



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI – DAR

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN CINEMA, TELEVISIONE E
PRODUZIONE MULTIMEDIALE

L'IMPATTO DELLA FILMOGRAFIA DI GILLO PONTECORVO NEL DIBATTITO POLITICO CULTURALE INTERNAZIONALE

Tesi di laurea magistrale in Storia Culturale dei Media

Relatore

Prof. Michele Fadda

Presentata da

Dario Innocenti

Correlatrice

Prof.ssa Sara Pesce

Sessione luglio 2025

Anno Accademico 2024/2025



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI – DAR

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN CINEMA, TELEVISIONE E
PRODUZIONE MULTIMEDIALE

L'IMPATTO DELLA FILMOGRAFIA DI GILLO PONTECORVO NEL DIBATTITO POLITICO CULTURALE INTERNAZIONALE

Tesi di laurea magistrale in Storia Culturale dei Media

Relatore

Prof. Michele Fadda

Presentata da

Dario Innocenti

Correlatrice

Prof.ssa Sara Pesce

Sessione luglio 2025

Anno Accademico 2024/2025

INDICE

Introduzione

CAPITOLO 1 – GLI ESORDI: UN CINEMA DI IMPEGNO.

- 1.1 Influenze culturali a cavallo della Seconda guerra mondiale.* p. 7
1.2 Gli esordi documentari e il primo film di finzione: la carica di denuncia e l'interesse per i problemi dei lavoratori. p. 11
1.3 La strada verso l'autonomia espressiva. p. 16

CAPITOLO 2 – IL DIBATTITO SULLA SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA SHOAH, I DISCORSI GENERATI DA KAPÒ A LIVELLO INTERNAZIONALE.

- 2.1 Un film importante per la cinematografia jugoslava.* p. 21
2.2 La questione della rappresentabilità del dramma. p. 26
2.3 I progetti non realizzati. p. 34

CAPITOLO 3 – LA BATTAGLIA DI ALGERI, L'INFLUENZA SUL DIBATTITO POLITICO INTERNAZIONALE.

- 3.1 La genesi: un film politico universale.* p. 39
3.2 L'accoglienza americana e la difficile circolazione in Francia. p. 48
3.3 La popolarità del film presso le minoranze radicali e l'interesse contro-rivoluzionario. p. 56

CAPITOLO 4 – L'ANTICOLONIALISMO DI QUEIMADA E IL CONTRASTO DI OGRO CON L'ATTUALITÀ ITALIANA.

- 4.1 La distribuzione della United Artists e l'opinione critica su Queimada.* p. 63
4.2 Queimada e il '68, la posizione di Pontecorvo rispetto al cinema militante, al "Terzo Cinema" e alla nuova sinistra. p. 75
4.3 Ogro, rappresentare la lotta armata dopo il '78. p. 85

Conclusione

Introduzione

Gillo Pontecorvo è autore di una filmografia contenuta per numero di titoli, ma estremamente coerente per quanto riguarda i temi affrontati, il rigore nella ricostruzione storica e la capacità di mettere in scena vicende esemplari della storia mondiale.

Il regista pisano riesce ad affrontare i temi più discussi della sua epoca come l'anticolonialismo, il terzomondismo, la forza della collettività nella lotta contro l'oppressione.

La sua produzione, dagli esordi documentari dei primi anni cinquanta fino all'ultimo lungometraggio a soggetto del '79, attraversa decenni in cui il dibattito culturale assume connotazioni politiche molto forti. Intorno all'opera di Pontecorvo si è sviluppata grande attenzione critica ed un acceso dibattito a causa della scelta di rappresentare storie di conflitti internazionali dalle forti implicazioni politiche.

L'obiettivo di questo studio è mettere in luce l'impatto dei film di Gillo Pontecorvo nel contesto politico culturale internazionale.

La produzione cinematografica del regista è caratterizzata da una dimensione transnazionale; i lungometraggi diretti da Pontecorvo sono frutto di coproduzioni internazionali che coinvolgono maestranze e interpreti con diverse provenienze geografiche, anche extra europee.

Gillo Pontecorvo affronta nei suoi film il tema dell'anticolonialismo e cerca di farlo attraverso una prospettiva alternativa, quella dei paesi oppressi e del Terzo Mondo, ricorrendo anche a produzioni e attori locali. In questo modo il regista entra talvolta in contrasto con un certo eurocentrismo che si dimostrava ancora dominante in paesi come la Francia. Possiamo dire che sia *La battaglia di Algeri* (1966) che *Queimada* (1969) dimostrano chiaramente questa volontà di andare oltre un punto di vista occidentale sulla storia.

A questo punto è importante sottolineare che la dimensione internazionale delle opere di Pontecorvo è frutto per certi versi anche delle circostanze. Infatti nel corso della sua carriera è stato spesso criticato per non aver affrontato vicende legate allo specifico contesto italiano a differenza di altri registi impegnati della sua generazione, come Francesco Rosi ed Elio Petri. Le ragioni della mancanza di storie italiane nei suoi film non sono dovute ad uno scarso interesse da parte di Pontecorvo, quanto alle difficoltà produttive spesso incontrate durante la sua carriera.

Prima di tutto è necessario tenere conto che Pontecorvo era molto selettivo nella scelta del soggetto ed ha per questo sempre cercato temi di grande rilevanza politica, rifiutando progetti che non sentiva l'esigenza di realizzare.

