





Clockwork

gente di cinema

Collana diretta da Augusto Sainati

Comitato scientifico

Sandro Bernardi, Claudio Carabba, Italo Moscati

1. Claudio Carabba, Giovanni M. Rossi (a cura di), *La voce di dentro. Il cinema di Toni Servillo*, 2012, pp. 126, ill.
2. Daniele Dottorini, *Filmare dall'abisso. Sul cinema di James Cameron*, 2013, pp. 132, ill.
3. Gabriele Rizza, Chiara Tognolotti (a cura di), *Il grande incantatore. Il cinema di Terry Gilliam*, 2013, pp. 128, ill.
4. Marco Luceri, Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, 2014, pp. 128, ill.
5. Lucia Di Girolamo, *Per amore e per gioco. Sul cinema di Pedro Almodovar*, 2015, pp. 160, ill.
6. Edoardo Becattini (a cura di), *Cuore di tenebra. Il cinema di Dario Argento*, 2015, pp. 144, ill.
7. Ivelise Perniola, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, 2016, pp. 136, ill.





Ivelise Perniola

Gillo Pontecorvo
o del cinema necessario



Edizioni ETS





www.edizioniets.com

© Copyright 2016

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674430-2





*Ad Alberto che fa Butch Cassidy
in una piazza di Londra*







Introduzione

Il cinema di Gillo Pontecorvo è ancora estremamente attuale e terribilmente sottostimato (con l'eccezione de *La battaglia di Algeri*, su cui molto si è scritto, soprattutto nel campo degli studi anglo-americani connessi con le teorie postcoloniali e il terzo cinema). L'attualità di Pontecorvo si legge nelle sue profonde analisi politiche e nella sua capacità di raccontare attraverso un respiro narrativo meta-storico. Le sue lotte di liberazione non rimangono ancorate alla Germania degli anni Quaranta, né alle Antille del diciannovesimo secolo, né all'Algeria degli anni Cinquanta; le sue lotte di liberazione appartengono alla storia di tutti gli uomini: ai partigiani italiani e alle popolazioni vietnamite, cubane, brasiliane ed ex-jugoslave. Le storie di Pontecorvo e le dinamiche politiche ad esse sottese sono universalmente valide, oggi come ieri. Di questa attualità se ne è accorto persino il Pentagono, nel momento in cui ha stabilito che *La battaglia di Algeri* poteva essere un film utile per leggere il nuovo terrorismo arabo, la nuova guerra santa contro l'Occidente che, a partire dall'11 settembre 2001, sta infiammando il panorama globale. Anche *Queimada* contiene riflessioni di stringente attualità intorno alle violenze perpetrate dall'Occidente nei confronti dei paesi in via di sviluppo. A che cosa ci fa pensare la vicenda di un uomo che arma un indigeno, lo costringe a combattere per i propri interessi economici e poi pretende di sedarne lo spirito ribelle, da lui indotto, imprigionandolo e portandolo poi alla morte? Non è forse la parabola che si cela dietro la reazione islamica alle intromissioni occidentali nei piccoli paesi del medio-oriente? Insomma, Pontecorvo è attuale politicamente e storicamente, ma è attuale anche esteticamente. Eredi dell'estetica pontecorviana sono i fratelli Dardenne, Ken Loach e Jacques Audiard, ma anche i nostrani Costanza Quatriglio e Andrea Segre. Eredi di Pontecorvo sono tutti quei cineasti che si occupano del cinema in maniera politica, senza per questo cadere nell'ideologismo elitario, cineasti che trasformano il cinema in un mezzo di diffusione e non di esclusione. Cineasti che pur muovendosi all'interno delle logiche commerciali cercano di smantellare queste stesse logiche dall'inter-





no, attraverso un perdurante movimento tellurico. Pontecorvo è quindi attuale per le scelte formali operate, per la qualità sinestetica dei suoi accompagnamenti musicali, per la lavorazione fotografica, per aver creato con sapiente alchimia misture attoriali come quella che ha visto contrapporsi Marlon Brando ed Evaristo Marquez. Pontecorvo rimane attuale perché è stato uno sperimentatore e un cineasta intraprendente, che ha trasformato le difficoltà in punti di forza; rimane attuale anche perché è necessario rileggere il cinema degli ultimi sessant'anni liberi dal filtro cinefilo della *politique des auteurs*, che ha stigmatizzato il regista pisano, trasformandolo addirittura nell'emblema dell'abiezione. Dal momento che molta critica italiana e internazionale ha formato il proprio gusto sulle pagine dei *Cahiers du Cinéma*, non risulta poi tanto strano che Pontecorvo sia rimasto un cineasta negletto, lasciato nell'angolo quando non apertamente disprezzato. Nel gotha degli autori, il nostro non è riuscito mai ad entrare e sarebbe opportuno liberare il suo percorso dalla tara dei *Cahiers*, permettendo un'analisi disinteressata, pura, cinematograficamente ancorata ai valori insiti nell'immagine e non nella politica dell'immagine che ha sempre regolato l'interpretazione (distorta) del suo lavoro. Il volume si pone come obiettivo la riscoperta di questo cineasta che ha saputo fondere l'impegno civile con la spettacolarità, probabilmente l'aspetto più controverso del suo cinema: il mescolamento dei registri e quindi l'impossibilità per la critica di trovare una casella identificativa che lo potesse racchiudere, catalogare, giudicare. Pontecorvo si muove libero, al di fuori di ogni schema, spinto soltanto dalla necessità di dare voce a realtà nascoste, schiacciate dal peso opprimente della storia ufficiale, che non lascia spazio ai «dannati della terra». Pontecorvo trova loro lo spazio per potersi esprimere, per raccontare le loro storie neglette e per dare «immagine» a quello che immagine non ha, come la rivendicazione delle donne operaie nell'Italia del secondo dopoguerra, la Shoah, la rivolta degli schiavi nelle Antille, l'insurrezione del popolo algerino contro i dominatori, l'organizzazione del popolo basco contro il fascismo franchista, tutte declinazioni di una stessa, disperata e necessaria, richiesta di visibilità. Ecco, il cinema di Pontecorvo è un cinema necessario proprio perché offre immagine e rappresentazione a chi è stato storicamente escluso da questo diritto.

Desidero ringraziare Augusto Sainati per aver creduto in questo progetto sin dalle prime fasi, sostenendolo e appoggiandolo con discrezione e attenzione allo stesso tempo. Ringrazio poi Philip Balma e Nancy Virtue per avermi reso disponibili i loro scritti con tempestiva





Introduzione 9

generosità. Ringrazio Marianna Montesano della Biblioteca Lino Miccichè per aver favorito con impegno gli scambi interbibliotecari e Marina Cipriani della Fototeca del Centro Sperimentale di Cinematografia per avermi aiutato nella ricerca di alcune immagini. Ringrazio Sergio Di Lino per avermi avvicinato, ormai molto tempo fa, al cinema di Gillo Pontecorvo, Marco Bertozzi e Thierry Roche per avermi invitato a presentare le prime fasi di questo lavoro in occasione di un bel convegno ad Amiens. Ringrazio infine mio padre per tutti i preziosi consigli, oggi come ieri. Un ringraziamento particolare va alla signora Picci Pontecorvo per la sua gentilezza e disponibilità.







Capitolo I

Continuare il discorso: il rapporto con il neorealismo

Alla domanda, alquanto banale, su quale sia il film che ha segnato l'inizio della sua vocazione cinematografica, Gillo Pontecorvo ha sempre risposto, sibillinamente, *Paisà* di Roberto Rossellini; forse il più puro dei film neorealisti, quello che concede di meno alla spettacolarizzazione delle macerie post-belliche e all'amalgama di baziniana memoria: attori non professionisti, estetica essenziale e spirito anti-drammatico, viva indignazione resistenziale, radicalismo eversivo. In particolare l'episodio padano sembra aver colpito la vivida immaginazione del giovane Pontecorvo, forse per l'adesione stupendamente realistica tra il vissuto e il descritto, tra il percepito e il narrato, una sensazione di empatia nei confronti dei luoghi e dei personaggi e la presa di coscienza che il cinema, con la sua complessità semantica, può essere un mezzo straordinario per raccontare il mondo in un certo modo, nel modo in cui è e in cui si vorrebbe che fosse. Il cinema non come incantamento estetico o come fabbrica dei sogni, ma come strumento di azione nel mondo (da qui lo spirito cosmopolita di Pontecorvo, abbastanza raro tra i registi della sua generazione):

Avevo già voglia di cinema da prima della guerra, ma non ci speravo molto. Andavo spesso al cinema, facevo parecchie fotografie, ma era ancora una voglia vaga, poco chiara; divenne qualcosa di più preciso, una vera e propria decisione, quando vidi il *Paisà* di Rossellini. Lo vidi a Parigi, alla Salle Pleyel; e mi entusiasmai talmente che dissi no, io devo piantare tutto, il giornale, le foto e tutto il resto¹.

Folgorato da Rossellini, il giovane Pontecorvo acquista una 16mm e inizia a girare documentari. I primi lavori pontecorviani denunciano, nonostante una cura particolare per la resa fotografica dell'immagine, una certa ingenuità di fondo, dettata più dalla giovane età del regista e dall'inesperienza che da difetti di fondo. L'approccio estetico nei con-

¹ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo raccolta in M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, Il Castoro Cinema, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 3.





fronti del reale è di chiara matrice neorealista; il regista pisano sceglie soggetti scomodi, che denuncino lo stato di degrado dell'Italia appena uscita dalla guerra e ancora lontana da quello sviluppo economico che i governanti dell'epoca davano già come una realtà acquisita. Non è un caso, infatti, che accanto al modello neorealista, incarnato dalla forza rivoluzionaria di Rossellini, siano annoverati tra i modelli pontecorviani anche alcuni maestri del cinema sovietico come Dovzenko e Ejzenštejn. In più occasioni, il regista pisano ha evidenziato la presenza di un debito profondo nei confronti dei due grandi autori del cinema sovietico, sostenendo che il loro modello ha informato le scelte registiche di tutti i suoi film e dichiarando che i suoi film più riusciti sono proprio quelli che sono stati in grado di fondere e rendere fertile l'insegnamento dei padri. Pontecorvo viene dalla fotografia, il suo interesse primario è quello dello scatto giornalistico, di documentazione del reale: «la passione per la fotografia viene da un interesse, da un amore, se non è troppo pomposo dirlo verso la realtà che ci circonda»², il reale fotografico è la base del passaggio verso il cinema, un desiderio profondamente civile di «animare» l'immagine fotografica per accrescere la sua forza e la sua azione sul mondo.

Gillo Pontecorvo esordisce dietro la macchina da presa nel 1953 con un cortometraggio-documentario dall'evocativo titolo di *Missione Timiriachev*, girato in 16mm e gonfiato poi in 35mm su suggerimento di un attento gruppo di amici che vedeva nell'esordio pontecorviano le tracce concrete di un promettente talento. *Missione Timiriachev* è la cronaca dell'alluvione che colpì il Polesine nel 1951. Il film racconta in 24 minuti (durata piuttosto lunga per un documentario) degli aiuti sovietici che arrivarono a Genova con la nave Timiriachev, salutata dagli operai del porto. La delegazione foriera di aiuti preziosi attraversa l'Italia, venendo accolta, ovunque, con calore ed entusiasmo. Il documentario prodotto dalla CGIL si avvale di riprese sul campo e di materiali di archivio (fotografie e filmati), tratti da cinegiornali che documentarono una delle più grandi tragedie del dopoguerra italiano. Tuttavia, l'attenzione nei confronti della massa di disperati privati di tutto dalla forza di un'alluvione senza precedenti passa, nel documentario di Pontecorvo, in secondo piano, rispetto alla pressante propaganda filocomunista che, forse per ragioni di committenza, permea l'intero lavoro. La delegazione sovietica, che sorraggiunge con la nave Timiriachev a portare sollievo

² Intervista a Gillo Pontecorvo in G. MARTINI (a cura di), *Il cinema di Gillo Pontecorvo*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2005, p. 9.





al popolo oppresso, riporta alla mente il trionfale e simbolico arrivo della Potiemkin nel porto di Odessa. La popolazione si sbraccia e i volti addolorati dei primi minuti del film lasciano il posto ad aperti sorrisi di gioia; i rappresentanti italiani, tra i quali emerge l'amata figura di Giuseppe Di Vittorio, stringono le mani dei compagni sovietici con la certezza che sempre e comunque «l'aiuto più generoso arriverà dal grande popolo amico», come recita con magniloquenza l'impostato commento over. I delegati sovietici abbracciano donne e bambini, intonano canti resistenziali, comuni ai due popoli amici e diffondono, come tiene a ripetere il commento, pace e prosperità in tutto il territorio nazionale. A favore di un lavoro a parer nostro troppo vincolato dalle necessità più ovvie della propaganda politica stanno alcune sequenze girate con un certo piglio autoriale, come il bel carrello laterale che, simulando il passaggio del camion della delegazione sovietica, si sofferma in mezzo primo piano sui volti veri e segnati della popolazione padana. Il documentario d'esordio di Pontecorvo manca, tuttavia, di quella vena poetica ed elegiaca che un soggetto del genere poteva offrire ad un regista alle prime armi (basti pensare al lavoro realizzato da Florestano Vancini sullo stesso soggetto in *Delta Padano*, 1951). La lezione del cinema sovietico è più forte del credo neorealista, così come attestano molte inquadrature e la scelta di un commento sonoro galvanizzante, ben lontano dai toni più dimessi del documentarismo italiano del secondo dopoguerra di matrice neorealista.

Nei due lavori successivi, Pontecorvo abbandona la tronfia retorica filosovietica per osservare con occhio più personale il degrado delle periferie romane. In *Porta Portese* (1954) il regista pisano traccia alcuni ritratti di venditori e acquirenti dello storico mercato delle pulci romano, incominciando già a mostrare la necessità di passare dal racconto breve del documentario alla documentazione estesa del lungometraggio di finzione. Secondo Massimo Ghirelli, *Porta Portese* è il documentario che «dal punto di vista delle immagini e dello stile si avvicina di più ai film degli anni seguenti, soprattutto *Kapò* e *La battaglia di Algeri*. Ci sono le angolature, i contrasti, la fotografia cruda che saranno poi l'oggetto di studi approfonditi da parte del regista»³. *Porta Portese* è inoltre uno dei lavori pontecorviani più vicini allo spirito neorealista, per la tensione verso il micro-racconto di vita quotidiana, per il bianco e nero contrastato, per l'ambientazione urbana (non si può non pensare alla sequenza nella quale Antonio Ricci e il piccolo Bruno vanno alla

³ M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, cit., p. 32.





ricerca dei pezzi della bicicletta rubata proprio al mercato delle pulci romano in *Ladri di biciclette*). Come sottolinea Simone Emiliani è con *Porta Portese* che incomincia ad emergere una prima tendenza verso la costruzione del racconto: «con questo documentario Pontecorvo si sofferma sui volti (quello di una donna incinta) scegliendo anche una particolare luminosità per restituirla con forza sullo schermo. Di questo documentario Pontecorvo conserva un bel ricordo anche perché è con *Porta Portese* che il regista comincia a seguire, anche se minimi, itinerari narrativi»⁴. L'ambientazione romana viene mantenuta anche nel cortometraggio *Cani dietro le sbarre* (1954), dedicato al fenomeno del randagismo urbano. Il terzo documentario del regista pisano indulge, a parer nostro, un po' troppo nel bozzettismo di maniera, arrivando a costruire un quadretto forse un po' troppo sentimentale e poco documentativo di un problema urbano di grande rilevanza (l'iniziale crudeltà degli accalappiacani e la tenerezza malinconica dei bambini). La fotografia è a colori e, questa volta, la tensione verso la narrazione raggiunge punte quasi surreali, come nella «traduzione» del pensiero dei cani, attraverso una voce over che parla sopra i guaiti delle bestie⁵; la trovata è certamente funzionale ad una drammatizzazione del racconto, in modo tale da indurre lo spettatore ad una difficile identificazione con la triste condizione di cani che vanno verso una morte sicura, a meno che una mano caritatevole non li conduca fuori dal canile entro i quattro giorni successivi alla cattura. Ecco che Pontecorvo costruisce una microstoria arrivando a realizzare un documentario che esce dai canoni del genere, per avvicinarsi a quella che, anni dopo, verrà definita «docufiction». *Cani dietro le sbarre* andrebbe letto allora come un finto documentario, un'opera a metà tra racconto e documentazione, al pari di tutti i lungometraggi pontecorviani successivi. Il commento musicale sottolinea i momenti salienti del racconto; i personaggi sono stati chiaramente edotti sulle linee dello sviluppo diegetico; il film procede

⁴ S. EMILIANI, «Dai documentari ai cortometraggi», in AA.VV., *Gillo Pontecorvo - La dittatura della verità*, Assisi, ANCCI, 1998, p. 100.

⁵ Pontecorvo ricorda spesso che uno di questi cani sia stato «doppiato» da lui: «quando siamo andati al montaggio [...] non si trovava più la registrazione della voce di uno dei cani che si vedono dietro le sbarre del canile, quello più piccolo. Non c'era altro da fare: e io, che sono stato sempre un grande imitatore di cani, ho imitato i suoi guaiti» (I. BIGNARDI, «Memorie di un immemore», in L. MICCICHÈ [a cura di], *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Torino, Lindau, 1995, p. 163). Il volume contiene anche il découpage e la fotostoria del cortometraggio.





verso un prevedibile e rigeneratore happy end; i diktat del documentario vengono allegramente infranti in nome di una libera rilettura dei dati che la realtà offre.

Nel 1955 il regista pisano gira altri due lavori, allontanandosi dal contesto urbano che aveva ispirato i precedenti documentari: *Festa a Castelluccio* e *Uomini del marmo*. Il primo registra i momenti salienti della festa che ogni anno si celebra in un paesino sull'altopiano di Norcia in occasione della fine dell'inverno, mentre il secondo è dedicato al duro lavoro dei marmisti delle cave Apuane, «formalmente molto bello, perché chiunque punti la macchina da presa lassù, ottiene un bel risultato»⁶. Un lavoro certamente più tradizionale, almeno secondo i canoni del documentarismo dell'epoca, è *Pane e zolfo* (1956), girato a Cà Bernardi, nelle Marche, e dedicato alla chiusura delle miniere di zolfo e alla susseguente disoccupazione locale. I titoli di testa del documentario scorrono su immagini fisse che ritraggono gli espressivi volti dei minatori; tuttavia, quei minatori, a Cà Bernardi, non ci sono più, come ci racconta la voce over, da quando la miniera è stata chiusa per la penuria di zolfo. Centinaia di lavoratori sono stati licenziati, senza possibilità di appello e costretti ad abbandonare il paese natio alla ricerca di lavoro all'estero (la maggior parte di loro lo troverà in Belgio o in Francia). La macchina da presa indugia sulle strade abbandonate, sulla solitudine dei vecchi, rimasti ad attendere con ansia le missive dei loro figli o nipoti, sulle donne costrette a ballare da sole per la mancanza di uomini, sugli edifici spogli e degradati. La voce si rivolge agli ultimi abitanti di Cà Bernardi, invitandoli a raccontare le loro storie, secondo un procedimento comune nel documentarismo dell'epoca. Un uomo racconta dell'occupazione della miniera, nel momento in cui si venne a conoscenza dell'imminente chiusura; le tappe della protesta sono accompagnate, in una sorta di flashback, dalle immagini della popolazione che offre sostegno umano e alimentare agli uomini rinchiusi per quaranta giorni a più di cinquecento metri sotto terra, senza vedere mai la luce del sole, con la speranza (come sarà per le operaie di *Giovanna*) che i loro diritti vengano riconosciuti da un potere che sembra ignorare la durezza della vita. La popolazione attende sotto il sole la fine delle trattative e accoglie festosamente l'uscita degli scioperanti; ma, nonostante la protesta, la miniera chiuderà ugualmente e le immagini di ieri lasciano il posto alla desolazione dell'oggi: «questa è Cà Bernardi

⁶ Dichiarazione di Pontecorvo tratta da I. BIGNARDI, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 78.





quattro anni dopo la fine dello zolfo», come recita l'ultima frase del commento. Pontecorvo non amava particolarmente questo documentario, che di primo acchitto definiva addirittura «orribile»: «quando l'ho rivisto, qualche anno fa, in un cineclub delle Marche dove mi hanno invitato dei ragazzi tutti contenti perché lo avevano ritrovato, non mi piaceva più»⁷. Eppure, a parer nostro, *Pane e zolfo*, con la sua lineare purezza, con il suo accompagnamento musicale contenuto e il suo dolente commento, riesce a sprigionare dall'adesione totale con il reale, senza arricchimenti drammatici, una poesia autentica e toccante.

L'ultimo documentario diretto da Pontecorvo, prima del debutto nel lungometraggio, si intitolava *Il tempo dei lucci*, opera di chiara ambientazione marinaresca, firmata però da Giuliano Montaldo. Risulta evidente, scorrendo i titoli del documentarismo pontecorviano, che il nucleo tematico che riveste maggiore interesse per il regista pisano è l'intrecciarsi tra la vita quotidiana e il lavoro, la strettissima dipendenza che i mezzi di sussistenza stringono con l'esistenza stessa, secondo un'ottica tipicamente marxista. I documentari pontecorviani sono caratterizzati, come abbiamo evidenziato, da una tensione verso il racconto, verso la microstoria finzionale, secondo stilemi che li avvicinano ai lavori che Michelangelo Antonioni aveva girato pochi anni prima (esiste una sottile assonanza tra un'opera come *Porta Portese* e *N.U.* del regista ferrarese) o che Ermanno Olmi girerà poco dopo (viene spontaneo accostare *Cani dietro le sbarre* a *Grigio*). Il gruppo di autori, figli del neorealismo, che debutta con il cortometraggio documentario negli anni Cinquanta, è accomunato da una medesima voglia di raccontare il reale, filtrato dalla lezione neorealista, attraverso, però, un'indulgenza verso la finzione che il documentarismo precedente aveva mostrato in maniera minore. Pontecorvo dà forma ad un cinema del reale caratterizzato da un'attenzione particolare alla bella immagine, sorretto da una solida sceneggiatura di partenza, accompagnato da una persuasiva musica di commento (il più delle volte ideata dallo stesso regista), sostenuto da una voce over che descrive il reale come se si trattasse di una storia. Dai cortometraggi d'esordio pontecorviani si intuisce immediatamente che la dittatura della verità che contraddistinguerà i suoi lungometraggi non potrà mai essere scissa da un profondo e raffinato gusto per la messa in scena. I primi documentari di Pontecorvo sono letteralmente imbevuti di estetica neorealista. Il legame tra l'opera di Gillo Pontecorvo e la scuola neorealista nasce da una medesima urgen-

⁷ *Ibid.*





za comunicativa. L'adesione pontecorviana ai principi del neorealismo non si sviluppa su basi estetiche, ma su basi etiche; la passione politica, l'impegno civile, l'apprendistato presso le fila dei movimenti resistenziali italiani fanno di Pontecorvo uno degli epigoni più sinceri e più autenticamente fedeli del movimento neorealista. Tuttavia, la ripresa di alcuni stilemi e di alcune forme espressive collegabili con il cinema italiano post-bellico viene superata dall'autore man mano che uno stile del tutto personale incomincia ad emergere, al punto che non risulta difficile articolare l'opera pontecorviana in due periodi nettamente distinti: un periodo neorealista (dai documentari sino a *La grande strada azzurra* e di cui il momento più alto è certamente *Giovanna*) e un periodo post-neorealista (da *La battaglia di Algeri* a *Ogro*) non privo, però, come vedremo, della persistenza di elementi collegabili con il cinema post-bellico; a fare da spartiacque tra le due fasi, si inserisce un'opera di transizione come *Kapò*. Lo sfruttamento del lavoro e l'oppressione delle classi più deboli emergono da subito come temi privilegiati nell'opera documentaristica di Pontecorvo; al punto che le opere di matrice più fortemente neorealista, per ambientazione e scelte formali, risultano, alla fine, meno riuscite di quelle nelle quali emerge una vena autoriale più originale: l'inchiesta sociale di *Pane e Zolfo* ci sembra più pregnante del bozzettismo caricaturale di *Cani dietro le sbarre* o delle piccole tensioni narrative di *Porta Portese*. Pontecorvo, figlio tardivo del neorealismo, come amava definirsi, si riallaccia, in questi primi lavori, al cinema dei padri:

Come si vede anche dalla scelta dei temi, sono opere nelle quali è abbastanza evidente l'influsso del neorealismo, che peraltro costituisce un riferimento dichiarato dell'autore: specialmente dal punto di vista figurativo, nella fotografia, nello stile, nel linguaggio delle immagini, in quella che Pontecorvo definisce la "pasta", la materia del film o del documentario⁸.

Lo spirito neorealista filtra nella scelta delle inquadrature, nei campi medi di descrizione del degrado ambientale, nei primi piani di volti segnati dalla vita, nelle panoramiche che accompagnano lo spettatore borghese alla scoperta di territori apparentemente lontani e sconosciuti eppure estremamente prossimi. Un campo di interesse, centrale nel primo cinema di Pontecorvo, è il mondo del lavoro, e in particolare, il mondo del lavoro industriale, nel quale la disuguaglianza tra capita-

⁸ M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, cit., p. 32.





le e proletariato diventa emblematicamente evidente. Da *Pane e zolfo* sino agli ultimi lavori documentaristici, l'attenzione pontecorviana si è sempre soffermata sull'*homo faber*, su colui che partecipa attivamente alla costruzione della società in cui vive: nel cinema del regista pisano non c'è spazio per la *flânerie* aristocratica di matrice viscontiana, né per gli arrovellamenti esistenziali del cinema di Antonioni; in Pontecorvo l'uomo è attivo, combattivo, pronto al sacrificio in nome di ideali di giustizia, di uguaglianza sociale e di parità. La lezione più forte del neorealismo risiede proprio nel profondo senso etico che è alla base di tutta la filmografia del regista pisano. Nel cinema contemporaneo, ci sembra che gli eredi più autentici della lezione pontecorviana siano i fratelli Dardenne, cineasti da sempre impegnati in una lettura marxista della società, e da sempre interessati ai meccanismi di sfruttamento del lavoro capitalista; basti pensare ad un titolo come *Due giorni, una notte* (2014), che potrebbe quasi essere letto come una *Giovanna*, quasi sessant'anni dopo. Nel film dei Dardenne, che tratta sempre di licenziamenti in fabbrica, non c'è solidarietà tra poveri, ognuno pensa al suo tornaconto personale e per la povera operaia Sandra nessuno si sacrifica, non si organizzano scioperi bianchi, non si improvvisano picchetti davanti alla fabbrica, nessuno è disposto a rinunciare ad un po' di soldi, per affermare i propri diritti. Il mondo femminile solidale di *Giovanna* è scomparso, la lotta operaia è ormai una parola sconosciuta. Ma come si situa *Giovanna* all'interno del cinema italiano e quali siano i margini di innovazione e di ripetizione della formula neorealista è un capitolo ancora tutto da scoprire.

I.1. *La fabbrica degli incubi*: *Giovanna*

La fusione tra una vena autoriale originale e quello che è stato definito dalla critica francese un «purissimo stile neorealista» avviene in *Giovanna*⁹ (1956), mediometraggio di 36 minuti, destinato a confluire come episodio italiano nel lavoro collettivo supervisionato da Joris Ivens, *La rosa dei venti*, mai distribuito in Italia. Il progetto di Ivens, commissionato dalla Federazione democratica internazionale delle

⁹ Un gruppo di operaie, tra le quali spicca *Giovanna*, organizza uno sciopero bianco nella fabbrica tessile per la quale lavorano, per scongiurare il licenziamento di alcune di loro. Lo sciopero si protrae per molti giorni, mettendo in rilievo differenze, antagonismi e conflittualità all'interno e al di fuori della fabbrica.





donne, era formato da cinque episodi, girati da alcuni dei registi più impegnati dal punto di vista civile e politico, Yannick Bellon per la Francia, Wu Kuo-yin per la Cina, Alex Viany per il Brasile (inizialmente offerto ad Alberto Cavalcanti), Sergej Gerassimov per l'Unione Sovietica e Gillo Pontecorvo per l'Italia. L'inserimento di Pontecorvo nacque probabilmente per gli stretti legami che all'epoca legavano la famiglia Pontecorvo con gli organi centrali del Partito Comunista sovietico, anche perché, tra i registi citati, Pontecorvo era, all'epoca, sicuramente quello con meno esperienza. La vicenda che porta alla realizzazione di *Giovanna* è stata più volte raccontata dallo stesso Pontecorvo e dai suoi collaboratori, *in primis* Giuliano Montaldo, direttore di produzione, Franco Solinas, autore, insieme a Pontecorvo, del soggetto e della sceneggiatura, Franco Giraldi, aiuto regista. Per alcuni di essi, *Giovanna* segnerà l'inizio di un lungo sodalizio; basti pensare alla collaborazione tra Solinas e Pontecorvo, che rimarrà indissolubile sino a *Ogro* (1979), primo e unico film scritto senza lo sceneggiatore sardo. Per *Giovanna* Pontecorvo decise di non ricorrere a volti noti, ma volle che ad interpretare le operaie coinvolte in uno sciopero bianco emblematico fossero donne in grado di incarnare la semplicità combattiva delle vere operaie dell'epoca, donne dal volto segnato, molto spesso invecchiato anzi tempo. Franco Giraldi venne mandato in giro per l'Italia alla ricerca di questi volti, che divennero, per Pontecorvo, quasi un'ossessione di natura lombrosiana. Alla fine la scelta della protagonista ricadde su Armida Gianassi (erroneamente indicata nei titoli di testa de *La rosa dei venti* come Clara Pozzi), una giovane ragazza di origine mugellese, incontrata da Giraldi in un *dancing* di Prato. Armida, secondo Pontecorvo, aveva certamente il *physique du rôle* per interpretare l'operaia che dà il titolo al film, anche se alla fine una certa sua timidezza di fondo e insicurezza hanno favorito l'emergere, nell'economia del racconto, di altre figure femminili più incisive, come ad esempio l'operaia Antonietta. Armida Gianassi, dopo l'esperienza di *Giovanna*, ha coltivato per breve tempo il sogno del cinema, ma la fabbrica dei sogni ha paradossalmente meccanismi più perversi e crudeli della fabbrica del padrone, che sfrutta e non illude. Il film venne girato in tempi ridotti in una vera fabbrica tessile di Prato, generosamente offerta dai proprietari, che forse speravano di trarre dal cinema un qualche introito di natura pubblicitaria. Il progetto di Ivens, *La rosa dei venti*, non vide mai la luce nella sua completezza a causa dello scontento di Marie-Claude Vaillant-Couturier, allora segretario generale della Federazione democratica internazionale delle donne, ente committente del proget-





to, nei confronti dell'episodio sovietico del film, considerato fuorviante rispetto all'impianto generale dell'opera. Il progetto di Ivens venne rimaneggiato e i singoli episodi tagliati per non eccedere nella lunghezza e per mantenere omogeneità nella durata; l'episodio sovietico venne rimontato in modo tale da accogliere i suggerimenti della Vaillant-Couturier e il risultato finale fu grandemente al di sotto delle aspettative, anche dello stesso Ivens. *Giovanna* fu proiettato fuori concorso alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 1956, ma non riuscì ad imporsi come un evento, nonostante una buona accoglienza critica, e finì presto nel dimenticatoio, sino a quando, grazie al pervicace interessamento di Paola Scarnati, segretario generale dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, e di Valeria Fedeli, segretario generale della Filtea (Federazione Italiana lavoratori tessili abbigliamento calzaturieri della Cgil), rivide la luce all'inizio degli anni Ottanta. Nel 1985 viene organizzata una proiezione speciale del film presso il Laboratorio Immagine Donna di Firenze, alla presenza del regista e di molte delle operaie che, anni prima, avevano preso parte al film. A distanza di anni, le condizioni femminili del lavoro in fabbrica non erano molto cambiate e la lungimiranza di *Giovanna* risulta ancora ammirevole. Il restauro si presenta complesso, anche a causa di una colonna sonora che lascia molto insoddisfatto lo stesso Pontecorvo. Le voci delle operaie sembrano troppo artefatte, poco naturali, e sarebbe opportuno, secondo il regista pisano, registrare nuovamente la pista sonora, recuperando le voci dialettali e un sonoro più realistico; in effetti, rivedendo il film a distanza di anni, l'unico punto debole, all'interno di una mirabile messa in scena, è proprio il doppiaggio, che entra in collisione con i volti sofferiti e autentici delle protagoniste, come sostenne lo stesso Pontecorvo: «quando lo rivedo, resto molto perplesso per il doppiaggio. Un po' fu colpa mia, un po', sempre per mancanza di soldi, l'abbiamo realizzato con pochi turni; insomma, sembra che gli attori leggano un compitino, invece di recitarlo»¹⁰. Si può certamente sostenere che la colonna sonora sia l'unico difetto di un lavoro mirabile, per il modo in cui riesce a sintetizzare decenni di lotte sindacali e di emarginazione femminile dal mondo del lavoro: un film, che, come è stato spesso detto, sembra aprire la strada ai movimenti femministi che caratterizzeranno gli anni Sessanta e Settanta (bisognerà aspettare il 1965 prima che un altro regista si avvicini, con piglio documentaristi-

¹⁰ Testimonianza di Gillo Pontecorvo in A. MEDICI (a cura di), *Giovanna, storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 138.





co, al tema del rapporto tra donna e lavoro in fabbrica, e mi riferisco al documentario *Essere donne* di Cecilia Mangini).

Giovanna non parte da una storia vera, ma da una vicenda che nell'Italia dell'epoca poteva essere plausibile: uno sciopero bianco condotto da un gruppo di operaie di una fabbrica tessile per scongiurare il licenziamento di alcune di loro. I nomi delle donne licenziate vengono tenuti segreti e rivelati solo nella parte conclusiva del film; quello che conta è la creazione di una solidarietà che è di duplice natura, femminile e lavorativa. Il tema della fabbrica è un tema spinoso, poco amato dal cinema, nonostante, in maniera abbastanza paradossale, il primo film della storia del cinema sia proprio un film «industriale», *La sortie de l'usine Lumière* (1895). Sulle ragioni per cui il cinema non ama la fabbrica si è scritto molto, e forse la spiegazione più efficace e suggestiva ce la dà Jean-Louis Comolli: anche se il cinema è affascinato dal movimento meccanico della struttura industriale e in questo stesso movimento ravvisa elementi di continuità e di omologia con il proprio processo produttivo, tuttavia il lavoro che sta dietro la produzione cinematografica, secondo una prospettiva marxista, assume valore in forza della sua invisibilità, che deve rimanere tale: «[...] ed è anche questo che avrebbero in comune, per restare a Marx, la merce e lo spettacolo: il fatto di aver rimosso, negato, congedato i propri processi di produzione e di apparire belli e fatti, compiuti, offerti: causa e fine di se stessi, doni del cielo, incarnazioni della creazione divina, insomma, tutto l'opposto di una nascita, di una prova»¹¹. La fabbrica dei sogni si offre all'occhio dello spettatore come un prodotto autogenerantesi per incantesimo, nulla a che vedere con la fatica, il sudore umano della fabbrica vera, reale, una fabbrica degli incubi, piuttosto. La rappresentazione del mondo industriale scardina il principio di piacere scopico tipico della fabbrica-cinema: «montare uno spettacolo, recitare, rappresentare, è fingere, qualunque cosa accada; ma è innanzitutto *fingere di non faticare a farlo*: il lavoro deve restare invisibile, come d'altronde non dev'essere esposto (svelato) lo sfruttamento di quelli che, da Broadway a Disneyland, *lavorano allo spettacolo che nega il loro lavoro*»¹². Quando il cinema affabula i suoi mezzi di produzione lo fa con leggerezza, con il passo danzato e giocoso di *Cantando sotto la pioggia* (S. Donen-G.

¹¹ J.-L. COMOLLI, «Il lavoro stanca, la lotta fa paura», in A. MEDICI (a cura di), *Filmare il lavoro*, numero monografico di *Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, 2000, 3, p. 29.

¹² Ivi, p. 31 (i corsivi sono dell'autore).





Kelly, 1952). La scomparsa della fabbrica va di pari passo con la scomparsa dell'operaio e delle sue lotte per l'emancipazione: l'operaio-oppresso trova nel cinema non un mezzo di visibilità del proprio disagio, ma un luogo nel quale affogare le proprie rivendicazioni, ottundendo i propri sensi con il dolce oppiaceo dell'intrattenimento. «Ovunque, ma al cinema no», sembra dire la società dello spettacolo. Al cinema si sogna, non si lavora. Le eccezioni sono veramente poche, e *Giovanna* ha il grande merito di essere una di queste: affabulazione del lavoro in fabbrica, letto attraverso la condizione della donna, soggetto doppiamente sfruttato e oppresso, in quanto operaia e in quanto donna. Non stupisce che il film di Pontecorvo non abbia avuto né il successo, né la visibilità che meritava. Nel film infatti il tema dello sfruttamento operaio si incastona nel tema, ancor più delicato, della subalternità femminile. L'operaia Giovanna nella sua scelta di scioperare non è sostenuta dal marito Antonio, che, pur condividendo il principio della lotta e uno stesso orizzonte ideologico, ritiene che lo sciopero non sia uno strumento «da donne»; il compito delle donne è badare alla famiglia e ai figli e quindi ogni uscita dalla sicurezza del nido familiare viene letta dalla prospettiva maschile come una forma di insubordinazione al potere patriarcale, una sfida, non tanto al Capitale, ma al proprio marito. Come sostiene Philip Balma, in uno dei pochi interventi critici sul film di Pontecorvo: «il focus principale di questo film era certamente il ruolo di una donna nell'azione politica»¹³. Una donna che diventa simbolo di tante altre donne, in varie parti del mondo, ugualmente oppresse dal capitale e sottomesse al potere patriarcale. Sin dalle prime inquadrature il film assume un tono femminista *ante litteram*: «la discussione tra moglie e marito nella sequenza di apertura, conferisce al film un tono di rivendicazione femminista molto avanti rispetto ai tempi»¹⁴. Lo scetticismo del marito di Giovanna di fronte alle rivendicazioni della moglie rimane una costante sino alla fine: non c'è presa di coscienza, non c'è evoluzione nella posizione del personaggio maschile. Giovanna rimane convinta della correttezza del proprio agire e, allo stesso modo, il marito Antonio rimane convinto della sostanziale inutilità della lotta femminile, della sua inefficacia. Giovanna e Antonio sono le figure simboliche, attorno a loro si muovono altre donne e altri uomini: perso-

¹³ P. BALMA, «Big Business, Big Brother, and “Big Father”: Proto-Feminist Marxism in *Giovanna* by Pontecorvo», in *Italica*, 2012, 4, p. 501.

¹⁴ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, p. 22.





naggi maschili meno radicali nella loro opposizione, forse più spettatori che veri e propri deuteragonisti; poi c'è il direttore: incarnazione del capitale, si muove in automobile, emblema del potere, assorbimento nella macchina dell'uomo-macchina per eccellenza. Il direttore della fabbrica è vestito di chiaro, ha una giacca a quadretti e la cravatta: anche lui indossa una divisa, la divisa dei padroni: «il fatto che egli venga identificato soltanto dal suo titolo lavorativo, contrariamente alla maggioranza dei personaggi del film, contribuisce ad accrescere la simbologia voluta da Pontecorvo: il direttore della fabbrica tessile deve rappresentare la fredda e impersonale natura del capitalismo»¹⁵. Il direttore affigge su di un pannello l'elenco con i nomi delle operaie licenziate e sarà proprio Giovanna a stracciare quell'elenco. È Giovanna che sfida apertamente le imposizioni del capitale. Sarà sempre Giovanna a pronunciare, sul finale del film, l'unica frase censurata dalla commissione censura governativa, nel momento in cui il direttore affida alle operaie stesse la scelta dei nomi delle donne da licenziare: «Vigliacco! Vuol metterci l'una contro l'altra», che diventa un più inoffensivo: «Guardalo! Vuol metterci l'una contro l'altra». Giovanna in due momenti diversi si oppone frontalmente al padrone, uno contro uno, senza mediazioni, senza intermediari, senza la protezione del gruppo. È sempre di Giovanna, in posizione over, la voce che chiude il film: «Trentaquattresimo giorno. Resistevamo ancora e nessuna avrebbe più abbandonato la lotta ormai. Nessuna. Sino alla fine». Un finale aperto, alla Ejzenstejn; quello che conta non è l'esito dello sciopero, ma la necessità dello sciopero stesso. È l'unione tra le donne-operaie a sancire la riuscita dell'opposizione al capitale. Quello che importa non è il fine, ma è la strada che si sceglie per raggiungerlo. L'attenzione di Pontecorvo scivola costantemente dal singolo alla massa, osservando le modalità di reazione del gruppo di fronte alle scelte del singolo. Non si danno scelte individuali che non abbiano una ricaduta sulla collettività, come vedremo anche ne *La grande strada azzurra*, dove un singolo si muove come se fosse svincolato dalla collettività e verrà punito proprio per questa *hybris*. Interessante notare come lo spirito dei tempi fosse pervaso da un'attenzione particolare al concetto di massa, nelle sue accezioni costruttive, di origine marxista, sino all'analisi delle forme deteriori della massificazione della società, come emerge nel celebre testo di Elias Canetti¹⁶. Pontecorvo

¹⁵ P. BALMA, «Big Business, Big Brother...», cit., p. 503.

