possono essere valorizzati come *agency* perché del tutto fuori dalla tradizionale etica culturale laburista del 'dover essere' dell'operaio. Nello sguardo di Loach, la tragedia di Daniel Blake deriva semplicemente dalla *natura* di un sistema divenuto perverso e, assurdamente, irragionevole; e di fatto Daniel Blake-Loach muore senza riuscire a comprendere fino in fondo perché il potere sia divenuto così disumano e cattivo nei suoi confronti; anche da questo modo di porre il discorso sul presente, non si può non pensare, per implicito, a una certa idealizzazione-nostalgica del momento pre-neoliberale, ovvero della società del welfare. Un'idealizzazione che era del tutto esplicita nel già citato documentario *The Spirit of '45* (2013).

Come è noto, però, la società del welfare non è nata, contrariamente a quanto suggerisce il documentario di Loach, dal felice sprigionamento di uno spirito socialista inerente alla tradizione sociale e culturale del laburismo britannico, ma dal disegno da parte delle *élites* degli Stati Uniti di un (allora) nuovo 'programma del capitale' per il mondo: un programma fondato certamente su un patto sociale in qualche modo 'eccezionale', ma che doveva restare temporalmente congiunturale, nonché geograficamente localizzato. Più che il prodotto di un presunto spirito socialista o laburista, dunque, il cosiddetto 'welfare state' è stato un dispositivo biopolitico di dominio architettato dalle *élites* statunitensi non solo per rilanciare la supremazia del modo di produzione capitalistico nel mondo, attraverso lo sviluppo dell'industria, del mercato interno e del consumo di massa nelle aree globali strategiche, ma anche per conferire basi materiali e culturali solide all'allora emergente egemonia imperiale degli Stati Uniti (Baran, Sweezy, 1966; Magdoff 1978). Ciò che Loach chiama 'lo spirito del '45', nella sua reale configurazione storica, non fu che un tentativo consapevolmente momentaneo da parte del capitale anglosassone di contenere gli effetti planetari di lunga durata della Rivoluzione d'Ottobre; di più, il *welfare state* ha preso corpo proprio sul tradimento laburista di quello stesso 'spirito socialista' valorizzato dal documentario di Loach, poiché è venuto a fondarsi sull'espropriazione dei lavoratori da qualunque strumento di 'controllo reale diretto' sui processi produttivi e sull'organizzazione della società<sup>6</sup>. E poi, come si può osservare attraverso l'analisi di Hill (2012), era stato lo stesso Loach, quello più libertario, a mostrarci nei suoi primi film i limiti borghesi di classe della società britannica del welfare (*Poor Cow*, *Kes*), così come gli aspetti disciplinari più annichilenti delle sue istituzioni fondamentali (*Family Life*).

Malgrado tutto, però, non possiamo non sentirci vicini e solidali a (ciò che rappresenta) Daniel Blake nella sua lotta contro l'estrattivismo feroce e illimitato del neoliberalismo; così come non possiamo evitare di andare a vedere, per piacere del cinema d'Autore e del suo impegno militante, ogni nuovo film di Ken Loach. E nel caso

---

<sup>6</sup> Da notare che nel documentario di Loach, non si fa alcun riferimento alle politiche ancora coloniali perseguite nelle colonie dal governo laburista britannico tra il 1945 e il 1951. Come diversi autori hanno messo in luce, una delle priorità del governo laburista di questi anni era mantenere il ruolo imperiale dell'Inghilterra nel mondo (Vedi per esempio Frank, Horner, Stewart, 2010).





di Loach si tratta di due aspetti che restano, a differenza di tanti altri autori cinematografici, intrinsecamente connessi: basti qui ricordare il suo rifiuto nel 2012 a ritirare un premio del TFF (Torino Film Festival) come modo di denunciare il ricorso all'esternalizzazione del lavoro e quindi alla precarizzazione dei propri lavoratori da parte dei suoi organizzatori. E tuttavia, è proprio alla luce dell'attuale costituzione materiale neoliberale, che la sua narrazione ci appare piuttosto problematica. È chiaro che lo 'spirito del '45' è comunque sepolto per sempre: è la stessa radicalità della 'guerra di classe' condotta dall'alto dal capitale globale neoliberale a rendere impensabile la riproposizione di qualsiasi riformismo pacificato. La nuova classe operaia, dunque, per riprendere il Marx de *Il 18 Brumaio*, "non può cominciare da sé stessa prima di essersi spogliata di tutte le *superstizioni* relative al passato". La pretesa (nostalgica e paternalistica) centralità di Daniel Blake - operaio maschio e bianco – nella conflittualità sociale si è chiaramente dissolta nell'aria: anche perché altre figure sono insorte reclamando il proprio posto nella storia (globale e coloniale) della lotta di classe. Il padre (Blake) è stato ucciso anche dai suoi figli; oramai consapevoli, sulla traccia della filiazione Freud-Lacan, che l'unico padre buono è quello (simbolicamente) morto. Ciò che ci ostiniamo a chiamare la 'ricomposizione politica' di classe oggi non può non affrontare i dispositivi di razza e di genere alla base della gerarchizzazione neoliberale della cittadinanza. Qualsiasi pratica o discorso critico che ometta questo aspetto non può che restare all'interno, al di là delle intenzioni, dei dispositivi di potere delle società post-coloniali. Così, la nostalgia post-laburista di Loach rischia di divenire un'inconsapevole (e problematica) variante di ciò che Paul Gilroy aveva chiamato, nel suo *After Empire* (2005), "malinconia post-imperiale"; che altro non è che una malinconia post-coloniale (bianca) della vecchia *Englishness* coloniale. Non è forse un caso che nei suoi film compaiono pochissimi '*black-british*', e quasi mai in un ruolo degno di nota. La forza del cinema di Loach, dunque, forse mai come in Daniel Blake, rischia pericolosamente di arretrare nel suo (intrinseco e coloniale) limite.