In secondo luogo molti dei soggetti e delle sceneggiature selezionati dal regista sono rimasti incompiuti per la mancanza di produttori disposti a realizzarli.

Un paragrafo del nostro studio sarà proprio dedicato ai progetti incompiuti del regista tra cui figurano numerosi film che dovevano affrontare vicende molto delicate della storia italiana, come il caso Pinelli, la morte di Enrico Mattei e il confino di alcuni dipendenti della Fiat negli anni '50.

Tuttavia, sebbene Gillo Pontecorvo non abbia potuto realizzare, come avrebbe voluto, film ambientati direttamente nel contesto nazionale, è pur vero che uno degli aspetti più notevoli della sua produzione è stata proprio la capacità, attraverso la ricostruzione di vicende apparentemente lontane, di parlare anche del proprio paese. L'esempio più significativo in questo senso è *Ogro* (1979) in cui la storia dell'attentato dei terroristi baschi dell'ETA riflette le vicende del terrorismo eversivo in Italia.

In realtà in tutte le storie messe in scena da Pontecorvo emerge la sua esperienza di partigiano nella Guerra di liberazione in Italia, un periodo fondamentale nella sua formazione politica e che ha influenzato anche la sua pratica cinematografica.

Il nostro studio ricostruisce il modo in cui i film del regista sono stati recepiti in diversi contesti nazionali da parte di pubblico e critica. Le recensioni d'epoca ci permettono di delineare le questioni critiche fondamentali sollevate dalla produzione di Pontecorvo che in alcuni casi, come per la ricezione di *Kapò* (1960), finiscono per riguardare anche aspetti di teoria del cinema.

Tuttavia è importante sottolineare che le pellicole di Pontecorvo sono state spesso giudicate più per il loro contenuto politico che per questioni estetiche. Si sono verificati fenomeni di appropriazione culturale, da parte di gruppi rivoluzionari e controrivoluzionari, per cui i film del regista sono diventati dei manifesti della lotta armata e allo stesso tempo degli strumenti didattici per le strategie repressive. L'influenza culturale dei lavori di Pontecorvo non si è limitata all'accoglienza critica al momento della prima distribuzione, ma è mutata nel tempo, anche all'interno della stessa nazione. Per questa ragione oltre a considerare le opinioni critiche contemporanee all'uscita dei film, è stato preso in considerazione un arco temporale più ampio. Per fare un esempio, vedremo nel terzo capitolo che la percezione di *La battaglia di Algeri* in Francia attraverserà, nel corso degli anni, almeno tre differenti fasi.

L'adozione di un approccio storico culturale ci permette di ricostruire i contesti storici e produttivi che portano alla realizzazione dei film di Pontecorvo, per poi approfondirne l'influenza culturale e politica.

Verrà messo in evidenza in modo particolare l'impatto politico culturale dei suoi lavori negli Stati Uniti e in Francia, dove i temi proposti dal regista sono molto sensibili e generano un dibattito critico molto animato.

L'attenzione accademica, per quanto riguarda la filmografia di Gillo Pontecorvo, ha concentrato le sue analisi principalmente su *La battaglia di Algeri*. Probabilmente il film più rappresentativo del regista ed anche quello che ha generato l'impatto maggiore a livello culturale. Si tratta di un titolo che è stato studiato sotto molteplici prospettive per via della grande ricerca e sperimentazione nella messa in scena del terrorismo, delle strategie repressive e delle pratiche di tortura.

Proprio in virtù del grande equilibrio nella rappresentazione delle due fazioni, il popolo algerino e l'esercito francese, *La battaglia di Algeri* è stato adottato sia come manifesto delle necessità della lotta armata che come oggetto di analisi delle strategie repressive. A questo proposito nel terzo capitolo faremo riferimento ad un lavoro dello studioso Thomas Riegler che descrive proprio la parabola di adozione del film sia in termini rivoluzionari che controrivoluzionari.

Insieme alle monografie e ai testi accademici sono state consultate anche le principali recensioni d'epoca, che in alcuni casi si sono rivelate come vere e proprie matrici di dibattiti culturali. Per esempio vedremo come la stroncatura di *Kapò* da parte di Jaques Rivette, ci ha permesso di esplorare il dibattito teorico sulla rappresentazione al cinema della Shoah.

Si sono rivelate molto importanti le interviste rilasciate dal regista su riviste cinematografiche. Spesso le dichiarazioni di Pontecorvo descrivono in maniera molto chiara il percorso dei suoi film, dalla produzione fino all'accoglienza critica. Negli Stati Uniti il regista ha rilasciato molte interviste per la rivista *Cineaste*, in una delle quali ha espresso le sue posizioni verso gli sviluppi del cinema militante e la critica della nuova sinistra nata dal '68.

Nel quarto capitolo viene approfondito principalmente proprio questo aspetto, come si posiziona Pontecorvo rispetto all'evoluzione del dibattito culturale sul cinema politico.

La tesi è articolata in quattro capitoli che abbracciano l'opera di Pontecorvo dai documentari degli anni cinquanta fino a *Ogro*.