¹⁶ Cfr. E. CANETTI, *Masse und Macht*, Berlin, ed. Claassen Verlag, 1960 [trad. it. *Massa e Potere*, Milano, Rizzoli, 1972].





nell'arco della sua carriera si dimostrerà più volte particolarmente reattivo nei confronti delle tendenze culturali del suo periodo, basti pensare anche alla contemporaneità tra *La battaglia di Algeri* e gli scritti di liberazione di Frantz Fanon.

I modelli di riferimento del giovane Pontecorvo sembrano essere, oltre ai maestri del neorealismo, anche Eizenstejn e Griffith. Il finale di *Giovanna* riprende il tono trionfalistico del finale de *La corazzata Potiemkin*, mentre la descrizione delle condizioni di vita misere degli operai riporta alla mente la vivida descrizione che ne diede Griffith in *Un accaparramento di grano* (1909). La formazione di Pontecorvo è attraversata quindi da stimoli molteplici, che portano poi all'emersione di uno stile personale, caratterizzato sempre e comunque da un'attenzione particolare per l'immagine realista, un'immagine che ricerchi, attraverso i più sofisticati mezzi del cinema, la grana vera, autentica delle immagini dei reportages foto-giornalistici. *Giovanna* segna, come abbiamo evidenziato, il punto più alto del primo periodo pontecorviano: il tema del lavoro in fabbrica, mai trattato nel cinema post-bellico, si sposa con uno stile squisitamente neorealista, arrivando a sintetizzare in un'operetta breve e compatta la dimensione politica e civile di Pontecorvo e la lezione formale del cinema dei padri. L'innovazione tematica e stilistica viene immediatamente accolta con entusiasmo dalla critica dell'epoca, che intuisce le potenzialità del regista pisano e lo incoraggia attraverso molteplici interventi a proseguire la strada del rinnovamento delle formule neorealiste. La libertà con la quale Pontecorvo gira questa storia tutta al femminile (occorre ricordare che il film venne girato con pochissimi soldi e la spregiudicatezza della forma è anche figlia di questa obbligata economia di mezzi) permette all'autore di calibrare i tempi delle riprese in modo tale da entrare letteralmente nella vita delle donne-operaie, divise tra i legami famigliari e i legami lavorativi resi forti dalla lotta e dalla necessità di affermare la propria dignità. Con *Giovanna*, Pontecorvo dà inizio alla serie degli oppressi, all'osservazione sempre filtrata da uno sguardo umano e pietoso della vita di coloro che sono destinati ad essere schiacciati dal potere, dal Capitale, dalla follia della collettività o dall'egoismo del singolo. *Giovanna*, con i volti veri e sofferiti delle donne operaie, racconta l'anima divisa in due del lavoro femminile (argomento-tabù del cinema neorealista) al punto da poter essere considerato non tanto un epigono tardivo del neorealismo ma un importante antenato del cinema femminista. Le donne e il lavoro in fabbrica appaiono sin da subito come argomenti nuovi rispetto ai canoni neorealisti, come apparve evidente anche alla critica dell'epoca:





«*Giovanna* propone alla fantasia, che si dà per esausta, dei nostri cineasti, un tema nuovo e certamente capace di stimolarla efficacemente perché ricchissimo di situazioni umane e di conflitti drammatici: il tema della vita delle fabbriche e delle lotte del lavoro»¹⁷. La soluzione che Umberto Barbaro propone per uscire dalla crisi che attanaglia il cinema italiano del neorealismo rosa viene proprio suggerita dalla visione di *Giovanna*: ritrovare la via del realismo attraverso soggetti che il neorealismo non aveva trattato o aveva trascurato. *Giovanna* si pone, dunque, come il punto più alto del primo periodo pontecorviano dal momento che esce dall'*impasse* dell'imitazione sterile delle tematiche del cinema post-bellico (elemento fortemente presente nei documentari), per arrivare ad una straordinaria fusione tra una forma rigorosa, che non lascia spazi al compromesso melodrammatico, e un tema innovativo, che lascia presagire inediti sviluppi nella futura carriera del regista pisano. La costruzione narrativa di *Giovanna* si segnala per il rigore e per il rifiuto dell'elemento romantico, al quale un tale soggetto avrebbe potuto facilmente indulgere: l'inasprirsi della protesta delle operaie viene descritta attraverso rapide annotazioni in grado di trasmettere allo spettatore il dolore per la separazione forzata dai propri cari e l'assoluta irriducibilità della protesta a qualsiasi altra forma di rivendicazione salariale (la diversità delle operaie viene costantemente segnalata da elementi che le separano dal resto della comunità, come il fossato o le sbarre delle finestre della fabbrica). Le operaie affermano, attraverso l'occupazione della fabbrica, una solidarietà femminile che le separa, però, dal resto della comunità in quanto donne diverse dalle altre e in quanto lavoratrici in opposizione al potere stringente del Capitale, arrivando a trasmettere un messaggio umanamente femminista (gli uomini possono sopravvivere e crescere i figli anche senza l'appoggio delle donne) e politicamente socialista: «[*Giovanna*, ndr.] giunge a soluzioni dichiaratamente socialiste, poiché mostra come l'unica via d'uscita giusta sia il possesso da parte degli operai degli strumenti di lavoro»¹⁸. La stessa conclusione alla quale arriverà, come vedremo, anche Squarcio ne *La grande strada azzurra*. La forza delle tematiche viene espressa, come abbiamo evidenziato, attraverso un «purissimo stile neorealista» ravvisabile negli intensi primi piani delle occupanti (tutti volti autentici di non-professioniste), nell'attenta descrizione ambientale, nella foto-

¹⁷ U. BARBARO, «Giovanna», in *Vie Nuove*, 1956, 42 [ora in ID., *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di L. Quaglietti, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 89].

¹⁸ R. RENZI, «La guerra degli esclusi», in *Cinema Nuovo*, 1956, 90-91, p. 151.





grafia contrastata in bianco e nero, nel finale aperto, tipicamente neorealista, attraverso il quale il regista indica il percorso ma non la meta, come sottolinea Lietta Tornabuoni: «la fine rimane indefinita senza che la conclusione della lotta venga narrata, come per dire che l'unità, la resistenza, la solidarietà operaia sono persino più importanti di una vittoria o di una sconfitta»¹⁹. Un finale la cui apertura lascia intuire un ottimismo di fondo nei confronti dell'unità del sottoproletariato, diverso dal finale disperato e disperante di *Ladri di biciclette*, nel quale la solitudine di Antonio Ricci e della sua famiglia non trovava sollievo nei «compagni» analogamente oppressi.

La ricerca formale portata avanti con *Giovanna* getta le basi del futuro stile pontecorviano: la fotografia molto contrastata, il montaggio serrato, l'aderenza ai canoni estetici del foto-reportage giornalistico, la prevalenza di campi medi, l'aderenza del personaggio all'ambiente che lo circonda; tutti elementi che il primo documentarismo non aveva ancora mostrato a pieno e che invece emergono in tutta la loro moderna originalità in *Giovanna*. Il montaggio è ellittico, il mese di occupazione della fabbrica viene scandito dalla voce over di Giovanna che dipana il racconto, lo articola cronologicamente («Diciottesimo giorno. La direzione non aveva ceduto, ma noi resistevamo ancora. Ci teneva unite il lavoro. E, certo, mai più, i nostri telai renderanno come in quei giorni... senza padroni e senza sorveglianti»). Pontecorvo mantiene una scansione essenziale, senza dilungarsi sulle parti più sentimentali, senza indulgere in elementi drammatici che toglierebbero respiro all'essenzialità del racconto: «*Giovanna* era purissimo, rigoroso, privo di qualsiasi concessione allo spettacolo»²⁰. *Giovanna* è il punto di contatto più forte tra il giovane Pontecorvo e la lezione neorealista, con l'inserimento, però, di elementi che denotano una tensione verso la modernità e verso la ricerca di uno stile originale. Basti pensare ai due brevissimi fermo immagine che inquadrano il volto della «crumira» Armida, nel momento in cui abbandona le colleghe e lo sciopero, al quale aveva aderito con grande convinzione iniziale. Si tratta di due fermo immagine che enfatizzano il momento dell'abbandono, come se quel momento, al pari di una fotografia dell'anima, fosse destinato a rimanere impresso nella memoria di Armida per tutto il resto della sua vita futura. Un momento epocale, di vergogna, di umiliazione, incancellabile e per

¹⁹ L. TORNABUONI, «Debutto d'autore», in A. MEDICI (a cura di), *Giovanna, storia di un film e del suo restauro*, cit., p. 15.

²⁰ Intervista a Franco Giraldi, *ivi*, p. 137.





questo ratificato da un *freeze frame* che ne sottolinea tutta la portata drammatica; poi la donna abbassa gli occhi e si allontana sostenuta dal figlio Ettore. Il film riprende a scorrere, l'abbandono incomincia ad essere metabolizzato per tutte, ma non per Armida, prima vittima del suo comportamento. Armida è una vittima, ci dice Pontecorvo, e lo sottolinea con il fermo immagine, scelta moderna e controcorrente, indice di un'idea del cinema e di un'idea del mondo, come avrebbe detto Truffaut (citazione non casuale, dal momento che è l'autore del più famoso fermo-immagine della storia del cinema). Nel film ricorrono molte inquadrature angolate, che riportano alla mente alcune sequenze chiave dei grandi maestri del cinema sovietico. Il direttore della fotografia Enrico Menczer ricorda la motivazione di tali scelte: «la macchina bassa esalta i personaggi, così come la macchina alta li deprime. Essendo tutte queste donne un po' affrante per i problemi del lavoro, era più che giustificata la macchina alta, che le schiacciasse contro il pavimento della fabbrica»²¹. La macchina da presa opprime i personaggi, così come il cielo plumbeo che avvolge il dipanarsi del racconto, un cielo ottenuto proiettando le luci verso un plafond artificiale che rimandava una luce uniforme simile a quella di un cielo ricoperto di nubi. L'obiettivo del regista e dei suoi collaboratori è quello di riprodurre un'estetica da cinegiornale, una resa ipomediale in grado di avvicinare lo spettatore alla realtà, in modo diretto, senza le mediazioni fotogeniche del cinema. Un tentativo riuscito, che Pontecorvo riprenderà in *Kapò*, dopo la parentesi un po' neorealisticamente rosa del suo debutto nel lungometraggio.

I.2. Dopo il neorealismo: La grande strada azzurra

Il tema della lotta collettiva come via d'uscita alla miseria imposta dallo sfruttamento capitalistico viene ripreso, anche se con minore purezza espressiva, nel primo lungometraggio di Pontecorvo, *La grande strada azzurra*²² (1957). Il film, tratto da un romanzo breve di Franco

²¹ Intervista ad Enrico Menczer, *ivi*, p. 146.

²² *Tra i poveri pescatori dell'arcipelago, Squarciò, che pratica illegalmente la pesca con bombe esplosive, è l'unico che goda di una certa agiatezza. Il maresciallo, vecchio amico di Squarciò, benché sia a conoscenza dei suoi metodi, non ha le prove per poterlo incastrare. Un giorno un giovanotto disoccupato di cui Diana, la figlia di Squarciò, è innamorata, ruba l'esplosivo per conto del pescatore. Scoperto dal maresciallo, tenta una fuga disperata e muore. Il maresciallo, sconvolto, si dimette e il suo sostituto cerca di aumentare la sorveglianza grazie all'apporto di un potente motoscafo. Mentre gli altri pescatori propongono di costitu-*





Solinas, intitolato *Squarciò*, dal soprannome del protagonista (nel quale lo sceneggiatore sardo ricorda con viva partecipazione descrittiva un personaggio che aveva realmente conosciuto nella sua infanzia), segna un momento di ripiegamento rispetto alle qualità estetico-tematiche del mediometraggio precedente; si tratta, certamente, di un ripiegamento involontario, dettato più da ragioni commerciali che da motivazioni autoriali (lo stesso Pontecorvo ha ricordato più volte il disappunto provato di fronte ai diktat imposti dalla produzione, ovvero la scelta degli attori protagonisti e la fotografia a colori invece del bianco e nero). Pontecorvo, sempre molto critico sul proprio lavoro, non ha parole indulgenti nei confronti del suo debutto nel lungometraggio: «*La grande strada azzurra*, film mediocre, i critici francesi mi attaccarono. Scrissero: ci siamo precipitati a vedere questo film, perché eravamo curiosissimi di conoscere l'opera seconda di un regista che ci aveva tanto meravigliato... E la nostra delusione è stata pari all'attesa»²³. Il tono è molto autoironico, ma velato dall'affermazione di una problematica che assillerà Pontecorvo per molti anni, ovvero l'irriducibilità della volontà creativa alle dure leggi del mercato cinematografico. Come ha dichiarato altrove:

Ho girato *La grande strada azzurra* in tempi stretti e con un *budget* molto limitato. Lavoravo sempre tra due fuochi: l'amore forsennato e irriproducibile che sempre si ha per il primo film; e, dall'altra parte, la rabbia di non poter fare quello che volevo. Ci sono in ogni caso quattro o cinque sequenze nel film, che ancora mi piacciono: in primo luogo la scena finale, che ha delle immagini abbastanza belle²⁴.

Pontecorvo voleva usare i veri volti dei pescatori sardi e non il volto impostato delle belle facce della fabbrica dei sogni; voleva utilizzare il vero dialetto sardo e non l'italiano pulito del doppiaggio, voleva sicuramente utilizzare un bianco e nero contrastato, documentaristico, di viscontiana memoria e non la sgrigiante pellicola Ferraniacolor, evocatrice delle bellezze geografiche della Sardegna. Nonostante tutto, il film presenta momenti suggestivi, come evidenziato anche da Lino Micci-

ire una cooperativa, Squarciò si procura una barca più potente. Colto in flagrante dal nuovo maresciallo, Squarciò è costretto a liberarsi della barca, capendo ormai di essere rimasto solo e di non avere neanche più l'approvazione dei suoi figli.

²³ Intervista a Gillo Pontecorvo in A. MEDICI (a cura di), Giovanna, *storia di un film e del suo restauro*, cit., p. 137.

²⁴ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo in M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, cit., p. 13.





chè, sicuramente uno dei critici che ha maggiormente sostenuto negli anni la parsimoniosa produzione pontecorviana: «la particolare vena realistica di Pontecorvo risulta già evidente dal suo primo lungometraggio *La grande strada azzurra*²⁵ (1957), tratto da un bel racconto di Franco Solinas, *Squarcìò*, e nel quale, pur in un disegno narrativo non privo di incertezze, il regista dà prova di un già solido mestiere e di una tenue ma personale vena lirica»²⁶. L'originalità, lo stile personale emergono anche di fronte alle imposizioni di una produzione poco attenta all'espressione realistica, ma ben più presa dai ricavi economici che la coppia Montand-Valli può procacciare. Occorre ricordare che proprio nel 1957 Alida Valli esce nelle sale con un altro film che ne stravolge l'immagine di donna borghese o aristocratica, ovvero *Il grido* di Michelangelo Antonioni, nel quale interpreta la compagna di un operaio. La partecipazione al film di Pontecorvo sembra proprio segnata da una precisa strategia di allargamento dei ruoli per la talentuosa attrice istriana, mentre per Montand, abituato già a ruoli di estrazione più popolare, il 1957 è l'anno di *Uomini e lupi* di Giuseppe De Santis, film nel quale interpreta il ruolo di un ruvido cacciatore abruzzese. Anche in questo caso, Montand lavora al film di Pontecorvo con l'idea di allargare i suoi ruoli verso una dimensione più europea, che lo faccia uscire dal clichè dello *chansonnier* francese, per abbracciare una maggiore complessità interpretativa. Le scelte di Montand negli anni Cinquanta si orientano proprio verso un'alternanza tra ruoli italiani e ruoli francesi, espressione della doppia nazionalità dell'attore: prima di Pontecorvo aveva, infatti, già girato *Parigi è sempre Parigi* (L. Emmer, 1951), *Saluti e baci* (G. Simonelli, 1952) e *Tempi nostri - Zibaldone n. 2* (A. Blasetti, 1954). *La grande strada azzurra* nasce da una coproduzione con la Jugoslavia, e per tale ragione viene girato sulle coste della Dalmazia, dove il regista pisano tornerà per girare *Kapò*. La frastagliata costa dalmata si presta a rappresentare con vivo realismo il panorama aspro dell'arcipelago della Maddalena, in Sardegna; luogo di provenienza dello stesso Solinas. I tempi per le riprese sono serrati: due mesi e quattordici giorni; periodo nel quale i due interpreti principali si mostrano molto collaborativi con il giovane Pontecorvo, che manifesta ancora una certa inesperienza. Il progetto del film era stato anticipato sulle pagine di *Filmcritica*, nel 1956, quando si ravvisava nel soggetto tratto dal romanzo di Solinas

²⁵ Occorre ricordare che sul volume di Massimo Ghirelli il film viene denominato *La lunga strada azzurra*; per tale ragione, rimangono accreditati entrambi i titoli.

²⁶ L. MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 114.





un'interessante vena realista:

Colpiscono la novità e l'originalità della storia immaginata dal Solinas, nella quale continua il realismo. Questa storia non è senza legami con la nostra migliore letteratura. L'influenza verghiana, potente nel dopoguerra, sul cinema più ancora che sulla narrativa, si risente nello sfondo ambientale, e nella figura del protagonista, che, in un disegno più agile, rammenta Mastro Don Gesualdo. Per la traduzione in immagini, il regista potrà tenere conto delle precedenti esperienze di due poeti: Flaherty e Rossellini²⁷.

In realtà il modello seguito da Pontecorvo sarà più quello sovietico, con molte suggestioni di natura viscontiana. La lotta tra individualismo e collettivismo è resa esemplarmente attraverso le inquadrature che isolano Squarciò rispetto alla massa dei pescatori, e che riportano alla mente le parabole collettivistiche del cinema russo, *in primis*, *La terra* di Dovzenko (1930).

Il film si apre su una lunga panoramica di descrizione ambientale: un villaggio di pescatori costruito in prossimità di un golfo e dal quale si osserva tutta la maestosità e l'imponenza della grande strada azzurra, sulla quale si giocano i destini di intere famiglie di lavoratori. La voce over del narratore – capiamo subito che si tratta della voce del protagonista della vicenda – introduce lo spettatore alla dura vita dei pescatori, offrendo, sin dall'inizio, una lettura documentaristica che si perde man mano che la vita di Squarciò prende forma romanzesca. Immediatamente il racconto di Squarciò si delinea come una parabola di separazione rispetto alla collettività (la voce over dice sibillinamente: «Come ci divide la vita!», riferendosi alla strada intrapresa dal suo caro amico Gaspare, che è entrato nella guardia di finanza). La sequenza di apertura è complementare a quella di chiusura, tuttavia nella vita di Squarciò saranno cambiate molte cose, e la serenità con la quale compie le pericolose azioni di innesco dell'esplosivo all'inizio del film si tramuterà in una tensione psicologica insostenibile che gli sarà fatale, nella sequenza conclusiva. I soggetti in campo sono gli stessi, Squarciò e i suoi due figli, Rivo e Antonino, complici delle azioni del padre, pescatore che usa le bombe per procacciarsi una pesca più fruttuosa. Squarciò non è più dotato della sottile, ma presente, etica neorealista, che caratterizzava l'Antonio Ricci di *Ladri di biciclette*, il quale tiene il figlio lontano, nel momento del furto, per non incorrere nell'umiliazione del suo giudizio. Squarciò non preserva l'infanzia, ma la coinvolge, ritenendo erronea-

²⁷ C.M., «Squarciò pescatore», in *Filmcritica*, 1956, 56, p. 75.





mente di elargire un insegnamento di vita, di educare i giovani ad essere i più furbi, i più scaltri e quindi i più ricchi, all'interno di un panorama sociale di estrema miseria. Nel primo lungometraggio di Pontecorvo si respira fortemente la lezione neorealista, anche per la centralità assegnata alle figure infantili, quasi sempre presenti nel film, come vere e proprie ombre dell'agire paterno, bambini coinvolti, che assorbono la vita adulta, con violenza e con istinto:

Gli schermi dell'immediato dopoguerra assegnano alla figura infantile una centralità drammatica che non si è mai imposta in modo così incisivo e massiccio nella storia del cinema precedente. I bambini forniscono agli adulti il proprio sguardo impaurito e disorientato, il proprio corpo innocente e sacrificale; incarnano la retorica di un'umanità calpestata: sono i testimoni dell'apocalisse di una civiltà, prima ancora che i germogli di una possibile rigenerazione²⁸.

I figli di Squarcìo condividono l'isolamento paterno come una condanna, non hanno, nel film, rapporti con i loro coetanei, ma sono assorbiti da una logica familiare esclusiva e socio-elusiva.

Squarcìo vuole emanciparsi dalla miseria e paga questa ambizione con l'isolamento sociale; persino il luogo in cui abita è dislocato rispetto al paese, vive con la sua famiglia su di una striscia di terra sul mare, lontano dal nucleo del paese, esiliato, emarginato. Nell'arco dello sviluppo narrativo del film la negatività di Squarcìo assume i connotati di un egoismo spietato: prima spinge al furto il giovane Domenico, il quale, trovatosi senza lavoro e volendo sposare la figlia del pescatore, Diana, si dà suo malgrado alla pesca di frodo, rimanendo ucciso dall'esplosivo; poi, dopo aver perso la barca in un rocambolesco faccia a faccia con la guardia di finanza, incomincia a gettare le bombe nell'arcipelago, rompendo i patti con gli altri pescatori e danneggiando consapevolmente il lavoro altrui; infine, riscatta all'asta un'imbarcazione di un altro pescatore, rompendo l'uso comunitario di rendere, nelle aste pubbliche, le imbarcazioni ai loro legittimi proprietari. Squarcìo nelle sequenze finali del film è veramente solo e l'ammirazione dei suoi figli per il coraggio e la scaltrezza di sempre si va incrinando, come dimostra l'ultima battuta di pesca, che si svolge nel silenzio ostile dei figli nei confronti di un padre, le cui azioni si sono fatte via via sempre più criptiche e incomprensibili. Il crollo della fiducia familiare porta Squarcìo a manovrare con indecisione la carica di esplosivo che ha tra le mani e

²⁸ S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 130.





la fragilità psicologica gli sarà fatale. *La grande strada azzurra* procede come un *bildungsroman* al contrario: nel percorso di Squarcìo non vi è presa di coscienza, sino alla fine il protagonista è convinto della correttezza delle proprie azioni, motivate da un desiderio di riscatto sociale e da un individualismo esasperato. La storia lo punisce per la *hybris* dimostrata: se non c'è ravvedimento finale, allora solo la morte può ripristinare un senso, un senso ultimo di redenzione, come avveniva nei gangsters movies americani degli anni Trenta; la centralità del male, della perseveranza nell'errore non può se non condurre ad una morte dalle sfumature redentrici. Le figure femminili del film, al pari di quelle infantili, sono testimoni e complici del comportamento maschile; le donne, *in primis* la moglie, Rosetta, assecondano il volere dell'uomo, sino a quando questo volere si sposa con l'ideale di benessere che la società esterna impone loro. Rosetta vive in una casa anomala per un pescatore: nella sua cucina vi sono elettrodomestici di ultima generazione, gli spazi sono confortevoli e la donna vive attorniata da un certo agio, che il luogo e il periodo rendono privilegio per pochi. Nelle sequenze iniziali del film, Squarcìo arriva a casa con una radio (proveniente dall'America, sottolinea il protagonista). La radio non solo trasmette la musica, emblema della diffusione della cultura pop anche nell'Italia arcaica dell'epoca, ma anche il bollettino nautico, utile a Squarcìo per le sue uscite di frodo. Quindi la modernità non irrompe come strumento di corruzione e di rovina, come accade in altri film del periodo, ma come complice dello sviluppo; come mezzo di affrancamento dalla condizione di subalternità. La donna si adagia sui privilegi, rimanendo in allerta per i pericoli, ma l'allerta è debole e lo sguardo preoccupato di Rosetta per i soldi che se ne vanno con l'acquisto del motore per la barca di Squarcìo non è molto diverso dallo sguardo della donna verso il marito che si allontana per quella che sarà l'ultima pesca. La figura di Rosetta, tuttavia, rimane una figura di sfondo, come sottolinea un polemico Ernesto G. Laura: «altre strozzature presenta il film, come il personaggio della moglie, affidato alla piena maturità interpretativa di un'attrice come Alida Valli, una recitazione fatta di sguardi: ora dolci, ora tristi, ora dolorosi, più che a un suo adeguato approfondimento in sede di sceneggiatura»²⁹. Diana, la figlia, incarna, invece, le forme più scontate dell'adolescenza paesana: innamorata più dell'amore che di un singolo ragazzo, passa con disinvoltura dalle brac-

²⁹ E.G. LAURA, «La lunga strada azzurra», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 75.





cia di Domenico a quelle di Renato, sognando un matrimonio felice a discapito della prematura perdita dell'illibatezza. Dopo il ritratto vivido e proto-femminista di *Giovanna*, le donne de *La grande strada azzurra* appaiono nuovamente incanalate in uno stereotipo letterario abbastanza convenzionale, o complici dell'agire maschile o motore di emancipazione sociale per l'uomo, che agisce in maniera illecita per conquistare la loro ammirazione e il loro amore. Angeli del focolare, ben attente però all'economia domestica. Le imbarcazioni hanno nomi femminili: Speranza si chiama la barca di Squarcìo, Teresa è la barca del vecchio padre di Salvatore, con la quale Squarcìo tenta di recuperare il motore inabissato e Diana è il nome che Renato dà alla sua piccola imbarcazione, in onore della sua innamorata. La barca è femmina, si potrebbe dire, proprio perché nel film, il motore dell'agire maschile è rappresentato dall'aspirazione muliebre verso un riconoscimento sociale ed un'emancipazione economica. Sia Diana che Teresa sono nomi riconducibili alla caccia: Diana è la dea della caccia, mentre Teresa proviene dal greco *therao*, che significa «cacciare». L'aggressività verso il mondo esterno ha una radice femminile e una realizzazione maschile, la donna è alla base della volontà di affermazione dell'uomo sul mondo. Squarcìo, più volte lungo il film, sottolinea come il suo agire contro la legge sia motivato dalla volontà di non far vivere la moglie in una condizione di miseria, pari a quella vissuta, nella sua infanzia, da sua madre. Infine, l'ultima pesca, la più pericolosa, sarà proprio sorretta dall'aspirazione di regalare alla figlia Diana un matrimonio ricco e sontuoso. Dalla madre alla figlia, Squarcìo vive l'universo femminile come momento di rivalsa e affermazione aggressiva sulla società esterna. Anche l'onomastica maschile ha un ruolo importante nel film di Pontecorvo: Squarcìo è il soprannome del protagonista, essendo un «bombarolo» il soprannome è abbastanza scontato, tuttavia, con questo nome, un vero e proprio nome di battaglia, lo chiamano anche in famiglia; soltanto la guardia, che sostituisce l'amico di infanzia Gaspare e il cui arrivo nell'arcipelago segna l'inizio della fine, si rivolge a lui con il suo vero nome, Giovanni Balzano. L'autorità del continente si rifiuta di entrare nella logica insulare e respinge la mitologia esistente, affermando la legge scritta sull'oralità del mito, che viene depauperato della sua storia e ricondotto alla dimensione reale, storica. Squarcìo per la guardia è solo un semplice criminale, che risponde al nome anagrafico di Giovanni Balzano. La sostituzione dell'autorità segna il momento di definitivo declino per l'attività illecita di Squarcìo: il nuovo comandante viene da fuori, dal continente, e l'irruzione dell'alterità non può se non segnare





l'avvio della catastrofe, secondo un copione già sperimentato nella narrativa e nel cinema di genere. È a causa di questa alterità, in forza della sua potenza distruttrice, che Squarcìo dovrà affrontare la sua personale discesa agli Inferi, immergendosi nel mare profondo, senza scafandro, per recuperare il motore della sua barca. Squarcìo sanguina, non riesce a respirare, riemerge e si reimmerge. La sequenza sottomarina è intensa e drammatica, vero e proprio rovesciamento dell'incantamento onirico de *L'Atalante* (J. Vigo, 1934); qui, nel mare non si fluttua, ma si soffre, ci si ferisce, si combatte, si lotta per la sopravvivenza. Il mare è il terreno di battaglia di Squarcìo, in prossimità del quale muore, innescando la miccia dell'esplosione. Le ultime parole di Squarcìo non sono parole di pentimento, ma di rinnovata presa sul mondo, sul suo mondo, un'affermazione di dominio: «Peccato, era una grande giornata per pescare, come pescavo io!». La pesca di frodo, nonostante tutto, rimane il modo migliore per pescare. Il percorso ad anello che Squarcìo attraversa non innesca un processo di maturazione; l'individualismo di fondo rimane una costante del personaggio che paga con la vita ma non con il ravvedimento. Nemmeno il ferimento del figlio e l'incertezza sull'esito del salvataggio, condotto eroicamente dal figlio più piccolo, sono in grado di insinuare nel personaggio il germe del pentimento. Il tema è interessante, tuttavia la forma romanzesca e la pulizia linguistica, che stona con la ruvidezza del racconto, creano un'opera ambivalente, accolta anche dalla critica dell'epoca con alcune riserve.

Il limite del film risiede proprio in questa tensione irrisolta tra la volontà di dare forma realistica al racconto e la deriva del racconto stesso verso le forme più tradizionali del romanzesco. La vicenda di Squarcìo oscilla tra il melodramma familiare (basti pensare alle vicissitudini amorose della figlia Diana) e la parabola didascalica che conduce, piuttosto prevedibilmente, il protagonista dall'egoismo della vita all'altruismo collettivista della morte; al punto che è evidente che se gli affari di Squarcìo non fossero stati danneggiati dalla sostituzione del maresciallo di finanza amico con uno molto meno amichevole, il (falso) ravvedimento finale non avrebbe avuto luogo e il furbo Squarcìo avrebbe continuato a fare il bello e cattivo tempo «bombardando» i poveri pesci del mar di Sardegna. Solinas e Pontecorvo tentano di giustificare il turbamento finale attraverso una sequenza di dialogo con la moglie Rosetta, la quale annuncia al marito di aspettare un figlio (sicuramente un maschio, secondo Squarcìo) e di essere, quindi, molto preoccupata per la piega pericolosa presa dall'attività dell'uomo. Squarcìo è un individualista inveterato che solo la morte, ma nemmeno quella all'appa-





renza, rende un individuo migliore (sono emblematiche le frasi che il protagonista ripete lungo tutto il film: «Non mi piacciono le società», «Non sono tipo da cooperativa»). Diversamente da *Giovanna*, ne *La grande strada azzurra* la morale risulta posticcia: non c'è, da parte del protagonista, un'autentica adesione ai principi del collettivismo. Ciò che, invece, accomuna Squarciò e i pescatori della cooperativa è la lotta per la sopravvivenza. Nell'umana descrizione di questa comune condizione di miseria, Pontecorvo si riallaccia alle tematiche care al neorealismo, riuscendo a instaurare un legame con il modello di riferimento più forte del primo lungometraggio pontecorviano, ovvero *La terra trema* di Luchino Visconti. Come evidenzia Diane Stevenson: «Pontecorvo pone l'accento del film non sulla volontà di riuscire, ma sulla lotta. Squarciò può utilizzare il metodo sbagliato, ma anche lui sta combattendo e dal momento che le battaglie dell'essere umano hanno tutta la simpatia del film, allora egli non è il cattivo di turno»³⁰. La descrizione della condizione di annichimento dei pescatori stretti tra la povertà, le infauste condizioni atmosferiche e lo sfruttamento dei grossisti riporta alla memoria la lotta per la sopravvivenza portata avanti dai Valastro di Visconti. Al di là della riuscita personale, che si risolve sempre in uno scacco subito dal singolo di fronte alla forza schiacciante dell'azione comunitaria, l'unico elemento che accomuna i deboli è la lotta estenuante contro la miseria; una miseria che non viene accettata in maniera cristianamente passiva, come nel caso dei Malavoglia verghiani, ma che viene invece rifiutata, negata, ripudiata come un qualcosa di ontologicamente ingiusto. Il modello viscontiano risulta, quindi, molto forte dal punto di vista ideologico (alla fine il messaggio che scaturisce da *La grande strada azzurra*, attraverso il trionfo morale della cooperativa sull'azione individuale, è decisamente marxista) mentre appare debole e trascurato dal punto di vista formale, al punto che il debutto di Pontecorvo nel lungometraggio presenta con il neorealismo rapporti rovesciati rispetto a *Giovanna*. Se *Giovanna* manteneva l'aspetto estetico del cinema dei padri, rinnovando l'elemento tematico, *La grande strada azzurra* «rinnova» l'aspetto estetico, mantenendo l'aspetto tematico. Il risultato non è dei migliori dal momento che Pontecorvo sacrifica la modernità della messa in scena neorealista a favore di un immaginario iconico riconducibile al cinema classico e riprende la tematica viscontiana del collettivismo in un momento storico in cui i principi marxisti erano stati già incrinati da duri colpi (il 1956 era appena dietro le

³⁰ D. STEVENSON, «The Wide Blue Road», in *Cineaste*, 2003, XXIX, p. 78.





spalle); sotto tale aspetto, *La grande strada azzurra*, pur mostrando una costruzione diegetica ben articolata, si pone come un'opera ibrida, contenuta all'interno di una forma estetica superabile e trattenuta da una tematica superata. Il legame tematico con il neorealismo non si limita ad una vivida rappresentazione viscontiana del mondo degli oppressi, ma presenta affinità anche con la descrizione dell'infanzia condotta dal duo De Sica-Zavattini; ma anche in questo caso, il tema dell'infanzia, complice involontario dei misfatti degli adulti, era già stato trattato magistralmente e non aveva nulla di nuovo da offrire se non sorretto da una messa in scena autenticamente originale, come evidenzia anche Adelio Ferrero in una critica dell'epoca:

Pontecorvo, muovendo dal limpido e lineare racconto di Solinas, vi immette temi e interessi cari a un De Sica-Zavattini (la partecipazione dei bambini, dei figli all'aspra lotta di ogni giorno contro la durezza degli uomini e della vita) e a un Visconti (il mondo dei pescatori e l'episodio della cooperativa), riuscendo a tracciare la storia di un personaggio nella direzione però di un racconto abbozzato con una certa sicurezza, non certo in quella del romanzo, dell'opera a largo respiro. La configurazione scialba e a volte stentata dei personaggi minori e certe compiacenze narrative di dubbio gusto, proprie di un De Santis, pesano negativamente in una valutazione complessiva del valore del film, che è tuttavia sorretto da una sua forza sincera e commossa³¹.

I limiti della messa in scena vengono evidenziati anche da Guido Fink: «[...] e oltre alla mancanza di respiro nuociono al film l'assenza di precisi riferimenti ambientali, la genericità del paesaggio geografico e umano: una maggior veridicità si sarebbe forse ottenuta con un parlato più dialettale e con attori non professionisti»³². Tuttavia il film riscuote un certo successo di pubblico e ottiene anche un premio per giovani registi al Festival di Karlovy Vary, nel 1958. Sorretto da una rinnovata fiducia nelle sue capacità, Pontecorvo decide di affrontare, insieme a Solinas, uno dei temi più controversi del secondo dopoguerra: la vita concentrazionaria. La mancanza di respiro che contraddistingue il debutto pontecorviano nel lungometraggio viene superata da un'opera che riesce invece a riprendere possesso della modernità estetica della lezione neorealista. *La grande strada azzurra*: «resta anche, per inciso, [...] il solo dei suoi che nasca dall'osservazione di un ambiente italiano. Gli altri

³¹ A. FERRERO, «Velleità e risultati dei giovani registi italiani», in *Cinema Nuovo*, 1959, 137, p. 43.

³² G. FINK, «La grande strada azzurra», in *Cinema Nuovo*, 1959, 138, p. 160.





quattro si nutriranno tutti di sollecitazioni storiche, ideologiche, politiche, sociologiche estranee alle vicende del suo paese»³³, con l'eccezione di alcuni documentari realizzati nella maturità. Il neorealismo sembra un capitolo concluso, il respiro dell'opera pontecorviana si farà via via più ampio, più globale; quello che rimane è il senso etico, l'idea del cinema come momento di comprensione e di azione, di presa sul mondo, sul presente e sul passato, con indefessa energia. Il cinema dei padri aveva rappresentato sino ad allora una griglia normativa alla quale era necessario, come dovere morale, attenersi per descrivere la realtà senza i filtri del compromesso spettacolare. Tuttavia, questa griglia, accolta in eredità con rispetto, ma senza una vera capacità di rielaborazione, aveva funzionato soltanto in *Giovanna*, il film pontecorviano più libero e più autenticamente neorealista. In seguito il difficile accordo tra l'etica dell'estetica neorealista, per citare Lino Micciché, e le necessità dell'*entertainment* avevano prodotto soltanto film potenzialmente «neorealisti», ma non abbastanza coraggiosi nel portare avanti i loro assunti di partenza. Nel momento in cui Pontecorvo incomincia a rapportarsi con il reale in maniera autenticamente coraggiosa e quindi politica, il legame con il cinema italiano del dopoguerra viene metabolizzato e superato. Il neorealismo continua a vivere nel cinema pontecorviano per vie traverse: la «dittatura della verità» continua ad essere il motore primo del cinema di Pontecorvo, una verità che non viene mai abbandonata in nome della mistificazione o dell'informazione faziosa, come risulta evidente ne *La battaglia di Algeri* (1966) e in *Ogro* (1979). Ne *La battaglia di Algeri* lo spirito neorealista permea l'intera opera, per il rigore documentaristico che non lascia spazio ad aperture romanzesche, per la scelta di attori non professionisti e soprattutto per la sotterranea assonanza con un capolavoro del neorealismo, *Roma città aperta*. La resistenza romana e quella algerina presentano numerose analogie, e la città nordafricana ferita nell'animo dall'occupazione francese non può non ricordare le rovine morali della Roma violentata dai nazifascisti. Il profondo legame tra le due opere viene acutamente riscontrato da David Forgacs:

Il film che Pontecorvo realizza ad Algeri nel 1965 è, in senso lato, un *remake* di *Roma città aperta* vent'anni dopo. Anch'esso è dedicato alla sotterranea resistenza urbana. Anch'esso si basa su eventi recentemente accaduti, anche se, nel caso di Pontecorvo, gli eventi non sono così prossimi come in Rossellini

³³ P. D'AGOSTINI, «La lunga strada della libertà», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 38.





[...], utilizzando ambienti reali e persone del posto come comparse. Anch'esso mescola l'invenzione con la ricostruzione e crea un personaggio, Mathieu, che al pari del Manfredi di Rossellini non è altro se non la fusione di diverse persone realmente esistite. Anch'esso mostra sia i metodi degli oppressori [...] che quelli degli oppressi [...]»³⁴.

Forgacs continua con il citare almeno un paio di inquadrature che riportano alla mente il film rosselliniano, una per tutte, l'immagine dell'uomo torturato in una posizione «crocefissa», come Manfredi. Tuttavia, il legame tra le due opere rimane sotterraneo, metabolizzato, senza i richiami espliciti de *La grande strada azzurra* al modello viscontiano. Il neorealismo continua a vivere nel cinema di Pontecorvo attraverso una rielaborazione personale dei punti cardine del cinema dei padri (basti pensare alla tecnica dell'amalgama di cui parla Bazin³⁵ per il cinema di Rossellini, consistente nel far lavorare fianco a fianco attori professionisti e non, e che si materializza magistralmente nell'unione tra il divo Brando e l'analfabeta Evaristo Marquez in *Queimada*). Il cinema di Pontecorvo trova, a partire da *La Battaglia di Algeri*, un nuovo equilibrio, il *giusto* equilibrio tra la forma da dare alle tensioni politiche degli anni Sessanta, del tutto diverse da quelle degli anni Cinquanta, e la forma da prendere dal cinema del passato; in questo modo, Pontecorvo continua il discorso iniziato dal neorealismo fondendo urgenza politica e modernità espressiva e ponendosi, con i suoi passi falsi e le sue ingenuità, come uno dei figli più puri del cinema italiano del dopoguerra.