## BIBLIOGRAFIA

Baran P.-Sweezy P., 1966, "Monopoly Capital. An Essay on the American Economic Social Order", *New York, Monthly Review Press*; traduzione italiana, *Il capitale monopolistico. Saggio sulla struttura economica e sociale americana*, Torino, Einaudi, 1968.

Bazin A, *French Cinema from the Liberation to the New Wave (1945-1958)*, London, Uno Press.

Bloch E., [1962] 1992, *L'eredità del nostro tempo*, Milano, Il saggiatore.

De Giusti L., 2011, *Ken Loach*, Milano, Editrice Il Castoro.



Frank B.-Horner C.-Stewart D., 2010, *The British Labour Movement and Imperialism*, Cambridge, Cambridge Publishing Scholars.

Gilroy P., 2005, *After Empire. Melancholia or Convivial Culture? Multiculture or Postcolonial Melancholia*, London, Routledge; traduzione italiana, *Dopo l'Impero*, 2006, Roma, Meltemi.

Godard J.L., 1981, *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti.

Greene N., 2007, *The French New Wave. A New Look*, Columbia University Press.

Harvey D., 2004, *The New Imperialism*, Oxford, Oxford University Press; traduzione italiana, *La guerra perpetua*, 2006, Milano, Il Saggiatore.

Harvey D., *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, 2012, London, Verso; traduzione italiana, *Città ribelli*, 2005, Verona, Ombre Corte.

Hall S., "Cultural Studies: Two Paradigms", in Bennett, T.; Martin, G.; Mercer, C.; Woollacott, T. (eds), *Culture, Ideology and Social Process*, London, Open University Press, 1981; traduzione italiana di M. Mellino (a cura di) 2012 "Cultural Studies: Due paradigmi", Hall, Stuart, in *Il soggetto e la differenza*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 71-97.

Hayward A., 2004, *Which Side Are You On? Ken Loach and his Films*, London, Bloomsbury.

Hill J., 2012, *Ken Loach: The Politics of Film and Television*, London, British Film Institute.

Hobsbawm E., 1964, *Labouring Men. Studies in the History of Labour*, London, Weinfeld and Nicholson, traduzione italiana, *Studi di storia del movimento operaio*, 1978, Torino, Einaudi.

Hoggart R., *The Uses of Literacy*, London, Penguin; traduzione italiana, *Proletariato e industria culturale*, 1970, Roma, Officina.

Hubble N., *Mass-Observation and Everyday Life*, 2006, Houndmills-Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Jackson K., 2004, *Humphrey Jennings*, New York, Picador.

Leigh J., 2002, *The Cinema of Ken Loach. Art in the Service of the People*, London, Wallflowers Press.

Magdoff H., 1978, "Imperialism. From the Colonial Age to the Present", *Monthly Review Press*.

Ostria V., "Entretien avec Ken Loach", in *Cahiers du cinéma*, n° 484, Ottobre, 1994.

Rohmer E., 1984, *Le gout de la bouffe*, Paris, Ed. Etoile; traduzione italiana, *Il gusto della bellezza*, 1991, Parma, Pratiche Editrice.

Sellier G., *Masculin Singular: French New Wave Cinema*, 2005, Durham, Duke University Press.

Steele T., 1997, *The Emergence of Cultural Studies: Cultural Politics, Adult Education and the English Question*, London, Lawrence & Wishart.

Swam P., 2008, *British Documentary Film Movement (1926-1946)*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thompson E.P., 1963, *The Making of the English Working-Class*, London, Penguin; traduzione italiana, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, 1969, Milano, Mondadori.



Truffaut F., *Les films de ma vie*, 1975, Paris, Flammarion; traduzione italiana, *I film della mia vita*, 1978, Venezia, Marsilio.

Vergerio, F. (a cura di), 1998, *Cinema, del nostro tempo*, Milano.

Vincendeau G., Graham, Peter (Eds), 2009, *The French New Wave: Critical Landmarks*, London, British Film Institute.

Williams R., *Culture and Society 1780-1950*, 1961, London, Chatto & Windus; traduzione italiana, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, 1968, Torino, Einaudi.

---

**Miguel Mellino**

Università degli Studi di Napoli - L'Orientale

[miguel.mellino@gmail.com](mailto:miguel.mellino@gmail.com)