Il primo capitolo offre una descrizione del contesto storico in cui Pontecorvo sviluppa la sua coscienza politica e le figure che sono determinanti per la sua formazione. Vengono fatti riferimenti alle principali influenze cinematografiche che determinano il suo avvicinamento al mondo del cinema, prendendo in considerazione gli esordi documentari di Pontecorvo e i suoi primi film di finzione, il mediometraggio *Giovanna* (1955) e *La grande strada azzurra* (1957). Il secondo capitolo è invece dedicato a *Kapò* e al suo impatto nel dibattito sulla rappresentazione della Shoah al cinema con particolare riferimento all'accusa subita da

Pontecorvo, da parte della critica francese, di proporre la spettacolarizzazione di un evento tragico come l'Olocausto.

Nell'ultima parte del capitolo passeremo in rassegna invece i principali progetti del regista che sono rimasti incompiuti, tra questi figurano anche lavori per la televisione e soprattutto un film non realizzato, *Parà*, che aprì la strada alla successiva lavorazione di *La battaglia di Algeri*.

Al film sulla guerra d'indipendenza algerina è dedicato integralmente il terzo capitolo. Vedremo quale sia stata l'accoglienza della pellicola negli Stati Uniti ed in Francia, con l'evoluzione nelle opinioni della critica. Metteremo inoltre in evidenza come il film sia diventato un riferimento importante per i movimenti rivoluzionari e controrivoluzionari in varie parti del mondo.

L'ultimo capitolo ricostruisce il contesto culturale del '68 con la nascita in Italia di nuove riviste cinematografiche di sinistra e la proposta di forme di cinema militante alternative al sistema dominante. In questo clima esce *Queimada*, il film del regista che unisce, nella maniera più evidente, un contenuto politico fortemente impegnato e le risorse del cinema hollywoodiano. Questo ci ha permesso di approfondire il modo in cui Pontecorvo si inserisce all'interno del dibattito critico sul cinema politico negli anni settanta.

Nel paragrafo finale viene affrontato invece il rapporto tra *Ogro* e le vicende del terrorismo in Italia del '78.

Ognuno dei film di Gillo Pontecorvo è influenzato dal contesto storico in cui viene realizzato. Il regista ha la capacità di inserire nelle sue rappresentazioni della storia elementi della contemporaneità, tuttavia dalla nostra analisi emerge che la filmografia di Pontecorvo ha influenzato, a sua volta, le realtà con cui è entrata in contatto.

L'impatto dei film di Pontecorvo nel dibattito politico culturale non si è limitato alla finestra temporale della loro circolazione in sala, ma si è sviluppato nel tempo assumendo nuove forme. Le opere del regista pisano non solo hanno alimentato i discorsi estetici sul cinema, ma sono diventate per alcune fasce di pubblico dei veri e propri manifesti ideologici.

Per questa ragione quello che proponiamo è un percorso storico culturale dedicato al modo in cui i film di Gillo Pontecorvo sono stati recepiti e adottati in vari contesti nazionali, con particolare riferimento agli Stati Uniti e alla Francia, paesi in cui i temi affrontati dal regista erano particolarmente sentiti.

CAP 1. GLI ESORDI: UN CINEMA DI IMPEGNO

Questo capitolo affronta gli esordi alla regia di Gillo Pontecorvo: a partire dai documentari fino ad arrivare al primo lungometraggio a soggetto. L'intento è quello di costruire un percorso storico-culturale che permetta di evidenziare il contesto politico in cui il regista pisano si forma, che è sostanzialmente quello della resistenza durante la seconda guerra mondiale, grazie al quale Pontecorvo sviluppa una profonda consapevolezza dei problemi delle classi più deboli ed una predilezione per il cinema di impegno. Da questo punto di vista fu molto importante per il giovane Pontecorvo la frequentazione di un folto gruppo di intellettuali, appartenenti al mondo accademico ed editoriale italiano, che militavano entro le file dei partiti della sinistra. Un altro aspetto importante del cinema di Gillo Pontecorvo è la dimensione transnazionale, poiché è caratterizzato da storie che hanno luogo al di fuori del contesto nazionale e trattano temi universali. Questa dimensione è presente anche a livello produttivo per via delle numerose coproduzioni che Pontecorvo si trova a dirigere; anche se gli esordi documentari sono ambientati in territorio italiano e affrontano problematiche legate alla situazione del paese nel dopoguerra, le vicende biografiche del regista hanno un carattere internazionale e i suoi primi due film di finzione fanno già parte di coproduzioni internazionali.

1.1 Influenze culturali a cavallo della Seconda guerra mondiale.

Per capire l'impatto che hanno avuto i film realizzati da Gillo Pontecorvo a livello politico culturale ed analizzare quali possano esserne le cause, è importante provare a ricostruire il clima da lui respirato in gioventù. L'influenza che hanno avuto alcune figure sulla sua formazione ideologica e conseguentemente estetica è determinante.

Innanzitutto Gillo proviene da una numerosa famiglia della media borghesia, ebrei non praticanti da generazioni. È il quinto di otto fratelli, ciascuno a modo suo speciale e con una propensione agli studi scientifici, tutti educati dai genitori a coltivare i valori dell'intelligenza e della cultura. Il primogenito Guido fu uno dei maggiori genetisti a livello mondiale, Paolo rinunciò ad una brillante carriera di ricerca ingegneristica per supportare economicamente la famiglia, mentre la terzogenita Giuliana fu la prima a manifestare una passione per la politica svolgendo attività clandestine per il partito comunista. Tra tutti i fratelli maggiori spicca Bruno, quello a cui Gillo è stato maggiormente legato, grande fisico che fece parte del gruppo di ricercatori noti come "ragazzi di via Panisperna" che lavorarono con Enrico Fermi. Bruno suscitò scalpore per la scelta di trasferirsi in URSS nel 1950, in piena Guerra Fredda, per

continuare le sue ricerche scientifiche. I tre fratelli più giovani di Gillo sono altrettanto interessanti. Laura non poté proseguire gli studi a causa della diaspora della famiglia a seguito delle leggi razziali, ma lavorò come infermiera a Edimburgo durante la guerra. Anna è stata una giramondo impegnata sui temi dell'ambientalismo, le problematiche del Terzo mondo e contro l'eurocentrismo, argomenti presenti anche nella filmografia di Gillo. Infine il minore Giovanni fu direttore delle relazioni esterne della Olivetti.¹