³⁴ D. FORGACS, «Italians in Algiers», in *Interventions. International Journal of Post-colonial Studies*, 2007, 9/3, p. 363.

³⁵ Cfr. A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958 [trad. it. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 281-284].





Capitolo II

Per una rilettura del passato

Il rapporto di Pontecorvo con la storia¹ è sempre stato mediato dall'attualità, dall'urgenza politica di un determinato tema. Poco amante della storia come vetrina, come occasione di ricostruzione, come sfoggio di abilità scenografica, Pontecorvo usa la storia stessa per parlare del presente, con urgenza, dimostrando, attraverso tesi ben precise e documentate, che determinate spinte verso la liberazione individuale e collettiva sono state simili, nei secoli, indipendentemente dai luoghi e dagli uomini che le hanno rese proprie. I partigiani, gli indios, gli ebrei deportati nei campi di sterminio, le operaie licenziate ingiustamente, i membri della resistenza algerina e i popoli baschi con tutto il loro risentimento verso le istituzioni spagnole, sono tutti figli di uno stesso mondo, di una stessa storia, che nasce sulle ceneri della Rivoluzione Francese e che spinge da sempre l'individuo a sentire come insostenibile l'oppressione del colonizzatore, del padrone, della violenza mirata e ingiustificata contro determinati popoli e gruppi. Il motore che ha spinto Pontecorvo verso la necessità di realizzare un film è stato sempre quello della fiducia incondizionata nel potere politico del cinema (non poteva essere diversamente per un giovane spettatore formatosi con le immagini del cinema sovietico e del neorealismo italiano), senza mai dimenticare l'azione che si deve accompagnare alla visione. Quindi, film che non nascono al tavolino, frutto di suggestioni cinefile, ma film che fondono l'azione sul mondo con la conoscenza storica, l'esperienza diretta nel campo dell'insurrezione a qualsiasi forma di potere con la conoscenza del cinema e del suo linguaggio. Vedere e agire, agire e vedere: si riducono a pochi titoli i film che sposano questo dualismo. Ecco perché Pontecorvo è sempre stato restio ad allargare la sua limitata filmografia e la domanda che si è sempre posta di fronte alla nuova sfida di un film è se poi, quel film, sarebbe stato veramente necessario,

¹ Per un approfondimento teorico sul rapporto tra cinema e storia e per una ricognizione completa e ragionata della bibliografia in merito, rimando a T.M. DI BLASIO, *Cinema e Storia. Interferenze/Confluenze*, Roma, Viella, 2014.





necessario per capire e necessario per agire. Il rapporto di Pontecorvo con l'immagine storica si muove lungo due direttive che sembrano lontane, ma che in realtà non fanno altro se non ripetere la medesima storia, la medesima vicenda di sopraffazione e morte, in luoghi lontani tra loro e in epoche diverse: la Shoah, evento matrice che ha avuto luogo neanche venti anni prima della realizzazione di *Kapò* (1960) e la dominazione spagnola nelle Americhe nel XIX secolo, anche se il luogo di ambientazione e il lasso cronologico in cui si dipana l'azione di *Queimada* (1967) rimandano ad una dimensione simbolica e nettamente metastorica. Gli ebrei e gli indios: etnie neglette, tradite dalla storia ufficiale, che aspettano una voce che metta in immagini le stigmate inflitte loro dall'esercizio del potere, come forma di violenza e di omicidio «autorizzato». Il rapporto di Pontecorvo con la storia si dipana anche nei numerosi progetti non realizzati che, nel caso del regista pisano, assumono dimensioni consistenti. Uno di questi progetti è *I tempi della fine*, un film sulla parabola umana di Gesù Cristo, al quale Pontecorvo lavorò dopo la realizzazione di *Queimada*. Anche Gesù Cristo viene letto dal regista in chiave rivoluzionaria:

In Cristo c'è un rifiuto totale della società del suo tempo, e tale rifiuto si può applicare anche alla nostra società: infatti il suo rifiuto radicale si applicava soprattutto al modo di essere dell'uomo nel mondo, e questo modo di essere sostanzialmente non è mutato, almeno per ora [...]. Anche il periodo storico è affascinante: tutto un popolo in attesa quasi isterica di un cambiamento che lo liberi da insopportabili condizioni esistenziali, di un cambiamento che deve venire dal cielo, come accade sempre quando i rapporti di forze non permettono altre prospettive².

Sull'insegnamento di Cristo, sulla sua forza rivoluzionaria, si va poi a sedimentare la base per una nuova forma di potere, la Chiesa Cristiana, che normalizza il pensiero eversivo del Cristo e lo incanala in una logica trascendentale e rassicurante. Pontecorvo era interessato proprio a raccontare il lato storico di Cristo e la sua carica rivoluzionaria, arginata, repressa e messa a tacere. Tuttavia, l'investimento economico in questo progetto sarebbe stato eccessivo per la produzione, soprattutto considerando il fatto che Pontecorvo, come suo solito, aveva preteso che il protagonista, il Cristo, fosse un volto sconosciuto, come il Cristo pasoliniano.

² Intervista a Gillo Pontecorvo in A. TASSONE (a cura di), *Parla il cinema italiano*, vol. I, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 225.





Enzo Natta individua un legame tra l'approccio teorico alla storia delle religioni del filosofo tedesco Gotthold Ephraim Lessing e la prospettiva storicistica di Pontecorvo:

Sta di fatto che fra le teorie di Gotthold Ephraim Lessing [...], secondo le quali la storia si configura come terreno concreto della rivelazione divina e come campo di progressiva autoeducazione dell'uomo alle più alte verità morali e il cinema di Gillo Pontecorvo c'è uno stretto legame che meriterebbe di essere analizzato più a fondo³.

Lessing nel suo testo *L'educazione del genere umano*⁴, con grande anticipo sui tempi, individua la ragione storica dello sviluppo del Cristianesimo, evidenziando come il Vecchio e il Nuovo Testamento rappresentino testi la cui evoluzione e complessità è andata di pari passo con la crescita morale del popolo al quale erano destinati. L'assunto di fondo di Lessing è che la rivelazione è per l'umanità ciò che l'educazione è per il singolo individuo. Ogni educazione che si rispetti va per gradi e porta ad una crescita, ad un progresso morale. La storia procede per gradi evolutivi, così come la crescita individuale (esemplari in questo senso le parabole di redenzione di Squarcio e di Edith, la ragazzina ebrea di *Kapò*). Il percorso di redenzione dei personaggi pontecorviani è sempre inserito all'interno di una società più vasta, che il più delle volte procede in direzione opposta al singolo individuo. La prospettiva storicistica del regista pisano può sembrare, a volte, troppo ottimista, ma si inserisce in un percorso di natura illuministica che proviene dall'esperienza tra le fila della resistenza partigiana e che porta all'emersione di un'idea della storia come lotta progressiva dell'individuo per una rivendicazione dei propri diritti all'interno della società. I riferimenti filosofici potrebbero essere ancora più numerosi, tirando in ballo, oltre a Lessing, anche Lukàcs ed Hegel; tuttavia, mi sembra che mai come nel caso di Pontecorvo, la storia sia stata maestra di vita, o forse, sarebbe meglio dire, la vita è stata maestra di storia e molti meccanismi storici di difficile decodifica si sono palesati agli occhi di Pontecorvo attraverso la dirimente esperienza della seconda guerra mondiale e le sue più dirette conseguenze su scala globale.

È difficile, nel cinema di Pontecorvo, separare i due termini: storico

³ E. NATTA, «Gillo Pontecorvo tra storia e antistoria», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 63.

⁴ Cfr. G.E. LESSING, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Berlin, 1870 [trad. it. *L'educazione del genere umano*, Palermo, Sellerio, 1997].





e politico. *Queimada* è allo stesso tempo un film storico e politico, così come il progetto irrealizzato sull'insegnamento del Cristo o il racconto della vita concentrazionaria in *Kapò*. Il termine «politico» accanto a «storico» evidenzia come non si dà storia senza una lettura politica e come ogni ripresa del passato sia un atto sostanzialmente ideologico. Il cinema traduce e tradisce la realtà, come ogni altra forma d'arte. Come si evince da queste poche note, il rapporto di Pontecorvo con la storia è esclusivamente funzionale all'affabulazione del presente, alla sua messa in problematica, alla sua aderenza con le questioni della politica e della cronaca. È sintomo di coraggio l'accostarsi a tematiche scomode come la partecipazione di alcuni ebrei allo sterminio del proprio popolo o la criminale gestione dell'occidente nelle rivolte e nei conflitti che hanno sede nei paesi del cosiddetto terzo mondo; tematiche che, ancora oggi, a distanza di oltre cinquanta anni dalla realizzazione dei film, posseggono una loro sconcertante attualità.

II.1. *La maledizione del carrello: Kapò*

Questa quintessenza d'uomo, disgraziato, sradicato, originariamente votato al martirio o alla non autenticità.
(Jean Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*)

Il successo di pubblico e di critica ottenuto da *La grande strada azzurra* e il premio ottenuto al festival di Karlovy Vary incoraggiano Pontecorvo e Solinas, i quali si rimettono presto al lavoro, incominciando a pensare ad una storia esemplare ambientata in un campo di concentramento nazista. Il tema è scottante, prima di loro pochi cineasti si erano azzardati a trasformare in racconto finzionale una tragedia dirimente come lo sterminio ebraico perpetrato durante la seconda guerra mondiale. Nel contesto italiano, Goffredo Alessandrini si era cimentato con la scottante tematica, realizzando nel 1948 il coraggioso, anche se imperfetto, *L'ebreo errante*, da alcuni critici accostato proprio a *Kapò*⁵

⁵ *Edith è un'adolescente ebrea che in un attimo si trova gettata nell'inferno di un campo di sterminio tedesco in Polonia. Nell'incubo che sta vivendo vede morire gassati i suoi genitori. Lo spirito di sopravvivenza fortissimo nella giovane donna fa sì che Edith accetti lo stratagemma di un medico del campo che impietosito la fa passare per Nicole Epas, una francese criminale comune appena morta. In questo modo la giovane sopravvive al prezzo di diventare essa stessa Kapò, guardiana dei prigionieri e crudele aguzzina delle compagne di prigionia che la odiano forse più degli stessi nazisti. Al campo di concentramento arriva*





(1959), per la storia d'amore e per l'atto finale di espiazione e di sacrificio del protagonista ebreo, interpretato da un Vittorio Gassman un po' fuori parte. Si accenna alla Shoah anche in *Dov'è la libertà?* (R. Rossellini, 1952), mentre nel contesto europeo, al di là dello straordinario documentario di Alain Resnais, *Notte e nebbia* (1956), occorre segnalare un adattamento del diario di Anna Frank, realizzato nello stesso anno di *Kapò*, *The Diary of Ann Frank* (G. Stevens, 1959). Tuttavia, il film di Pontecorvo ha il merito di essere uno dei primi titoli privi di una finalità esplicitamente documentaria, ma piuttosto destinato a costruire all'interno del campo concentrazionario una storia esemplare, unica e fortemente individualista. La pecca di quest'approccio, vedremo in seguito, sarà il rischio costante e non sempre controllato di cadere nel romanzesco, nel *feuilleton* e nel tradimento implicito e doloroso di un evento epocale della storia del Novecento. Il progetto riceve l'interessamento di Franco Cristaldi, che investe nella sua produzione, ottenendo coraggiosamente la scomoda tematica trattata. Anche se «Pontecorvo e lo sceneggiatore Solinas, da quel che si dice, fecero numerosi sforzi per intervistare sopravvissuti all'Olocausto ed ex guardie dei campi delle SS, in modo tale che il film includesse anche elementi di accuratezza storica»⁶, il taglio narrativo del risultato finale è caratterizzato da una parabola di degradazione umana che esula dal contesto storico e che potrebbe essere applicata a qualsiasi drammatica condizione di ingiustificata reclusione. Inoltre, il progetto-*Kapò* è il primo ad inserirsi, in linea con la filmografia futura del regista pisano, all'interno di una prospettiva internazionale, nella quale la storia dell'Olocausto entra a far parte di diritto nelle grandi narrazioni della storia europea: «per ragioni pratiche (leggasi: di produzione), intellettuali e storiche, dunque, questo film fa propria la natura transnazionale della storia della deportazione, e dipinge un racconto «europeo» sull'Olocausto»⁷.

Come già accaduto per *La grande strada azzurra*, la scelta del cast non fu priva di problemi: sembra che Pontecorvo volesse per il ruolo

un gruppo di prigionieri di guerra tra i quali Sasha, un sovietico che capisce il dramma della giovane (che s'innamora di lui) ed organizzerà una fuga con la complicità della stessa Nicole, la quale dovrà togliere la corrente elettrica ai fili spinati del campo. Giunto il momento stabilito Nicole viene però sorpresa dalle guardie del campo, ma sebbene sia stata colpita a morte riesce a staccare la corrente elettrica permettendo ai prigionieri di fuggire liberi.

⁶ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 33.

⁷ R.C.S. GORDON, *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*, Stanford, Stanford University Press, 2012 [trad. it. *Scolpitemo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 245].





principale Claudia Cardinale, attrice dotata di una spiccata sensualità, elemento in grado di giustificare le attenzioni morbose riservategli dalle SS e una scena come quella in cui la protagonista, per distrarre l'ufficiale nazista che la sta ispezionando, si scopre il seno come elemento di seduzione. Il produttore Cristaldi, invece, impose Susan Strasberg, reduce da un adattamento teatrale de *Il diario di Anna Frank*, figlia del creatore dell'Actor's Studio, Lee Strasberg, e all'epoca indirizzata verso una gloriosa carriera internazionale (aveva anche interpretato un ruolo importante in *Picnic* di Joshua Logan). Susan Strasberg tuttavia non piaceva molto a Pontecorvo che la trovava troppo acerba e insicura: «non direi una grande attrice, una gran faccia, aveva degli occhi di una straordinaria sensibilità, ma malgrado fosse la figlia di Lee Strasberg, cioè di un grande guru, del fondatore e direttore dell'Actor's Studio, era piuttosto impacciata»⁸. Il resto del cast è di alto livello: Emanuelle Riva, reduce dal successo di *Hiroshima, mon amour* (A. Resnais, 1959), Didi Perego, che otterrà, per il ruolo della prigioniera politica Sofia, il Nastro d'Argento come miglior attrice non protagonista, e Laurent Terzieff, già interprete de *La notte brava* di Mauro Bolognini. Occorre aggiungere come semplice elemento aneddótico che Pontecorvo, nel corso della sua carriera, ha sempre dimostrato una certa diffidenza nei confronti del metodo dell'Actor's Studio, incarnato a livello familiare proprio dalla figlia del suo fondatore, Susan Strasberg, e successivamente da Marlon Brando, con il quale il regista ebbe un tormentato incontro sul set di *Queimada*. Pontecorvo, sul modello della recitazione neorealista, ha sempre privilegiato un approccio più naturalistico; il suo rapporto con gli attori si è sempre giocato su di un'espressività quasi naif, figlia del modello dell'amalgama neorealista e lontana dalle elucubrazioni psicoanalitiche del metodo Strasberg: da qui nasce il conflitto con alcune personalità debordanti, che volevano attribuire al personaggio interpretato snodi autobiografici che in sede di sceneggiatura non erano stati neanche considerati.

La sceneggiatura di *Kapò* venne scritta da Pontecorvo e da Solinas nel loro rifugio a Villetta Barrea, sull'Appennino abruzzese. Il rapporto tra i due procedette nella più collaborativa armonia sino a quando non si verificò una profonda divergenza intorno all'effettiva necessità di inserire una storia d'amore all'interno di una diegesi che Pontecorvo voleva asciutta e tesa, senza nessuna concessione al romanticismo di

⁸ Intervista a Gillo Pontecorvo in G. MARTINI (a cura di), *Il cinema di Gillo Pontecorvo*, cit., p. 10.





maniera. Secondo Solinas, invece, la storia d'amore era necessaria, per rendere più leggero un film che altrimenti sarebbe stato condannato ad un sicuro insuccesso commerciale. I due non trovarono un accordo e abbandonarono l'Abruzzo, profondamente irritati l'uno con l'altro. Fu solo attraverso l'intervento di Cristaldi, il quale minacciò di mandare all'aria la produzione del film, che la coppia si riunì, portando a termine la sceneggiatura e inserendo, soltanto nel prefinale, la storia d'amore tra Edith e il soldato russo, Sasha. Occorre dire, come ebbero a notare anche i critici dell'epoca, che proprio l'inserimento della storia d'amore va a spezzare l'unità narrativa del film, producendo un sentimentalismo di maniera che risulta, nell'economia generale del film, alquanto posticcio e improbabile. Quindi, con il senno di poi, aveva sicuramente ragione Pontecorvo, anche se probabilmente, dal punto di vista degli incassi, l'eliminazione del plot romantico avrebbe danneggiato il film, che invece, ottenne un successo di pubblico ragguardevole, considerando il tema trattato. Molto interessante è la modalità squisitamente narrativa con la quale Pontecorvo e Solinas si avvicinano al tema della Shoah e trasformano la vicenda purtroppo comune di Edith in una storia esemplare di sopravvivenza, la quale funziona anche a fronte di una decontestualizzazione storico-geografica. La debolezza dell'identità ebraica della protagonista è uno degli aspetti controversi di un film molto discusso, come evidenzia lo scrittore Alberto Lecco: «nella costruzione di questo personaggio non si è fatto il minimo sforzo per capire in profondità che cosa significava essere ebrei in Europa durante il nazismo e il fascismo»⁹. Edith palesa la sua identità per poche sequenze iniziali e nella sequenza finale del sacrificio. Per tutto il resto del film, nonostante perda tutta la famiglia nelle camere a gas, cela di essere ebrea e anzi si adatta con grande capacità istrionica al ruolo di kapò che le circostanze la portano ad assumere:

Dopo di ciò, resta da chiedersi il perché della scelta e della identificazione, da parte dell'ebreo Gillo Pontecorvo, di una simile storia. Tanti ebrei sono stati assassinati, che scegliere e rappresentare un ebreo cattivo è male. Ed è male non solo sotto l'aspetto etico, che pure esiste ed è una verità esso stesso, ma anche sotto l'aspetto del realismo, e dunque sotto l'aspetto dell'onestà e della lealtà intellettuali e culturali. L'ebreo che diventa kapò non è tipico. Un ebreo che vuol diventare kapò e non ci riesce potrebbe ancora essere tipico ma in una moltitudine di ebrei morti ammassati come vittime. Più in là di così non si può

⁹ A. LECCO, *Don Chisciotte ebreo ovvero l'identità conquistata: saggi letterari e cinematografici su ebraismo e antisemitismo 1961-1985*, Roma, Carucci, 1985, p. 32.





andare, soprattutto se si colloca questo ebreo, di per sé eccezionale, in mezzo a una folla di non ebrei, di goym, che si comportino onorevolmente¹⁰.

Valeva la pena riportare per esteso queste considerazioni di Alberto Lecco, proprio perché si tratta della lettura di un ebreo e di un intellettuale lontano dalla critica cinematografica, che legge il film di Pontecorvo alla luce di considerazioni puramente storiche, etno-religiose e di plausibilità narrativa. Tuttavia l'attenta disamina di Lecco del film pontecorviano termina con l'idea di fondo che forse è proprio in forza dell'assoluta negatività di Edith che emerge un tratto distintivo dell'essere ebreo, ovvero il desiderio tutto inconscio di cancellare la propria identità, di non essere riconosciuto come tale, di percepire su di sé un pesante fardello del quale l'ebreo si vorrebbe liberare, cancellando le tracce della propria appartenenza:

Questa dolorosa ossessione di trovare per primo, in sé, quei difetti di cui lo hanno persuaso colpevole e di farne dono al proprio carnefice come ultimo agghiacciante tentativo di dimostrargli la propria buona volontà e la propria ebraica e umana necessità di amore, è ciò che costituisce il nocciolo misterioso della cosiddetta "ironia ebraica"¹¹.

Diventare antisemiti per conto terzi, chiosa l'autore. Quando Lecco scriveva le sue interessanti considerazioni su *Kapò* non era ancora uscito un film che rivoluzionerà la percezione universale del mondo ebraico, *Shoab* (C. Lanzmann, 1985). In *Shoab*, Lanzmann sceglie proprio di intervistare gli ebrei sopravvissuti del Sonderkommando, degli ebrei che hanno collaborato con i nazisti al fine di rendere possibile la distruzione del proprio stesso popolo. Quindi ben peggio della kapò Edith, raccontata da Pontecorvo e Solinas. Le interviste raccolte da Lanzmann mostrano con impietosa umanità le infinite possibilità di degradazione dell'essere umano al fine di garantirsi la sopravvivenza. Il processo più malvagio attuato dai nazisti è stato proprio quello di reificare completamente l'essere umano, togliergli qualsiasi forma di dignità, trasformarlo in una marionetta inerme nelle mani del carnefice. La vicenda narrata in *Kapò* parte proprio da questa terribile storia: come trasformare una giovane ragazza di buona famiglia, ben educata ai valori etici e religiosi, in una spietata kapò, che maltratta i suoi simili solo per una razione di cibo più consistente. Lo stesso Primo Levi, dal quale Pontecorvo e So-

¹⁰ Ivi, p. 35.

¹¹ Ivi, p. 39.





linas hanno tratto ispirazione per la costruzione del loro personaggio, ci invita a non banalizzare, a non alzare giudizi: l'universo concentratorio è un inferno, con leggi e regole impossibili da comprendere.

Kapò si pone, suo malgrado, al centro di una controversia di difficile risoluzione: è possibile spettacolarizzare la Shoah? Trasformarla in occasione di intrattenimento collettivo? Il film di Pontecorvo è un'opera dirimente, proprio perché è la prima a costruire una narrazione finzionale ambientata in un campo di concentramento: prima di allora vi erano stati o sottili riferimenti o documentari come il pluricitato *Notte e nebbia*, che dall'incauta critica dell'epoca viene paragonato a *Kapò*, come esempio di correttezza etica e formale. In realtà da *Kapò* non solo si avvia la diatriba tra i sostenitori della rappresentabilità della Shoah e i suoi detrattori, ma anche l'esecrabile, a parere di molti, tendenza alla sessualizzazione del lager, ovvero alla creazione di un universo cinematografico sadomasochistico, che utilizza il mondo concentratorio come set privilegiato e di cui il vituperato *Il portiere di notte* (L. Cavani, 1974) è l'opera più esemplificativa. Occorre sottolineare che il trailer promozionale di *Kapò* invece di soffermarsi sulla drammaticità della storia raccontata, indulge sulla sequenza chiave in cui Edith si spoglia davanti al medico, rimanendo a seno nudo, colpa ovviamente ascrivibile ad una scellerata scelta di lancio della promozione ma che porta il film verso una deriva, ovviamente non preconizzata dai due incolpevoli autori, come sottolinea giustamente Claudio Bisoni: «quindi *Kapò* contiene ma silenzia spunti di *sexploitation* (palesamente esibiti nel trailer) che poi sarebbero riemersi in certo cinema d'autore degli anni Settanta e nel filone di profondità del nazi-erotico, per lo sdegno dei custodi più severi della memoria dei campi»¹². Un film, dunque, molto controverso, che porta avanti tematiche difficili da gestire e che rischiano costantemente di sfuggire di mano: l'identità ebraica, la spettacolarizzazione della Shoah, l'inserimento della storia d'amore e la velata presenza di elementi erotici, la presenza dell'ideologia comunista, evidenziata soprattutto dall'inserimento del personaggio di Sasha, eroico soldato dell'Armata Rossa, portatore dei valori del socialismo trionfante e dalla figura del medico, che indossa sulla divisa un triangolo rosso, simbolo, appunto, della sua appartenenza al partito socialista. La propaganda socialista apre un altro capitolo spinoso: il 1956 ormai

¹² C. BISONI, «Il carrello di *Kapò* visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva», in *Cinema e Storia*, numero monografico *La Shoah nel cinema italiano*, 2013, 2, p. 121.





è passato, la disillusione nei confronti dell'incorruttibilità del socialismo sovietico si sarebbe dovuta quanto meno indebolire, ma in *Kapò* permane una certa ingenua fiducia nei confronti del potere rigenerante del sogno socialista. Quando, in una delle scene finali del film, Nicole/Edith confessa a Sasha di essere ebrea, Sasha le risponde, con inusitata dolcezza, che non è rilevante la sua religione di appartenenza e che i suoi genitori l'accoglieranno a braccia aperte, indipendentemente dal suo credo. La sequenza lascia intuire che in Unione Sovietica non c'è l'antisemitismo presente invece in Francia e in Germania, ma possiamo davvero credere a questa affermazione? O forse piuttosto la posizione di Edith sposa la posizione di un ebreo europeo tra il 1941 e il 1943? O piuttosto di un partigiano italiano?

In *Kapò* si innestano molteplici livelli discorsivi, al punto che il film si trasforma in un *exemplum* al negativo, divenendo il punto di incrocio di molti stereotipi narrativi centrali nella rappresentazione cinematografica dell'universo concentrazionario; paradossalmente *Kapò* li incarna tutti, suo malgrado. Uno di questi è la costruzione del personaggio ebreo: Edith è l'unica ebrea del film, è una donna e si comporta come tale, incarnando, nel corso della sua vicenda, tre forme distinte del femminile: la fanciulla innocente e pura, in apertura del film; la perfida kapò, una *femme fatale*, che si accompagna con un gatto nero dal nome Faust e che incarna perfettamente lo stereotipo della donna-strega (ricordiamo che anche Kim Novak nel film *Una strega in paradiso* di Richard Quine del 1958 aveva un gatto nero come animale feticcio); e infine la donna-martire, la Giovanna d'Arco del caso, che si immola per salvare la vita ai suoi simili ed espiare i suoi peccati. L'innocenza, il peccato e la redenzione: tre forme del femminile stereotipali, che gli autori del film radunano all'interno di un unico film, alimentando con sapiente abilità narrativa l'identificazione culturale tra la figura dell'ebreo e il femminile, come evidenziato da Judith Doneson, in un saggio fondante sull'argomento: «il passivo non-resistente ebreo è diventato lo stereotipo della risposta ebraica all'Olocausto»¹³. In moltissimi film sulla Shoah assistiamo alla nascita di un sentimento amoroso tra una donna ebrea e un uomo gentile, nel quale il personaggio maschile cerca di salvare quello femminile, e molto spesso anche la sua famiglia, ma solitamente fallisce nella sua impresa: «egli è spinto a compiere buone azioni come risultato del suo amore per la sensuale e misteriosa ebrea.

¹³ J. DONESON, «The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film», in *Shoah. A Review of Holocaust Studies and Commemorations*, 1978, 1, p. 12.





Ma dall'altro lato, lo spettatore medio lo vede come un eroe mosso da un cristiano altruismo, mentre l'ebreo, la vittima, continua a simbolizzare la debolezza femminile»¹⁴. Questo cliché si ripete in moltissimi film, a partire da *Kapò*; basti citare *Stelle* (K. Wolf, 1959), *L'oro di Roma* (C. Lizzani, 1961), *Lacombe Lucien* (L. Malle, 1974), *Giulietta, Romeo e le tenebre* (J. Weiss, 1960), e persino quando il personaggio ebreo è un uomo come nel celebre *Schindler's List* (S. Spielberg, 1993) egli viene ritratto con caratteristiche femminili, incapace di agire da solo senza l'intervento di un uomo cristiano che ne guidi il destino. In tutti i film citati, alla fine l'ebreo ritorna alle sue radici, dal suo popolo, anche quando quest'ultimo viene tradito o per amore o per necessità. La debolezza dell'ebreo produce nello spettatore una maggiore identificazione con la sofferenza cui il personaggio va incontro e tutte le strategie narrative messe in campo per descrivere l'inferno della Shoah sono proprio finalizzate ad avvicinare lo spettatore empaticamente alle vittime. Ripetendo però che l'universo concentrazionario è un campo narrativo molto scivoloso, che contraddice costantemente le norme della messa in scena spettacolare, e qualsiasi tentativo di racchiuderlo all'interno di una griglia narrativa viene costantemente frustrato. Per diverse ragioni: la prima delle quali è che la narrazione classica non si accorda minimamente con il progetto di annichilimento individuale perpetrato dalla follia nazista. Il cinema è chiaramente una macchina commerciale, ben diversa dallo spirito intimista e testimoniale della parola letteraria, e come tale deve entrare, per poter recuperare gli investimenti iniziali in un dato progetto, in una logica narrativa e spettacolare che mal si accorda con la tragicità ineluttabile dello sterminio nazista. Quindi la Shoah non è un buon soggetto, in primo luogo perché è umanamente ripugnante speculare denaro sulla morte di sei milioni di esseri umani e in secondo luogo perché all'interno del campo di concentramento le regole della narrativa classica vengono ontologicamente scardinate in nome di un processo di banalizzazione del male che non prevede eccezioni, né figure predominanti. Come sostiene giustamente Ilan Avisar:

Il tentativo di distruggere gli ebrei non rappresenta un conflitto significativo in grado di favorire lo sviluppo di una sensibilità morale ma piuttosto una brutale aggressione che produce una reazione di shock e di sdegno. L'Olocausto non rappresenta nemmeno uno scontro etico tra il bene e il male che culmina con la sconfitta delle forze malvagie. Gli orrori nazisti erano mostruosi e satani-

¹⁴ Ivi, p. 13.





ci. I sei milioni di ebrei erano assolutamente innocenti, e non rappresentavano nessuna minaccia o sfida per i loro aguzzini; la loro morte non è stata né un atto di sacrificio, né un martirio¹⁵.

Anzi, il martirio, in grado di nobilitare e dare un senso alla morte, diventa invece nell'universo concentrazionario, un atto da evitare ad ogni costo, dal momento che solo attraverso la sopravvivenza di un solo ebreo sarà possibile raccontare al mondo di fuori quanto accaduto e solo attraverso la sopravvivenza di un singolo ebreo sarà possibile dichiarare vinto il processo di distruzione perpetrato dalla follia nazista. Quindi il sacrificio di Edith, attraverso il quale la giovane ebrea espia il suo peccato e si sacrifica per i suoi simili, è contrario allo spirito di sopravvivenza estrema che informava il popolo ebraico, costantemente e storicamente minacciato di distruzione per mano altrui. L'ebreo, a queste condizioni, deve sopravvivere ad ogni costo. La conclusione cui giunge Avisar, analizzando un numero cospicuo di opere finzionali aventi come soggetto la Shoah, è che i racconti intorno all'Olocausto «sono possibili solo quando si focalizzano sulla dimensione periferica dell'universo concentrazionario, sulle difficoltà delle vittime prima che varchino i cancelli di Auschwitz»¹⁶; quindi *Kapò* è un tentativo lodevole, ma sostanzialmente fallimentare, dal momento che ad una prima parte di carattere documentaristico, in cui la narrazione procede ellitticamente, ne segue una seconda troppo narrativamente connotata e quindi avulsa dallo spirito del luogo e del tempo che si vorrebbe raccontare. Del resto, come abbiamo già ricordato, lo stesso Pontecorvo fu il primo a mostrare una certa titubanza in merito all'innesto di un materiale melodrammatico su di un impianto storico-documentaristico e la sua ritrosia fu vinta solo dalla prospettiva di un probabile fallimento commerciale.

Kapò è un film giusto, sorretto da buone intenzioni, che esce in un momento sbagliato e che diventa ricettacolo di critiche, di attacchi, ponendosi, alla fine, come una sorta di capro espiatorio per tutti i film sulla Shoah che lo hanno seguito, al punto da gettare un'ombra su tutta la carriera di Pontecorvo, il quale diventa, per molta critica ideologicamente ristretta, il regista che merita tutto il disprezzo possibile dei Giovani Turchi e non solo. Il riferimento è ovviamente alla più celebre

¹⁵ I. AVISAR, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 48.

¹⁶ Ivi, p. 50.





delle critiche fatte a *Kapò*, ovvero «De l'abjection» di Jacques Rivette, il cui brano più famoso recita: «considerate nondimeno, in *Kapò*, l'inquadratura in cui la Riva si suicida gettandosi sul filo spinato percorso dalla corrente elettrica; l'uomo che decide, in quel preciso momento, di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, facendo particolarmente attenzione ad inscrivere esattamente la mano protesa in un angolo dell'inquadratura finale; quest'uomo non merita che il più profondo disprezzo»¹⁷. La critica di Rivette ferì particolarmente Pontecorvo, il quale successivamente ebbe modo di difendersi sostenendo che Rivette non aveva capito il significato del movimento di macchina in avvicinamento sul corpo della Riva, che invece era finalizzato a far vedere la fila di deportati che sullo sfondo continuavano a marciare imperterriti anche di fronte al drammatico gesto della loro compagna, mostrando l'ultimo grado possibile di assuefazione alla morte. Ma alla fine la giustificazione del regista pisano non ha nel tempo un gran valore di fronte al radicalismo dei Giovani Turchi: «la morale della *politique* ha un qualcosa di visionario»¹⁸. Rivette vede quello che vuole vedere e l'emergere di una scelta di stile sulla nuda fenomenologia dei fatti irrita esageratamente il critico francese. L'eco della critica di Rivette avrà riverberi di lunga durata, se nel 1992 Serge Daney dichiarerà che la sua vocazione di critico militante nasce proprio dalla lettura, appena diciassettenne, dell'articolo di Rivette del 1961. Daney, provocatoriamente, dichiara di non aver mai visto il film di Pontecorvo, ma di averlo implicitamente visto proprio attraverso le parole di Rivette:

Non appena lessi queste parole fui certo che il loro autore aveva assolutamente ragione. Secco e luminoso, il testo di Rivette mi permise di mettere delle parole sul volto dell'abiezione. La mia rivolta aveva trovato delle parole per esprimersi [...]. Nel corso degli anni infatti, il carrello di *Kapò* divenne il mio dogma portante, l'assioma indiscutibile, il punto limite di ogni confronto¹⁹.

Il film di Pontecorvo assume, dunque, dimensioni simboliche impensabili, che vanno ben al di là delle intenzioni degli autori, al punto che, ancora oggi, spesso *Kapò* viene messo in relazione con la critica di Rivette e per questo negletto e trascurato. Tuttavia al di là delle critiche

¹⁷ J. RIVETTE, «De l'abjection», in *Cahiers du Cinéma*, 1961, 120, pp. 54-55.

¹⁸ C. BISONI, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipo Libri, 2006, p. 145.

¹⁹ S. DANEY, «Le travelling de *Kapò*», in *Trafic*, 1992, 4, p. 5.





che vertono comunque sugli stessi snodi problematici, occorre evidenziare la grande qualità formale del film, la sua aderenza ad un'estetica documentaria che ne *La battaglia di Algeri* avrà modo di palesarsi pienamente.

Il prologo di *Kapò* ci mostra Edith all'interno di un bell'appartamento borghese; nella primissima inquadratura del film la macchina da presa stringe sul suo volto, per poi allargarsi e mostrarcela intenta a svolgere una lezione privata di musica. Il motivo che suona Edith sul clavicembalo, di ascendenza bachiana, sarà il *leit motiv* musicale del film. Nella prima sequenza la musica è diegetica, successivamente il motivo verrà ripreso come accompagnamento extra-diegetico, risultando, per lo spettatore, immediatamente familiare e subito riconducibile all'innocenza spezzata della giovane ragazza ebrea: «il richiamo della perduta età dell'innocenza e l'attuale rinuncia alla dignità personale, oltre che alla matrice ebraica, della protagonista si fa straziante proprio grazie alla musica»²⁰. Più volte Pontecorvo, musicista mancato, ha sottolineato come attraverso l'elaborazione di un motivo musicale ben preciso sia spesso riuscito a vincere l'indecisione sul posizionamento della macchina da presa o sul montaggio da dare a una sequenza: la musica dà forma all'immagine, la plasma e la modella. Le musiche di *Kapò* sono di Carlo Rustichelli (ma nei titoli di testa Gillo Pontecorvo risulta come co-autore), uno dei compositori più sperimentali del nostro cinema, il quale per il film compone una partitura ispirata e fortemente aderente alla drammaticità del tema trattato. Al tema di Edith, riproposto con variazioni strumentali lungo tutto il film, si accompagnano i canti corali e militari dell'esercito tedesco, che ricoprono di falsa magniloquenza le immagini disperate dei deportati. Il prologo fornisce allo spettatore alcuni importanti elementi: Edith è una ragazza di buona famiglia ed è ebrea, come si intuisce dalla stella gialla cucita sul suo cappotto. Edith è anche leggermente inconsapevole della drammaticità dei tempi che sta vivendo, come si vede dalla sua camminata leggiadra e spensierata, seguita prima in carrello laterale e poi in plongeé, mentre la macchina da presa la accompagna dalla casa dell'insegnante di musica alla dimora dei suoi genitori. La leggerezza infantile è bruscamente interrotta nel momento in cui Edith, giunta di fronte a casa sua, vede i suoi genitori, insieme ad altri ebrei, condotti su di un camion da una pattuglia nazista, di fronte al silenzio passivo dei suoi vicini e degli abitanti del quartiere:

²⁰ E. COMUZIO, «Ritmi violenti e riflessioni dolorose - Pontecorvo e la musica: un rapporto privilegiato», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 106.





Pontecorvo mostra, nella sequenza di apertura, la fase iniziale del genocidio, lo sradicamento crudele degli ebrei dalle loro società europee, che solitamente ebbe luogo mentre la gente locale rimaneva attonita, indifferente o addirittura compiacente. [...] I dettagli realistici di confusione, interruzione, o perfino resistenza vengono evitati con il fine di mostrare un'operazione fluida e silenziosa che è più cerimoniale e rituale che reale, il rituale di un meticoloso processo di distruzione²¹.