Sicuramente crescere in una famiglia così brillante ed impegnata è stato uno stimolo per il regista, se non altro per quel che riguarda la sua propensione ad indagare in profondità le vicende e le questioni da mettere in scena: “Il piacere di conoscere è la molla che spingerà Pontecorvo a studiare, a documentarsi, ad approfondire più di quanto faccia normalmente un autore di cinema”.² Tuttavia le figure di questi fratelli più grandi percepiti come “migliori” ed in un certo senso “irraggiungibili”, gli hanno creato anche non poche insicurezze che si riflettono nell'innumerabile quantitativo di film a cui ha detto di no perché non si sentiva adeguato: “Ancora oggi Gillo sostiene che quel senso di inferiorità nei confronti dei fratelli ha determinato in lui ‘comportamenti anomali e patologici’. Per esempio la sua cronica ribellione alle regole, che per lui erano ‘le regole degli altri’”.³

Un periodo cardine nella sua acquisizione di consapevolezza politica, sono gli anni vissuti in Francia. Gillo raggiunge il fratello maggiore Bruno a Parigi per frequentare una scuola di giornalismo. Siamo alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale e la capitale francese era diventata la centrale dell'antifascismo italiano all'estero. La situazione degli immigrati si era fatta più dura e rischiosa, tanto che molti cercavano di ottenere il visto per gli Stati Uniti.⁴

Gillo frequenta le amicizie del fratello maggiore, giovane professore associato di fisica alla Sorbona, circondato da figure che erano cresciute nella politica o che avevano abbandonato le rispettive carriere scientifiche per passione antifascista. Tra questi vi erano Emilio Sereni, cugino dei Pontecorvo, che da Parigi dirigeva la rivista “Lo Stato operaio” (fondata da Palmiro Togliatti e diffusa clandestinamente anche in Italia) che svolgeva un lavoro di costante informazione sullo studio e la documentazione della politica comunista.⁵ Aldo Natoli, giovane ricercatore trasferitosi per proseguire le ricerche sulla leucemia e travolto dalla passione politica. Salvatore Luria, premio Nobel per la biologia nel 1969 e Francesco Scotti, ex studente

¹ Bignardi Irene, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 11-24.

² Ghirelli Massimo, *Gillo Pontecorvo*, Il Castoro Cinema, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 25.

³ Bignardi I., *op.cit.*, p. 19.

⁴ Ivi, p. 26.

⁵ <https://www.archivipci.it/periodici/lo-stato-operaio-rassegna-di-politica-proletaria/>

di medicina che era diventato generale di una divisione delle Brigate internazionali in Spagna durante la guerra civile.⁶

Tra tutti è però il fratello Bruno a introdurlo al marxismo regalandogli un piccolo volume intitolato *Précis du Marxisme* di René Vallon. Questo fu il primo approccio del regista all'ideologia comunista e avvenne, come dichiarato da lui stesso nel libro biografico di Irene Bignardi, non per scelta ideologica o razionale, ma per il fascino esercitato da questi giovani antifascisti.⁷



1. Gillo Pontecorvo con il fratello Bruno a Mosca nel 1961

Con l'avanzata tedesca verso Parigi, Gillo è costretto a spostarsi verso sud stabilendosi a Saint-Tropez. Nella pacifica cittadina della costa azzurra incontra altre due figure importanti: Giorgio Amendola, partigiano e scrittore che nel suo *Lettere a Milano. Ricordi e documenti, 1939-1945* (Roma, Editori Riuniti, 1973) ricostruisce le vicende della resistenza e Celeste Negarville, padre storico del PCI. Questi lo incaricano, a seguito della caduta della maggior parte dei quadri del partito, di svolgere missioni clandestine in Italia: “Il problema nel '42-'43 era la formazione del Fronte Nazionale, la prima coalizione unitaria antifascista; Gillo lavora in questa direzione fino agli scioperi del '43: poi torna fisso a Milano, dove agisce in contatto con Amendola e Migliarini, fino a dopo il 25 Luglio”.⁸

⁶ Bignardi I., op.cit., p. 27.

⁷ Ivi, pp. 28-29.

⁸ Ghirelli M., op. cit., p. 26.

Collabora per un breve periodo alla stesura dei numeri clandestini dell'Unità con Pietro Ingrao, che fu direttore del giornale dal '47 al '57 e rimase sempre attivo nella vita del PCI svolgendo il ruolo di deputato della Camera fino al 1992.⁹

Gillo viene poi affiancato a Eugenio Curiel, una delle maggiori personalità della Resistenza italiana, insignito nel '46 della medaglia d'oro al valore militare.¹⁰

Durante la guerra partigiana Curiel gli affida l'incarico di formare un'organizzazione clandestina unitaria composta dai giovani di tutti i partiti antifascisti (PCI, DC e liberali): “Questa organizzazione, che divenne ben presto un elemento molto importante della lotta di liberazione, si chiamò il Fronte della gioventù”.¹¹

Le vicende della Resistenza portarono a dover affiancare all'intervento politico anche quello militare, per questo nel '45 Pontecorvo diventa comandante della brigata d'assalto che porta il nome di Eugenio Curiel, ucciso a Torino da una pattuglia fascista.

Giorgio Amendola, responsabile politico e militare per il Piemonte durante la Resistenza, nel suo libro dedica alcune righe al giovane Gillo che lavorava sotto la sua direzione:

Come era cambiato in così poco tempo e maturato come uomo e come militante. Quando, dopo tanti anni vedrò il suo film *La battaglia di Algeri* ritroverò motivazioni e sentimenti di quel tragico inverno torinese, quando la prossima liberazione era ancora tutta intrisa di sacrificio e di morte.¹²

Dopo la Liberazione Pontecorvo si allontana progressivamente dalla vita politica ed in questo il suo comportamento è simile a quello di molti altri giovani intellettuali che avevano svolto attività antifascista nella clandestinità: con la fine della guerra e la caduta del regime si trovano ad affrontare problematiche totalmente nuove per le quali si sentono inadeguati. Gillo svolge l'incarico di funzionario del partito per alcuni anni, rimanendo coinvolto nelle vicende politiche soprattutto a causa dell'amicizia con Enrico Berlinguer di cui però non riesce mai a condividere l'idea del centralismo democratico. Pontecorvo comincia a manifestare tutta la sua insofferenza verso la forte gerarchia e disciplina del partito, ma soprattutto non ha più lo slancio per fare il “rivoluzionario professionale”.¹³

Questo breve excursus sull'esperienza partigiana del regista è necessario per rievocare lo straordinario fermento culturale italiano che si era sviluppato, seppure nella clandestinità,

⁹ <https://storia.camera.it/presidenti/ingrao-pietro>

¹⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-curiel_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-curiel_(Dizionario-Biografico)/)

¹¹ Bignardi I., op cit., p. 48.

¹² Amendola Giorgio, *Lettere a Milano. Ricordi e documenti, 1939-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

¹³ Bignardi I., op. cit., p. 69.

attorno all'ideologia comunista. L'incredibile numero di personalità incontrate da Gillo Pontecorvo nella sua esperienza biografica è esemplificativo.

L'impegno politico, nonostante l'allontanamento dal partito, resta parte integrante del suo cinema e della sua visione della storia che vede protagoniste le masse, più che gli individui.¹⁴ Tutti i suoi film mettono in scena vicende di resistenza che vedono protagoniste delle collettività che lottano per un riscatto e anche i personaggi principali si fanno sempre rappresentanti di una comunità e di un ideale.

Questo modo di approcciarsi al racconto è condiviso da Franco Solinas, autore di tutte le sceneggiature dei suoi film ad eccezione di *Ogro* (1979). I due si incontrano casualmente nei primi anni '50 in un locale di Roma, il Nirvanetta, per poi condividere insieme 25 anni di storia e di collaborazione artistica. Entrambi attingono alla comune matrice ideologica per la scelta del tema dei film, ricorrendo poi ad una lunga fase di documentazione prima della stesura della scaletta e del trattamento.¹⁵

1.2 Gli esordi documentari e il primo film di finzione: la carica di denuncia e l'interesse per i problemi dei lavoratori.

Il film che più di tutti gli altri ha segnato la vocazione cinematografica di Gillo Pontecorvo è *Paisà* di Rossellini (1946), forse il film neorealista che propone la rappresentazione meno spettacolare delle vicende postbelliche e quindi il più puro: stile anti-drammatico, attori presi dalla strada, forte spirito resistenziale.¹⁶ Nell'intervista raccolta da Massimo Ghirelli nel volume monografico della collana Il Castoro Cinema, Pontecorvo dichiara: "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".¹⁷

Il neorealismo influenza il cinema di Pontecorvo tout court, ma soprattutto i suoi esordi documentari in cui la matrice neorealista è maggiormente evidente: vengono scelti soggetti delicati che mostrano il degrado dell'Italia del dopo guerra ben lontana dallo sviluppo economico e sociale falsamente pubblicizzato da certa politica.

¹⁴ Ghirelli M., op. cit., p. 37.

¹⁵ Cosulich Callisto (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Rimini, Maggioli Editore, 1984, p. 21.

¹⁶ Perniola Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, p. 11.

¹⁷ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo raccolta in Ghirelli M., op. cit., p. 3.