L'istinto di Edith è quello di correre verso i suoi genitori, con un percorso che riporta alla mente il grido disperato di Pina, in *Roma, città aperta*, mentre insegue il camion che sta portando via il suo uomo. I titoli di testa scorrono sulle immagini del treno che porta i deportati verso i campi polacchi, mentre il fumo della locomotiva avvolge l'immagine come tetra preconizzazione del fumo che uscirà dai forni crematori. L'uscita dei deportati dai treni avviene in un clima sonoro opposto al momento in cui gli ebrei sono stati portati via: al silenzio e all'indifferenza delle prime fasi della deportazione seguono le grida disperate e i tentativi di ricongiungimento familiare, puntualmente infranti dall'intervento dei soldati tedeschi, che sadicamente separano le madri dai bambini e i mariti dalle mogli, in mezzo alla disperazione generale. Pontecorvo con pochi tratti descrive magistralmente la crudeltà dei tedeschi nei confronti degli ebrei, mostrando con tratti quasi espressionistici i volti sconvolti dei nuovi arrivati e la imperturbabile indifferenza dei loro aguzzini. Sin dalla fase di stesura della sceneggiatura, Pontecorvo sentiva che la cruda rappresentazione della vita nei campi della morte non poteva essere filtrata da una luccicante fotografia a colori, ma sentiva anche che il semplice bianco e nero contrastato era ancora troppo cinematografico per dare forma all'irrapresentabile; scelse, quindi, in sede di montaggio, di «controtipare» (rifotografando dal positivo un nuovo negativo da cui stampare le copie del film) alcune sequenze in modo tale da conferire alle immagini una granulosità e un contrasto tipicamente cine-giornalistici. *Kapò* doveva avere la forma di un documento strappato all'inferno della vita concentrazionaria. Scelta nuovamente sottoscritta nel successivo *La battaglia di Algeri*, film per il quale si scelse di controtipare alcune sequenze addirittura due volte. Il documento concentrazionario risulta ancora più vivido nella sequenza in cui Edith si allontana furtivamente dal blocco destinato agli ebrei e, cercando una via di fuga, incontra Sofia, una prigioniera politica che la

²¹ I. AVISAR, *Screening the Holocaust...*, cit., p. 42.





aiuterà, portandola da un medico che, attraverso la sostituzione della sua identità ebraica con quella di una normale criminale appena deceduta, di nome Nicole, le salverà inopinatamente la vita. Edith attraversa il campo e quello che vede «è basato sulle famose immagini dei campi visti dalle truppe alleate di liberazione»²². Il lavoro di documentazione condotto da Pontecorvo e Solinas è evidente nei riferimenti iconografici che essi scelgono di utilizzare; tutta la prima parte del film è sorretta da un desiderio di documentazione del reale che mescola le testimonianze raccolte dai sopravvissuti e le immagini prodotte dagli alleati. Il margine per l'invenzione si limita alla narrazione esemplare della vita di Edith, anello debole, proprio perché eccessivamente affabulatoria, come detto in precedenza, rispetto alle norme anti-narrative dell'universo concentrazionario. Tuttavia, il racconto di Edith si inserisce all'interno di un contesto scenografico di inusitato realismo. Dopo i primi quindici minuti di proiezione, Edith si trasforma in Nicole: la ragazza innocente che ha timore di spogliarsi di fronte ad un uomo, peraltro totalmente disinteressato al suo *sex appeal*, diventa Nicole una criminale francese, «marchiata» da un triangolo nero. «Tu devi vivere Nicole, devi vivere e non pensare ad altro». Così le dice il medico, peraltro molto compassionevole, sottolineando quello che diventerà il tema centrale del gruppo sequenziale successivo, ovvero la lotta per la sopravvivenza all'interno del mondo concentrazionario. Nella sequenza del medico, la vita precedente di Edith viene totalmente messa in discussione: deve rinnegare la sua appartenenza al popolo ebraico, deve tagliare i ponti con la sua famiglia di origine, rinunciando al suo cognome (mentre vede sfilare davanti a sé, nudi, i genitori condotti dalle SS nelle camere a gas), deve superare la sua timidezza nei confronti del mondo esterno ed emanciparsi completamente dal proprio passato, dopo essere «morta» ad Auschwitz, deve avere la forza di rinascere, sempre ad Auschwitz, con il debole miraggio della sopravvivenza. La sequenza successiva di *Kapò* si svolge all'interno dei campi di lavoro. Nicole è stata trasferita, come criminale comune, insieme ai prigionieri politici, all'interno di un campo, nel quale le condizioni di vita sembrano apparentemente più sopportabili. Come in *Giovanna*, Pontecorvo sceglie di rappresentare una comunità femminile, ma contrariamente al film di esordio, i rapporti tra le donne non sono regolati dalla compassione e dall'aiuto reciproco, ma dall'interesse e dalla sopraffazione. Anche l'aiuto iniziale della prigioniera politica Sofia scaturisce dalla speranza di ottenere van-

²² *Ibid.*





taggi materiali dal medico; nessuna delle compagne, con l'eccezione, forse, di Teresa, la prigioniera politica interpretata da Emanuelle Riva, agisce per empatia nei confronti di Nicole, sottolineando come l'obiettivo dei tedeschi oltre alla distruzione fisica del prigioniero sia in primo luogo la distruzione morale di ogni forma di umana comprensione. Nicole non riesce a tollerare la durezza del lavoro fisico, il freddo e la fame, e alla prospettiva di una morte certa incomincia ad abbracciare, con iniziale vergogna e ripugnanza, il desiderio di diventare a sua volta una kapò, dopo aver notato che le kapò possono godere di privilegi impensabili per i prigionieri comuni, come una bevanda calda, vestiti più pesanti, pasti più consistenti. Nicole si trasforma in una kapò allettata soltanto da elementi materiali, lo spirituale è totalmente scomparso dal suo orizzonte esistenziale. La sua trasformazione è scandita da tappe, che la conducono progressivamente verso un inferno interiore dal quale riuscirà, parzialmente, ad uscire solo attraverso l'incontro con Sasha. Una sequenza significativa, in tal senso, è quella in cui Nicole ruba una patata a Teresa e nel momento in cui quest'ultima se ne accorge e le intima di restituirla, Nicole si aggrappa ancor di più con le mani al cibo e lo divora compulsivamente in preda ad una trance quasi bestiale, nella quale l'istinto primario e primitivo della ragazza obnubila qualsiasi forma di dignità e di rispetto per il prossimo. Successivamente anche Teresa ruberà del cibo ad un'altra prigioniera e Nicole, ormai nel suo ruolo di kapò, le ricorderà la sua iniziale ritrosia, la sua moralità, la sua etica inutile all'interno di un luogo finalizzato all'annichilimento totale di qualsiasi umanità e sarà proprio la durezza di questo discorso a spingere Teresa verso il suicidio, nella famosa sequenza del carrello, tanto stigmatizzata da Rivette e Daney.

Edith ha assunto l'identità di una ladra e come una ladra si comporta, potrà tornare ad essere se stessa solo nel momento in cui abbandonerà questa maschera tragica e grottesca e riprenderà la sua identità ebraica; solo in quel momento potrà compiere un sacrificio massimo, come il martirio, per permettere la fuga dal campo ai suoi compagni di sventura. La tappa successiva verso il degrado è data dalla sequenza dell'ispezione, nella quale Nicole per distrarre un SS dall'osservazione delle sue mani, si scopre il seno, un'azione che Edith non avrebbe mai fatto, ma che invece Nicole può fare, in maniera talmente radicale da diventare nel giro di poco l'amante dell'ufficiale nazista: «come amante dell'ufficiale nazista, Nicole comincia la sua ascesa nella gerarchia del campo, finendo per assumere il famigerato ruolo di kapò. Lei sembra, a questo punto, aver accettato la logica del campo di concentra-





mento che giustifica ogni possibile mezzo di sopravvivenza»²³. Nicole può fare quello che Edith non avrebbe mai pensato di fare, ecco perché nella logica narrativa del racconto di Pontecorvo e Solinas è così centrale il momento dello scambio di identità. Nicole si adatta perfettamente al suo nuovo ruolo di Kapò, uscendo dalla condizione di debolezza solitamente ascritta al genere femminile e assumendo un atteggiamento punitivo tipico dello stereotipo maschile: «passando da Edith a Nicole, il personaggio femminile esce al di fuori del suo ruolo di genere, comportandosi come un rappresentante del potere fallico. Ma la trasgressione di Edith non può passare impunita; lei è consapevole della sua violazione e si sacrifica per espiare la grave offesa perpetrata»²⁴. Ebreo/non ebreo, femminile/maschile, innocente/colpevole: lo scambio di identità si gioca su queste dicotomie complementari. Dopo essersi concessa all'ufficiale nazista, Nicole cambia comportamento (e occorre aggiungere che il passaggio risulta talmente radicale da rischiare quasi il grottesco, dal momento che cambia anche il timbro vocale del doppiaggio) e inizia ad incarnare lo stereotipo della *femme fatale* spietata, gioco di ruolo condotto con sadica immedesimazione sino all'incontro con Sasha, il soldato dell'Armata Rossa, che diventa veicolo narrativo per indebolire la crudeltà di Nicole e per portare lo spettatore verso il finale di redenzione e sacrificio. Tuttavia occorre sottolineare che in *Kapò* non vi è solo la *liaison* amorosa e altamente improbabile tra Nicole e Sasha, ma anche quella tra Nicole e Karl, l'ufficiale nazista che prende la ragazza sotto la sua ala e ne veicola la trasformazione da bambina innocente a perfida donna. Il personaggio di Karl, con il quale Nicole intrattiene dense e simboliche conversazioni, è funzionale alla dimostrazione che esiste un lato «umano» anche nel criminale più efferato, un tentativo di approfondire la psicologia di un personaggio controverso come un SS nazista, dimostrando che all'interno di un conflitto le voci in campo sono diverse, ma allo stesso tempo uguali, accomunate da un comune destino di disperazione. Infatti, nel loro ultimo incontro, prima del sacrificio finale di Nicole, i due intrattengono una breve conversazione, il cui esito è che, in fin dei conti, essere vivi non è poi così necessario: «il loro punto di vista sulla vita degenera da un patetico edonismo ad uno stanco

²³ Ivi, p. 44.

²⁴ A. KERNER, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, London, Bloomsbury, 2011, p. 142.





nichilismo»²⁵. Karl e Nicole alla fine non sono poi così diversi. Il primo incontro tra Nicole e Sasha avviene nella baracca, mentre Sasha illustra con entusiasmo alle sottoposte di Nicole l'arrivo ormai imminente dell'Armata Rossa e dell'esercito di liberazione; una di loro esulta e si augura che dopo l'arrivo degli alleati l'odiato gatto Faust finisca scuoiato; Nicole ascolta la conversazione e interviene con durezza. Sasha si stupisce di come tutte le prigioniere abbiano paura di lei: «è solo una ragazzina». In seguito avrà modo, però, di vedere di quanta crudeltà è capace questa ragazzina, apparentemente così inoffensiva, dal momento che, proprio a causa sua, egli verrà punito e costretto a passare una notte al gelo, senza camicia, vicino al filo spinato. La sequenza di Sasha, a petto nudo, ripreso dall'altro lato del filo spinato immette nel film una simbologia di martirio cristologico, che ritornerà anche nel sacrificio finale di Edith. Sasha viene ripreso, sporco e ferito, incorniciato da una specie di corona di spine, mentre occorre ricordare che anche Nicole, in una delle sequenze centrali del film, aveva mostrato alle sue compagne i palmi delle mani ricoperti di ferite, mani stigmatizzate, prefigurazione del processo di espiazione del suo percorso esistenziale. Inizialmente il rapporto tra Sasha e Nicole riprende i cliché del cinema classico: «l'apparente base psicologica per questo amore all'interno del campo di concentramento è una tipica boy-hates-girl»²⁶, come nella più classica *screwball* hollywoodiana, anche se Ilan Avisar ritiene che la sequenza del filo spinato serva a mettere in luce le qualità superomistiche di Sasha e non quelle sacrificali, come sembra a noi, e che proprio questa esibizione di una mascolinità forte e invulnerabile, insinui in Nicole un sentimento di attrazione nei confronti del giovane. A noi sembra invece che Nicole non sia tanto attratta dalla sensualità maschile emanata da Sasha, quanto piuttosto dal suo spirito di abnegazione e sopportazione e sia spinta, per emulazione, a seguirlo e ad imitarlo. Il motivo del clavicembalo che aveva aperto il film, ritorna nel dialogo risolutivo tra Sasha e Nicole, nel momento in cui lui le chiede dove siano i suoi genitori e lei risponde che sono morti. Per la prima volta, Nicole sembra voler riprendere la sua vera identità e tornare ad essere quella che era prima della deportazione. A seguito del dialogo tra Nicole e Sasha, Pontecorvo monta una breve sequenza, piuttosto curiosa: Karl, a vedetta sulla torre di guardia, osserva l'orizzonte con un binocolo, mentre in colonna sonora si sente

²⁵ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 44.

²⁶ I. AVISAR, *Screening the Holocaust...*, cit., p. 44.





dagli altoparlanti il comando di adunata a rapporto letto con voce marziale in lingua tedesca; Karl guarda attraverso il binocolo e con un'inquadratura soggettiva, attraverso le lenti, vediamo immagini di archivio delle truppe alleate in avvicinamento. Si tratta di pochi secondi, ma sono le uniche immagini di archivio presenti all'interno del film, uno spaccato di inatteso realismo, anche se chiaramente, nell'ottica pontecorviana, il realismo delle immagini d'archivio non doveva mostrare nessuna soluzione di continuità con la fotografia secca e sgranata dell'intera pellicola. Il piano di fuga dal campo è ispirato al tentativo di evasione verificatasi a Sobibor il 14 ottobre 1943, uno dei rarissimi casi di insurrezione da parte degli internati nei campi nazisti. Edith, ormai riacquisita la sua dignità, diventa nel finale del film un agnello sacrificale. Sasha è consapevole della morte sicura cui va incontro la ragazza, mentre lei spera ancora di potersi salvare; solo nell'ultimo dialogo con il ragazzo, Edith acquisirà consapevolezza e la sua reazione iniziale sarà di attonito stupore, di incredulità e disillusione (dirà a Karl: «Ti hanno fregato Karl, hanno fregato anche te», una frase che ripeterà nuovamente prima di morire proprio tra le braccia dell'ufficiale nazista). Alla fine il gesto di Edith non è dettato da una volontà di martirio, ma scaturisce dal desiderio stanco di spiare le colpe commesse e agire in maniera solidale nei confronti dei suoi compagni; alla fine solo la morte potrà purificare i suoi peccati, ma la sostanziale sfiducia nei confronti del genere umano avvolgerà la morte di Edith in un velo di nichilismo di stampo quasi esistenzialista. Le ultime azioni di Edith sono accompagnate dal motivo musicale di ascendenza bachiana che aveva aperto il film: l'anello della vita della ragazza si chiude dal punto in cui si era aperto e i suoi ultimi sguardi sono verso il cielo (pensiero a Dio e ai suoi genitori morti prima di lei) e verso la campagna incorniciata dal filo spinato, emblema di un mondo ferito e prigioniero. Ritorna, dal punto di vista iconografico, nella morte di Edith, come in quella di Teresa, una dimensione religiosa, di auto-immolazione, che, come abbiamo visto, difficilmente si sposa con l'universo concentrazionario, finalizzato all'annichilimento di qualsiasi volontà ed azione eroica (ma forse, alla fine, l'eroismo di Edith è totalmente involontario). La testa di Edith sembra circondata da una corona di spine, riportando alla mente l'immaginario cristologico, di cui abbiamo già trattato, e che ritorna con forza nella sequenza finale. Il corpo di Edith viene abbracciato da Karl, al quale la ragazza chiede di compiere un gesto altamente improbabile per un ufficiale nazista, ovvero quello di strapparle dalla giacca l'aquila nera, stemma tedesco,





permettendole così di innalzare verso Dio la preghiera in ebraico. Edith sembra così un Cristo tra le braccia della Madonna, che solleva verso Dio un'invocazione di misericordia. Nel frattempo con l'immagine di Sasha, fermo in mezzo ai cadaveri, in preda al senso di colpa per aver mandato Edith consapevolmente verso la morte, finisce il secondo lungometraggio di Gillo Pontecorvo. In realtà, il regista ha più volte dichiarato che anche sull'opportunità o meno di far morire Edith si scatenò una controversia con Solinas; Pontecorvo, infatti, avrebbe preferito che Edith non morisse, ma che, una volta liberato il campo, lei si sentisse sola e appesantita dalle terribili scelte che aveva compiuto; a fronte della gioia altrui, sarebbe dovuta emergere la sua solitudine e la sua profonda disperazione. Alla fine prevalse il finale di Solinas, nei confronti del quale Pontecorvo ha nutrito, a distanza di anni, più di qualche perplessità.

Nella radicale scelta fotografica, nell'adesione fisica dell'attrice al personaggio, nella precisa documentazione che sorregge la struttura narrativa del film risiedono gli elementi neorealisti di questo secondo lungometraggio pontecorviano; al punto che vale la pena citare il modo in cui l'insigne critico francese Georges Sadoul accolse il film: «questo film, il secondo di Pontecorvo, si impone come uno dei migliori della «nuova onda» italiana. La sua realizzazione efficace, violenta, sincera, si inserisce nella tradizione più ortodossa del neorealismo»²⁷. L'adesione totale ai principi estetici del neorealismo, che spinge Sadoul a parlare di «ortodossia» neorealista, mal si accorda con le numerose critiche di «spettacolarizzazione» dell'olocausto ricevute dal film sia in patria (Moravia, Pratolini, Pestelli e Casiraghi, solo per citarne alcuni) che all'estero (Rivette²⁸ *in primis* con il suo intervento pluricitato sull'immorale carrello che va a riprendere la morte sul filo spinato di Emanuelle Riva), considerando, soprattutto, la grande stima che il gruppo dei *Cahiers* aveva per gli esponenti chiave del neorealismo italiano. Tale discrepanza si spiega evidenziando come in *Kapò* si trovino a vivere insieme due film differenti: da un lato, l'opera documentaristica rigorosa e asciutta, con l'immagine controtipata, dall'altro, l'opera che perde la sua purezza per indulgere in una storia d'amore di compromesso e in una redenzione umana troppo repentina per poter essere credibile. Come sottolinea Maurizio G. De Bonis: «è bene sottolineare come questa tendenza alla spettacolarizzazione e alla ridondanza sia presente durante

²⁷ G. SADOUL, «Kapò», in *Les Lettres Françaises*, 15 settembre 1960.

²⁸ Cfr. J. RIVETTE, «De l'abjection», cit.





tutto lo svolgimento di *Kapò*, a causa dell'utilizzazione costante dello zoom e di un commento musicale invadente. L'architettura formale sulla quale è edificato questo lungometraggio è dunque basata proprio sulla miscela stilistico/espressiva di rigore comunicativo e forzature drammatizzanti²⁹. Il film risulta quindi diviso in due (come registra concordemente tutta la critica dell'epoca): una prima ora «in purissimo stile neorealista» e una seconda ora più classica a livello narrativo e nella quale i nodi dei vincoli commerciali vengono al pettine. Pontecorvo ha ricordato più volte il violento scontro che lo ha opposto allo sceneggiatore Franco Solinas, che voleva inserire la storia d'amore per addolcire i toni eccessivamente aspri del film; con il senno di poi, avrebbe forse giovato all'opera una maggiore radicalità. *Kapò* è, tuttavia, un film di transizione: è il momento nel quale il regista pisano intravede la strada di uno stile che sia fino in fondo personale, superando, da un lato, il legame castrante con il neorealismo e dall'altro la debolezza nei confronti di produttori troppo invadenti e delle leggi del mercato, che il regista pisano farà sempre una grande fatica ad accettare. Ricordiamo infine che il tema della Shoah rimarrà costante nei pensieri di Pontecorvo, anche dopo la realizzazione di *Kapò*. Infatti agli inizi degli anni Settanta il regista aveva pensato di dirigere un film scritto da Solinas e centrato sulla figura di un ariano che si trova coinvolto, suo malgrado, in uno scambio di identità con un suo omonimo ebreo. Il film in seguito verrà diretto da Joseph Losey, con grande rammarico di Pontecorvo, che pur apprezzando il lavoro del suo collega inglese, aveva immaginato per la vicenda una resa registica e una prova attoriale differente da quella del *Mr. Klein* alla fine realizzato nel 1976 e interpretato da Alain Delon: «la versione che ne ha dato Losey mi sembra troppo schematica e quasi realistica: ha sminuito la tensione del personaggio, il suo *cupio dissolvi*. Nel mio progetto *Mr. Klein* non era un cattivo, ma un uomo normale che corre dietro a un *alter ego*, dietro al bisogno di un giudice amato-odiato che si è creato da sé»³⁰. Un uomo ambivalente, insomma, come Nicole, come Karl e come tutti i personaggi pontecorviani.

²⁹ M.G. DE BONIS, *L'immagine della memoria. La Shoah tra cinema e fotografia*, Roma, Onyx Edizioni, 2007, p. 25.

³⁰ Intervista a Gillo Pontecorvo in A. TASSONE (a cura di), *Parla il cinema italiano*, cit., p. 216.





II.2. La sindrome di Evaristo: Queimada

Si è vergini dell'orrore come lo si è della voluttà
(L.F. Céline)

*Queimada*³¹, realizzato da Pontecorvo nel 1969, quindi dopo lo straordinario successo de *La battaglia di Algeri*, non nasce come un progetto storico, ma piuttosto come un film d'avventura, una declinazione in salsa caraibica dello spaghetti western, tanto popolare nel cinema nostrano di fine anni Sessanta. Tuttavia, come ben sappiamo, Pontecorvo non riesce a portare avanti un progetto che abbia finalità esclusivamente commerciali e riesce egregiamente a trasformare una storia avventurosa in un'acuta e disarmante parabola storico-politica, carica di connotazioni letterarie e osservazioni astratte di gestione economico-sociale. La sceneggiatura di *Queimada* viene scritta dal giovane Giorgio Arlorio e da Franco Solinas, il quale nel 1966 aveva già scritto per Damiano Damiani la sceneggiatura di *Quien Sabe?*, un western politico che immetteva nel divertimento del genere popolare elementi di riflessione sociale più impegnata. Il produttore del film sarà Alberto Grimaldi, reduce dai successi degli spaghetti-western e intenzionato a realizzarne con l'aiuto di capitali americani un film di solido impianto romanzesco, impreziosito dalla prestigiosa collaborazione di Marlon Brando, reduce, all'epoca, da un serie di interpretazioni poco riuscite, almeno dal punto di vista del successo al botteghino. Inizialmente alla stesura della sceneggiatura partecipa anche Pontecorvo, il quale, in seguito, si tira indietro, ritenendo che il tono troppo avventuroso e romanzesco del film non si adatti alle sue corde e all'asciuttezza tutta neorealista cui è abituato.

Lo spunto di partenza viene dalla vicenda di un agente inglese, Sir William Walker³², inviato in un'isola delle Piccole Antille intorno al

³¹ Nella prima metà dell'Ottocento, l'agente britannico William Walker sbarca a Queimada, un'isola delle Antille, da secoli colonia portoghese, per provocare una rivolta della popolazione di colore ridotta in schiavitù. Walker pone un giovane del luogo, José, alla testa dei ribelli. L'indipendenza però non è per il popolo di Queimada sinonimo di libertà, il nuovo governo è corrotto e asservito agli inglesi. Dopo una lunga pausa di riflessione, Walker torna nell'isola e tenta di convincere José a rinunciare alla rivoluzione, ma ottiene solo un fiero diniego. José viene condannato a morte e William Walker viene ucciso da un altro ribelle, nel momento in cui, amareggiato, si sta per imbarcare per l'Europa.

³² Il personaggio interpretato da Marlon Brando è ispirato a un vero William Walker, noto filibustiere che nel XIX secolo tentò di ristabilire la schiavitù in Sud America dopo la sua abolizione negli Stati Uniti.





1830, per fomentare una rivolta di schiavi in grado di rovesciare la dominazione portoghese sull'isola e favorire il commercio britannico e l'espansione economica dell'Inghilterra sulle isole caraibiche. Come prevedibile, tempo dopo, il nuovo governo manovrato dalle grandi compagnie di sfruttamento della canna da zucchero inglesi non si rivelerà migliore, per le popolazioni locali, degli oppressori portoghesi e la rivoluzione condotta con coraggio e determinazione da un leader locale, addestrato proprio da Walker, si rivelerà inadeguata alla gestione «civile» dell'isola. La vicenda di *Queimada* si ispira quindi, in gran parte, a fatti storici realmente accaduti, in primo luogo alla vicenda di François-Dominique Toussaint Louverture, esplicitamente citata in un dialogo all'interno del film: uno schiavo che guidò la rivolta degli schiavi a Santo Domingo nel 1803 e che finì prigioniero dei francesi, morendo in Francia, non prima però di aver gettato le basi per la formazione del primo stato nero della storia, ovvero la repubblica di Haiti. Le poche immagini che ci restano di Toussaint Louverture riportano alla mente l'abbigliamento meticcio di José Dolores, nel momento in cui diventa capo della rivolta: un corpo giovane, robusto e muscoloso, abbigliato, in maniera un po' grottesca, con la divisa militare dei dominatori portoghesi. Accanto all'aderenza storica emergono nella sceneggiatura del film numerosi rimandi all'universo conradiano e in particolare al lungo romanzo *Nostromo*, ambientato nell'Ottocento in un'isola sudamericana immaginaria, Sulaco, caratterizzata dallo stesso grado di astratto simbolismo dell'altrettanto immaginaria *Queimada* pontecorviana. Come set per il film venne scelta Cartagena, città colombiana caratterizzata da una purezza naturalistica totalmente aderente al periodo in cui il film è ambientato; i luoghi in cui girare vennero identificati con grande abilità, durante un sopralluogo con il regista, dallo scenografo Piero Gherardi.

Molto difficile si rivelò la scelta del co-protagonista, ovvero il capo della rivolta José Dolores. Pontecorvo, sulla scorta della lezione neorealista, voleva un volto «reale», che esprimesse la rabbia selvaggia e ingenua del suo protagonista; rifiutò quindi con energia la proposta portata avanti dalla produzione americana, ovvero quella di far interpretare José al più grande attore afroamericano del periodo, Sidney Poitier. Per quanto Pontecorvo ammirasse l'attore americano, lo riteneva, giustamente, troppo occidentalizzato, troppo impostato per interpretare la disperata vitalità dello schiavo caraibico. L'aneddotica sulla scelta di José Dolores è molto ricca e già ampiamente raccontata, così come quella relativa ai furiosi litigi tra Brando e Pontecorvo, che funestarono





no tutta la lavorazione del film; tuttavia ricordiamo che in maniera del tutto occasionale, il regista pisano, passeggiando sulla spiaggia verso Cartagena, vide un nero a cavallo, senza sella (nel film c'è una sequenza analoga che riguarda proprio José Dolores), e in quest'uomo fiero ed indomito come una fiera feroce vide l'incarnazione perfetta per il suo personaggio. Lo inseguì, letteralmente, dal momento che il giovane si era dato alla fuga, insospettito dal gruppo di bianchi che si era lanciato al suo inseguimento e con molte difficoltà venne scritturato. Poiché il ragazzo era analfabeta, non aveva mai sentito parlare del cinema e parlava un misto dialettale pressoché incomprensibile, Pontecorvo trovò in Evaristo Marquez l'interprete perfetto per fronteggiare l'ego smisurato del divo Brando. Gli antenati di Marquez erano schiavi che si erano ribellati contro i loro padroni sulla costa atlantica della Colombia, così come gli antenati di molte delle comparse del film, le quali si ritrovarono a distanza di secoli a rivivere le dinamiche di oppressione dei loro avi. Il rapporto tra la star americana e l'analfabeta Evaristo si svolse inizialmente nella più completa collaborazione; Brando aiutava l'indigeno a esprimere al meglio le sue nascoste potenzialità performative, ma la sua pazienza si esaurì rapidamente e nel giro di un mese intimò a Pontecorvo di licenziare l'inesperto co-protagonista, senza, ovviamente, venire accontentato. La vicenda di Evaristo, in realtà, richiama suo malgrado la vicenda di José Dolores: un uomo selvaggio, ma carismatico, scelto in virtù della sua presa sul mondo, viene selezionato da un occidentale civilizzato che lo educa, lo addestra, lo forma e lo trasforma in un attore, gettandolo in un contesto per lui alieno; poi una volta sfruttato, lo riabbandona là dove lo ha preso. Questa, molto crudelmente, è una parabola costante, già sperimentata nel cinema neorealista, con il povero operaio della Breda, Lamberto Maggiorani, illuso dal mondo del cinema e poi finito alcolizzato, senza più un lavoro in fabbrica e senza più un lavoro nel cinema; oppure, in misura minore, anche con la Giovanna pontecorviana, Armida Gianassi, che, dopo il debutto nella pellicola del nostro, aveva cercato di sfondare senza successo nel mondo del cinema. Cesare Zavattini, in un suo soggetto mai realizzato, *Tu, Maggiorani*³³, racconta proprio la vicenda triste dell'ex operaio, riassumendo in questa parabola la vicenda di tutti gli attori presi dalla strada e poi, sulla strada, rigettati dalla sfavillante e impietosa fabbrica dei sogni. La vicenda di Evaristo Marquez non è poi tanto diversa. Al punto che si

³³ Cfr. C. ZAVATTINI, *Il banale non esiste*, Milano, Bompiani, 1997.





potrebbe parlare quasi di una sindrome di Evaristo³⁴ (proprio perché Evaristo, ancor più di Maggiorani, è il prototipo di questo colonialismo culturale, che porta il cinema in luoghi e tra persone che non lo conoscono e poi si sottrae alle responsabilità di presunta civilizzazione che ha diffuso, sottraendosi alle proprie responsabilità e ai modelli culturali che ha incautamente diffuso). Il povero Evaristo Marquez, dopo *Queimada*, finisce nelle incaute mani di Piero Vivarelli, che lo chiama, sulla scorta del successo pontecorviano, a recitare la parte dell'aitante stallone nero nel softcore *Il dio serpente* (1970), dove diventa l'oggetto del desiderio di una pruriginosa Nadia Cassini. Dopo aver interpretato qualche altro piccolissimo ruolo, Evaristo Marquez ritorna a fare il tagliatore di canne da zucchero e muore nel 2013, a Cartagena, all'età di 73 anni. In maniera abbastanza paradossale, Evaristo Marquez ripete nelle azioni di José Dolores il percorso di sfruttamento coloniale di cui viene reso oggetto egli stesso: grandi privilegi, assunzione di importanza, di potere, di denaro e poi abbandono e tradimento; mancano gli ideali, certo, e questo rende la parabola esistenziale di Evaristo ancora più triste, se possibile, di quella di José Dolores. Certamente non si può ascrivere la colpa a Pontecorvo, così come Sir Walker non merita il biasimo per la morte di José; tuttavia Evaristo e José sono gli anelli deboli di un meccanismo di sfruttamento più grande di loro, le cui vittime, alla fine, sono sempre le stesse. Vittime del cinema o del capitalismo spietato, che poi alla fine, sono la stessa cosa, come ci ha egregiamente insegnato il radicalismo disperato di Guy Debord.

Il rapporto con Brando fu molto travagliato: una delle ragioni fu certamente lo scetticismo di Pontecorvo nei confronti del metodo Actor's Studio, già manifestatosi nei rapporti intercorsi con Susan Strasberg in *Kapò*. Brando pretendeva di raggiungere, per ogni scena da girare, una concentrazione tale che il solo fatto di incrociare lo sguardo di un macchinista mentre recitava lo mandava su tutte le furie e lo costringeva a ripetere la scena, con grande fastidio di Pontecorvo: «il Metodo gli dava ai nervi, perché si trattava magari di approfittare di un momento fortunato di luce per cogliere un brevissimo sguardo di cui si sarebbe tenuto forse un secondo e mezzo, due secondi di proiezione, e le meticolosità di Brando rallentavano la lavorazione»³⁵. I rapporti tra i due si fecero talmente tesi che nelle ultime settimane di riprese del film, Pontecorvo

³⁴ Devo questa bella definizione a: L. DE FRANCESCHI (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro storia del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.

³⁵ I. BIGNARDI, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, cit., p. 153.





dava indicazioni all'attore americano tramite interposta persona e sempre tramite questa il divo rispondeva. Nella sua autobiografia Brando non risparmia critiche al regista italiano, pur ammirandone la serietà e la grande capacità di messa in scena: «veramente molto divertente che un uomo così dedito al marxismo, provasse tanta soddisfazione nello sfruttare i suoi lavoratori»³⁶, una delle critiche, quella di sadismo, più volte sollevate dall'attore al regista. Tuttavia, nonostante la difficoltà dei rapporti, la stima tra i due rimase inalterata al punto che, molti anni dopo, nel momento in cui Brando si trovò coinvolto in un progetto, che non venne mai portato a termine, dedicato ai nativi americani, argomento che gli stava molto a cuore, chiamò Pontecorvo per dirigerlo, con grande stupore di quest'ultimo. Brando si appassionò ad un progetto dalle forti venature politiche e a distanza di tempo ritenne la sua performance in *Queimada* una delle migliori della sua intera carriera: «credo di aver offerto in questo film la migliore prova recitativa di tutta la mia vita, peccato che poche persone siano andate a vederla»³⁷. Un altro aneddoto interessante riguardo alla lavorazione del film fu che in un primo momento i colonizzatori dell'isola di Queimada dovevano essere spagnoli (il film infatti si intitolava *Quemada*, alla spagnola), però, a seguito delle energiche proteste del governo spagnolo, che minacciò di non far distribuire il film nella penisola iberica, i cattivi di turno divennero portoghesi, perché ritenuti dotati di un potere contrattuale decisamente inferiore. In realtà lo slittamento dalla «vera» dominazione spagnola alla «falsa» dominazione portoghese portò al film numerose accuse di falso storico, dal momento che i portoghesi non stabilirono mai colonie nelle Antille e, per tale ragione, secondo alcuni storici questo errore, apparentemente trascurabile, in realtà inficia la carica eversiva del film e la sua esplicita polemica anti-colonialista. Il titolo *Queimada*, significa «bruciata» e il riferimento diretto ed esplicito durante il film è ad una rivolta india che provocò un incendio che distrusse tutta l'isola. Il fuoco torna spesso nel film, come elemento diabolico, foriero di morte: l'uomo bianco porta il fuoco sull'isola, che distrugge ogni cosa e trasforma gli uomini in torce viventi, in diavoli spaventosi. L'isola attraverso l'elemento corruttivo del fuoco viene strappata via ai suoi abitanti. Le scene distruttive dell'incendio appiccato dagli inglesi (aiutati nel loro folle progetto omicida anche dagli indiani, a loro volta

³⁶ M. BRANDO, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, New York, Random House, 1994, p. 327.

³⁷ Ivi, p. 320.





popolo colonizzato e costretto a combattere per una patria che non gli appartiene) per stanare i rivoltosi e condurli alla resa sono accompagnate da una musica ipnotica, che mescola sonorità tribali e sonorità di ascendenza sacra. L'intensa colonna sonora venne scritta da Ennio Morricone, alla sua prima collaborazione con Pontecorvo. Morricone fu chiamato a lavorare nel film da Grimaldi, il quale lo aveva già messo sotto contratto per gli spaghetti-western di Sergio Leone, ottenendo un ottimo risultato. Il progetto musicale che Pontecorvo aveva immaginato per *Queimada* venne empaticamente compreso da Morricone, che compose una colonna sonora in grado di mescolare tribalità e misticismo, secondo lo spirito più profondo dell'opera. Il *leit motiv* che il compositore romano sceglie per *Queimada* irrompe già dai titoli di testa, realizzati in uno stile fumettistico che ricorda la title track de *Il buono, il brutto e il cattivo* (S. Leone, 1966), con macchie di colore che avvolgono e colano letteralmente su alcuni *freeze frames* della pellicola. Anche il film di Leone venne prodotto da Alberto Grimaldi e non è un caso se tra le due opere si riscontrano alcune analogie promozionali e paratestuali (trailer, colonna sonora, locandina e strategia di lancio).

In *Queimada* si respira fortemente l'aria rivoluzionaria del Sessantotto, appena lasciato alle spalle. L'impalcatura politica dell'opera venne immediatamente colta dalla critica dell'epoca, che ne apprezzò lo spirito sovversivo, anche se talvolta troppo apodittico. Come ebbe modo di scrivere Alberto Moravia: «il procedimento non inconsueto consiste nel raccontare una storia sulla filigrana di ideologie di eventi attuali. Si vede una rivolta di schiavi alle Antille, nel 1850; ma si pensa tutto il tempo al Vietnam, al colonialismo moderno, al Che Guevara, alla CIA. Pontecorvo ha creduto di esercitare una presa sulla realtà, concettualizzandola»³⁸. Il parere dello scrittore è tiepido, come fu quello di molti suoi colleghi (negli Stati Uniti la critica stroncò all'unanimità il film, dichiarando che Pontecorvo era capace di fare film solo sulle rivolte di altri paesi), tuttavia il film di Pontecorvo, se forse ha il limite di essere troppo didascalico, ha anche un'asciuttezza narrativa e una chiarezza concettuale anche più rigorosa del precedente *La battaglia di Algeri*. Proprio questa apodittica limpidezza concettuale rende il film di Pontecorvo ancora tragicamente attuale: la formazione del capo rivoluzionario José Dolores da parte di un paese occidentale, «civile» e capitalista come l'Inghilterra non ricorda forse la strategia di sovversione portata avanti dai governi occidentali nei territori islamici? Creare degli elementi disgregatori, sovversivi, per

³⁸ A. MORAVIA, «Queimada», in *L'Espresso*, 4 gennaio 1970, p. 78.





imporre il proprio dominio commerciale su territori ricchi economicamente e pieni di risorse e poi trovarsi nella necessità di estirpare con la violenza il proprio prodotto, quello che si è contribuito a far insediare. Evidentemente la storia insegna ancora troppo poco a chi ci governa. I riferimenti di Solinas, Arlorio e Pontecorvo sono numerosi: il Vietnam (citato anche in alcune inquadrature che ripetono gli scatti fotografici di Robert Capa nel martoriato paese orientale), la Cuba di Che Guevara, le Black Panthers e i movimenti di emancipazione nera, le rivolte studentesche anti-capitaliste, il post-colonialismo riletto alla luce delle teorie rivoluzionarie di Frantz Fanon. La griglia politica si trasforma in narrazione romanzesca, dal momento che il regista e i suoi sceneggiatori, riescono con abilità ad uscire dalla trappola dello schematismo ideologico, costruendo intorno ai loro personaggi una movimentata storia d'avventura, avvincente e ben diretta, come sottolinea Miccichè: «*Queimada* si presenta innanzitutto come un rilevante e riuscito sforzo di invenzione romanzesca, originale per costruzione drammatica e ragguardevole per il tentativo di identificare in vicende e personaggi i palpiti del divenire storico, letto in chiave consapevolmente storicistica»³⁹. Il neo-capitalismo e il neo-colonialismo sono solo la nuova maschera delle vecchie strutture coloniali, che hanno trovato il modo di rigenerarsi senza cambiare in nulla il loro ontologico percorso di oppressione e sfruttamento dei più deboli. L'approccio di Pontecorvo alla storia, all'interno di una filmografia comunque limitata, ma anche nell'ambito dei numerosi progetti non realizzati, è stato sempre finalizzato all'emersione dei punti di contatto tra il passato e il presente; lontano, dunque, dall'affresco nostalgico, dalla ricostruzione minuziosamente scenografica, dall'oleografia da illustrazione d'epoca e sempre aderente ad un ritratto vivido, che mettesse in relazione il presente con il passato, anche quello più remoto, anche quello più lontano geograficamente. La vicenda romanzesca dello scontro tra Walker e José Dolores diventa il modo per dire altro: «il film, oltre a raccontare come il passato è vissuto da certi abitanti di un villaggio e da due uomini che sono avversari l'uno dell'altro (il potenziale microstorico del racconto), prova anche a fornire una visione generale dei mutamenti di classe e di potere e del ritmo della trasformazione storica (il potenziale simbolico)»⁴⁰. Il personaggio singolo diventa

³⁹ L. MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, cit., p. 116.

⁴⁰ N. ZEMON DAVIS, *Slaves on Screen Film and Historical Vision*, Canada, Vintage Canada, 2000 [trad. it. *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella, 2007, p. 58].





simbolo di movimenti più vasti, incarna le contraddizioni del popolo cui appartiene, nella vicenda del film e nell'ottica di un quadro storico più vasto. Come per *Kapò*, anche per *Queimada*, Pontecorvo si documentò su fonti storiche, letterarie e iconografiche. Solo che per la storia dei campi di concentramento le fonti dirette erano molteplici, a partire dal testo di riferimento di Primo Levi, *Se questo è un uomo*. Per *Queimada*, invece, centrato su di una rivolta di schiavi, le testimonianze scritte mancavano, dal momento che la storia dello schiavismo in Sud America non fu scritta dagli schiavi stessi, ma, nel migliore dei casi, dai colonizzatori, dagli oppressori. Mancava la testimonianza diretta dei soggetti prescelti. Come dare voce ai José Dolores di tutto il mondo? Come sostituirsi alla loro voce? Certamente il cinema ha la possibilità di utilizzare altri materiali, oltre alla parola, tuttavia si scontra sempre con la difficoltà di dare la parola a chi non l'ha mai avuta, come evidenzia Marilyn G. Miller, mettendo a confronto il film di Pontecorvo con *La última cena* di Tomás Gutiérrez Alea (1976), di argomento molto simile: «nonostante abbia accesso a tecniche addizionali, anche il più scrupoloso regista desideroso di rendere conto di una ricca e completa storia di un "popolo senza storia" si scontrerà con una bibliografia nella quale gli schiavi sono *strumenti passivi*, piuttosto che attori e agenti il cui comportamento, le cui attitudini e le cui azioni determinano il corso della storia»⁴¹. Lo sforzo possibile è allora quello di operare verso un'attualizzazione delle condizioni schiavistiche, dando voce agli schiavi della contemporaneità e rileggendo attraverso la loro sofferenza presente le sofferenze subite nel passato: per tale ragione, lo sforzo di Pontecorvo fu grandemente apprezzato nell'ambito degli studiosi del post-colonialismo, sino a diventare una rabbiosa bandiera del terzomondismo allora appena nascente.