Mi considero un figlio tardivo del neorealismo: sono stato influenzato non tanto dai suoi prodotti, ma dalla sensazione che questo tipo di approccio alla realtà poteva dare. Mi entusiasmava Rossellini per la capacità di rendere vero, più vero del reale, quello che toccava. Qualcosa di simile l'ho sentito nel cinema sovietico, Ejzenštejn, Pudovkin, e soprattutto Dovženko, per la sua straordinaria umanità e dolcezza.¹⁸

In più circostanze Pontecorvo ha sottolineato il debito nei confronti degli autori del cinema sovietico, i quali hanno ispirato le scelte registiche di tutti i suoi film.¹⁹

Particolarmente vicino alla retorica filosovietica è il primo cortometraggio-documentario, *Missione Timiriazev*, con il quale esordì nel 1953. Si tratta di un lavoro prodotto dalla CGIL che racconta, attraverso riprese sul campo e materiali d'archivio, la cronaca dell'alluvione che colpì il Polesine nel 1951 e l'intervento degli aiuti sovietici che arrivarono a Genova con la nave Timiriazev. Ivelise Perniola ha sottolineato, nel suo testo dedicato alla cinematografia di Pontecorvo, come la propaganda filocomunista permei l'intero lavoro probabilmente per ragioni di committenza e che la lezione del cinema sovietico sia prevalente rispetto al credo neorealista.²⁰

Questo aspetto del film ci permette di aprire una parentesi su fenomeno culturale che riguarda anche un progetto non realizzato di Pontecorvo: "il Cinema Industriale" o più in generale il mondo del cinema che può essere chiamato "utile" dalla definizione inglese "*useful cinema*".²¹ Un patrimonio di migliaia di film prodotti da una varietà di soggetti e istituzioni: scuole, piccole e grandi aziende, società di vario tipo, organizzazioni governative e non governative.²²

Il cinema sponsorizzato o industriale costituì una grande palestra per autori di finzione, come Pontecorvo, che si formarono muovendosi tra fiction e non fiction.²³ In Italia il caso più eclatante è quello di Ermanno Olmi che nei primi anni della sua carriera, tra il 1954 e il 1958, realizzò quasi venti documentari per la Edisinvolta e concepì il suo primo lungometraggio come un film industriale.²⁴

I documentari successivi di Pontecorvo, prima del suo esordio nel lungometraggio di finzione, hanno come nucleo tematico l'intrecciarsi tra la vita quotidiana e il lavoro, la stretta dipendenza

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Perniola I., op. cit., p. 12.

²⁰ Ivi, pp. 12-13.

²¹ Acland Charles, Wasson Haidee (a cura di), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011.

²² Peretti Luca, *Un dio nero un diavolo bianco. Storia di un film non fatto tra Algeria, Eni e Sartre*, Venezia, Marsilio Editori, 2023, p. 37.

²³ Ivi, p. 38.

²⁴ Olmi Ermanno, *Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1958)*, Milano, Feltrinelli, 2008.

che i mezzi di sussistenza stringono con l'esistenza stessa, secondo un'ottica tipicamente marxista.²⁵

Due film si svolgono a Roma, *Porta Portese* (1954) in cui vengono ritratti venditori e acquirenti dello storico mercato delle pulci romano e *Cani dietro le sbarre* (1954) dedicato al fenomeno del randagismo nella capitale, documentario che esce dai canoni del genere essendo a metà tra racconto e documentazione. I successivi lavori escono invece dal contesto di un grande centro urbano, *Festa a Castelluccio* (1955) che mostra le scene più significative di una festa di paese sull'altopiano di Norcia, *Uomini del marmo* (1955) incentrato sul lavoro dei marmisti delle cave Apuane. L'ultimo documentario prima di esordire nel cinema di finzione è intitolato *Pane e zolfo* (1956) ed affronta la chiusura delle miniere di zolfo nelle Marche e i problemi legati alla disoccupazione.

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.²⁶

L'interesse verso i problemi della classe operaia è presente anche nel suo primo film a soggetto, *Giovanna* (1955), mediometraggio parte di un film a episodi intitolato *La Rosa dei venti*.

Si tratta di un progetto internazionale voluto dalla Woman's International Democratic Federation in collaborazione con la Defa (ente cinematografico di Stato della Repubblica democratica tedesca) che si proponeva di rappresentare cinque storie ambientate in cinque diversi paesi, con protagoniste le donne e la loro realtà quotidiana. Il progetto portò alla formazione di un collettivo cinematografico internazionale con la supervisione di Joris Ivens in qualità di direttore artistico. La direzione dell'episodio italiano è affidata a Gillo Pontecorvo che viene contattato da Alberto Cavalcanti, coordinatore del progetto. A causa del budget estremamente ridotto la produzione coinvolge amici e giovani collaboratori: la sceneggiatura viene affidata a Franco Solinas che avviò un duraturo sodalizio con Pontecorvo, come aiuto registi furono ingaggiati Franco Giraldi e Mario Caiano: "Anche Erico Menczer, il direttore della fotografia, debuttava; così come Elena Mannini, che poi divenne una grande costumista. Giuliano Montaldo distribuiva i soldi delle diarie, tremila lire al giorno in tutto".²⁷

²⁵ Perniola I., op. cit., p. 16.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Testimonianza di Franco Giraldi raccolta in Medici Antonio (a cura di), *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 134.

Giovanna è realizzato da una troupe di debuttanti, ridotta all'osso e finanziata con poco budget, ma guidata dall'entusiasmo: "Quando ho girato *Queimada*, la troupe era composta da ottanta persone, e fu un disastro, per i pettegolezzi e i litigi. Per *Giovanna*, invece, si trattava di una specie di troupe d'assalto, di commandos".²⁸

Il tema affrontato in *Giovanna* è lo sciopero a rovescio o sciopero alla riversa. In questa particolare forma di lotta operaia e contadina che si sviluppò nel secondo dopoguerra italiano tra il 1947 ed il 1952, i lavoratori si astengono dal lavoro per i padroni, rinunciando alla retribuzione, ma prestando il proprio lavoro gratuitamente per realizzare opere di pubblica utilità.²⁹

La vicenda è ambientata in una fabbrica tessile di Prato. Come dichiarato da Gracco Giustini, segretario della camera del lavoro e del PCI pratese all'epoca delle riprese, gli anni cinquanta sono stati i più duri per il movimento operaio e per il partito comunista di Prato perché seguivano la delusione delle elezioni del '48. Molti lavoratori venivano mandati via dalle fabbriche e iniziarono a lavorare con i telai a casa. Chi era nelle commissioni interne del movimento operaio era il primo licenziato, in questo modo si privava il movimento di molti dei suoi dirigenti.³⁰

In quegli anni, in cui il problema del lavoro era fondamentale, una delle forme di lotta più utilizzate in Italia era proprio lo sciopero a rovescio che si verificava quando, contro la chiusura di una fabbrica, si reagiva occupandola e continuando a lavorare al suo interno. *Giovanna* mettendo in scena uno sciopero femminile prende spunto da tanti episodi simili che erano riportati sui giornali di sinistra. Il film sintetizza decenni di lotte sindacali e di emarginazione delle donne dal mondo del lavoro.³¹

Al tema dello sciopero si affianca quello femminista della maturazione nella consapevolezza della donna che si ribella al marito: la protagonista Giovanna nella sua scelta di scioperare non è sostenuta dal compagno Antonio che, pur essendo comunista, ha una visione molto maschile della lotta di classe secondo la quale la donna deve limitarsi a badare alla famiglia e ai figli. Pontecorvo, sempre nel volume dedicato al film a cura di Antonio Medici, rivendica la paternità di questo spunto tematico definendo *Giovanna* un film femminista *ante litteram*.

²⁸ Ibidem. Testimonianza di Gillo Pontecorvo.

²⁹ <https://www.collettiva.it/archivio-storico/rassegnait/lo-sciopero-a-rovescio-nella-storia-f4dz0j2q>

³⁰ Ivi, p. 153.

³¹ Perniola I., op. cit., p. 20.



2. *Giovanna* (Gillo Pontecorvo, 1955)

Due anni dopo Giuseppe De Santis realizzò un film su uno sciopero a rovescio in cui erano coinvolte anche in questo caso le donne operaie, *La strada lunga un anno* (1958). Le riprese avvennero in Jugoslavia con una produzione di Zagabria, la Jadran Film, e la pellicola, nonostante una candidatura all'oscar come miglior film straniero (rappresentando la Jugoslavia) ebbe una circolazione limitata in Italia e fu rifiutata al festival di Venezia.

Questo ci dimostra quanto fosse complesso trattare certi temi nella penisola, a testimoniarlo è proprio Franco Giraldi che fu aiuto regista in entrambi i film.³²

In Italia *Giovanna* ottenne il visto di censura, a condizione che fosse modificata una battuta in cui una delle operaie, di fronte al ragioniere che tenta di convincerle a riprendere il lavoro accettando parte dei licenziamenti, commenta sottovoce: “Vigliacco, vigliacco, sta cercando di metterci le une contro le altre”. Il Ministero impose l'eliminazione del doppio “vigliacco” sostituendolo con: “Guarda, guarda...”.

A detta di Pontecorvo si tratta di un episodio tipico di quei tempi in cui la Democrazia Cristiana viveva il suo momento più autoritario.³³

Sfortunatamente il progetto corale di Ivens *La rosa dei venti* non venne mai rilasciato nella sua versione completa. Questo a causa dell'intervento di Marie-Claude Vaillant-Courier, segretario generale della federazione delle donne, ente committente del progetto, che non era soddisfatta dell'episodio sovietico. Furono inoltre apportati tagli ai singoli episodi per evitare di eccedere nella durata, con un risultato finale che deluse molto le aspettative dello stesso Ivens.

³² Medici A. (a cura di), op. cit., p. 134.

³³ Ivi, p. 138.

Giovanna viene comunque presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia del 1956 riscuotendo molto successo da parte della critica, in particolare quella francese che rimase colpita dal “purissimo stile neorealista”.³⁴

Tuttavia questo film non riuscì ad imporsi come un evento venendo presto dimenticato.

La riscoperta di *Giovanna* si verificò solo all’inizio degli anni ottanta.

1.3 La strada verso l'autonomia espressiva.

L’occasione per Pontecorvo di esordire nel lungometraggio arriva nel 1957 quando, seguendo l’onda delle recensioni positive dopo Venezia, Maleno Malenotti decide di produrre *La grande strada azzurra*. Si tratta di un film con soggetto e sceneggiatura scritti da Franco Solinas e tratti dal suo libro *Squarciò*, ambientato nel mondo dei pescatori sardi.

Dal punto di vista produttivo vengono imposte al regista pisano numerose condizioni che finiscono per limitarne la libertà espressiva stravolgendo il modo in cui il film era stato concepito. Innanzitutto viene imposto l’uso del colore che, secondo Pontecorvo, rende sdolcinato quello che invece doveva essere drammatico, inoltre vengono ingaggiati attori professionisti quando Gillo avrebbe preferito i volti di veri pescatori. Per il ruolo del protagonista Squarciò e di sua moglie furono addirittura scelti due divi come Yves Montand e Alida Valli.

Come dichiarato da Pontecorvo: “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”.³⁵

Nonostante le difficoltà si tratta comunque di un’esperienza importante per il regista che viene incoraggiato da Solinas e dai due grandi attori che si dimostrarono molto disponibili.