Il legame tra la storia e la politica, tra il passato e la cronaca, si manifesta nella costruzione a tutto tondo dei tre personaggi principali del film, intorno ai quali ruota il valore narrativo e simbolico dell'intero film: Sir William Walker, José Dolores, Teddy Sanchez. Walker è il bianco, l'inglese, colui che viene inviato dal regno britannico a scardinare la posizione di dominio portoghese sull'isola di Queimada e a favorire l'ingresso commerciale della Gran Bretagna nello sfruttamento della canna da zucchero, principale risorsa del territorio. Walker viene inviato per supportare l'azione di un ribelle, Santiago, già catturato

⁴¹ M.G. MILLER, «Truths, lies and telling silences in Gutiérrez Alea's *The Last Supper* and Pontecorvo's *Burn!*», in *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2013, 1, p. 61.





e condannato a morte dai portoghesi; egli si trova dunque nella necessità di trovare un altro uomo, abbastanza arrabbiato e abbastanza carismatico da guidare una rivolta che abbia buone possibilità di riuscita. Quest'uomo sarà José Dolores. Walker indottrina José e lo spinge, come prima azione, a commettere una rapina presso la banca di Queimada, ritenendo giustamente che si può insegnare più facilmente ad uno schiavo a rapinare una banca piuttosto che a fare la rivoluzione, concetto troppo astratto. Dalla rapina alla rivoluzione il passo è più breve di quanto si possa pensare. Walker dopo aver favorito la rivolta degli schiavi e guidato un gruppo di borghesi insoddisfatti verso l'insurrezione e l'uccisione del governatore portoghese, abbandona l'isola e torna in Europa. Dopo dieci anni, a Queimada, ci sarà di nuovo bisogno di lui: il governo dei notabili borghesi è in pericolo, a causa di una nuova, sanguinosa insurrezione, guidata nuovamente da José Dolores, e solo Walker è in grado di relazionarsi con il guerrigliero e di costringerlo alla resa. Nel frattempo, Walker è passato sotto contratto della Royal Sugar Company (si è quindi venduto al capitalismo) e, privo della spinta vitalistica e idealistica del suo recente passato, si sente svuotato e in cerca di avventure. Walker torna a Queimada come un mercenario, svuotato e privo di ideali, disilluso. Il ritorno a Queimada sarà segnato dall'amarezza di dover spingere alla resa e alla condanna a morte l'uomo che aveva tanto faticosamente formato. Alla fine Walker, ormai pronto ad abbandonare l'isola, verrà accoltellato a morte da uno schiavo, che vendica la condanna di José Dolores, ritenendolo responsabile. Lo schiavo che lo uccide è armato dalla mano di José Dolores, agisce in sua vece, per difendere il suo onore e la sua parabola di rivoluzione. Il personaggio di Walker è altamente paradigmatico, parla in maniera sentenziosa ed ha una lucidità politica davvero invidiabile. Uno degli aspetti che misero più in difficoltà Brando fu proprio l'apodittica razionalità del suo personaggio, il suo parlare per concetti chiusi e teleologicamente determinati, come evidenziò a suo tempo Giovanni Raboni:

Ora, proprio nella caratterizzazione di questo personaggio il film, a mio avviso, mostra la natura astratta e retorica della sua intelaiatura narrativa. Nello sforzo di fargli incarnare, nello stesso tempo, l'obiettivo crudeltà della repressione e la consapevolezza di ciò che deve mutare, Pontecorvo attribuisce al suo eroe [...] una doppia coscienza scarsamente credibile, una sorta di improbabile e a volte un tantino ridicola onniscienza⁴².

⁴² G. RABONI, «Queimada», *L'Avvenire*, 28 dicembre 1969.





Spetta a Walker infatti spiegare il dipanarsi degli avvenimenti ed elargire vere e proprie lezioni di storia economica agli inetti borghesi locali, come quella relativa alla convenienza economica di avere una moglie rispetto ad una prostituta che viene pagata a seconda del bisogno: la metafora è aspra e conduce alla riflessione neo-capitalista che è meglio un operaio salariato piuttosto che uno schiavo. Almeno non ci si deve occupare del suo stato di salute, del suo alloggio e del suo sostentamento. Lo schiavo è come una moglie, l'operaio salariato è come una prostituta. Dopo la presa del potere di Teddy Sanchez, José Dolores pretende di avere il controllo su tutta l'isola e di amministrarla secondo il proprio volere, Walker lo mette di fronte alla dura realtà, dove troverà gli insegnanti per le scuole, dove troverà i medici per gli ospedali: «Se oggi la civiltà appartiene ai bianchi dovete usare la civiltà dei bianchi, senza non sapreste come andare avanti». La lucidità di Walker esamina con onestà le pecche più gravi del colonialismo, l'aver costruito governi fantoccio senza fornire alle popolazioni locali gli strumenti per la loro educazione. Walker attraversa il film come una sorta di coscienza politica anacronistica, i capelli biondi un po' posticci, l'abbigliamento chiaro e sempre curato, l'imponenza della stazza, il biancore della sua figura contrapposto al nero dominante, tutti elementi che concorrono a trasformarlo in una sorta di profeta oscuro, proveniente quasi da un'altra dimensione. Il coinvolgimento che lega Walker a José Dolores si rivela essere personale oltre che politico; l'inglese è una sorta di Pigmalione che gioca a creare un rivoluzionario e poi ad abbatterlo con le proprie stesse mani, creatore/distruttore, simbolo dell'onnipotenza occidentale sulle colonie e sui propri abitanti. Come ricorda Pontecorvo: «la sua coscienza [di Walker, ndr.] è quella dell'europeo che può essere molto amichevole, ma che deve essere sempre l'unico a decidere. Walker incontra, in contrasto con la sua vuotezza interiore, qualcuno che invece è pieno di motivazione. E questa è la sua grande sconfitta»⁴³. Tuttavia, la figura di Walker è ambivalente, mai cattivo sino in fondo, mai buono sino in fondo. Walker appartiene ad una schiera di personaggi controversi, già incontrati nel cinema di Pontecorvo, come evidenza Miccichè:

La figura di Walker, così eccessiva nella sua consapevolezza, fino ad apparire come una sorta di Westmoreland con coscienza maoista, e a risultare

⁴³ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo in J. MELLEN, «An Interview with Gillo Pontecorvo», in *Film Quarterly*, 1972, 1, p. 9.





sovente astorica e astratta (cioè sostanzialmente avulsa dal generale contenuto del racconto: unica, ma certamente sostanziosa, realtà “ideologica” del film) ricorda per altro il Mathieu de *La battaglia di Algeri* e l’ufficiale nazista di *Kapò*, confermandosi dunque qualcosa di più che non un semplice artificio produttivo estraneo alla “poetica” del regista⁴⁴.

La storia dunque, incarnata, nella figura-*monstre* di Walker diventa nell’ottica di Pontecorvo un «quadro di oggettive chiarezze cui corrispondono soggettive oscurità»⁴⁵. Il respiro narrativo di *Queimada*, ampio e complesso, ratifica la visione storicistica di Pontecorvo, evidente in maniera ancora più netta, rispetto ai precedenti film. Infatti nel film assistiamo ad una parabola completa di quanto accadde e continua ad accadere nelle colonie ed ex colonie europee, un prima, durante e dopo la rivoluzione. Il canovaccio elaborato da Pontecorvo, come abbiamo già detto, è di stringente attualità.

La seconda figura-chiave di *Queimada* è il nero José Dolores. Pontecorvo ce lo mostra per la prima volta mentre chiede a Walker se può aiutarlo a portare la valigia, subito dopo lo sbarco nel trafficato porto della cittadina caraibica. Successivamente lo rivediamo cavalcare spavalidamente senza sella, e un fermo immagine ci segnala che proprio in lui Walker ha trovato il paladino della rivoluzione. Interessante ricordare che il regista pisano aveva già utilizzato il fermo immagine in *Giovanna*, nel momento in cui l’operaia Armida abbandona lo sciopero e si allontana dalla fabbrica attorniata dai suoi figli. Il fermo immagine, in quel caso, come in questo, ha la precisa funzione di isolare un momento tipico all’interno del film, un momento rivelatorio, in modo simile a come farà Martin Scorsese quando renderà il *ralenti* un tratto distintivo del suo stile. Il fermo immagine di Pontecorvo non ha un valore metacinetematografico come in Chris Marker o realistico come in François Truffaut, ma piuttosto di esaltazione narrativa, sottolineatura, focalizzazione su un’inquadratura considerata altamente significativa all’interno della diegesi. Lo spettatore deve capire l’importanza di José Dolores attraverso il passaggio del suo volto dal movimento alla fissità del ritratto fotografico, fotogramma «congelato» che fissa nella memoria l’importanza di un determinato volto. José Dolores non ha l’animo da schiavo, che lo rende inetto e pavido; Walker gioca con lui, lo mette alla prova, prima lanciando una moneta in mezzo agli schiavi, per vedere chi di loro avrà

⁴⁴ L. MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, cit., p. 117.

⁴⁵ *Ibid.*





il coraggio di non restituirla (altri due fermo immagine isolano il volto di José) e poi, in un colloquio privato, insultando la madre di Dolores per testare la sua reazione. Vale la pena ricordare che proprio in questo primo dialogo tra i due si giocò una partita difficile tra il metodo Straberg di Brando e la sprovvedutezza di Evaristo Marquez, al quale venne indicato di alzare verso Brando uno sguardo ironico, quando Marquez non sapeva neanche cosa fosse l'ironia. Dopo innumerevoli tentativi, il regista decise di girare la scena con Marquez seduto e Brando in piedi, in modo tale che alzando solo lo sguardo verso l'alto si sarebbe registrata una naturale inflessione ironica dettata dalla posizione e non dalla volontà. In fondo la dinamica Brando-Marquez non è poi tanto lontana da quella in atto tra Walker e Dolores, stessa parabola di ostentata superiorità. Come Toussaint anche José indossa i panni della rivoluzione, impossessandosi per sé e per il suo esercito dell'abbigliamento del dominatore portoghese e delle sue armi, i fucili forniti proprio da Walker, nella migliore tradizione neo-colonialista. Nella seconda parte del film, José Dolores diventa una figura fantasmatica, *alter ego* di Walker. Walker verrà trovato dagli emissari del governo inglese con grande difficoltà, dopo innumerevoli ricerche per tutta Europa; anche José viene cercato da Walker in ogni anfratto dell'isola, per stanarlo e tentare di farlo desistere dai suoi propositi sovversivi. Il comportamento di Dolores cambia dalla prima parte del film alla seconda: inizialmente si dimostra collaborativo e comunicativo (condivide con Walker non solo il dialogo, ma anche il whisky, accettando le convenzioni e le abitudini del colonizzatore); successivamente, quando lo ritroviamo dopo dieci anni, José è cambiato, non parla più, non accetta compromessi e reagisce alle provocazioni di Walker sputandogli in faccia (come lo schiavo Sebastián ne *L'ultima cena* di Gutierrez-Alea). José sputa in faccia a Walker (in una delle scene più difficili da girare per Brando) e in questo modo lo espelle da sé, ritenendolo un essere abietto: «muta protesta del sintomo, violenza assordante di una convulsione certo inscritta in un sistema simbolico ma in cui senza volere né poter integrarsi per rispondervi qualcosa reagisce, abreagisce. Qualcosa abietta»⁴⁶. L'abiezione, di cui venne accusato lo stesso Pontecorvo da un ingiusto Rivette, mistura di attrazione e repulsione, rifiuto di assimilazione. Lo sputo è un rifiuto del linguaggio, una protesta silenziosa, infantile nel suo desiderio di espellere ciò che ci attrae e ci disgusta allo stesso tempo. Tuttavia, l'abnegazione di José è

⁴⁶ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980 [trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981, p. 5].





grande e la morte cui va incontro, anche a causa del suo atteggiamento ostile, non lo spaventa, egli dirà ad uno dei suoi fedeli soldati: «Non è vero che il fuoco distrugge tutto, un po' di vita resta sempre. Qualcuno di noi resterà sempre. E ne nasceranno altri». La morte non uccide José Dolores, così come non uccide Walker. La sfiducia di José di fronte all'ostinazione di Walker si manifesta attraverso un lungo silenzio; il silenzio, per un popolo abituato ad esercitarlo come strategia di (auto)difesa, diventa l'unica arma residua di opposizione, un rifiuto del linguaggio, dal momento che proprio il linguaggio è un retaggio della società colonialista, padronale. Meglio essere «incivili» che abbracciare la falsa «civiltà» inglese, con le sue ipocrite norme comunicative: secondo José la libertà vera è quella che non viene concessa, solo una falsa libertà sarà quella dataci da qualcun altro di diverso da noi stessi. José dice: «se la civiltà è quella dei bianchi, allora è meglio essere incivili. È meglio sapere dove andare e non sapere come, che sapere come andare e non sapere dove. Finché un uomo lavora per un altro uomo è schiavo». Qualche anno prima Chris Marker ne *Le Joli Mai* (1960) diceva, parafrasando una lirica di Jean Giraudoux: «finché nel mondo ci saranno le prigioni, non esisteranno uomini liberi». *Queimada* con i suoi personaggi ideologicamente forti è anche figlio di quel cinema, così come *Kapò* non può non essere figlio del realismo poetico e trasfigurato di *Notte e nebbia*. La sentenziosità di Walker è condivisa anche da José, che pur rifiutando il linguaggio dell'uomo bianco non si esime, nel corso del film, dal dare lezioni di storia ai suoi compagni di rivoluzione. Il bianco e il nero sono due figure speculari di una stessa medaglia, due figure simboliche che si affrontano sul campo più vasto della storia dell'umanità. Come evidenzia Zemon Davis: «lo scontro finale tra i due uomini non è soltanto politico o ideologico, ma personale. Sir William vuole vincere su General Dolores da uomo, gli tende la mano invano, lo insulta quando quello è silenzioso. Dolores reagisce sputandogli in faccia»⁴⁷. Dolores muore da eroe, rifiutando l'aiuto di Walker. Dolores è un martire, Walker è una vittima. Le loro morti hanno un valore simbolico ben diverso. L'ultima inquadratura del film, la lenta panoramica sui volti dei neri che assistono all'omicidio dell'inglese ratifica proprio questa inesorabile ciclicità del processo storico. Nasceranno altri Walker e nasceranno altri José Dolores, la lotta tra le forze rivoluzionarie e controrivoluzionarie è alla base del processo evolutivo, una volta che la miccia è stata accesa il fuoco rivoluzionario passerà da un leader all'altro, senza soluzione di

⁴⁷ N.Z. DAVIS, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo...*, cit., p. 57.





continuità. I volti ieratici dei neri che chiudono il film segnalano proprio l'irreversibilità di un processo avviato dai colonizzatori e contro il quale non c'è più nulla da fare. Lo stesso Fanon teorizzava che la base dell'instabilità politica nel terzo mondo era proprio il risultato di una scellerata politica post-coloniale, che aveva armato le mani delle popolazioni locali istigandole spesso anche le une contro le altre. I volti impassibili dei neri con i quali Pontecorvo sceglie di concludere il film fanno da contraltare ai volti dei bambini, risparmiati dalla carneficina inglese. I bambini che, come nell'episodio padano di *Paisà*, si aggirano piangendo disperati tra le capanne bruciate del loro villaggio, orfani di padre e di madre, ma ancora vivi e pronti a raccogliere le redini della rivoluzione, in maniera migliore di chi li ha preceduti perché irrobustiti dal prematuro contatto con il dolore.

La terza figura centrale in *Queimada* è quella più negletta e trascurata dalle rare analisi del film, al quale solo la monografia di Giorgio Celli conferisce il giusto spessore: il meticcio Teddy Sanchez. Carlo Sanchez è interpretato, con una buona dose di trucco, da Renato Salvatori, in un ruolo molto lontano da quelli che era solito ricoprire. Teddy è un meticcio, metà bianco e metà nero. Nativo di Queimada, incarna la figura del borghese insoddisfatto dalla dominazione portoghese e ugualmente a disagio con le popolazioni locali. È un ibrido, che, pur avendo la pelle scura, si stira e si tinge i capelli di biondo e si atteggia come un inglese, pur non avendo nulla di europeo e rimanendo ancorato alla sua negritudine, che emerge a tratti lungo il film. Teddy, essendo un meticcio, non ha carattere, è un uomo debole, indeciso, pavido. In una delle sequenze più suggestive del film, l'assassinio del governatore portoghese in occasione del Dia dos Roys, festa carnevalesca in cui i neri mescolano i loro rituali con le tradizioni cattoliche europee, Teddy viene incaricato da Walker di uccidere il governatore con una pistola, indossando una maschera tribale, per passare inosservato. Ma Teddy non ha il coraggio, non riesce a mirare, sembra indeciso, allora Walker gli guida la mano e lo indirizza verso l'obiettivo, Teddy a questo punto dovrà solo spingere il dito sul grilletto. Sanchez rappresenta l'impossibilità del mescolamento e del dialogo tra neri e bianchi: «il senso di un'incrollabile barriera tra le razze e di un'impossibilità di dialogo risulta evidente da questa costante svalutazione narrativa di Teddy Sanchez»⁴⁸. Teddy vorrebbe essere il leader della rivoluzione, ma Walker lo scoraggia; il suo carattere è troppo debole. Il suo ruolo sarà quello di guidare un gover-

⁴⁸ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 78.





no locale, fantoccio del dominio inglese, vincolato al volere della madre patria e degli interessi economici della Royal Sugar Company. Anche a Teddy Sanchez viene regalato nel film un momento di lucidità politica, nel momento in cui afferma con sibillina certezza: «Chissà, se non ci fosse la Royal Sugar Company non ci sarebbe neanche José Dolores». In una visione manichea di stampo razziale, il meticcio rappresenta il male, la negatività, a fronte delle istanze del bianco e del nero che sono entrambe foriere di elementi ideologicamente positivi. Anche quando Sanchez si vorrebbe comportare in maniera equa, gli eventi prendono una piega inaspettata. Basti ricordare la sequenza in cui il neo-governatore decide di sedare il malcontento della popolazione nera, distribuendo pane a tutti quanti e trasformando un atto di presunta magnanimità nell'occasione di una rivolta per la fame, sedata, ovviamente, nel sangue e nella repressione dell'esercito. Come evidenzia Celli: «Sanchez è una figura che ha una vasta risonanza nella storia postcoloniale, a causa della sua inettitudine gli isolani dovranno subire ulteriori battaglie civili e difficoltà economiche»⁴⁹. Il potere è solo apparentemente nelle sue mani, come è stato eletto da Walker; sempre da Walker verrà deposto e sulla sua gestione politica calerà il più profondo disprezzo. Il film si costruisce quindi su queste tre figure paradigmatiche; al centro, tra Dolores e Walker, c'è Teddy Sanchez, nome inglese e cognome spagnolo, simbolo vivente dell'impossibile mescolamento tra bianchi e neri. Emblema pessimistico sull'impossibilità di ogni contatto.

Queimada è un film molto raffinato dal punto di vista della fotografia, delle scelte musicali, dell'orchestrazione attoriale. Un'opera sontuosa in cui irrompono elementi di vivo spessore antropologico, come le sequenze girate nei villaggi o il rituale carnevalesco in cui trova la morte il governatore portoghese. Pontecorvo non tradisce la sua passione documentaria e immette momenti di profonda verità umana in un affresco che rischiava facilmente di cadere nella rappresentazione oleografica. Come ricorda Tassone: «qualcuno ha definito *Queimada* un western dell'emancipazione, e ha rimproverato al regista di aver fatto un film di contestazione con i mezzi della conservazione (il capitale americano). [...] Ben vengano dei film spettacolari come questo se riescono a far passare delle idee rivoluzionarie»⁵⁰. Come per *Kapò*, ma in maniera più radicale e meno soggetta a falsi compromessi, Pontecorvo sceglie la via dello spettacolo, trasformando il cinema in strumento di lotta e di

⁴⁹ Ivi, p. 79.

⁵⁰ A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, cit., pp. 213-214.





conoscenza storico-politica. Il regista pisano si domanda: «chi avrebbe visto il film se non ci fosse stato Marlon Brando ad interpretarlo?». La domanda è lecita e si inserisce giustamente nella piena consapevolezza di lavorare all'interno dell'industria dello spettacolo. Accanto a Brando, ci sono però i discendenti autentici degli schiavi delle colonie sudamericane e vi è un'attenzione inconsueta al realismo della rappresentazione. La vita nei villaggi è descritta con vivida aderenza al dato storico-antropologico, non c'è caratterizzazione, ma rispetto per la diversità. Il quarto lungometraggio di Pontecorvo rimane, per tutte queste ragioni, un'opera venata da una passione civile inconsueta e ancora capace di trasmettere, a distanza di anni, una vivida rappresentazione e un'ancora valida ideologia di fondo.

L'interesse di Pontecorvo per la storia sudamericana e per i conflitti di civiltà non si ferma alla realizzazione di *Queimada*: infatti, nel 1984, dopo un viaggio in Nicaragua, il regista pisano si interessa alla vicenda dell'arcivescovo salvadoregno Oscar Romero, assassinato il 24 marzo del 1980, mentre svolgeva la funzione domenicale. L'interesse si trasforma in una sceneggiatura, *Morte di un arcivescovo*, per l'interpretazione della quale vengono contattati sia Richard Dreyfus che Robert De Niro. Tuttavia, l'uscita del film di John Duigan, *Romero* (1989), blocca il progetto definitivamente. La figura di Romero appassiona Pontecorvo per le profonde valenze politiche del personaggio, una fusione di marxismo e cattolicesimo, caratterizzato da una forte carica rivoluzionaria, che i personaggi della politica ufficiale avevano ormai perso, dopo la fine delle ideologie. Il film su Romero, forse l'ultimo autentico progetto pontecorviano, avrebbe potuto approfondire le valenze eversive del cattolicesimo, che avevano interessato il regista sin dai tempi del suo progetto incompiuto su Cristo, come evidenziato da Philip Balma, in un saggio dedicato proprio alla sceneggiatura del film:

Alla luce delle sue esperienze come partigiano durante la guerra, e considerando l'impatto che il cinema di Rossellini ha avuto sulla sua formazione di regista, ci si potrebbe domandare se la leggendaria figura di Don Pietro Pappagallo, l'uomo che ha ispirato il personaggio del coraggioso prete antifascista in *Roma città aperta* di Rossellini (interpretato da Aldo Fabrizi), possa aver avuto una qualche responsabilità nell'interesse di Pontecorvo per la realizzazione di questo film⁵¹.

⁵¹ P. BALMA, «Death of Archbishop: The Assassination of Oscar Romero Seen Through the Eyes of Gillo Pontecorvo, John Duigan and Oliver Stone», in *Luci e ombre* (rivista on line), anno I, 1, www.rivistalucieombre.com





Sicuramente il risvolto politico e anti-americano della vicenda Romero ha attratto Pontecorvo sin dall'inizio: infatti, questo progetto è stato quello che è stato più vicino ad essere realizzato e se non fosse stato per il film di Duigan, abbastanza scolastico e poco coraggioso, avremmo oggi probabilmente il sesto titolo della sua limitata filmografia. Il regista pisano aveva già individuato il tema musicale che avrebbe aperto il film: la *Passione secondo S. Giovanni* di Bach. La prima sequenza avrebbe visto il misterioso killer arrivare all'aeroporto di El Salvador (presumibilmente dagli Stati Uniti) e la successiva uccisione del sacerdote. Un ruolo importante sarebbe stato attribuito a Marianela García Villas, un avvocato attivista particolarmente vicina a Romero, nell'ultimo periodo della sua vita. Marianela sarebbe stata interpretata da Sonia Braga, all'epoca una star sudamericana sulla cresta dell'onda. Nella sceneggiatura del film, Pontecorvo avanza delle ipotesi sulle responsabilità dell'omicidio Romero, responsabilità che rimangono puramente ipotetiche, dal momento che per l'uccisione del sacerdote non è stato di fatto incriminato nessuno. Come evidenzia Balma: «la sceneggiatura di Pontecorvo non identifica apertamente l'assassino come un membro della CIA. Al contrario, lascia la questione deliberatamente irrisolta, tuttavia, aprendo il film con l'immagine di un misterioso sicario che viaggia verso El Salvador in aereo, il regista aspira ad enfatizzare il lato internazionale (o piuttosto americano) delle forze politiche ed economiche in gioco»⁵². Non viene detto apertamente, ma il regista pisano sottintende con grande abilità registica le responsabilità statunitensi nell'omicidio di Romero e nella successiva guerra civile che infiammò il Salvador per vari anni. Come risulta evidente anche dai progetti non realizzati, lo stretto legame tra storia e politica informa la produzione pontecorviana, anche nel momento in cui Pontecorvo realizza opere apparentemente lontane nel tempo ed avulse dalla cronaca internazionale, come *Queimada*. Opere che parlano al presente, che rimangono ancorate al presente e che scavalcano il presente in cui sono state realizzate per continuare ad essere tragicamente attuali anche nella contemporaneità.

⁵² *Ibid.*







Capitolo III

Il cinema come strumento di lotta politica

Nella pubblicitaria pontecorviana ricorre una domanda costante, che assume tratti quasi teleologici: perché Pontecorvo ha realizzato, nella sua lunga carriera, soltanto cinque lungometraggi? Sono state date varie risposte che vanno da quelle più personali, adducendo come motivo la proverbiale pigrizia dell'autore, a quelle più complottistiche che adducono come ragione l'ostilità di una certa fascia politica, a seguito degli stretti legami del fratello Bruno con l'Unione Sovietica, sino a quelle di matrice più prettamente politica, come lo scarso sostegno nei confronti di un autore che andava sempre e comunque a toccare temi scottanti. In realtà la migliore risposta l'ha data lui stesso sostenendo che di fronte ad ogni progetto intrapreso (sono oltre trentacinque i progetti non realizzati) sorreggeva in lui la faticosa domanda: ne vale veramente la pena? Alla fine, furono molto pochi i film che valeva effettivamente la pena realizzare. Quindi, forse occorrerebbe rovesciare la domanda e non chiedersi perché Pontecorvo ha realizzato così pochi film, ma piuttosto, perché ci sono registi che realizzano così tanti film, rovesciando la prospettiva e vedendo nella parsimonia produttiva una virtù e non un difetto. Quando poi si parla di politica, occorre dire che Pontecorvo negli ultimi anni non aveva più trovato un tema autenticamente politico e che anzi riteneva difficile, a partire dagli anni Ottanta, in preda al crollo delle ideologie e alla generale disillusione, realizzare film «politici», in grado di smuovere lo spettatore e condurlo verso l'azione. Nella sua personale prospettiva, da un certo punto di vista, altamente privilegiato, il cinema non era un mestiere come un altro, destinato alla sussistenza familiare, ma una vera e propria missione. Nel momento in cui questa missione viene meno, ci sono altri mezzi a garantire la sopravvivenza economica, come i documentari realizzati su commissione, gli spot oppure gli incarichi istituzionali, attraverso i quali, comunque, Pontecorvo ha mantenuto fede ad una politica culturale che informasse di un certo modo di pensare e di agire anche gli impegni più bassamente burocratici. In questa ultima sezione, dedicata alla politica, nel senso più nobile del termine, vedremo le varie sfaccettature che ha preso, nel corso del tempo, il senso civico del regista





pisano, partendo da opere di elevato rigore morale come *La battaglia di Algeri*, per arrivare alla direzione della mostra del cinema veneziana; un ruolo attraverso il quale Pontecorvo ha dato un'impronta ben precisa alla rassegna, favorendo, nel loro percorso verso il pubblico, opere controverse e dal chiaro messaggio ideologico, congiunte, molto spesso, ad un intrattenimento popolare in grado di attrarre un target di spettatori generalisti e non solo festivalieri. Il cinema di Pontecorvo rivela, nel suo percorso di progetti realizzati o meno, una forte discendenza dai modelli che lo hanno generato: «la stessa discendenza dichiarata dal cinema sovietico (da *La corazzata Potiemkin* a Pudovkin, a quel capolavoro protorealista che è *Il cammino verso la vita* di Nikolaj Ekk) come dall'opera di Rossellini, rivela in modo netto le radici «politologiche» e drammaturgiche del lavoro di Pontecorvo e dei suoi collaboratori»¹. Un cinema però che riesce ad essere ancora politicamente attuale e a gettare le basi per successive vocazioni. Basti pensare al cinema dei Dardenne, già citato per l'esperienza di *Giovanna*, un cinema che unisce rigore politico, asciuttezza narrativa e, nel caso degli ultimi lavori, ricorso a star di calibro internazionale, oppure al cinema di Ken Loach, il quale in un'intervista² ha dichiarato che *Ladri di biciclette* di De Sica, *Gli amori di una bionda* di Milos Forman e *La battaglia di Algeri* sono stati i film che maggiormente hanno segnato la sua formazione da regista. I canali di diffusione dei film di Pontecorvo continuano ad essere molteplici e questo favorisce una conoscenza internazionale della produzione del regista pisano; come abbiamo evidenziato per *Queimada*, le sue analisi politiche rimangono di stringente attualità, dalle metafore del neocolonialismo tuttora imperante alle dinamiche che hanno portato all'emersione del terrorismo islamico. Il percorso politico di Pontecorvo, che nasce dalle file della Resistenza, continua ad avere un impeto di militante partecipazione nel corso di tutta la sua vita. Pontecorvo partecipa a iniziative collettive, in cui la sua abilità registica viene messa a disposizione di un ideale, di un progetto politico, come accade ad esempio per le riprese del funerale di Enrico Berlinguer, morto successivamente ad un affollato comizio a Padova, l'11 giugno 1984. I funerali di Berlinguer videro migliaia di persone accorrere da tutte le parti d'Italia per dare l'ultimo saluto al leader comunista e un gruppo nutrito di volenterosi cineasti fece la sua parte, raccogliendo interviste e dichiarazioni di gente comune e di personalità del mondo dello

¹ E. GIRLANDA, «Il cinema delle nazioni», in AA.VV., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 50.

² Cfr. intervista a Ken Loach, in *Daily Variety*, 16 marzo 2007.





spettacolo e della politica, evidenziando come la figura di Berlinguer fosse trasversale ad ogni classe sociale e amata incondizionatamente da tutti (colpiscono anche le numerose interviste fatte a bambini anche piuttosto piccoli per capire la portata politica del leader del PCI). Il materiale venne selezionato da Bernardo Bertolucci, Carlo Lizzani, Franco Giraldi, Luigi Magni, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Gillo Pontecorvo ed Ettore Scola, mentre il montaggio finale fu affidato a Ugo Gregoretti. Con alcuni di questi colleghi, Pontecorvo si ritroverà molti anni dopo, sempre in prima linea, per riprendere le drammatiche immagini del G8 genovese, nel luglio del 2001 e realizzare il documentario collettivo *Un altro mondo è possibile*, nuovamente un montaggio di immagini e di interviste, animate da una profonda indignazione e da un giovanile desiderio di militanza (in questo caso Pontecorvo collabora con giovani cineasti molto più giovani di lui come Daniele Segre, Francesca Comencini e Gabriele Salvatores, per citare solo alcuni dei numerosi partecipanti a questa lodevole iniziativa). Nel 2003, il regista persegue questo rinnovato spirito documentaristico, partecipando al documentario collettivo *Firenze il nostro domani*, girato in occasione del Social Forum Europeo del novembre 2002. Il documentario prodotto dalla Fondazione Cinema nel Presente annovera tra le sue firme anche quelle di Franco Giraldi, Mario Monicelli, Francesco Maselli e Franco Bernini. I documentari militanti realizzati da Pontecorvo sono caratterizzati da uno spirito politico molto forte e dalla fiducia nella collaborazione tra colleghi finalizzata alla realizzazione di film dal basso contenuto estetico, ma dall'alto valore politico e informativo, secondo l'insegnamento zavattiniano. Accanto a queste prove militanti, Pontecorvo realizza anche alcuni documentari su commissione, come ad esempio, *Una storia per l'energia* (1984), su incarico dell'Agip, realizzato utilizzando filmati di archivio e con una voce over didatticamente impostata, filmato promozionale efficace e diretto. Nel 1990, in occasione della 14^a coppa del mondo di calcio, viene coinvolto nel progetto, prodotto dall'Istituto Luce, *Dodici registi per dodici città*, per il quale realizza il documentario breve dedicato alla città di Udine. Il ritorno al documentario si gioca, dunque, tra la militanza e la commissione, con il chiaro intento di rendere possibile la militanza attraverso la commissione, un compromesso che sin da *Kapò* è stato sovente rimproverato a Pontecorvo dalla critica di sinistra e dai colleghi più intransigenti. Il valore politico di Pontecorvo non risiede tanto nelle forme di un documentarismo ormai anacronistico per le modalità di produzione, realizzazione e diffusione delle opere, quanto piuttosto nella valenza ancora attuale dei suoi lungometraggi a soggetto, sempre sorretti, come abbiamo





già sostenuto, da una purezza documentaristica di matrice neorealista e da un'aderenza al reale veramente straordinaria. Il valore politico di Pontecorvo si ritrova nella strada tutta autonoma che hanno preso i suoi film, in particolare *La battaglia di Algeri*, un film-simbolo, matrice di vocazioni cinematografiche e rivoluzionarie allo stesso tempo.

Tra i numerosi progetti non realizzati (secondo la vulgata pontecorviana sarebbero almeno trentacinque) ve ne sono due, ai quali Pontecorvo si è dichiarato particolarmente attaccato, dalla chiara valenza politica e che riportano il nostro ad analizzare la società italiana e le sue contraddizioni: un progetto sui militanti politici della Fiat, intitolato *Confino Fiat* (il riferimento è ad una sezione della grande industria torinese dove venivano mandati a lavorare tutti gli operai sospettati di essere politicamente attivi); e poi un film sul caso Pinelli, un progetto del 1971, quindi a ridosso dei terribili eventi di Piazza Fontana e alla fine non realizzato a causa dell'omicidio Calabresi, che aveva rimesso tutte le carte in tavola e reso difficile la realizzazione di un film su un caso ancora aperto, con indagini ancora in corso. Una delle accuse più ricorrenti rivolte a Pontecorvo è stata quella di non essere in grado o di non volere occuparsi della situazione politica italiana e di rivolgersi costantemente verso la politica e la storia internazionale. La difesa, giusta, del nostro è sempre stata che il post-colonialismo, la lotta per l'indipendenza, lo sterminio ebraico sono, ognuno a modo suo, temi che riguardano il nostro paese e la nostra storia, attraverso un'angolazione più ampia, di maggior respiro; è indice di provincialismo e di sciocco sciovinismo non rendersene conto.

Pontecorvo, nell'arco di tutta la sua carriera, pur rimanendo un regista ideologicamente schierato a sinistra, ha rivendicato sempre una forte indipendenza dalle logiche partitocratiche, svincolandosi dal controllo del Partito Comunista Italiano e talvolta entrando anche in conflitto con esso, come nel caso dell'accoglienza ricevuta da *Ogro*. Tuttavia il legame con la politica italiana si è reso evidente nelle prestigiose cariche istituzionali che gli sono state conferite a partire dagli anni Novanta, riconoscimenti dati dal suo essere allo stesso tempo intellettuale organico e voce libera, *outsider*. Occorre ricordare in maniera più diffusa il lavoro realizzato da Pontecorvo in seno alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, della quale è direttore dal 1992 al 1996, e nella quale introduce una serie di innovazioni in grado di riportare il Festival all'attenzione della stampa mondiale dopo un periodo di «appannamento» mediatico. Le iniziative di Pontecorvo per rivitalizzare la Mostra sono molteplici e tutte di ampio respiro. Gli obiettivi sono





chiari sin da subito e faranno storcere il naso a molti cinefili duri e puri che mal digeriscono l'entrata in scena degli investimenti americani e la focalizzazione sul cinema più mainstream, un cinema in grado di fondere impegno civile e spettacolarità, secondo la cifra pontecorviana. Il secondo obiettivo è l'apertura ai giovani: Pontecorvo, infatti, istituisce una giuria di ragazzi che consegna il premio Anica-Flash alla migliore opera prima, dimostrando, anche in numerosi interventi, un interesse particolare nel settore della formazione scolastica e dell'insegnamento del linguaggio audiovisivo nelle scuole medie superiori e inferiori. Sempre sotto la sua direzione vengono organizzati convegni di studi e momenti di riflessione sulle tendenze del cinema contemporaneo (basti ricordare l'Assise degli autori nel 1993) e viene istituita l'UMAC (Unione Mondiale Autori Cinematografici), tutte iniziative finalizzate alla costruzione di un progetto politico di diffusione e di promozione del cinema su scala globale. Pontecorvo porta la sua idea internazionalista anche all'interno della Mostra, privilegiando la selezione di opere internazionali, anche quando queste scelte vengono contestate dalla stampa e quando l'internazionalismo penalizza il prodotto nostrano. Per capire l'impronta pontecorviana sulla Mostra basta ricordare i Leoni d'Oro conferiti durante la sua direzione: nel 1992 vince *La storia di Qiu Ju* di Zhang Yimou, nel 1993 c'è un ex-aequo tra *Trois couleurs: Bleu* di Kieslowski e *Short Cuts* di Altman, nel 1994 un altro ex-aequo con *Before the rain* di Manchevski e *Vive l'amour* di Tsai Ming-Liang, nel 1995 vince *Cyclo* di Tran Anh Hung e nel 1996 si chiude il periodo pontecorviano con il Leone d'Oro a *Michael Collins* di Neil Jordan. Quindi un'attenzione particolare al cinema orientale e alle opere in grado di coniugare passione politica e spettacolarità, come i film di Zhang Yimou e Neil Jordan. I Leoni d'Oro alla carriera vengono assegnati a personalità controverse come Paolo Villaggio (si ricordano le proteste di alcuni membri del comitato direttivo alla notizia del premio) e a personalità che hanno reso grande il cinema italiano e internazionale – strizzando sempre un occhio al cinema più di intrattenimento – come Francis Ford Coppola, Roman Polanski, Steven Spielberg (che gli restituisce a sorpresa l'Oscar vinto e poi rivenduto per ragioni economiche), Woody Allen, oppure, tra gli attori, Monica Vitti, Alberto Sordi, Vittorio Gassman e Claudia Cardinale. Il cinema più di intrattenimento entra a gamba tesa nelle Notti Veneziane, iniziativa pensata da Pontecorvo per avvicinare il pubblico locale alla Mostra, collegando territorio e festival in una prospettiva di collaborazione e di sinergia. Pontecorvo si dimostra abile anche nella gestione politica della Mostra, riuscendo





con diplomazia ad aggirare le pesanti critiche che si abbattono sulla sua direzione, da parte della stampa di destra e di sinistra:

Partigiano eroico, tennista imbattibile, amico di Picasso e Sartre, domatore di Marlon Brando e soprattutto veterano della *Battaglia di Algeri*, il nostro scavalcherà le critiche passando alla storia come uno dei migliori piloti della Laguna. Quando le congiure romano-venete l'avranno fatto fuori, o quando lui stesso avrà deciso di tornare alla regia, Gillo sarà rimpianto anche da quelli che adesso gli tirano il sasso e nascondono la mano. Accusandolo di tutto e del contrario: troppo autorista, con quella sua Assise dei cineasti in cui palperà l'anima della rassegna; troppo americanista per i numerosi film hollywoodiani in programma, che il pubblico farà a cazzotti per vedere, troppo indifferente al terzo mondo per l'assenza di pellicole africane, troppo cineclubbista da valorizzare in concorso un piccolo film tagiko³.

In fondo, come evidenziato dall'articolo di Kezich, anche la direzione di un festival è come la direzione di un film, una regia più o meno visibile che (in)forma il reale con le proprie inclinazioni e la propria storia. Pontecorvo smette di fare film, ma non smette di fare politica: dopo la direzione veneziana gli viene affidata la presidenza di Cinecittà Holding, ruolo da cui lotta per promuovere il cinema nelle scuole e per favorire il cinema italiano, obbligando le multisale a riservare una quota di proiezioni al cinema nostrano, dovendosi poi scontrare con le leggi clientelari della politica spicciola che spingono nel Consiglio di Amministrazione di Cinecittà una serie di nomi che con il cinema hanno ben poco a che fare. Lotte pubbliche, battaglie condotte sulle pagine dei giornali, affermazioni coraggiose sottoscritte e difese: di questo tipo di intervento politico sono fatti gli ultimi anni di Pontecorvo, come ebbe modo di sottolineare il 18 dicembre 2003, quando, presso l'Università degli Studi di Roma Tre, gli venne conferita da Lino Micciché, uno dei pochi studiosi italiani che lo hanno sempre apprezzato e sostenuto, una laurea *honoris causa*, che il nostro accettò con commossa riconoscenza.

³ T. KEZICH, «Pontecorvo dopo Algeri la battaglia di Venezia», in *Corriere della Sera*, 29 agosto 1993. Sulla direzione veneziana di Pontecorvo si veda il documentato volume a cura di F. FRANCIONE, *Il coraggio delle idee: Gillo Pontecorvo. Intellettuale e cineasta cosmopolita*, Santhià (VC), Grafica Santhiatese, 2000.





III.1. Fenomenologia di un Training Film: La battaglia di Algeri

Perché non c'è un europeo che non si rivolti, che non si indigni, che non si allarmi per tutto, salvo per il destino riservato all'arabo/ Arabi inosservati/ Arabi ignorati/ Arabi passati sotto silenzio/ Arabi spogliati, dissimulati/ Arabi quotidianamente negati, trasformati in ornamento sahariano.

(F. Fanon, *Lettera a un francese*)

Su *La battaglia di Algeri*⁴ è stato scritto moltissimo: se si può sostenere che esistano registi da un solo film, Pontecorvo è sicuramente uno di questi; suo malgrado, aggiungiamo noi, dal momento che nella sua breve filmografia ci sono opere degne di comparire accanto al famoso film del 1966, di eguale statura e di eguale valore estetico, *Queimada in primis*. Tuttavia, la saggistica critica intorno al film è vastissima e in nulla comparabile alla scarsità di contributi relativa alle altre opere. *La battaglia di Algeri* è stato studiato sotto ogni angolazione, da studiosi di discipline eterogenee, proprio per la complessità e la vastità delle tematiche che mette in gioco: colonialismo e post-colonialismo, questione araba, atteggiamento anti-francese, istigazione alla rivolta e giustificazione di una certa forma di terrorismo. Su *La battaglia di Algeri* esiste una proliferazione di prospettive interpretative davvero straordinaria e la ragione è data dal fatto che si tratta di un'opera in grado di camminare autonomamente senza l'autore che l'ha originata, un'opera che esce dalla cerchia delle opere *estheticamente* valide per entrare nel novero, molto più ristretto, delle opere *politicalmente* valide. Quindi un film che diventa un manuale di azione rivoluzionaria, uno strumento di analisi politica

⁴ *Algeri, 7 ottobre 1957. I parà del colonnello Mathieu circondano il nascondiglio dell'unico superstita del Fronte di Liberazione Nazionale algerino, Ali La Pointe, e minacciano di far saltare con la dinamite la casa. Questi, in attesa della morte, ripercorre con la memoria gli avvenimenti nei quali, da pregiudicato comune, è maturato in uomo cosciente del suo diritto alla libertà. Tre anni prima, la lotta era incominciata liberando la Casbah dai germi della malavita per fare della cittadella araba la roccaforte della rivoluzione: poi era esplosa con scontri individuali ed azioni terroristiche che avevano provocato reazioni da parte della popolazione francese. Nel gennaio del '57 erano giunti il colonnello Mathieu ed i paracadutisti che, con un'azione militare e poliziesca non priva d'intelligente organizzazione e non aliena da sistemi di tortura, avevano progressivamente smantellato l'organizzazione algerina e risalito la piramide dei collegamenti fino ad isolare La Pointe e scoprirne il nascondiglio. Morto Ali La Pointe, la rivoluzione appare sedata. Ma nel dicembre del '60 tutto ricomincia quasi per incanto e due anni dopo l'Algeria ottiene l'indipendenza.*





e addirittura una delle pochissime opere in grado di trasformarsi in un *training movie*. Certamente la notizia più recente relativa al percorso seguito dal film è che *La battaglia di Algeri* è stato considerato dal Pentagono uno strumento didattico per l'addestramento di civili americani, mandati a trattare e a gestire conflitti nelle zone calde del pianeta. Il rinnovato interesse nei confronti del film di Pontecorvo nasce a seguito degli attacchi dell'11 settembre 2001, strutturati secondo una strategia del terrore simile a quella mostrata nel film: attacchi multipli, simultanei o leggermente consecutivi in varie parti del paese, a distanze abbastanza ravvicinate. La proiezione al Pentagono ebbe luogo il 27 agosto 2003, organizzata dall'Ufficio per la direzione di operazioni speciali e conflitti di bassa intensità (Office for Direction for Special Operations and Low Intensity Conflicts) ed ebbe come fine la spinta a riflettere sulle modalità di repressione dei movimenti terroristici. Il pubblico del Pentagono venne «spinto a considerare e a discutere le problematiche al centro del film: la controversa ma seducente efficacia dell'uso di mezzi brutali e repressivi per combattere i terroristi in luoghi come l'Algeria e l'Iraq»⁵. Come se le due nazioni fossero segnate da un percorso storico equivalente. All'epoca dei fatti, la reazione di Pontecorvo fu abbastanza tiepida e leggermente sorpresa⁶, ma forse neanche più di tanto, visto che la ricezione spettatoriale de *La battaglia di Algeri* è ricca di stravolgimenti e di innamoramenti, di spinte verso la rivoluzione e di altrettanto repentini inviti alla repressione. Nel momento in cui uscì nelle sale americane, *La battaglia di Algeri* divenne un film simbolo per il movimento delle Black Panthers, che videro nelle forme di guerriglia urbane presentate nel film una possibile strategia di insurrezione al dominio bianco e alle angherie subite. Tuttavia, il contenuto del film e le sue affascinanti modalità di messa in scena trovarono altri ammiratori nell'IRA (Esercito Repubblicano Irlandese) e nelle Tigri Tamil (sembra che fosse il film preferito di Prabhakaran, carismatico leader delle Tigri cingalesi); molto apprezzato anche da Bill Ayers, uno dei membri dei Weathermen Underground, il quale, dopo aver visto il film in un campus universitario uscì con «una straripante percezione della nostra eccezionalità, la fortuna dalla nostra

⁵ M.T. KAUFMAN, «What Does the Pentagon see in *Battle of Algiers*», in *The New York Times*, 7 settembre 2003.

⁶ In un'intervista il regista dichiarò: «il massimo che il film può fare è insegnare a fare cinema, non certo a fare la guerra» (intervista rilasciata a: E. POVOLEDO, «Pontecorvo and the Rebirth of *Battle of Algiers*», in *The International Herald Tribune*, 17 marzo 2004).





parte per il fatto di essere giovani, pronti e ansiosi di affrontare il mondo in attesa»⁷. Un film capace, quindi, di favorire l'emergere di vocazioni rivoluzionarie, sino ad allora silenti e pronte poi a confrontarsi con un mondo in via di trasformazione. Fu fonte di ispirazione anche per i movimenti rivoluzionari del Sud America e per Andreas Baader, uno dei capi della famigerata banda Baader-Meinhof. Insomma un film con un potere trasversale, in grado di affascinare i leader rivoluzionari di tutto il mondo, indipendentemente dalla loro storia e dal paese in cui si trovavano; successivamente, soprattutto a seguito dei fatti dell'11 settembre, *La battaglia di Algeri* diviene un *training* film contro-rivoluzionario, quindi un modello efficace per reprimere le rivolte islamiche in Medio Oriente. Le modalità repressive e omicide messe in atto dall'esercito francese nel conflitto algerino hanno avuto un triste seguito, ad esempio nel Sud America delle dittature: la pratica di buttare civili nell'Oceano dagli aerei della morte, molto utilizzata nell'Argentina militarizzata, era stata per la prima volta utilizzata dai francesi contro gli algerini accusati di ribellione. Per non parlare delle torture, vera fonte di ispirazione per i dittatori di tutto il mondo e per il loro seguito poliziesco. Insomma, come sostiene Thomas Riegler: «è allo stesso tempo ironico e profondamente disturbante che un film, così impegnato a rivelare gli orrori della tortura, venga usato come tracciato per ulteriori violenze e repressioni. Probabilmente, il ritratto di una spietata, ma in qualche modo produttiva strategia anti-terrorista impiegata da un ufficiale integerrimo come Mathieu ha trovato un pubblico compiacente di suo»⁸. Il fascino emanato da Mathieu, sul quale avremo modo di tornare, diventa uno dei punti controversi dell'opera pontecorviana, al punto da poter inserire il parà francese nel novero dei personaggi ambigui del cinema di Pontecorvo, insieme a Karl e a Sir William Walker.

Il progetto de *La battaglia di Algeri* nasce in maniera abbastanza curiosa, all'inizio degli anni Sessanta. Pontecorvo e Solinas scrivono una sceneggiatura intitolata *Parà*, dedicata al mondo dei paracadutisti francesi impegnati sul fronte algerino e in particolare alla figura di un ex-parà divenuto reporter di «Paris Match»; l'interprete principale avrebbe dovuto essere Paul Newman e il produttore Franco Cristaldi. Tuttavia,

⁷ B. AYERS, *Fugitive Days. A Memoir*, New York-London, Penguin, 2003, p. 97.

⁸ T. RIEGLER, «Gillo Pontecorvo's "dictatorship of the truth". A legacy», in *Studies in European Cinema*, 2009, 6, p. 56. Il saggio analizza con molta attenzione proprio l'influenza che *La battaglia di Algeri* ha avuto sui movimenti rivoluzionari e contro-rivoluzionari.





la difficoltà della situazione politica internazionale e la cautela nei confronti di un partner importante come la Francia, convincono Cristaldi a ritirare il suo sostegno economico, per eventualmente reconsiderarlo in tempi migliori. La vicenda ha un seguito: nel 1964, Salah Baazi, un membro dell'FLN inviato dal leader FLN Jacef Saadi, dopo aver contattato Visconti e Rosi, si rivolge a Pontecorvo proponendogli di realizzare un film tratto da una sceneggiatura scritta dagli stessi ex-combattenti. A Pontecorvo la sceneggiatura sembra troppo stucchevole e smaccatamente propagandistica e quindi rifiuta, proponendo però a Baazi di scrivere un film ex-novo, che metta al centro la rivendicazione e la lotta algerina per l'indipendenza. In cambio, il regista avrebbe ricevuto sostegno economico e logistico in Algeria. L'accordo fu stipulato e le riprese del film iniziarono, tra molte difficoltà, nella seconda metà del 1965. La produzione fu per metà algerina e per metà italiana e lo scetticismo sull'effettiva attrattiva commerciale del film fu notevole (il produttore italiano, Antonio Musu, investì nel progetto soltanto 45 milioni di lire, una cifra irrisoria per un film del genere); tuttavia, Pontecorvo ebbe carta bianca e mai come per questo film riuscì a realizzare la sua purissima idea neorealista di cinema politico. Gli accordi privilegiati con gli attivisti algerini facilitarono le riprese che si svolsero all'interno della casbah algerina e della città coloniale, nei luoghi in cui i veri eventi della battaglia ebbero luogo. L'unico attore professionista del film è Jean Martin, l'interprete di Mathieu, il comandante dei parà ispirato in parte al vero Jacques Massu (anche il nome richiama quello del vero comandante parà della battaglia di Algeri raccontata nel film) e in parte al colonnello Marcel Bigeard, il più colto e mediatico tra i colonnelli parà che si sono succeduti in Algeria: un volto però poco noto al pubblico internazionale, dal momento che sino ad allora Martin aveva soprattutto calcato i palcoscenici francesi, dedicandosi poco al cinema. Inoltre, Martin aveva un passato da combattente in Indocina e fu uno dei firmatari del manifesto per l'indipendenza algerina; insomma, un attore impegnato sul fronte politico, come lo sarà il Brando di *Queimada* e il Volontè di *Ogro*. Tutti gli altri interpreti sono non professionisti, volti catturati per la strada, come l'intenso Ali La Pointe, oppure piccoli criminali, prostitute o veri attivisti del FLN, come il già citato Saadi, che interpreta un personaggio molto simile a se stesso. La struttura narrativa riprende i fatti salienti della vera battaglia di Algeri, che ebbe luogo tra il 1954 e il 1957, e che vide, come strategia di attacco, un terrorismo parcellizzato e ben organizzato, con un grande supporto popolare, e come strategia di difesa, una recrudescenza dell'oppressione francese attraverso la pratica della tortura,





dell'arresto arbitrario e di azioni di polizia non propriamente ortodosse. Il metodo francese ottenne risultati favorevoli a breve termine, infatti le cellule terroriste e i loro capi vennero tutti catturati e costretti a parlare; ma a lungo termine la miccia innescata dall'FLN era di tale portata che se i francesi vinsero una battaglia, seppur importante, i tunisini vinsero la guerra, ottenendo nel 1962 la tanto agognata libertà. Ovviamente, la storia è ben più complessa e molte critiche al film di Pontecorvo si sono concentrate proprio sulle sue omissioni e sulla faziosità dell'intero progetto: «*La battaglia di Algeri* omette importanti aspetti della storia della rivolta algerina, come la guerra rurale, l'OAS, l'ammutinamento delle truppe francesi dopo che furono raggiunti i primi accordi con l'FLN, le varie fazioni in seno alla rivolta algerina e più importante di tutto, la connotazione islamica della rivolta così centrale nella successiva storia dell'Algeria»⁹. Celli ascrive alla formazione marxista di Solinas e Pontecorvo la scarsa considerazione dell'aspetto religioso della questione, anche se a dire il vero l'islamismo non è al centro nemmeno delle teorizzazioni di Fanon, certamente la fonte ideologica più evidente del film, e sarebbe stato veramente lungimirante per gli autori centrare a pieno la rilevanza dell'aspetto religioso nella nascente questione medio-orientale. Tuttavia un'attenta lettura dello psicoanalista americano Alan A. Stone identifica nel film di Pontecorvo una sottile sotto-traccia che pone come centrale nella rivolta algerina non l'approccio marxista, ma quello fondamentalista. Stone si domanda quanto consapevole fosse Pontecorvo di questa presenza dominante e quanto invece essa non si sia prodotta spontaneamente a seguito dell'interazione degli interpreti algerini (ricordiamo tutti non professionisti) con la vicenda raccontata. Se il marxismo era una dimensione politica ad essi totalmente estranea, il fondamentalismo islamico era già da allora un forte elemento di coesione sociale:

Attraverso tutto il film, è l'Islam e non il marxismo a costituire il fermento della solidarietà rivoluzionaria. Il film ritrae un processo di purificazione del popolo arabo attraverso un ritorno ai principi islamici e ad un Islam puritano che biasima i colonizzatori francesi per aver imposto la decadenza dei costumi in Algeri. Sono i francesi che hanno trasformato le loro donne in prostitute, che hanno compromesso la tradizionale autorità della famiglia musulmana, che hanno portato il tabacco, l'alcool e la droga all'interno della loro comunità¹⁰.

⁹ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 64.

¹⁰ A.A. STONE, *Movies and the Moral Adventure of Life*, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 234.





Ad Alì viene data una pistola scarica per uccidere un poliziotto francese: si tratta di una prova per tastare la sua fedeltà alla causa, però il primo vero omicidio commesso dal ragazzo sarà quello di un suo confratello accusato di sfruttamento della prostituzione. Quindi un omicidio commesso sotto la spinta della fedeltà alla causa islamica e non retto da motivazioni di matrice marxista. Nel film, i francesi vengono ritratti come soggetti che indulgono in un atteggiamento vizioso; basti pensare alla descrizione della serata che precede il primo attentato francese nella Casbah, o alla reazione delle guardie francesi di fronte all'avvenenza fisica delle donne «occidentalizzate», mandate dall'FLN a commettere gli attentati nella città europea. Dal canto loro, gli arabi sono detentori di una moralità forte e integra, la cui base però – e questo da Pontecorvo non è esplicitato – è, per l'appunto, il fondamentalismo islamico e non le teorie di Fanon e tantomeno di Marx.

Occorre ricordare che nei libri di storia dedicati alla battaglia per l'indipendenza algerina, redatti prima dell'uscita del film, lo spazio effettivamente dedicato alla battaglia di Algeri, e alle figure raccontate nel film, era piuttosto marginale, quasi come se si trattasse di un momento storico secondario all'interno di un processo di liberazione molto più articolato e complesso di quello raccontato da Pontecorvo e Solinas. Successivamente all'uscita del film, invece, la vicenda storica della battaglia ha riacquisito valore e centralità, proprio a traino della rilevanza mediatica ottenuta dall'opera cinematografica, al punto che, nel 1971, il generale Massu scrisse un testo-scandalo intitolato *La vera battaglia di Algeri*, per metterla a confronto con quella prodotta dall'immaginario finzionale. Il film ha quindi avuto il merito di far diventare centrale, all'interno della speculazione storica, un evento sino ad allora sottostimato e considerato secondario.

Come per tutti i film di Pontecorvo, la recezione del film è stata molto controversa e le tematiche al centro dell'opera sono state analizzate dalle prospettive più variegata. Occorre ricordare che il film fu vietato in Francia sino al 1971 (anche se in realtà non si trattò di una vera e propria censura, ma di un disinteresse da parte dei distributori¹¹) e che le prime proiezioni sul suolo francese furono accompagnate da atti di boicottaggio da parte di simpatizzanti dell'OAS. Anche la prima proiezione veneziana, dove il film ottenne il Leone d'Oro, fu accompagnata

¹¹ Un'attenta analisi della recezione del film in Francia è stata condotta da P. CAILLÉ, «The Illigitimate Legitimacy of *The Battle of Algiers* in French Film Culture», in *Interventions*, 2007, 9, pp. 371-388.





dallo stizzito ritiro della delegazione francese e la stessa accoglienza critica in Francia, con alcune eccezioni, si dimostrò piuttosto tiepida se non apertamente ostile. Uno dei temi che ha suscitato maggiore «scandalo» è stato il modo in cui gli autori hanno toccato lo spinoso tema della tortura. I detrattori del film vi hanno visto un'apologia della tortura, dal momento che Mathieu, in una celebre sequenza, messo a confronto con i giornalisti occidentali, dichiara che l'unica condizione per mantenere il controllo francese sull'Algeria è data dall'adozione di metodi di interrogatorio non propriamente ortodossi. Molti spettatori francesi hanno negato con virulenza l'infamante accusa di essere dei torturatori spietati e hanno accusato Pontecorvo di malafede e di smaccata faziosità, dal momento che anche gli algerini certamente non furono da meno. Pontecorvo si è difeso sostenendo che i metodi di tortura adottati dai francesi sono stati storicamente comprovati e che il suo film, innegabilmente, è un inno alla volontà di liberazione del popolo algerino. Del resto, come sostiene Mathieu nel film e come scrive Fanon nel 1957, l'anno in cui si svolgono i fatti raccontati nel film, «non è possibile volere insieme il mantenimento del dominio francese in Algeria e condannare i mezzi impiegati per mantenerlo. La tortura in Algeria non è un accidente, o un errore, o uno sbaglio. Il colonialismo non può essere compreso senza la possibilità della tortura, dello stupro e del massacro. La tortura è una modalità delle relazioni occupante-occupato»¹². Più oltre Fanon continua sostenendo che «il sistema colonialista, per essere logico, deve accettare la rivendicazione della tortura come uno dei suoi più importanti elementi»¹³. È notevole l'aderenza del discorso di Fanon alle dichiarazioni di Mathieu e risulta evidente che la comprensione ideologica del film passa per forza di cose attraverso lo studio dei testi del pensatore antillense. È anzi molto corretto che Pontecorvo riservi proprio a Mathieu, un francese, queste lucide considerazioni sulla tortura, evitando che l'esercito francese passi, nel film, come un gruppo di manigoldi criminali e sadici aguzzini. Mathieu incrina con le sue dichiarazioni la sicurezza che il colonizzatore dovrebbe avere e ammette la debolezza dei metodi usati, la loro immorale necessità. A tal proposito, la sequenza di apertura del film è altamente

¹² F. FANON, «L'Algeria e i torturatori francesi», in *El Moudjabid*, 10 settembre 1957, ora in ID., *Pour la Révolution africaine. Ecrits politiques*, vol. I, Paris, La Découverte, 2001 [trad. it. *Scritti politici. Per la rivoluzione africana*, vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 75].

¹³ *Ivi*, p. 78.





significativa: il militante algerino Sadek, dopo aver subito pesanti torture, parla e rivela a Mathieu il nascondiglio di Ali La Pointe e dei suoi compagni. Sadek viene aiutato ad alzarsi e viene abbigliato con una divisa militare francese, troppo grande per il suo esile corpo smagrito e torturato. I soldati in massa si recano al nascondiglio dei ribelli e, dopo questo flashforward, iniziano i titoli di testa del film, che sino alla fine mantiene uno svolgimento cronologico. La prima sequenza è quindi una sequenza che immette la tortura come un elemento imprescindibile per la lotta anti-rivoluzionaria e il film, ratificato questo punto sin dall'inizio, non insiste ulteriormente, se non nello scambio verbale tra Mathieu e i giornalisti:

La nascita di una nazione avviene con dolore per entrambe le parti, nonostante una delle due parti ne sia la causa e l'altra no. Nel momento in cui la tortura diventa teorizzata e scientificamente approvata, essa diventa un momento importante della guerra e per questa ragione iniziamo il film con la tortura. Dopo non abbiamo continuato a mostrarla perché il nostro scopo non era di mettere l'accento sulla repressione, ma su qualcosa di più nobile, in omaggio ad un popolo che ha combattuto per la propria libertà¹⁴.

Il tema della tortura viene trattato nel film anche in maniera indiretta, attraverso le pressioni che Mathieu riceve dalla stampa internazionale e quindi attraverso la censura ideologica portata avanti da intellettuali, attivisti, pacifisti; i quali, lontano dall'Algeria, per parafrasare il titolo di un famoso film pacifista uscito l'anno successivo alla battaglia pontecorviana (*Loin du Vietnam*), parlano dalla loro tranquilla posizione di invulnerabilità, come sottolinea Mathieu quando, interrogato sulle dure posizioni di condanna espresse da Jean-Paul Sartre, dice con velata ironia: «ma come mai i Sartre stanno sempre dall'altra parte?», scambio di battute piuttosto paradossale dal momento che proprio Martin, l'interprete di Mathieu, era stato uno dei firmatari dell'appello per fermare la strage algerina e che proprio per questa presa di posizione aveva trovato poi molte difficoltà professionali.

Le accuse di voyeurismo mosse a Pontecorvo sono del tutto strumentali, finalizzate ad abbattere il valore di un'opera che non nega la propria partecipazione affettiva nei confronti del popolo algerino, popolo che diventa simbolo di un'oppressione più generale, da condividere con gli altri oppressi del pianeta. Questa partecipazione affettiva è

¹⁴ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo in J. MELLEN, «An Interview with Gillo Pontecorvo», cit., p. 4.





stata colta anche da Enrico Carocci, il quale, partendo proprio dall'analisi della prima sequenza, individua i processi di identificazione emotiva dello spettatore nei personaggi algerini:

L'umanizzazione di un militare francese, Mathieu, non è sufficiente a bilanciare la centralità concessa a Sadek: centralità *figurativa* (è sempre ben illuminato e al centro dell'inquadratura), centralità *affettiva* (nella seconda e nella quinta inquadratura la vicinanza di scala concentra prepotentemente su di lui l'attenzione e la partecipazione dello spettatore, lasciando che gli echi di questi piani ravvicinati si ripercuotano su quelli più distanziati che li seguono)¹⁵.

Sadek è il protagonista indiscusso della sequenza, i suoi movimenti nello spazio del proflmico avvengono in direzione dello spettatore e sul suo volto straziato si innalza la musica celestiale della *Passione secondo Matteo* di Bach (BWV 244), pochi istanti prima che egli si lanci con foga verso la finestra, bloccato dalla polizia che lo bracca come un cane in trappola. Pur influenzato fortemente dal cinema moderno, il percorso di Pontecorvo si muove su forme di messa in scena tipicamente classiche, come si evince dall'analisi della sequenza sovraccitata. Lo spettatore viene immediatamente introdotto ai personaggi chiave del racconto: Sadek, rappresentante del popolo algerino, e Mathieu, l'unico francese che viene ripreso in figura intera, isolato dagli altri soldati francesi, che rappresentano invece una collettività informe e poco caratterizzata. Nella seconda metà del film, Pontecorvo monta altre dure immagini di tortura: algerini seviziati, immersi nell'acqua e quasi soffocati, bruciati vivi con torce infuocate, sottoposti a violenti elettroshock, malmenati e picchiati selvaggiamente. Su queste dure immagini, Pontecorvo monta nuovamente una musica sacra, che evidenzia il legame iconografico tra i corpi seviziati dalla tortura e le immagini della passione cristologica, come avvenne per Edith in *Kapò*, e accentua in questo modo un legame assiologico tra la religione islamica e quella cristiana. La tortura non si ferma alla prima sequenza, peraltro molto indicativa, ma continua, quasi come un *leit motiv* all'interno di tutto il film, mostrata direttamente, sempre però in posizione dislocata rispetto al dipanarsi del racconto, o evocata indirettamente attraverso il dialogo. Mathieu diventa uno strumento in mano ad un mandante, la Francia, evocato nel film, lontano e più potente di lui, un mandante che trasforma la tortura in uno strumento di guerra autorizzata. Le immagini di

¹⁵ E. CAROCCI, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 36 (i corsivi sono dell'autore).





tortura sul popolo algerino e le controffensive terroristiche contro i francesi hanno disturbato più di un critico. In particolare vale la pena riportare la dura opinione di Jean-Louis Comolli, solitamente attento al cinema di militanza politica, ma questa volta piuttosto scettico: «come non vedere in questo eccesso spettacolare la volontà di provocare un godimento (che non vuol dire piacere) per esasperazione della pulsione scopica dello spettatore: sempre di più, sempre più forte, sempre più accecante? Il sistema del film è quello di installare l'attesa del colpo successivo come attesa di un rilancio del godimento»¹⁶. In realtà qui non è in gioco la pulsione scopica dello spettatore, letta in chiave di morboso voyeurismo, quanto lo scontro tra due idee di cinema e di messa in scena, il moderno *understatement* comolliano contro il classicismo spettacolare pontecorviano. Certamente è maggiormente nelle corde di Comolli l'evocazione delle torture algerine in *Muriel, ou le temps d'un retour* (A. Resnais, 1963), in cui la durezza della guerra d'Algeria è trasfigurata dal ricordo tormentato del giovane Bernard. Come evidenzia giustamente Carocci: «l'omologia tra stile e evento, cioè tra il punto di vista e il rappresentato, è la causa di ogni confusione ideologica; la ricerca di una partecipazione emotiva confina pericolosamente con una forma di irresponsabilità etica; e insomma, più di quarant'anni dopo, lo stile di Pontecorvo è ancora *abietto*»¹⁷. L'abiezione perseguita il regista pisano dalle fila dei vecchi e giovani turchi, che, brandendo l'acuminata spada della critica perseguitano il nostro di film in film. Difficile scrollarsi di dosso tale ignominiosa onta. In realtà, la critica militante, così influente negli anni di attività del regista pisano, non è stata in grado di annoverare l'attivismo politico di Pontecorvo all'interno di un discorso cinematografico che rimanesse autenticamente classico. Il tema doveva per forza di cose accompagnarsi ad uno stile moderno: la denuncia politico-sociale non poteva condividere le forme linguistiche del Capitale, doveva entrare in collisione con esse e non si poteva dare cinema autenticamente rivoluzionario che non fosse in aperta contrapposizione con le forme rappresentative del Potere. Risultava quindi strana e altamente sospettata la presenza di un autore che, attraverso le forme della classicità, faceva passare tematiche moderne: sospetto, quindi condannabile, *a priori*. Tuttavia, a lungo termine, la scelta pontecorviana si è rivelata

¹⁶ J.-L. COMOLLI, «L'attente du prochain coup», in *Cahiers du Cinéma*, 2004, 593, p. 70.

¹⁷ E. CAROCCI, *Attraverso le immagini...*, cit., p. 33.





vincente, dal momento che la diffusione de *La battaglia di Algeri* è stata enormemente maggiore di quella di *Muriel*, così come *Queimada* è stato più visto e analizzato de *La ultima cena* di Gutierrez-Alea. Certo la popolarità non è sinonimo di qualità, ma il merito della diffusione di tematiche scomode e potenzialmente rivoluzionarie si amplifica di fronte ad opere che riescono a raggiungere varie fasce di pubblico. Nella dialettica messa in atto tra primo e secondo cinema (laddove per primo si intendono le strategie messe in atto dal cinema classico e per secondo quelle del cinema moderno) si insinua la risultante del terzo cinema, che non corrisponde necessariamente ad un cinema realizzato nei paesi del terzo mondo, ma un cinema che fa dell'istanza politica l'obiettivo predominante. Ci possono essere forme di primo e secondo cinema nel terzo mondo e, allo stesso modo, il terzo cinema, come nel caso de *La battaglia di Algeri*, può manifestarsi nel mondo occidentalizzato e colonialista. Il terzo cinema rielabora principi del primo e del secondo cinema, attraverso un processo dialettico che non respinge *in toto* le altre forme, ma le rielabora, mantenendo gli aspetti più consoni al proprio messaggio politico. *La battaglia di Algeri*, film modello per molti cineasti provenienti dalle sacche del sottosviluppo post-coloniale, è stato da molti studiosi ascritto al terzo cinema, per lo spirito politico radicale che lo anima, ma possiede molte caratteristiche anche del primo e del secondo, come sottolinea Mike Wayne, autore di un saggio molto approfondito sulla questione: «[*La battaglia di Algeri*, ndr.] è una forma testuale di compromesso, mai totalmente in grado di convertire gli elementi e le influenze del primo e del secondo cinema al servizio del terzo cinema, anche se ha più di un piede nell'ultimo gruppo»¹⁸. Ci sono elementi trasversali che attraversano il film di Pontecorvo come la specificità culturale, la politicizzazione del testo e la sua aderenza ad elementi storici, realmente verificabili e che lo rendono allo stesso tempo un testo classico e moderno, ma anche di rottura con le forme precedenti. Per tale ragione la sua accoglienza è stata variegata e il film si è prestato a diventare un manuale allo stesso tempo della rivoluzione e della contro-rivoluzione, destino che è spettato a ben poche opere dell'empireo cinematografico. Caratteristica del terzo cinema è il coinvolgimento politico, che pur mostrandosi senza reticenza, non scade mai nella propaganda: «impegno per

¹⁸ M. WAYNE, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, London, Pluto Press, 2001, p. 9. Per quanto riguarda la distinzione tra primo, secondo e terzo cinema, cfr. F. SOLANAS, O. GETINO, «Verso un terzo cinema», in *Tricontinental*, 1969, 1, pp. 16-35.





una causa, anche un impegno categorico, non significa sospensione del giudizio, è cosa ben diversa dal dogma»¹⁹. La propaganda segue la via dogmatica, l'impegno politico segue la via della rivoluzione. Pontecorvo sceglie senza riserve la seconda strada, trasformando la parabola di liberazione del popolo algerino in un canto poetico di libertà, con grandi concessioni storiche ma con inequivocabile adesione empatica.

Sgombrato il campo dalle numerose accuse di faziosità, avallate in qualche modo dagli stessi autori in nome di un impegno politico che non ammette le mezze misure, occorre vedere come Pontecorvo e Solinas costruiscono il loro universo narrativo e l'immagine che emerge, in ultima analisi, del popolo algerino e del colonizzatore francese. Se l'esercito francese adotta la tortura come mezzo di interrogatorio, l'FLN adotta il terrorismo come strategia di sollevamento. Secondo Fanon nel momento in cui l'individuo scopre di poter esercitare violenza su chi lo opprime allora acquisisce per la prima volta la consapevolezza della propria forza. Il terrorismo rappresenta il primo, discutibile, passo verso tale drammatica consapevolezza. Gli autori del film sono stati accusati di costruire intorno agli atti terroristici un'orchestrazione narrativa talmente scaltra da portare lo spettatore ad identificarsi con i carnefici e non con le vittime: le sequenze in cui le tre donne, dopo aver indossato abiti occidentali, attraversano i posti di blocco e si recano nella città bassa a posizionare le bombe contro i civili (in un bar, in un ufficio di una compagnia aerea e in un ritrovo per ragazzi) sono costruite in maniera tale (attraverso il montaggio, i primi piani delle protagoniste, la musica ritmata) da portare lo spettatore verso uno stato di suspense e di identificazione più con le ragazze coinvolte nel piano terroristico che con le ignare vittime francesi. Come evidenziano Stam e Spence, la posizione dello spettatore è tale da condurlo al desiderio che «le donne riescano a portare a termine con successo il loro incarico, non necessariamente in nome di una condivisione politica quanto piuttosto attraverso il meccanismo dell'identificazione cinematografica»²⁰. La costruzione delle sequenze è tale da produrre identificazione, come avveniva nella sequenza di apertura. La macchina da presa di Pontecorvo si muove in maniera tale da favorire questo processo di identificazione, adottando la musica e il montaggio come elementi collaterali di rinforzo semanti-

¹⁹ Ivi, p. 18.

²⁰ R. STAM, L. SPENCE, «Colonialism, Racism and Representation: An Introduction», in B. NICHOLS (a cura di), *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 642.





co. L'identificazione spettatoriale, sin dall'inizio del film, avviene con i personaggi algerini, che vengono isolati dalla folla; la loro azione morale e logica è centrale all'interno dell'opera, mentre dal lato francese si assiste solamente all'isolamento di Mathieu, unico personaggio «forte» e moralmente riconoscibile. Certamente, di fronte agli attacchi terroristici, il cui primato spetta però ai francesi, Pontecorvo cerca di mantenere un'equa distanza di rispetto verso le vittime, dal momento che la stessa musica sacra accompagna le immagini del recupero dei cadaveri algerini, del primo attentato nella Casbah e quelle dei ragazzi francesi colpiti nell'ultimo attentato, nel dancing. Però ricordiamo le immagini che precedono l'attentato francese, il primo atto terroristico in ordine di tempo: il giornalista si allontana da una festa, l'ambiente ricco e alto borghese in cui gli attentatori hanno appena trascorso la serata ce li rende immediatamente antipatici, la famiglia che ospita la festa ha una babysitter algerina, che viene trattata in maniera spiccia e poco gentile, il gruppo di ricchi francesi è impegnato a giocare a poker sorseggiando brandy, il loro comportamento snob e superficiale entra in collisione con l'umanità sentita e disperata della Casbah; il gruppo sale in macchina e impunemente (la macchina viene fermata al posto di blocco e il gruppo riesce a passare mostrando il tesserino stampa del giornalista) arriva sino alla Casbah. Uno di loro scende, si inoltra nei vicoli e lascia l'ordigno, che dopo pochi istanti esplode. La preparazione dell'attentato e la sua esecuzione è in mano a personaggi poco identificabili, provenienti da un ambiente privilegiato e quindi condannabili e l'arroganza con cui si muovono porta lo spettatore ad avere un atteggiamento ostile nei loro confronti. Cosa che non accade con gli attentati di ritorsione, nei quali la preparazione e l'esecuzione sono orchestrati in maniera tale da diventare empaticamente «condivisibili». Inoltre una delle menti degli attentati di matrice algerina, Ben M'Hidi, dichiara che le guerre non si vincono con il terrorismo e neanche le rivoluzioni. Il terrorismo è un inizio ma dopo il popolo deve agire, quindi anche di fronte ai giudizi più scettici, si insinua una spiegazione che scagiona il popolo algerino e che ratifica la correttezza delle sue azioni, all'interno di un processo di liberazione che può considerare il terrorismo solo come una tappa necessaria e non come il fine del processo rivoluzionario.

Alcune letture del film hanno visto una contrapposizione strategica tra la figura di Ali Le Pointe (un martire come Edith e José Dolores) e il colonnello Mathieu; in realtà l'*alter ego* di Mathieu è Ben M'Hidi, capo carismatico dell'FLN, colto, ben preparato, capace di relazionarsi con i colonizzatori francesi e pronto ad esporsi alla gogna mediatica con ras-





segnata abilità (il suo personaggio è storicamente esistito, si tratta proprio di Labar Ben M'Hidi, uno dei pianificatori della rivolta algerina del 1954). Nella sequenza in cui il prigioniero Ben M'Hidi e Mathieu si trovano di fronte ai giornalisti, le loro reazioni alle domande sono molto simili, così come la loro capacità di fare fronte a domande scomode, rispondendo con sagace saggezza. Entrambi, durante la conferenza stampa, indossano occhiali: occhiali da vista per Ben M'Hidi e occhiali da sole per Mathieu, il desiderio di non essere visto, una copertura dello sguardo, una velatura soggettiva della percezione, ed entrambi arrivano alla stessa conclusione, che il terrorismo sia un'arma di breve durata: il passo successivo sarà il sollevamento di tutta la popolazione. Le ultime sequenze del film, con i dimostranti che sfondano la barriera dell'esercito, sotto il ritmo convulso delle grida femminili, daranno storicamente ragione ad entrambi: «la posizione condivisa sul significato della strategia e delle tattiche messe in atto dal FLN e l'importanza della dimensione mediatica della battaglia rappresentano un ulteriore legame tra i due»²¹. Mathieu e Ben M'Hidi sono due facce della stessa medaglia: colonizzato e colonizzatore, due forze a confronto. Mathieu successivamente alla sequenza della conferenza stampa appena citata, rivelerà, sempre alla stampa internazionale, il suicidio di Ben M'Hidi, a dire il vero molto sospetto, non mancando però di evidenziare, con grande diplomazia, le doti di integrità morale e di fedeltà alla causa del suo *alter ego*. Mathieu durante il suo mandato si deve confrontare con altre due figure forti dell'FLN: Lhadi Djafar (interpretato dal vero leader FLN Yacef Saadi) e Ali Le Pointe. Djafar è la figura strategica, cauta, pronta a battersi ma non a morire: minacciato da un bomba, decide, alla fine, di uscire allo scoperto e di consegnarsi ai francesi, per evitare inutili spargimenti di sangue. Nella macchina che li porta alla centrale i due intrattengono un serrato dialogo, in cui il francese si dichiara soddisfatto del comportamento leale del leader arabo, in linea con le sue aspettative, mentre Djafar risponde di avergli concesso un gran margine di vantaggio. Il dialogo tra i due «enfatica la futilità della guerra, e l'inconsistenza di sanguinose e vane vittorie. Fittizia o reale che sia, questa scena spinge lo spettatore a rivalutare e a ricontestualizzare la sanguinosa torbidezza che ha circondato sia la causa coloniale che quella rivoluzionaria durante il conflitto algerino»²².

²¹ P. HASPEL, «Algeria Revisited: Opposing Commanders as Warring Doubles in *The Battle of Algiers*», in *Journal of Film and Video*, 2006, 58, p. 36.

²² V. ORLANDO, «Historiographic Metafiction in Gillo Pontecorvo's *La bataille*





L'ultimo leader con cui Mathieu si confronta, anche in ordine di tempo, è Ali Le Pointe: l'anello debole, il fratello spirituale di Edith e di José Dolores, interpretato, come quest'ultimo, da un attore non professionista, un volto trovato casualmente per le strette vie della casbah algerina, Brahim Haggiag. Come Edith e José, Ali appartiene al gruppo degli illuminati dalla causa: prescelti da un destino avverso, avviati ad un'esistenza diversa, di disimpegno, vengono lanciati sul panorama dell'azione da cause esterne, avverse. Per tutti loro, c'è un momento di rivelazione, che coincide molto spesso con un movimento di macchina a zoom, un avvicinamento improvviso, una presa di coscienza. Ali, piccolo delinquente di strada, viene arrestato. Durante la sua permanenza in carcere assiste al ghigliottinamento (forse sarebbe utile ricordare che il Terrore è stato storicamente inventato dai francesi) di un ribelle dell'FLN, che muore inneggiando all'Algeria liberata. Come accade ne *Il profeta* (J. Audiard, 2009), il carcere diventa scuola di vita e lo sprovveduto ma sanguigno Ali si trasforma da piccolo delinquente in un rivoluzionario, come accade a Edith, che da pura e innocente ragazzina diventa una crudele kapò o a José Dolores che da schiavo diventa leader della rivolta di Queimada. Tuttavia Ali non ha la tempra dei leader, come gli altri personaggi pontecorviani appena evocati, e si immola in un inutile sacrificio misto di rabbia e di orgoglio («Io non tratto con loro» sono le sue ultime parole). Ali è estraneo alla logica del doppio, è un personaggio trasparente, che agisce per impulso: non comprende né la prova cui viene sottoposto, nel momento in cui gli viene indicato di uccidere un poliziotto francese con un'arma scarica (per tastare la sua fedeltà alla causa e per scoprire se si trattava di un infiltrato dei francesi), né la strategia dello sciopero, propostagli da Ben M'Hidi. Ali comprende solo l'azione violenta, la tattica dell'attacco diretto, per questo soccombe sotto l'esplosivo innescato dai francesi, portando via con sé altre vittime innocenti, sobillate dal suo modello di integrità rivoluzionaria. Tuttavia, se Ali perde la sua battaglia a breve termine, la vince sul lungo raggio. È grazie al sacrificio e all'abnegazione di rivoluzionari come lui, che il popolo algerino risolleverà la testa dopo l'iniziale sconfitta: perdendo una battaglia vinceranno la guerra. Come sottolinea Celli, infatti, il film ha due finali: «sia Ali Le Pointe che Mathieu escono dal film come vincitori. Ali è vincitore perché i suoi sforzi conducono alla disfatta dei francesi. Mathieu è vincitore perché

d'Alger: Remembering the "Forgotten War"», in Quarterly Review of Film and Video, 2000, 17, p. 265.





completa la sua missione e seda la rivolta dell'FLN nella Casbah»²³. Il sacrificio di Ali, come quello di José Dolores, apre la strada a coloro che seguono e raccolgono il loro testimone. Solo il testimone di un martire può essere autenticamente raccolto.

Le figure femminili sono centrali ne *La battaglia di Algeri*: le donne arabe diventano angeli della morte. Con il volto di una donna, trovato per le strade di Algeri, si chiude il film: «ispirato dal volto di questa donna, ho deciso di chiudere il film con un balletto per rendere omaggio a tutte le battaglie per la liberazione»²⁴. La polizia respinge la folla, ma essa, capeggiata dalle donne urlanti, avanza, seguendo una coreografia ritmica, che imita un mare in piena che inonda una spiaggia. Le donne, tutte attrici non professioniste, incarnano la forza generatrice della rivoluzione algerina, e come evidenzia il regista, di ogni lotta per la liberazione. Le donne algerine, molto spesso più alfabetizzate dei loro compagni maschi, hanno aperto la strada alla rivolta, trasformandosi in messaggeri tra le forze francesi e quelle della resistenza araba, come fece Zohra Drif, oppure sono morte in nome della libertà come Hassiba Ben Bouali, il cui nome non è neanche percepibile all'interno del film e che muore insieme ad Ali La Pointe, al Piccolo Omar e a Mahmoud Bouhamidi il 9 ottobre 1957 nell'esplosione provocata dai parà francesi per stanare l'ultimo ribelle. Zohra Drif e Hassiba Ben Bouali erano anche le uniche, nel gruppo ritratto ne *La battaglia di Algeri*, ad aver frequentato l'università. Stupisce quindi l'assenza della loro voce: «il più significativo aspetto del film dal punto di vista della mia analisi è la completa assenza di ruoli parlanti per le donne attiviste. Le donne sono quasi sempre in silenzio lungo l'intero film. Il fatto risulta ancora più sorprendente dal momento che l'atmosfera all'interno dei gruppi di resistenza era caratterizzata da uno stretto cameratismo tra uomini e donne, alimentato da vivi dibattiti»²⁵. Le donne di Pontecorvo, invece, sono certamente attive, ma decisamente silenti; ad emergere è la forza dello sguardo.

La donna araba viene iconograficamente illustrata con il velo che le copre il volto; il velo però, come ci insegna Fanon, è un elemento polisemico, suscettibile di diverse trasformazioni e significati. La complessità

²³ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 63.

²⁴ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo in E. SAID, «The Dictatorship of Truth: An Interview With Gillo Pontecorvo», in *Cineaste*, 2000, 25, p. 25.

²⁵ D.D. AMRANE MINNE, «Women at War. The Representation of Women in *The Battle of Algiers*», in *Interventions*, 2007, 9, p. 347.





del velo viene pienamente colta da Pontecorvo che utilizza il velo come luogo rivoluzionario (un posto sicuro dove nascondere le armi), come luogo di travestimento (Ali e Kader scappano per i vicoli della casbah indossando abiti femminili), come luogo di doppiezza e di cospirazione (sotto il velo si celano donne rivoluzionarie) e mai come un luogo di repressione e di esclusione. Fanon scrive: «la donna algerina, imponendo a se stessa una tale restrizione, scegliendo una forma di esistenza limitata come raggio di osservazione, interiorizza la consapevolezza della battaglia e si prepara per combattere. [...] Accanto a noi, le nostre sorelle fanno la loro parte nell'abbattere ulteriormente il sistema del nemico e liquidare una volta per tutte le vecchie mistificazioni»²⁶. La donna algerina non è esclusa dal campo sociale, come vorrebbero credere i colonizzatori francesi, ma è parte attiva del sistema di smantellamento del sistema stesso. L'errore francese è stato proprio quello di leggere la società algerina con un filtro maschilista che si vuole ascrivere al nemico, ma che invece è colonna portante del proprio sistema sociale. Al posto di blocco le guardie francesi non fermano le tre donne abbigliate con abiti europei, non le perquisiscono: affascinate dalla loro avvenenza, si soffermano sul loro aspetto fisico, sulla loro bellezza esteriore. Al bar, dove la prima donna mette la prima bomba, un uomo francese le cede il posto, a sua volta sedotto «sessualmente», nell'ottica di una visione del femminile come preda, storicamente connessa con la passività della donna e la sua sostanziale remissività. Nel momento in cui Mathieu mostra ai suoi soldati i filmati raccolti nel posto di blocco dalle telecamere di sorveglianza, poco prima degli attentati nella città europea, la donna effettivamente colpevole (della cui colpevolezza solo lo spettatore è a conoscenza) risulta praticamente invisibile ai loro occhi. Il maschilismo francese si ritorce contro di loro e diventa invece un'arma per gli arabi, uomini e donne uniti. La sequenza più studiata dell'intero film è certamente una delle più affascinanti è quella relativa al travestimento delle donne arabe in donne europee. Le tre donne scelte per posizionare le bombe in tre luoghi strategici della città vengono riprese attraverso uno specchio mentre si truccano, si vestono e si pettinano come donne europee. La sequenza del travestimento è complementare a quella della festa, nella quale si prepara l'attentato francese alla casbah: lì imperversa la superficialità, la leggerezza, il vizio (il gioco d'azzardo e l'alcool), il maschilismo (le donne a casa a badare ai bambini e gli uomini

²⁶ F. FANON, «Algeria Unveiled», in ID., *A dying Colonialism*, New York, Grove Press, 1967, pp. 66-67.





a mettere bombe nel quartiere arabo), qui invece domina la serietà, la perseveranza, la dirittura morale, la fiducia in una causa, la parità tra i sessi (sono le donne che escono a mettere le bombe, mentre gli uomini rimangono a casa). Secondo William Repass in questa sequenza si mette in scena un processo voyeuristico di costruzione di una star, il primo cinema – Hollywood – si riprende i suoi codici scopici per rovesciarli poi in chiave rivoluzionaria: «come spettatori, guardiamo queste donne (significativamente tutte attrici non professioniste) trasformarsi in simulacri dello star system, modellate sull'ideale della donna-oggetto tipico del primo cinema»²⁷. Pontecorvo ci mostra come le star vengono costruite, per poi abbatterne il ruolo all'interno della diegesi. Il regista pisano sposa la causa algerina principalmente attraverso le strategie di messa in scena portate avanti: il vantaggio degli algerini sui francesi risiede nella possibilità di condurre un doppio gioco senza essere scoperti. La visibilità francese penalizza invece la loro strategia di attacco, a partire dalle differenze geografiche in cui essi si muovono: il quartiere europeo e la casbah algerina. Se il quartiere europeo può essere inquadrato dall'alto, rivelando allo spettatore la logica razionalista del suo tessuto architettonico, il quartiere arabo invece può essere inquadrato solo per frammenti, per angolazioni ridotte e mai nella sua complessità. Il reticolo geografico che lo compone è strategicamente «invisibile». Le donne che si travestono portano avanti un piano di sovversione, impossessandosi delle forme culturali del nemico, e per tale ragione si rendono nuovamente invisibili. Come evidenzia Nancy Virtue, la scelta di inquadrare le donne attraverso lo specchio, soffermandosi anche sul dettaglio, crea una complicità dello spettatore con la doppiezza insita nel dispositivo cinematografico ed esaltata dalla narrazione:

Tuttavia, l'insistenza di Pontecorvo nell'incorniciare attraverso lo specchio enfatizza ulteriormente la consapevolezza dell'ambiguità sovversiva delle immagini cinematografiche, le quali non rispecchiano semplicemente la realtà in un processo univoco ma piuttosto la rifrangono. La macchina da presa di Pontecorvo funziona meno come uno specchio, che riflette una realtà inequivocabile, ma più come un prisma, che distorce tatticamente le immagini come arma di rappresentazione sovversiva²⁸.

Lo spettatore allora diviene complice della strategia algerina ed

²⁷ W. REPASS, «Towards a Revolutionary Space», in *Cineaction*, 2013, 92, p. 14.

²⁸ N. VIRTUE, «Poaching Within the System: Gillo Pontecorvo's Tactical Aesthetics in *The Battle of Algiers*», in *Screen*, 2014, 55, p. 332.





entra nel film dotato di una visibilità preclusa ai personaggi francesi. Emblematica in tal senso la sequenza delle telecamere di sorveglianza: Mathieu mostra ai soldati le immagini che hanno preceduto gli attentati. Una delle tre donne viene inquadrata dalla telecamera, ma l'attenzione dei soldati è altrove, su di una valigia sospetta portata da un arabo. La donna non viene vista come potenzialmente pericolosa né dai soldati al posto di blocco, né dagli spettatori diegetici che rivedono le immagini alla luce degli avvenimenti accaduti. Mathieu, consapevole dell'inutilità di questi mezzi, ratifica invece, poco dopo, l'efficacia della tortura, come unico mezzo in mano ai francesi per estirpare l'FLN. Ciò che dovrebbe essere visto rimane invisibile, nonostante il processo di raddoppiamento operato dalla telecamera di sorveglianza, come accade anche in *Redacted* di Brian De Palma (2007), altro film politicamente scomodo che tenta di svelare i meccanismi di mistificazione che si celano dietro le guerre mediatiche: «*La battaglia di Algeri* è finalizzato stilisticamente alla trasformazione dei suoi spettatori in "agenti segreti" dello sguardo: ovvero a incoraggiare gli spettatori ad essere vigili di fronte al potenziale tattico dell'ambiguità della rappresentazione e quindi, come risultato, ad essere più resistenti di fronte alla logica egemonica»²⁹. Un training film utile anche allo spettatore, in grado di dimostrare come determinate scelte di stile implicino una variazione del punto di vista e una condivisione empatica con determinate istanze a scapito di altre.

Un aspetto centrale della messa in scena de *La battaglia di Algeri* è la decisione del regista di controtipare alcune sequenze per fornire alle immagini la grana imperfetta e dilettantesca dell'immagine documentaria, obiettivo realizzato anche grazie alla straordinaria perizia del direttore della fotografia Marcello Gatti. In occasione dell'uscita americana del film, il trailer promozionale sottolineava con foga giornalistica che nell'intera pellicola non vi era nemmeno un'immagine di archivio e che tutto quello che lo spettatore avrebbe visto altro non era se non una ricostruzione accurata degli eventi. Il messaggio che si vuole trasmettere allo spettatore è che pur avendo l'aspetto di un documentario, *La battaglia di Algeri* non è un documentario e che quindi non devono intervenire letture del film fuorvianti che ne sminuiscano l'alto valore spettacolare. In realtà la scelta fotografica di Pontecorvo non è finalizzata alla creazione di un documentario, quanto piuttosto allo smascheramento dell'immagine documentaria come immagine «vera».

²⁹ Ivi, p. 325.





A tal proposito la pluricitata sequenza del filmato delle telecamere di sorveglianza ratifica nuovamente che l'immagine documentaria non è mai più vera dell'immagine finzionale e che in fondo «nessun fotogramma, e quindi nessun film, può mai rivelare con totale affidabilità la sua appartenenza al campo documentario oppure no»³⁰. Inutilità delle tassonomie, l'estetica non è al servizio del vero ma del verosimile. Nel film convivono due anime opposte: da un lato le immagini controtipate di natura documentaristica, dall'altro una costruzione narrativa spettacolare, l'accompagnamento musicale, l'utilizzazione di marche grammaticali lontane dal cinema documentario come il fermo immagine o il mascherino. Questi elementi ci fanno capire che Pontecorvo non voleva realizzare un documentario, ma un solido film a soggetto, girato con la fotografia caratteristica del reportage giornalistico, per permettere allo spettatore di identificarsi pienamente nel racconto, quasi come se si trovasse nel mezzo dei fatti, dentro la notizia: «volevamo ricreare la realtà che la maggior parte della gente conosce, la realtà che li raggiunge attraverso i mass media, attraverso la televisione»³¹. Ricreare la realtà, dice Pontecorvo, e riuscire a portare lo spettatore laddove l'immagine giornalistica non riesce: dentro il nascondiglio di Ali Le Pointe, nel momento in cui i terroristi posizionano le bombe oppure vicino al campo di battaglia, spettatori vulnerabili eppure sicuri. Se *La battaglia di Algeri* viene considerato come il miglior film dedicato alla Guerra d'Algeria è proprio perché riesce laddove il documentario fallisce, colma le lacune dell'immagine documentaria attraverso un'accurata strategia di messa in scena: «Pontecorvo denuncia il presunto panotticismo del "vero" documentario [...] ritenendolo un'illusione, e allo stesso tempo dimostra come un montaggio accurato e la calcolata manipolazione di immagini solitamente accostate al campo del cinema a soggetto possano riuscire laddove il documentario fallisce»³². Paradossalmente, secondo Harrison, la sequenza più documentaristica del film è quella meno riuscita: il secondo finale. Dopo il sacrificio di Ali, Pontecorvo monta una coda che illustra con tono giornalistico gli eventi che si sono succeduti tra il 1958 e il 1962 e che culmina con il 'balletto' delle donne arabe, una vera e propria danza

³⁰ N. HARRISON, «Pontecorvo's "Documentary" Aesthetics. *The Battle of Algiers* and the Battle of Algiers», in *Interventions*, 2007, 9, p. 395.

³¹ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo in J. MELLEEN, «An Interview with Gillo Pontecorvo», cit., p. 7.

³² N. VIRTUE, «Poaching Within the System...», cit., p. 336.





di liberazione. Gli eventi si succedono in maniera troppo sbrigativa e l'insurrezione popolare non è narrativamente spiegata, al punto da risultare improvvisa e poco motivata. Non risulta chiaro il modo in cui l'FLN passi dalla sconfitta del 1957 alla vittoria del 1962, se non attraverso la chiave di lettura del simbolico. Ricordiamo che il titolo inizialmente pensato per il film doveva essere *Partorirai con dolore*, un chiaro riferimento alla centralità dell'universo femminile per il quale il parto è momento doloroso, ma anche liberazione, autodeterminazione, generazione di vita nuova attraverso un percorso di sofferenza. La sequenza dovrebbe avere, quindi, un valore universale ed essere ricondotta simbolicamente al martirio di Ali: «Pontecorvo ha suggerito che per tale ragione la sequenza dovrebbe essere letta in chiave anti-realistica, eppure a me sembra che almeno per l'utilizzo del grandangolo, per l'incerta messa a fuoco, per la scena di massa con una folla anonima e non caratterizzata, questa sia tra le sequenze più documentaristiche dell'intero film»³³. Quasi come se, dopo la storia, dopo la narrazione, si assistesse ad un'irruzione del reale, la vittoria delle masse dopo l'esaltazione dell'eroe.

Un altro aspetto che concorre a costruire un efficace documento della finzione (forse la definizione più corretta per il film) è il sapiente e suggestivo utilizzo della musica extra-diegetica. Alla sua prima collaborazione con Ennio Morricone, Pontecorvo utilizza un accompagnamento musicale dai toni religiosi per le sequenze di morte e dai toni ritmico-popolari per le sequenze di vita, di azione. Il vitalismo algerino è segnato dalle percussioni e dalle grida delle donne, mentre le immagini delle vittime su entrambi i fronti sono accompagnate da una toccante melodia sacra. Più volte Pontecorvo ha raccontato di come l'elemento musicale anticipi l'immagine e arrivi a modificarla, di come di fronte a sequenze difficili da girare l'inserimento di un tema sonoro abbia spianato la via alla messa in scena, semplificandola, rendendola improvvisamente chiara. La sequenza che segue lo scoppio della bomba francese nella Casbah è, da questo punto di vista, illuminante: la macchina da presa dall'alto riprende il recupero dei cadaveri in mezzo alle macerie, corpi di uomini, donne e bambini vengono estratti mentre famigliari e conoscenti cercano di farsi spazio in mezzo ai soccorsi. La contrastata tonalità fotografica, il posizionamento della macchina da presa e la musica sacra, lenta e solenne, che avvolge le immagini,

³³ N. HARRISON, «Pontecorvo's "Documentary" Aesthetics...», cit., p. 402.





rendono questa sequenza tra le più intense dell'intero film. La musica informa le immagini, in questo caso le trascende, trasformandole in immagini di dolore universale. Un'altra sequenza costruita a partire dalla musica è quella delle preparazione delle donne che dovranno portare le bombe nel quartiere europeo; inizialmente, la sequenza prevedeva un fitto dialogo tra le ragazze, alla fine sostituito dal ritmo martellante delle percussioni, che conferisce alle immagini un ritmo straordinario e una grande tensione³⁴. Come sottolinea Ermanno Comuzio: «anche i dati puramente etnici diventano momenti emozionali, non meramente descrittivi: come nell'uso del caratteristico grido sovracuto delle donne arabe (il *tigbratin*), con il tipico effetto di tremolo ottenuto facendo vibrare la lingua sotto il palato»³⁵. Pontecorvo e Morricone riadattano la tradizione musicale locale per amplificarne il valore emotivo, emozionale, come faranno anche in *Queimada*, con la tradizione musicale antillense. Morricone per le sequenze più ritmiche, sempre montate su immagini di azione, parte da una rielaborazione del *Ricerca cromatico* di Girolamo Frescobaldi, mantenendo soltanto l'elemento ritmico, mentre per quelle più evocative compone un accompagnamento alla Bach, come aveva fatto Carlo Rustichelli per *Kapò*.

Il discorso su *La battaglia di Algeri* è molto complesso, dal momento che, come abbiamo visto, si vanno ad innestare sull'innegabile qualità del film altri fattori di giudizio: la censura, il discorso sulla tortura, sul terrorismo, sull'immagine del colonialismo francese e molti altri aspetti che nel corso degli anni non hanno permesso una lettura chiara e disinteressata dell'opera. Un film che nonostante tutto rimane ancora poco studiato, poco analizzato, poco visto con gli occhi del cinema e troppo visto con gli occhi dell'ideologia e della propaganda. Un film ancora da riscoprire anche per il fatto di descrivere con allarmante attualità alcuni snodi centrali della nostra storia recente. Nel momento in cui Ben M'Hidi, di fronte ai giornalisti delle testate internazionali dichiara: «dateci le vostre bombe e noi vi daremo i nostri cestini», non si può non pensare alle strategie di attacco dei fondamentalisti islamici che con le loro rudimentali cinture esplosive cercano di far fronte, attraverso gli attacchi terroristici, ai bombardamenti a tappeto delle grandi potenze europee. La storia sembra ripetersi, amaramente. La triste ciclicità della storia diventa evidente in un reportage giornalistico che Pontecorvo

³⁴ Cfr. M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, cit.

³⁵ E. COMUZIO, «Ritmi violenti e riflessioni dolorose. Pontecorvo e la musica: un rapporto privilegiato», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 107.





gira per la Rai nel 1992 (il documentario viene trasmesso dalla trasmissione «Mixer», intervallato da un'intervista in studio con l'autore), aiutato dal figlio Marco, e che si intitola significativamente *Ritorno ad Algeri*. Il documentario risulta interessante per due ragioni: in primo luogo perché si pone come un ritorno su di un set cinematografico fittizio, trattando quest'ultimo come fosse invece un documento reale; e poi perché, a distanza di ventisei anni, l'Algeria sembra aver attraversato alterne fasi politiche che l'hanno riportata alla condizione di instabilità che aveva contraddistinto le fasi salienti della sua liberazione. Il partito unico dell'FLN all'inizio degli anni Novanta è minacciato dall'avanzata dell'integralismo islamico, incarnato dal demagogismo del FIS (Fronte Islamico di Salvezza). Paradossalmente, proprio il partito che la rivoluzione aveva contribuito a sostenere, l'FLN, diventa a distanza di tempo sinonimo di reazione e di repressione, come sempre accade quando le forze rivoluzionarie prendono il potere, adagiandosi poi sui meccanismi di sfruttamento e di dominio che caratterizzano ogni forma di governo che non garantisca il meccanismo dell'alternanza. Il rifugio nell'integralismo sembra per il popolo algerino l'unica possibilità per far fronte alla corruzione del partito unico e alla crisi economica che attanaglia il paese. Le libere elezioni vengono sospese per frenare l'ascesa del Fronte Islamico e il potere viene temporaneamente affidato ad una figura integerrima della resistenza algerina, Muhammad Boudiaf, il quale, il 29 giugno 1992, viene brutalmente assassinato. Pontecorvo riprende la delicata fase di transizione, prima dell'assassinio di Boudiaf. Nel documentario, il nostro monta anche un'intervista al presidente, evidenziando le posizioni moderate e illuminate di quest'ultimo. *Ritorno ad Algeri* porta alla luce un'Algeria che ha visto cambiare alcuni elementi che contraddistinguevano il suo passato: la libertà concessa alle donne, il cameratismo tra i sessi, la fiducia nel progresso, l'ascesa demografica e la diffusione della scolarizzazione, tutti elementi che vengono spazzati via da un fanatismo religioso crescente. Un'attenzione particolare viene riservata all'universo femminile, quasi come ad istituire un fertile confronto tra le donne di allora, che avevano sostenuto e favorito la rivoluzione, e le donne di oggi, adagate nelle false sicurezze che la segregazione religiosa promuove. Pontecorvo entra nelle università, nelle carceri, nelle scuole, nell'ex quartiere francese e nella casbah, registrando il disagio e la sfiducia nei confronti di un occidente che viene visto, senza distinzioni, come minaccioso. Però la minaccia viene letta in maniera speculare: se l'Islam vede l'occidente sotto la veste repressiva del colonizzatore spietato, anche l'occidente ritrae l'Islam con





il volto del fanatismo e dell'intolleranza. Pontecorvo tenta di smascherare queste menzogne mediatiche, evidenziando la storica tolleranza dell'Islam nei confronti del credo altrui e invitando l'occidente a moderare la fobia nei confronti del mondo arabo sostenendo che «non ci si può permettere di avere rapporti così conflittuali con 500 milioni di persone»³⁶. Le parole di Pontecorvo sono ancora una volta profetiche, di fronte alla situazione politica contemporanea.

III.2. *Ogro: un instant movie suo malgrado*

Así voló/ Carrero voló/ así voló, muy alto llegó/ así voló, Carrero voló/ así voló, muy alto llegó.

(Canzone politica basca)

Dopo *Queimada*, il successo e le polemiche, i premi, i riconoscimenti, l'ingresso nel novero dei grandi autori, Pontecorvo si concede una lunga pausa di riflessione, che dura oltre dieci anni. In questi anni, il regista affronta molti progetti, rimasti poi nel cassetto, senza trovare una giusta motivazione e un diktat interiore in grado di ricondurlo davanti alla macchina da presa. *Ogro*³⁷ nasce come un film di necessità, per far fronte a problemi economici e per riprendere a lavorare dopo una pausa troppo lunga, che poteva rivelarsi come definitiva. Lo spunto di *Ogro* proviene da un libro, *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, del 1974, dello spagnolo Julen Agirre, dietro il cui pseudonimo si nasconde Eva Forest, militante dell'ETA che aveva partecipato alle fasi preparatorie dell'attentato e aiutato il commando a fuggire, e che descriveva con piglio cronachistico le fasi di preparazione e di esecuzione dell'attentato a Carrero Blanco, *caudillo* post-Franco, accusato di portare avanti la politica repressiva e dittatoriale del suo mentore politico. Pontecorvo si ritrova tra le mani nuovamente un soggetto delicato, strettamente connesso con una «giustificazione»

³⁶ Intervista a Pontecorvo estratta da *Ritorno ad Algeri*.

³⁷ *Nei primi mesi del 1973 l'E.T.A. progetta il sequestro dell'ammiraglio Luis Carrero Blanco, «delfino» del caudillo Francisco Franco, in cambio del quale verrà chiesta la liberazione di 150 detenuti politici. Ma quando Franco nomina Blanco presidente del consiglio, l'E.T.A. decide che l'ammiraglio deve essere ucciso. Dopo aver scavato un lungo tunnel sotto la strada che il politico percorre ogni giorno in auto, e averlo riempito di esplosivo, lo fanno saltare uccidendo Carrero Blanco. Tuttavia all'interno del commando emergono differenti opinioni sulla necessità della lotta armata dopo la caduta del franchismo.*





dell'atto terroristico come passo verso la libertà e l'autodeterminazione dei popoli. Solo che questa volta i toni sono più sfumati, le parti coinvolte meno trasparenti nel loro agire e il risultato sarà un film più debole, più incerto sulla posizione da prendere, come ricordò lo stesso autore: «se uno ha dei dubbi politici e persino morali sul fatto che sia giusto o meno fare un film che è un film epico, un film ideologico, gira con la coda di paglia. E noi abbiamo girato questo film con la coda di paglia»³⁸. Diversamente dai film che lo hanno preceduto, *Ogro* mantiene sino alla fine un moderatismo ideologico che indebolisce la struttura e il coinvolgimento emotivo dell'autore e dello spettatore. Il film girato ad una certa distanza di tempo dai fatti narrati (ricordiamo che l'attentato ha luogo il 20 dicembre 1973 mentre il film viene presentato a Venezia nel settembre del 1979) diventa suo malgrado attuale, a seguito del rapimento e dell'uccisione dello statista Aldo Moro per mano delle Brigate Rosse, nel maggio 1978. Durante il sequestro Moro, *Ogro* era già in fase di realizzazione e la vicinanza tra i fatti narrati e le vicende politiche italiane aveva allarmato la produzione e lo stesso regista, che modificò alcuni aspetti della sceneggiatura per evitare di essere accusato di filo-brigatismo: «in particolare, Pontecorvo incluse un epilogo nel quale la maggior parte dei terroristi baschi coinvolti nell'assassinio di Carrero Blanco sembrano rinunciare alla violenza al capezzale dei loro compagni più radicali. Così il film risente di una certa inconsistenza tematica, con momenti in cui ritrae con vivida partecipazione le fasi preparatorie dell'attentato e altri, nei flashback e nei flashforward, in cui mette in dubbio il ricorso alla violenza»³⁹. Quindi un film poco coraggioso, che cerca di ritrarre alcuni aspetti salienti degli anni di piombo italiani in maniera traslata, senza però avere l'ardire di parteggiare. Pontecorvo ha dichiarato più volte che l'inserimento dei flashback e dei flashforward era finalizzato a costruire una griglia critica intorno all'attentato e ad evitare che il film sembrasse troppo una nuda cronaca di un atto terroristico, considerando la vicinanza storica del sequestro Moro. Il film esce nelle sale, quindi, come un *instant movie*, una pellicola che si ispira ad un fatto di cronaca recente e di grande risonanza mediatica; l'attualità del tema però, se da un lato canalizza l'attenzione dell'opinione pubblica sul film, dall'altro rende l'opera estremamente sospetta e quindi accolta con una certa freddezza da parte della critica

³⁸ Dichiarazione di Pontecorvo tratta da I. BIGNARDI, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, cit., p. 162.

³⁹ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 92.





e del pubblico. L'interessamento iniziale di Pontecorvo nei confronti dell'attentato a Blanco era stato dettato da una vicinanza emotiva tra l'ex partigiano e i terroristi baschi, una condivisione di intenti che portava all'identificazione del fascismo franchista con quello mussoliniano; successivamente, però, la degenerazione della lotta politica in Italia aveva allontanato il primo paragone storico avvicinando invece la figura di Blanco a quella di Moro e rendendo quindi il film un'opera potenzialmente sovversiva e indelicata. Tra il sequestro Moro e l'attentato a Carrero Blanco ci sono molte analogie: l'appartenenza all'area cattolica di Blanco e la sua devozione religiosa, la matrice cattolica di alcuni esponenti dell'ETA, il coinvolgimento di figure femminili nel piano dei terroristi, la matrice rivoluzionaria dell'atto, le spaccature ideologiche interne al gruppo. Non è da escludersi che la cautela di Pontecorvo nel trattare con obiettività l'attentato a Blanco non sia scaturita da una forma di autocensura preventiva, ma da una vera e propria forzatura del PCI, intervenuto per evitare che un regista collegato in vari modi con il partito potesse avanzare un'apologia, poco mascherata a dire il vero, del terrorismo armato; anche perché la verità storica del movimento indipendentista basco viene tradita da *Ogro*, nel quale si mostra una spaccatura all'interno del gruppo, che storicamente è emersa soltanto dopo la caduta del franchismo e non durante, come mostrato nel film. Per tale ragione, insieme a molte altre, il film non fu accolto positivamente dall'ETA che lo lesse come un'interpretazione faziosa e deviata del vero spirito rivoluzionario del movimento. Ricordiamo che *Ogro*, dopo il debutto veneziano, avrebbe dovuto avere una prima ufficiale al Festival di San Sebastian, ma i promotori del festival cancellarono la proiezione temendo che potesse suscitare proteste e insurrezioni promosse dagli indipendentisti baschi. La stessa autrice del libello da cui il film è tratto, Eva Forest, si dichiarò in seguito contrariata dall'adattamento di Pontecorvo, sostenendo che il film tradiva la causa basca e nascondeva sotto il pretesto dell'attentato a Blanco considerazioni personalistiche sulla situazione politica italiana. Insomma, un buco nell'acqua.

A distanza di anni la messa in immagini del sequestro Moro in *Buon-giorno, Notte* (2003) di Marco Bellocchio riporta alla mente alcune immagini di *Ogro*; come ad esempio la sequenza in cui i terroristi, rinchiusi nel loro appartamento, assistono in televisione al notiziario in cui viene annunciata la nomina di Blanco a Presidente del Consiglio. In Pontecorvo come in Bellocchio la realtà irrompe attraverso le immagini del piccolo schermo, traslazione mediata di un dialogo impossibile tra reazione e rivoluzione. Come si fa ad interloquire con un nemico che





non ascolta? I media, l'immagine televisiva, emanazione di un potere che impone, ma che non accetta il dialogo. Le immagini di archivio passano attraverso la televisione, la storia passa attraverso la televisione, venendo accolta come cronaca oggettiva e non come espressione di una volontà di dominio. Blanco e Moro sono quindi molto vicini nella rappresentazione sfumata che ne dà Pontecorvo, anche perché il giudizio sull'operato politico di Blanco arriva solo attraverso la lente distorta del terrorismo basco, come evidenziò Cosulich in una recensione dell'epoca:

L'allusione all'Italia del '78 è trasparente: la stessa cattolicità del terrorista basco, la sua fede nell'aldilà, strizzano l'occhio alla matrice cattolica di alcune BR storiche. Il difetto di *Ogro* sta nel fatto che tali preoccupazioni, più che di partenza, sembrano essere d'arrivo, come se l'autore avesse aggiustato il tiro strada facendo, man mano che la situazione del nostro paese si radicalizzava⁴⁰.

Forse, per tale ragione, l'impegno politico di Pontecorvo funziona meglio a lungo raggio, quando le rivoluzioni sono metafora marxista dell'oppressione del Capitale sul proletariato e non quando dietro uno statista spagnolo si allunga l'immagine, ancora troppo vivida, di un politico italiano. Se, a distanza di tempo, immaginassimo un film privo degli inserti «giustificativi», un film asciutto, dedicato esclusivamente alla narrazione delle fasi che hanno preceduto l'attentato a Carrero Blanco, avremmo sicuramente un'opera meno ambigua, più chiara e più serrata nello sviluppo, una sorta di cronaca di un sequestro che si trasforma progressivamente nella cronaca di un attentato; invece, all'interno di questa struttura pura sono stati inseriti troppi dialoghi ideologici tra i membri del commando che hanno rallentato lo sviluppo diegetico, appesantendolo di sovrastrutture sostanzialmente inutili.

Ogro viene prodotto da Franco Cristaldi e Nicola Carraro, con la partecipazione di un'unità produttiva spagnola, e per la prima volta alla sceneggiatura manca la storica firma di Franco Solinas. Lo script è opera di Pontecorvo, Giorgio Arlorio e Ugo Pirro (autore di molti film politici del periodo tra cui vale la pena ricordare *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri e *San Babila, ore 20: un delitto inutile* di Carlo Lizzani). La partecipazione di Ugo Pirro alla sceneggiatura e di Gian Maria Volontè come interprete principale forma nuovamente la coppia Pirro-Volontè all'epoca garanzia di impegno

⁴⁰ C. COSULICH, «Ogro», in *Paese Sera*, 10 novembre 1979.





politico e di tematiche scomode. Nuovamente al centro del film vi è la descrizione di un tentativo di emancipazione all'interno di un sistema altamente repressivo. Ad interpretare il gruppo dei terroristi baschi vengono chiamati attori italiani e spagnoli, particolarmente impegnati sul fronte dell'attivismo politico, come Gian Maria Volontè e Saverio Marconi (un giovane attore che aveva da poco interpretato Gavino in *Padre padrone* dei fratelli Taviani) sul fronte italiano e Angela Molina ed Eusebio Poncela sul fronte spagnolo. Il gruppo di interpreti risulta ben assortito. La lavorazione del film è difficile, intervallata da dubbi e da un sostanziale disamore del regista nei confronti della materia trattata. Nel film tuttavia emergono alcune tematiche importanti, trascurate in altre sedi dal regista pisano, come ad esempio la centralità dell'elemento religioso nella formazione delle leve terroristiche, e il riferimento non è solo all'ETA, ma anche ad alcune frange cattoliche delle Brigate Rosse. Il film si apre con un prologo che riassume, con immagini di repertorio, le fasi salienti della nascita del movimento per l'indipendenza dei paesi baschi, sottolineando l'estraneità linguistica e culturale di tale minoranza cooptata di forza all'interno del governo spagnolo. Sulla cartina politica dei Paesi Baschi scorrono i titoli di testa. La prima sequenza ci porta a Bilbao, nel 1978: si tratta di un flashforward che mostra i rapporti tesi tra Txabi e Amaiur, un tempo coppia unita dalla lotta e dall'amore e ora divisa dalle disparità ideologiche che hanno condotto il primo a rivendicare la centralità della lotta armata nella strategia dell'ETA e la seconda, invece, a rinnegare le azioni terroristiche commesse in nome di una lotta da condurre solo attraverso le idee e la resistenza passiva. In questo dialogo troviamo il primo riferimento all'universo religioso che domina la formazione di Txabi. Amaiur, ricordando i suoi compagni di lotta, dice a Txabi: «Eravate come fratelli» e lui risponde: «Anche i fratelli tradiscono», ricordando i precedenti biblici della sua cruda affermazione. Nella sequenza successiva, assistiamo a due momenti centrali della prima giovinezza di Txabi, prima l'azione repressiva della scuola spagnola, incarnata da un crudele maestro che picchia gli studenti che dichiarano di volersi esprimere in lingua basca e non in spagnolo e poi le riunioni condotte da un sacerdote cattolico, Joseba, che spinge, invece, i ragazzi a rivendicare la loro autonomia, attraverso qualsiasi mezzo, anche aderendo ai movimenti separatisti. Le sequenze iniziali mettono subito in evidenza l'alterità di Txabi rispetto al gruppo, il suo atteggiamento pugnace e il suo sostanziale isolamento affettivo. Successivamente veniamo a conoscenza degli altri membri del commando, incaricati di rapire Carrero Blanco proponendo come ri-





scatto la liberazione di centocinquanta prigionieri politici. Anche in questo caso, la posizione di Txabi è più radicale, essendo l'unico a proporre sin dall'inizio l'assassinio dello statista. Gli altri membri invece, Esarra, Luque e Iker sono più possibilisti e ritengono che il sequestro debba essere un atto politico contro il franchismo e la criminale gestione della questione basca. *Ogro*, a questo punto, si articola in due blocchi sequenziali: la preparazione del sequestro e, nel momento in cui il rapimento non risulta più possibile, la preparazione dell'attentato. La prima fase è caratterizzata dall'ambientamento del nucleo terrorista nella capitale spagnola; il gruppo non si trova a suo agio e percepisce la sostanziale indifferenza del popolo madrileni nei confronti della questione basca. L'alterità è dettata anche a livello fotografico da una Madrid livida, fredda, periferica, messa a confronto con le sequenze basche caratterizzate da toni caldi e da geografie cromatiche più accoglienti. Se la preparazione del sequestro è caratterizzata da questa sostanziale alterità, la fase che precede l'attentato è invece rafforzata ideologicamente dall'incontro con una ragazzina basca in un bar, che esprime subito simpatia per Esarra e che rivedremo il giorno stesso dell'attentato, quasi come a ratificare la correttezza di un'azione che viene condotta per il bene e per la libertà delle giovani generazioni. La ragazzina diventa un lasciapassare morale, un'autorizzazione simbolica all'azione, che nelle fasi del sequestro non si era manifestata, sottintendendo l'erroneità della prima soluzione. Le fasi preparatorie del sequestro si svolgono attraverso l'osservazione continua della vittima, la quale si reca in chiesa tutte le mattine alla stessa ora per assistere alla messa accompagnata dalle guardie del corpo, e la preparazione del covo in cui imprigionare Blanco dopo il rapimento. Come covo viene scelto un negozio di articoli per bambini, alla cui gestione vengono messe le due uniche donne del gruppo, Amaïur e Karnele, figure insospettabili, avendo anche, la prima, una bimba piccola, nata dalla relazione con Txabi. Nello scantinato del negozio dovrà essere trattenuto Blanco, sino al rilascio dei prigionieri: tuttavia, il rifugio non è perfettamente insonorizzato e si rivela necessaria la costruzione di un muro. Per costruire il muro (elemento simbolico di separazione tra i membri del gruppo) viene coinvolto da Txabi un operaio, uno dei leader di una protesta sindacale alla quale Txabi si trova ad assistere e che viene aiutato da quest'ultimo a fuggire dalla polizia. Esarra disapprova il coinvolgimento di persone esterne, ritenendolo molto pericoloso, ma la figura del muratore diventa funzionale all'interno del film, dal momento che il muratore, che incarna il collettivismo della lotta sindacale a fron-





te dell'individualismo violento del gruppo terroristico, cerca di dissuadere Txabi dal compiere un'azione criminale, ma alla fine viene convinto dal nome della vittima, Carrero Blanco, l'orco, l'ogro, emanazione del fascismo franchista. Il dialogo tra i due ricorda quello tra Squarcìo e Salvatore, ne *La grande strada azzurra*, il primo fautore di un individualismo anarchico radicale e il secondo sostenitore del collettivismo sindacale, in grado di assicurare meno ricchezza ma più uguaglianza. Le parole dell'operaio sono illuminanti relativamente alla posizione degli autori, anche se eccessivamente didascaliche nel modo in cui vengono esposte: «per me voi sbagliate. Sequestro di industriali. Una bomba gettata qui, un poliziotto ammazzato là. [...] Per noi la lotta è qualcosa di diverso. La lotta è il lavoro di tutti i giorni. È organizzazione. Ottenere sempre più consenso. Cambiare la testa della gente pezzo per pezzo, giorno per giorno. [...] Il fatto è che io credo solo all'azione collettiva fatta da più gente possibile e che serve a più gente possibile». Pontecorvo tiene a sottolineare che «la violenza terroristica è giustificata solo in determinate condizioni»⁴¹. Quindi l'azione terroristica contro il fascismo è giustificata sino al perdurare del fascismo stesso; dopo la caduta di Franco e l'instaurarsi della democrazia in Spagna è sbagliato continuare la lotta secondo le stesse forme violente del passato: questa è la conclusione cui giungono i protagonisti del film, con l'eccezione di Txabi. Il personaggio dell'operaio è funzionale anche a creare un paragone con la situazione italiana, in merito alle difficoltà comunicative tra sindacati e terroristi: «cogliendo così l'occasione per fare un chiaro riferimento allo scollamento avvenuto anche in Italia tra Brigate Rosse e fabbriche»⁴². La costruzione del muro si rivela inutile, e nella seconda parte del film, quando il comando generale dell'ETA ordina l'esecuzione di Carrero Blanco, sarà invece necessaria la distruzione di un muro, per permettere al comando di costruire un tunnel, all'interno del quale posizionare una carica ingente di esplosivo, che verrà innescata nel momento di passaggio dell'automobile dell'ormai Primo Ministro. Il set dell'azione si sposta dal negozio di articoli per bambini allo studio del sedicente scultore Iker (professione atta a giustificare il rumore prodotto dall'appartamento). Le fasi che precedono l'attentato sono molto ben costruite e raccontate con piglio drammatico: scavando viene rotto

⁴¹ A. O'LEARY-SRIVASTAVA, «Violence and the Wretched. The Cinema of Gillo Pontecorvo», in *The Italianist*, 2009, 29, p. 261.

⁴² C. UVA, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 44.





un tubo del gas, che produce un odore sgradevole che mette in allarme i condomini, Luque viene sommerso da una frana di calcinacci e tirato fuori attraverso una difficile operazione di estrazione dalle macerie, le operazioni di innesco della bomba sono costantemente interrotte dall'arrivo di curiosi, di estranei, di misteriosi osservatori. Nonostante tutta la confusione prodotta, gli imprevisti e le difficoltà incontrate, il commando riesce a procedere verso i momenti conclusivi dell'attentato e ad agire sostanzialmente indisturbato, al punto che in loro sorge il sospetto di essere stati scoperti e di venire manovrati dai servizi segreti affinché l'attentato a Blanco vada a buon fine; un sospetto poi ratificato e trasformato quasi in una certezza a seguito delle indagini condotte intorno all'eliminazione dello statista spagnolo, un personaggio scomodo e invisibile a molti e che, sotto vari aspetti, rendeva difficile la transizione verso la democrazia, dopo la lunga e tragica parentesi franchista. L'eliminazione dell'orco si svolge esattamente secondo i piani e l'esplosione è talmente forte che la macchina di Blanco viene letteralmente lanciata sopra un palazzo (la sequenza, realizzata attraverso l'uso di un modellino, è altamente spettacolare per il periodo). Il gruppo si allontana, aiutato da Karnele e Amaiur, depistando i curiosi e avvalorando l'ipotesi della fuga di gas. Come evidenziato da Biraghi in una recensione dell'epoca, la parte finale del film contiene almeno due sequenze da antologia: «quella, suggestivamente attonita, dell'ultima comunione del morto; e quella, sempre più concitata, dell'allontanarsi del commando dal luogo dell'azione mentre attraverso le radio della polizia l'incredibile notizia rimbalza prendendo poco a poco i veri connotati»⁴³. Il gruppo in fuga verso la periferia della città ascolta con trepidazione i comunicati emessi dalle radio della polizia, sulle cui frequenze il commando era già sintonizzato da parecchio tempo, e che registrano prima un'esplosione di gas, mentre progressivamente si fanno più chiari i contorni terroristici dell'azione indirizzata contro Carrero Blanco. La vicenda dell'attentato si esaurisce in una stradina di campagna, laddove il gruppo d'azione viene nascosto all'interno del carro di un contadino che li condurrà verso il confine francese, mentre le due donne, insospettabili, continuano da sole la loro corsa in macchina. Tuttavia, come *La battaglia di Algeri*, anche *Ogro* ha due finali. Il primo finale vede la strategia dell'ETA vittoriosa, riuscendo ad eliminare, senza «effetti collaterali», il nemico. Il secondo finale, invece, si svolge alcuni anni dopo, quando tutti i compagni hanno abbandonato la lotta armata, tranne Txabi, il

⁴³ G. BIRAGHI, «Ogro», in *Il Messaggero*, 10 novembre 1979.





quale continua ad uccidere i poliziotti come ritorsione contro il governo spagnolo. Proprio in uno di questi agguati, Txabi viene colpito mortalmente. Al suo capezzale si radunano i compagni di un tempo, che disapprovano il suo agire. Nel frattempo, Esarra è diventato un personaggio politico influente e viene fermato da un gruppo di giornalisti. Anche di fronte alla stampa, Esarra ha modo di esporre la sua posizione moderata. Come evidenzia Celli: «quindi la violenza terroristica è incorniciata da un finale che non conduce all'indipendenza come ne *La battaglia di Algeri*. Ma piuttosto la sequenza al capezzale dell'irriducibile Txabi evidenzia la possibilità di un cambiamento della strategia basca indirizzato verso la collaborazione con le istituzioni repubblicane della Spagna post-Franco»⁴⁴. Il finale di *Ogro* è antitetico rispetto a *La battaglia di Algeri*: lì il terrorismo falliva a breve raggio e trionfava come strategia a lungo termine, qui invece funziona a breve termine e fallisce con il passare del tempo. L'ultima inquadratura del film vede proprio Txabi agonizzante sul letto di ospedale, che si rifiuta di ammettere i suoi errori, e muore circondato dai suoi ex-compagni, che non concedono assoluzioni. Una sacra unzione laica che lascia il peccatore immerso nei suoi peccati. Su questa immagine ultimativa scorrono i titoli di coda, con l'efficace ed evocativo tema di Morricone.

Ogro è un film su cui si innestano due livelli narrativi, indipendenti l'uno dall'altro e che non sempre si amalgamano in maniera efficace: da un lato il conflitto tra un irriducibile e il suo gruppo, conflitto che si dipana principalmente sul piano verbale e che per tale ragione risulta a volte troppo didascalico; dall'altro la preparazione di un attentato terroristico, vero centro dell'azione narrativa, molto ben descritto e costruito con una suspense crescente ed avvincente per lo spettatore. La prima linea narrativa però rallenta la seconda e la frena, se così possiamo dire, la trattiene. L'appesantimento ideologico non giova al film: lo spettatore non riesce a capire sino in fondo le motivazioni storico-ideologiche che si celano dietro le azioni dell'ETA e che vengono troppo sbrigativamente liquidate nel prologo «documentaristico» e non riesce neppure a condividere l'odio del commando nei confronti del loro obiettivo, Carrero Blanco, l'orco cui fa riferimento il titolo. Mentre nei precedenti film di Pontecorvo il nemico aveva un volto, talvolta anche drammaticamente umano, come nel caso dell'ufficiale nazista di *Kapò*, in *Ogro* invece il nemico ha il volto sfumato di un uomo anziano e devoto, che non tradisce, nemmeno dallo sguardo, la crudeltà che gli viene

⁴⁴ C. CELLI, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, cit., p. 94.





attribuita. Come evidenzia Celli: «gli unici tratti di Blanco che vengono sottolineati evidenziano la sua devozione religiosa e non lo collegano in maniera adeguata con le istanze politiche che hanno condotto i baschi a considerarlo come un bersaglio. [...] A parte queste sue apparizioni in un contesto religioso e il breve filmato d'archivio che lo ritrae insieme a Franco, Blanco è piuttosto una figura anonima»⁴⁵. Certamente questa asciuttezza descrittiva funziona all'interno di un film chiuso come quello inizialmente pensato, ma non funziona più in un'opera che mette in luce le distanze ideologiche tra i vari membri del commando. Blanco, alla fine, vola via come un animale improvvisamente rimesso in libertà; la sua morte non produce nulla di diverso nello spettatore. Come sottolinea Massimo Giraldi, *Ogro* è un film «preoccupato»: «il film diventa tutt'altro che di immediata lettura, è narrativamente punteggiato da rimandi e sottointesi, è in certi momenti minuzioso e preciso come un documentario, in certi altri avvolto su se stesso, bloccato e non facilmente decifrabile se non nell'ottica di un preciso intervento a favore di una delle due tesi a confronto»⁴⁶. Pontecorvo parla dell'ETA per parlare del terrorismo nostrano, ma non ha il coraggio di radicalizzare le sue posizioni e rimane in sospeso, realizzando un film accefalo, privo di una struttura ben precisa, ma che tende, come abbiamo evidenziato, a scivolare da un registro narrativo all'altro, senza troppa chiarezza. Gian Luigi Rondi in una recensione dell'epoca mette in luce proprio l'indecisione dell'opera: «le tesi, infatti, affidate a dialoghi troppo «scritti» sanno quasi sempre di sovrapposto e stentano, sul piano narrativo e drammaturgico, a raggiungere quella nobiltà che hanno invece sul piano delle idee, rivelandosi spesso occasioni di dissertazioni poco concise e di scarso effetto realistico»⁴⁷. Tuttavia, alcune sequenze rimangono esemplari, come quelle finali, e le scelte fotografiche e musicali si rivelano, come sempre in Pontecorvo, di grande efficacia formale. Anche in *Ogro* continua la collaborazione con Ennio Morricone, autore di un tema molto suggestivo e poco invasivo, che accompagna la vicenda senza sovrastarla. Il tema musicale si articola in due momenti distinti rispettivamente intitolati *Atto di dolore* e *Notte oscura notte chiara*. Il primo è il movimento dell'azione, della preparazione dell'attentato, scandito da «un martellato tipico del nostro musicista, affidato

⁴⁵ Ivi, p. 97.

⁴⁶ M. GIRALDI, «*Ogro*», in AA.Vv., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 96.

⁴⁷ G.L. RONDI, «*Ogro*», in *Il Tempo*, 10 novembre 1979.





alle note basse del pianoforte usato percussivamente e punteggiate da strappi irregolari, da cui però si alza una cantica dolorosa in orchestra che passa ai timbri oscuri dei legni»⁴⁸, mentre il secondo movimento è più riflessivo e accompagna le sequenze di scambio ideologico ed è «espresso da un motivo lento e grave, pausato, continuamente interrotto da silenzi paurosi, sospesi nel vuoto»⁴⁹. Una partitura musicale che rispecchia quindi perfettamente la dicotomia tematica presente all'interno del film. La parte più avvincente, la ricostruzione delle fasi che portano all'attentato, deflagra poi nella sequenza dell'esplosione in cui l'abilità tecnica del regista ha modo di palesarsi in tutta la sua spettacolarità ed efficacia, rendendo evidente un aspetto particolare del suo cinema, ovvero: «una qualità accidentale, oggettiva, ineffabile che è il graffio della sua vocazione realistica anche nelle sequenze in cui la solidità della finzione sembra essere la condizione decisiva»⁵⁰. Laddove il ritmo si fa serrato, nel momento in cui il cinema entra prepotentemente nella «creazione» del mondo, proprio in quel momento Pontecorvo riesce ad inserire elementi realistici, autentici, che riportano, con brevi pennellate, il cinema verso la realtà e non viceversa, come quasi sempre accade.

Ogro è l'ultimo lungometraggio di Pontecorvo, tra tutti quelli realizzati è il più intimista, il più sofferto, il più ultimativo nella sua titubanza espressiva e nel suo ripiegamento ideologico. Dopo *Ogro* il percorso pontecorviano attraversa una nuova stagione documentaristica, un lungo periodo di incarichi istituzionali e un leggero ritorno alla finzione con il cortometraggio *Nostalgia di protezione: Danza della fata confetto* (1997), interpretato da Fabrizio Bentivoglio, Isabella Ferrari e Valeria Golino, della durata di 8 minuti, presentato, insieme ad altri cortometraggi italiani, come evento speciale della 54^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tuttavia, a fronte di tanta parsimonia realizzativa si coglie nella carriera di Pontecorvo un *fil rouge* che da *Giovanna* arriva sino ad *Ogro* senza soluzione di continuità. Alle radici di tutti i film del regista pisano vi è la dirimente esperienza nelle file della resistenza partigiana, un momento di formazione umana che segna tutta la sua carriera. Le vicende vissute come capo partigiano, accompagnate alle esperienze di spettatore (il neorealismo e il cinema

⁴⁸ E. COMUZIO, «Ritmi violenti e riflessioni dolorose...», cit., p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ M. SESTI, «L'arte del contrappunto. Cinema, politica e musicalità nei film di Pontecorvo», in AA.VV., *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, cit., p. 58.





sovietico) hanno plasmato il carattere di Pontecorvo, facendo emergere un senso etico profondo e un'indignazione radicata per tutte le forme di sopraffazione e di ingiustizia. La formazione di Pontecorvo non è stata dunque cinematografica (uno degli aspetti che lo differenzia così tanto dal gruppo della Nouvelle Vague) ma piuttosto etica (uno degli aspetti che lo accomuna al gruppo neorealista). Come evidenzia Tom Behan: «nonostante la sua partecipazione alla Resistenza non determini la vera natura del cinema di Pontecorvo, è solo avendola ben chiara in mente che le basi di molti dei temi centrali dei suoi film possono essere pienamente comprese»⁵¹. Il passaggio agli anni Ottanta, con tutto il loro edonismo e il loro rifiuto programmatico del passato, non ha favorito la permanenza di temi così profondamente ancorati alla storia del secondo dopoguerra e il nostro ha preferito tacere piuttosto che realizzare film lontani dalla sua indole e dai suoi interessi primari. Ricordiamo però l'eccezione della storia su Romero, forse il film che Pontecorvo è arrivato più vicino a realizzare dopo *Ogro*. Solo in alcune istanze del Terzo Mondo il regista poteva trovare ancora materiale narrativo in grado di fondere impegno civile e ricerca estetica. Occorre aggiungere, a mo' di conclusione, che il profondo senso etico di Pontecorvo e la sua forza espressiva unitamente ad una grande abilità di articolazione narrativa difficilmente passano di moda e, come ebbe a sostenere Lino Micciché, «di cineasti seri come Pontecorvo, il cinema italiano ha oggi più bisogno che mai»⁵². Difficile dargli torto e difficile sostenere che oggi, come ieri, questo bisogno sia venuto meno. In questo risiede l'attualità del cinema di Pontecorvo e la sua primaria necessità.

⁵¹ T. BEHAN, «Gillo Pontecorvo: Partisan Film-maker», in *Film International*, 2008, 31, p. 30.

⁵² L. MICCICHÈ, «Ogro», in *Avanti*, 29 settembre 1979.







Bibliografia selettiva

La presente bibliografia vuole essere uno strumento per inquadrare la figura e il cinema di Gillo Pontecorvo attraverso la prospettiva adottata in questo libro. Per tale motivo essa non contiene i riferimenti bibliografici citati nel libro, ma estranei al cinema di Pontecorvo. Oltre a monografie specifiche, sono indicati alcuni articoli che forniscono un'originale visione del lavoro del regista pisano.

AA.VV.

1998 *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*, Assisi, ANCCI.

AVISAR ILAN

1988 *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

BALMA PHILIP

2012 «Big Business, Big Brother, and “Big Father”: Proto-Feminist Marxism in *Giovanna* by Pontecorvo», in *Italica*, 4, pp. 499-509.

2012 «Death of Archbishop: The Assassination of Oscar Romero Seen Through the Eyes of Gillo Pontecorvo, John Duigan and Oliver Stone», in *Luci e ombre* (rivista on line), anno I, 1, www.rivistalucieombre.com

BARBARO UMBERTO

1956 «Giovanna», in *Vie Nuove*, 42, p. 34

BIGNARDI IRENE

1999 *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli.

BISONI CLAUDIO

2013 «Il carrello di *Kapò* visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva», in *Cinema e Storia*, numero monografico *La Shoah nel cinema italiano*, 2, pp. 117-128.

CAILLÉ PATRICIA

2007 «The Illegitimate Legitimacy of *The Battle of Algiers* in French Film Culture», in *Interventions*, 9, pp. 371-388.





122 *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*

CAROCCI ENRICO

2012 *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni.

CELLI CARLO

2005 *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, Lanham (MD), The Scarecrow Press.

DANEY SERGE

1992 «Le travelling de Kapò», in *Trafic*, 4, p. 5.

DONESON JUDITH

1978 «The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film» in *Sboab: a Review of Holocaust Studies and Commemorations*, 1, pp. 11-13.

FERRERO ADELIO

1959 «Velleità e risultati dei giovani registi italiani», in *Cinema Nuovo*, 137, pp. 42-44.

FINK GUIDO

1959 «La grande strada azzurra», in *Cinema Nuovo*, 138, p. 160.

FORGACS DAVID

2007 «Italians in Algiers», in *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, 9/3, pp. 350-364.

FRANCIONE FABIO (a cura di)

2000 Il coraggio delle idee: Gillo Pontecorvo. Intellettuale e cineasta cosmopolita, Lodi Città Film Festival, Santhià (VC), Grafica Santhiatese.

GHIARELLI MASSIMO

1978 *Gillo Pontecorvo*, Il Castoro Cinema, Firenze, La Nuova Italia.

HASPEL PAUL

2006 «Algeria Revisited: Opposing Commanders as Warring Doubles in *The Battle of Algiers*», in *Journal of Film and Video*, 58, pp. 33-42.

HARRISON NICHOLAS

2007 «Pontecorvo's "Documentary" Aesthetics. *The Battle of Algiers* and the Battle of Algiers», in *Interventions*, 9, pp. 389-404.

LECCO ALBERTO

1985 *Don Chisciotte ebreo ovvero l'identità conquistata: saggi letterari e cinematografici su ebraismo e antisemitismo 1961-1985*, Roma, Carucci.

MARTINI GIACOMO (a cura di)

2005 *Il cinema di Gillo Pontecorvo*, Cesena, Il Ponte Vecchio.





- MEDICI ANTONIO (a cura di)
2002 Giovanna, *storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse.
- MELLEN JOAN
1972 «An Interview with Gillo Pontecorvo», in *Film Quarterly*, 1, pp. 2-10.
- MICCICHÈ ANDREA
2014 «Terrorismo, democrazia e nazionalismo. “L’operazione Ogro” secondo Gillo Pontecorvo», in N. Genovese, M. Patanè (a cura di), *Buone notizie: Angela Molina*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, pp. 147-156.
- MICCICHÈ LINO
1995 *Cinema italiano: gli anni’60 e oltre*, Venezia, Marsilio.
- MICCICHÈ LINO (a cura di)
1995 (a cura di) *Studi su dodici sguardi d’autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Torino, Lindau.
- MILLER MARILYN G.
2013 «Truths, lies and telling silences in Gutiérrez Alea’s *The Last Supper* and Pontecorvo’s *Burn!*», in *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 1, pp. 59-74.
- ORLANDO VALERIE
2000 «Historiographic Metafiction in Gillo Pontecorvo’s *La bataille d’Alger*: Remembering the “Forgotten War”», in *Quarterly Review of Film and Video*, 17, pp. 261-271.
- POVOLEDO ELISABETTA
2014 «Pontecorvo and the Rebirth of Battle of Algiers», in *The International Herald Tribune*, 17 March.
- REPASS WILLIAM
2013 «Towards a Revolutionary Space», in *Cineaction*, 92, pp. 12-16.
- RIEGLER THOMAS
2009 «Gillo Pontecorvo’s “dictatorship of the truth”. A legacy», in *Studies in European Cinema*, 6, pp. 47-60.
- RIVETTE JACQUES
1961 «De l’abjection», in *Cahiers du Cinéma*, 120, pp. 54-55.
- SADOU L GEORGES
1960 «Kapò», in *Les Lettres Françaises*, 15 septembre.
- SAID EDWARD
2000 «The Dictatorship of Truth: An Interview With Gillo Pontecorvo», in *Cineaste*, 25, pp. 24-25.





124 *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*

STEVENSON DIANE

2003 «The Wide Blue Road», in *Cineaste*, XXIX, pp. 77-78.

STONE ALAN A.

2007 *Movies and the Moral Adventure of Life*, Cambridge, MIT Press.

TASSONE ALDO (a cura di)

1979 *Parla il cinema italiano*, vol. I, Milano, Edizioni Il Formichiere.

VIRTUE NANCY

2014 «Poaching Within the System: Gillo Pontecorvo's Tactical Aesthetics in *The Battle of Algiers*», in *Screen*, 55, pp. 317-337.

ZEMON DAVIS NATALIE

2000 *Slaves on Scree Film and Historical Vision*, Canada, Vintage Canada
[trad. it. *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella, 2007].





Filmografia

Documentari e cortometraggi

Missione Timiriazev

Italia 1953 - 10'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Porta Portese

Italia 1954 - 10'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Festa a Castelluccio

Italia 1954 - 10'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Cani dietro le sbarre

Italia 1955 - 10'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Pane e zolfo

Italia 1956 - 10'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

L'addio a Enrico Berlinguer (realizzato insieme ad altri registi)

Italia 1984 - 96'

Una storia per l'energia

Italia 1984 - 30'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

12 registi per 12 città (Capitolo: Udine)

Italia 1989 - 90'

Ritorno ad Algeri

Italia 1992 - 58'

Regia: **Gillo Pontecorvo**





126 *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*

Nostalgia di protezione: Danza della fata confetto

Italia 1997 - 8'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Un altro mondo è possibile (realizzato insieme ad altri registi)

Italia 2001 - 60'

Regia: **Gillo Pontecorvo**

Firenze: il nostro domani (realizzato insieme ad altri registi)

Italia 2003 - 73'

Lungometraggi

Giovanna, episodio italiano de *Die Winderose (La rosa dei venti)* di Joris Ivens.

Italia 1955 - B/N - 36'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* Franco Solinas. *Montaggio:* Enzo Alfonsi. *Costumi:* Elena Mannini. *Musica:* Mario Zafred. *Interpreti:* Armida Giannassi (Giovanna), Carla Pozzi.

La grande strada azzurra

Italia 1957 - colore - 100'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* **Gillo Pontecorvo**, Franco Solinas. *Fotografia:* Carlo Montuori. *Montaggio:* Eraldo Da Roma. *Scenografia:* Pietro Gherardi. *Costumi:* Lucia Mirisola. *Musica:* Carlo Franci. *Interpreti:* Yves Montand (Squarcìò), Alida Valli (Rosetta), Francisco Rabal (Salvatore), Umberto Spadaro (Gaspere Puggioni), Peter Carsten (Rivo), Federica Ranchi (Diana), Mario Girotti (Renato), Ronaldo Bonacchi (Bore), Giancarlo Soblone (Tonino), Josip Batistic, Stane Potokar, Angelo Zanolli, Giorgio Kuru, Janez Vrhovec, Milutin Jasnìc, Angela Sarlone, Pasquale Campagnola. *Produzione:* Maleno Malenotti per la Gesi Film.

Kapò

Italia/Francia/Yugoslavia 1959 - B/N - 118'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* **Gillo Pontecorvo**, Franco Solinas. *Fotografia:* Goffredo Bellisario, Marcello Gatti, Marco Scalpelli, Aleksandar Sekuvolic. *Montaggio:* Roberto Cinquina. *Scenografia:* Piero Gherardi. *Musica:* Carlo Rustichelli, **Gillo Pontecorvo**. *Interpreti:* Susan Strasberg (Edith/Nicole), Laurent Terzieff (Sascha), Emmanuelle Riva (Therese), Didi Perego (Sofia), Gianni Garko (Karl), Eleonora Bellinzaghi, Annabella Besi, Mira Dinulovic, Mirjana Dojc, Dragomir Felba, Graziella Galvani, Paola Pitagora, Bruno Scipioni. *Produzione:* Moris Ergas, Franco Cristaldi.





La battaglia di Algeri

Italia/Algeria 1966 - B/N - 123'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* **Gillo Pontecorvo**, Franco Solinas, Yacef Saadi. *Fotografia:* Marcello Gatti. *Montaggio:* Mario Morra, Mario Serandrei. *Scenografia:* Sergio Canevari. *Costumi:* Giovanni Axerio. *Musica:* Ennio Morricone, **Gillo Pontecorvo**. *Interpreti:* Brahim Haggiag (Ali La Pointe), Jean Martin (Colonnello Mathieu), Yacef Saadi (Djafar), Samia Kerbash, Ugo Paletti, Fusia El Kader (Halima), Mohamed Ben Kassen (Piccolo Omar), Michele Kerbash (Fathia), Franco Morici, Tommaso Neri, Gene Wesso. *Produzione:* Antonio Musu (Igor Film Italia), Yacef Saadi (Casbah Film Algeria).

Queimada

Italia/Francia 1969 - colore - 112'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* Franco Solinas, Giorgio Arlorio. *Fotografia:* Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini. *Montaggio:* Mario Morra. *Scenografia:* Lisa Brennan, Tim Ferrier. *Costumi:* Marilù Carteny. *Musica:* Ennio Morricone. *Interpreti:* Marlon Brando (Sir William Walker), Evaristo Márquez (José Dolores), Norman Hill (Shelton), Renato Salvatori (Teddy Sanchez), Dana Ghia (Francesca), Valeria Ferran Wanani (Guarina), Giampiero Albertini (Henry), Carlo Palmucci (Jack), Thomas Lyons (Generale Prada), Joseph P. Persaud (Juanito), Alvaro Medrano, Alejandro Obregón, Cecily Browne Laird, Maurice Rodriguez. *Produzione:* Alberto Grimaldi.

Ogro

Italia/Spagna 1979 - colore - 112'

Regia: **Gillo Pontecorvo**. *Sceneggiatura:* **Gillo Pontecorvo**, Giorgio Arlorio, Ugo Pirro (liberamente tratto da *Operacion Ogro* di Julen Agirre). *Fotografia:* Marcello Gatti. *Montaggio:* Mario Morra. *Scenografia:* Antonio De Miguel, Rafael Palmero. *Musica:* Ennio Morricone. *Interpreti:* Gian Maria Volontè (Izara), José Sacristiàn (Icar), Angela Molina (Amayore), Eusebio Poncela (Txabi), Saverio Marconi (Luque), Georges Staquet (El Albanil), Nicole Garcia (Karmele), Féodor Atkine (Joseba), Estanis González, Agapito Romo (Carrero Blanco), José Manuel Cervino, José Luis Pérez, Luis Politti, Augustin Navarro, Ana Torrent. *Produzione:* Franco Cristaldi, José Samano.







Indice dei nomi e dei film

- Alessandrini, Goffredo, 42
Allen, Woody, 83
Altman, Robert, 83
Antonioni, Michelangelo, 16, 18, 29
Arlorio, Giorgio, 61, 67, 111
Audiard, Jacques, 7, 99
Avisar, Ilan, 49, 50, 57
Ayers, Bill, 86
- Baader, Andreas, 87
Baazi, Salah, 88
Bach, Johann Sebastian, 77, 93
Balma, Philip, 22, 76, 77
Barbaro, Umberto, 25
Bazin, André, 38
Behan, Tom, 119
Bellocchio, Marco, 110
Bellon, Yannick, 19
Ben Bouali, Hassiba, 100
Ben M'Hidi, Labar, 98
Bentivoglio, Fabrizio, 118
Berlinguer, Luigi, 80
Bernini, Franco, 81
Bertolucci, Bernardo, 81
Bigéard, Marcel, 88
Biraghi, Guglielmo, 115
Bisoni, Claudio, 47
Blasetti, Alessandro, 29
Bolognini, Mauro, 44
Boudiaf, Muhammad, 107
Bouhamidi, Mahmoud, 100
Braga, Sonia, 77
Brando, Marlon, 7, 38, 44, 61, 62, 63,
64, 65, 69, 72, 76, 84, 88
- Calabresi, Luigi, 82
Canetti, Elias, 23
Capa, Robert, 67
Cardinale, Claudia, 44, 83
Carocci, Enrico, 93, 94
Carraro, Nicola, 111
Carrero Blanco, Luis, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117
Casiraghi, Ugo, 59
Cassini, Nadia, 64
Cavalcanti, Alberto, 19
Céline, Louis Ferdinand, 61
Celli, Carlo, 74, 75, 88, 99, 116, 117
Che Guevara, Ernesto, 66, 67
Comencini, Francesca, 81
Comolli, Jean-Louis, 21, 94
Comuzio, Ermanno, 106
Coppola, Francis Ford, 83
Cosulich, Callisto, 111
Cristaldi, Franco, 43, 44, 45, 87, 88, 111
- Damiani, Damiano, 61
Daney, Serge, 51, 55
Dardenne, Jean-Pierre e Luc, 7, 18, 80
De Bonis, Maurizio G., 59
Debord, Guy, 64
Delon, Alain, 60
De Niro, Robert, 76
De Santis, Giuseppe, 29, 36
De Sica, Vittorio, 36, 80
Di Vittorio, Giuseppe, 13
Doneson, Judith, 48
Dovženko, Aleksandr Petrovič, 12, 30
Dreyfus, Richard, 76
Drif, Zohra, 100





130 *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*

- Duigan, John, 76, 77
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič 12, 23, 24
- Ekk, Nikolaj, 80
- Emiliani, Simone, 14
- Emmer, Luciano, 29
- Fabrizi, Aldo, 76
- Fanon, Frantz, 24, 67, 74, 85, 88, 90, 91, 96, 100, 101
- Fedeli, Valeria, 20
- Ferrari, Isabella, 118
- Ferrero, Adelio, 36
- Fink, Guido, 36
- Flaherty, Robert, 30
- Forest, Eva, 108, 110
- Forgacs, David, 37, 38
- Franco, Francisco, 108, 114, 117
- Frank, Anne, 43
- Garcia Villas, Marianela, 77
- Gassmann, Vittorio, 43, 83
- Gatti, Marcello, 103
- Gerassimov, Sergej, 19
- Gherardi, Piero, 62
- Ghirelli, Massimo, 13
- Gianassi, Armida, 19, 63
- Giraldi, Franco, 19, 81
- Giraldi, Massimo, 117
- Giraudoux, Jean, 73
- Golino, Valeria, 118
- Gregoretti, Ugo, 81
- Griffith, David W., 24
- Grimaldi, Alberto, 61, 66
- Gutiérrez Alea, Tomàs, 68, 72
- Haggiag, Brahim, 99
- Harrison, Nicholas, 103
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 41
- Hung, Trahn Ahn, 83
- Ivens, Joris, 18, 19, 20
- Jordan, Neil, 83
- Kezich, Tullio, 84
- Kieslowski, Krzysztof, 83
- Kuo-Yin, Wu, 19
- Lanzmann, Claude, 46
- Laura, Ernesto G., 32
- Lecco, Alberto, 45, 46
- Leone, Sergio, 66
- Lessing, Gotthold Ephraim, 41
- Levi, Primo, 46, 68
- Lizzani, Carlo, 49, 81, 111
- Loach, Ken, 7, 80
- Logan, Joshua, 44
- Losey, Joseph, 60
- Lukàcs, György, 41
- Maggiorani, Lamberto, 63, 64
- Malle, Louis, 49
- Magni, Luigi, 81
- Manchevski, Milcho, 83
- Mangini, Cecilia, 21
- Marconi, Saverio, 112
- Marker, Chris, 71, 73
- Marquez, Evaristo, 7, 38, 63, 64, 72
- Martin, Jean, 88, 92
- Marx, Karl, 21, 90
- Maselli, Francesco, 81
- Massu, Jacques, 88, 90
- Menczer, Enrico, 27
- Miccichè, Lino, 28, 37, 67, 70, 84, 119
- Miller, Marilyn G., 68
- Ming-Liang, Tsai, 83
- Molina, Angela, 112
- Monicelli, Mario, 81
- Montaldo, Giuliano, 16, 19, 81
- Montand, Yves, 29
- Moravia, Alberto, 59, 66
- Moro, Aldo, 108, 109, 110, 111
- Morricone, Ennio, 66, 105, 106, 116, 117
- Musu, Antonio, 88
- Natta, Enzo, 41
- Newman, Paul, 87
- Novak, Kim, 48





- Olmi, Ermanno, 16
- Perego, Didi, 44
- Pestelli, Leo, 59
- Petri, Elio, 111
- Picasso, Pablo, 84
- Pinelli, Giuseppe, 82
- Pirro, Ugo, 111
- Poitier, Sidney, 62
- Polanski, Roman, 83
- Poncela, Eusebio, 112
- Pontecorvo, Bruno, 79
- Pontecorvo, Marco, 107
- Pozzi, Clara, 19
- Prabhakaran, Veluppilai, 86
- Pratolini, Vasco, 59
- Pudovkin, Vassilj, 80
- Quatriglio, Costanza, 7
- Quine, Richard, 48
- Raboni, Giovanni, 69
- Repass, William, 102
- Resnais, Alain, 43, 44, 94
- Riegler, Thomas, 87
- Riva, Emmanuelle, 44, 51, 55, 59
- Rivette, Jacques, 51, 55, 59, 72
- Romero, Oscar, 76, 77, 119
- Rondi, Gian Luigi, 117
- Rosi, Francesco, 88
- Rossellini, Roberto, 11, 30, 37, 38, 43, 76, 80
- Rustichelli, Carlo, 52, 106
- Saadi, Jacef, 88, 98
- Sadoul, Georges, 59
- Salvatores, Gabriele, 81
- Salvatori, Renato, 74
- Sartre, Jean-Paul, 42, 84, 92
- Scarnati, Paola, 20
- Scola, Ettore, 81
- Scorsese, Martin, 71
- Segre, Andrea, 7
- Segre, Daniele, 81
- Simonelli, Giuseppe, 29
- Solinas, Franco, 19, 28, 29, 30, 34, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 54, 56, 59, 60, 61, 67, 87, 88, 90, 96, 111
- Sordi, Alberto, 83
- Spence, Louise, 96
- Spielberg, Steven, 49, 83
- Stam, Robert, 96
- Stevens, George, 43
- Stevenson, Diane, 35
- Stone, Alan A., 89
- Strasberg, Lee, 44, 72
- Strasberg, Susan, 44, 64
- Tassone, Aldo, 75
- Taviani, Paolo e Vittorio, 112
- Terzieff, Laurent, 44
- Tornabuoni, Lietta, 26
- Toussaint Louverture, François Dominique, 62, 72
- Truffaut, François, 27, 71
- Vaillant-Couturier, Marie-Claude, 19, 20
- Valli, Alida, 29, 32
- Vancini, Florestano, 13
- Viany, Alex, 19
- Vigo, Jean, 34
- Villaggio, Paolo, 83
- Virtue, Nancy, 102
- Visconti, Luchino, 35, 36, 88
- Vitti, Monica, 83
- Vivarelli, Piero, 64
- Volontè, Gian Maria, 88, 111, 112
- Wayne, Mike, 95
- Weiss, Jiří, 49
- Wolf, Konrad, 49
- Yimou, Zhang, 83
- Zavattini, Cesare, 36, 63
- Zemon Davis, Nathalie, 73



- Altro mondo è possibile, Un* (Autori vari, Italia, 2001), 81
- Atalante, L'* (J. Vigo, Francia, 1934), 34
- Battaglia di Algeri, La* (G. Pontecorvo, Italia-Algeria, 1966), 7, 13, 17, 24, 37, 38, 52, 53, 61, 66, 71, 80, 82, 84, 85-108, 115, 116
- Before the Rain* (M. Manchevski, Macedonia, 1994), 83
- Bell, Book and Candle* (*Una strega in paradiso*, R. Quine, USA, 1958), 48
- Bronenosets Potemkin* (*La corazzata Potemkin*, S.M. Ejzenštejn, Unione Sovietica, 1925), 24, 80
- Buongiorno, Notte* (M. Bellocchio, Italia, 2003), 110
- Cammino verso la vita, Il* (N. Ekk, Unione Sovietica, 1931), 80
- Cani dietro le sbarre* (G. Pontecorvo, Italia, 1954), 14-15, 16, 17
- Cyclo* (T. Ahn Hung, Vietnam, 1995), 83
- Corner in Wheat, A* (*Un accoppiamento di grano*, D.W. Griffith, USA, 1909), 24
- Delta Padano* (F. Vancini, Italia, 1951), 13
- Diary of Anna Frank, The* (*Il diario di Anna Frank*, G. Stevens, USA, 1959), 43
- Dio serpente, Il* (P. Vivarelli, Italia, 1970), 64
- Dodici registi per dodici città* (Autori Vari, Italia, 1990), 81
- Dov'è la libertà* (R. Rossellini, Italia, 1952), 43
- Deux jours, une nuit* (*Due giorni, una notte*, J-L-L.Dardenne, Francia-Belgio, 2014), 18
- Ebreo errante, L'* (G. Alessandrini, Italia, 1948), 42
- Essere donne* (C. Mangini, Italia, 1965), 21
- Festa a Castelluccio* (G. Pontecorvo, Italia, 1955), 15
- Firenze il nostro domani* (Autori vari, Italia, 2003), 81
- Giovanna* (G. Pontecorvo, Italia, 1956), 15, 17, 18-27, 33, 35, 37, 54, 71, 80, 118
- Grande strada azzurra, La* (G. Pontecorvo, Italia, 1957), 17, 23, 25, 27-38, 42, 43, 114
- Grido, Il* (M. Antonioni, Italia, 1957), 29
- Grigio* (E. Olmi, Italia, 1958), 16
- Hiroshima, mon amour* (A. Resnais, Francia, 1959), 44
- Il buono, il brutto e il cattivo* (S. Leone, Italia, 1966), 66
- Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, Italia, 1970), 111
- Joli Mai, Le* (C. Marker, Francia, 1960), 73
- Kapò* (G. Pontecorvo, Italia, 1960), 13, 17, 27, 29, 40, 41, 42-60, 64, 68, 71, 73, 75, 81, 93, 106, 116
- Lacombe Lucien* (L. Malle, Francia, 1974), 49
- Ladri di biciclette* (V. De Sica, Italia, 1948), 14, 26, 30, 80
- Láskey jedné plavoláskey* (*Gli amori di una bionda*, M. Forman, Cecoslovacchia, 1965), 80
- Loin du Vietnam* (*Lontano dal Vietnam*, Autori Vari, Francia, 1967), 82
- Michael Collins* (N. Jordan, Gran Bretagna, 1996), 83
- Missione Timiriazev* (G. Pontecorvo, Italia, 1953), 12-13
- Mr. Klein* (J. Losey, Gran Bretagna, 1974), 60





- Muriel ou le temps d'un retour* (*Muriel o il tempo di un ritorno*, A. Resnais, Francia, 1963), 94, 95
- Nostalgia di protezione: Danza della fata confetto* (G. Pontecorvo, Italia, 1997), 118
- Notte brava, La* (M. Bolognini, Italia, 1959), 44
- Nuit et brillard* (*Notte e nebbia*, A. Resnais, Francia, 1956), 43, 46, 73
- N.U.* (M. Antonioni, Italia, 1948), 16
- Ogro* (G. Pontecorvo, Italia-Spagna, 1979), 17, 19, 37, 82, 88, 108-119
- Oro di Roma, L'* (C. Lizzani, Italia, 1961), 49
- Padre Padrone* (P. e V. Taviani, Italia, 1977), 112
- Paisà* (R. Rossellini, Italia, 1946), 11, 74
- Pane e zolfo* (G. Pontecorvo, Italia, 1956), 15-16, 17, 18
- Parigi è sempre Parigi* (L. Emmer, Italia, 1951), 29
- Picnic* (J. Logan, USA, 1955), 44
- Porta Portese* (G. Pontecorvo, Italia, 1954), 13-14, 16, 17
- Portiere di notte, Il* (L. Cavani, Italia, 1974), 47
- Prophète, Un* (*Il profeta*, J. Audiard, Francia, 2009), 99
- Queimada* (G. Pontecorvo, Italia, 1969), 7, 38, 40, 42, 44, 61-77, 80, 85, 88, 95, 106, 108
- Quien Sabe?* (D. Damiani, Italia-Spagna, 1966), 61
- Redacted* (B. De Palma, USA, 2007), 103
- Roma città aperta* (R. Rossellini, Italia, 1945), 37, 53, 76
- Romeo, Julia a tma* (*Giulietta, Romeo e le tenebre*, J. Weiss, Cecoslovacchia, 1960), 49
- Romero* (J. Duigan, USA, 1989), 76
- Rosa dei venti, La* (Autori vari, RDT, 1957), 18, 19
- Saluti e baci* (G. Simonelli, Italia, 1952), 29
- San Babila, ore 20: un delitto inutile* (C. Lizzani, Italia, 1976), 111
- Schindler's List* (S. Spielberg, USA, 1993), 49
- Shoab* (C. Lanzmann, Francia, 1985), 46
- Shorts Cuts* (*America oggi*, R. Altman, USA, 1993), 83
- Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, S. Donen-G. Kelly, USA, 1952), 21
- Sortie des usines Lumière, La* (*L'uscita dalle fabbriche Lumière*, L. e A. Lumière, Francia, 1895), 21
- Sterne* (*Stelle*, K. Wolf, Germania Est, 1959), 49
- Storia di Qiu-Ju, La* (Z. Yimou, Cina, 1993), 83
- Storia per l'energia, Una* (G. Pontecorvo, Italia, 1984), 81
- Tempi nostri - Zibaldone n. 2* (A. Blasetti, Italia, 1954), 29
- Tempo dei lucci, Il* (G. Montaldo, Italia, 1955), 16
- Terra, La* (A. Dovzenko, Unione Sovietica, 1930), 30
- Terra trema, La* (L. Visconti, Italia, 1948), 35
- Trois couleurs: Bleu* (*Tre colori: Film Blu*, K. Kieslowski, Polonia, 1993), 83
- Ultima cena, La* (T. Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), 68, 72, 95
- Uomini del marmo* (G. Pontecorvo, Italia, 1955), 15
- Uomini e lupi* (G. De Santis, Italia, 1957), 29
- Vive l'amour* (T. Ming-Liang, Taiwan, 1994), 83







Indice

Introduzione	7
<i>Capitolo I</i>	
Continuare il discorso: il rapporto con il neorealismo	11
I.1. La fabbrica degli incubi: <i>Giovanna</i>	18
I.2. Dopo il neorealismo: <i>La grande strada azzurra</i>	27
<i>Capitolo II</i>	
Per una rilettura del passato	39
II.1. La maledizione del carrello: <i>Kapò</i>	42
II.2. La sindrome di Evaristo: <i>Queimada</i>	61
<i>Capitolo III</i>	
Il cinema come strumento di lotta politica	79
III.1. Fenomenologia di un <i>Training Film</i> : <i>La battaglia di Algeri</i>	85
III.2. <i>Ogro</i> , un <i>instant movie</i> suo malgrado	108
Bibliografia selettiva	121
Filmografia	125
Indice dei nomi e dei film	129





Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2016