³⁴ Ghirelli M., op. cit., p. 36.

³⁵ Ivi, p. 13.



3. *La grande strada azzurra* (Gillo Pontecorvo, 1957)

Sia Yves Montand che Alida Valli stavano vivendo una fase della propria carriera in cui cercavano di ampliare i propri ruoli rendendoli più popolari e la scelta di partecipare al film di Pontecorvo risponde pienamente al loro desiderio espressivo. Proprio nel 1957 esce nelle sale *Il grido* di Michelangelo Antonioni, film in cui la Valli interpreta la compagna di un operaio e che ne stravolge l'immagine di donna borghese o aristocratica. Per Montand il '57 è l'anno di *Uomini e lupi* di Giuseppe De Santis in cui interpreta il ruolo di un cacciatore abruzzese.

E' evidente anche in questo caso la sua ricerca di un allargamento dei ruoli interpretati, verso una dimensione più europea che lo facesse uscire dal cliché dello *chansonnier* francese.³⁶

Le scelte di Montand negli anni cinquanta sono orientate proprio verso un'alternanza di film italiani e francesi, prima di *La grande strada azzurra* aveva girato *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951), *Saluti e baci* (Giorgio Simonelli, 1952) e *Tempi nostri – Zibaldone n. 2* (Alessandro Blasetti, 1954).

Dal punto di vista produttivo il film di Pontecorvo è interessante anche per un altro motivo, si tratta della prima coproduzione tra Italia e Jugoslavia. Le riprese sono realizzate interamente sulle coste della Dalmazia, molto adatte a rappresentare il panorama aspro dell'arcipelago della Maddalena, in Sardegna; luogo tra l'altro di provenienza dello stesso Franco Solinas.

Il periodo di interscambio più intenso tra le due cinematografie si sviluppa dalla fine degli anni cinquanta alla fine degli anni sessanta, periodo nel quale il cinema italiano affrontava il passato bellico e resistenziale, soprattutto nell'ambito del cinema drammatico e della commedia, e in cui il cinema jugoslavo iniziò a rappresentare con spirito critico il tema della guerra partigiana. I rapporti di coproduzione tra Italia e Jugoslavia ebbero ufficialmente inizio nel 1957 con degli

³⁶ Perniola I., op. cit., p. 29.

accordi bilaterali firmati dai rappresentanti delle rispettive cinematografie, collaborazione che giungeva pochi anni dopo la fine delle ostilità relative alla sovranità sui territori di Trieste e della Dalmazia (Memorandum di Londra del 5 ottobre 1954).³⁷

La Jugoslavia divenne per i produttori italiani una meta ideale per mettere in piedi delle *runaway productions*, ovvero delle lavorazioni per conto realizzate all'estero da registi e interpreti italiani che si avvalevano di location, tecnici e strutture stranieri in modo da risparmiare sui costi che sarebbero stati sostenuti in Italia per gli stessi servizi. Si trattava di una strategia che i produttori italiani conoscevano bene per via delle numerose lavorazioni effettuate per conto delle produzioni americane dall'inizio del decennio.

Per i coproduttori jugoslavi erano invece occasioni per incamerare valuta estera, preziosa per un'economia che era minacciata dal debito pubblico e inoltre le coproduzioni permettevano di lavorare a stretto contatto con troupe straniere assimilando così know-how e nuovi modelli stilistici.³⁸

Non è un caso che Dino De Laurentiis sia stato uno dei primi produttori a sfruttare gli accordi di coproduzione, questo per via del suo obiettivo di raggiungere uno statuto internazionale e la sua tendenza ad imitare i modi di produzione hollywoodiani.³⁹

Il film successivo di Pontecorvo, *Kapò* (1960), viene girato anch'esso in territorio jugoslavo e rappresenta un importante punto di incontro tra le due cinematografie, come vedremo nel prossimo capitolo.

Per quanto riguarda le reazioni della critica a *La grande strada azzurra*, questa fu diseguale: in Francia i giudizi furono nel complesso negativi ed i critici manifestarono la delusione delle loro aspettative dopo l'ottimo esordio di Pontecorvo con *Giovanna*. In Italia invece il giudizio è meno severo, "Paese Sera" lo inserì tra i migliori cinque film dell'anno, Lino Dal Frà lo definì opera "volenterosa ma discutibile", Ernesto Guido Laura parlò di film "interessante ma diseguale". Nel complesso il successo di pubblico fu buono, con la produzione che riuscì quanto meno a coprire le spese di lavorazione e così si aprì la strada di Pontecorvo verso il grande cinema.⁴⁰

³⁷ Di Chiara Francesco, "Cinecittà sulla Neretva. La seconda guerra mondiale nelle co-produzioni cinematografiche tra Italia e Jugoslavia", in Pisu Stefano (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, SISM - Acies Edizioni, 2015, pp. 561-563.

³⁸ Ivi, pp. 564-565.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ghirelli M., op. cit., p. 42.

In conclusione

In questo capitolo abbiamo affrontato le fasi iniziali della carriera di Gillo Pontecorvo a partire dalla sua formazione ideologica, con le numerose influenze legate al gruppo di intellettuali di sinistra esuli a Parigi, fino ad arrivare al primo lungometraggio tratto dal romanzo *Squarciò* di Franco Solinas, un film di cui il regista pisano non è pienamente soddisfatto, ma che gli permetterà di continuare a lavorare nelle grandi produzioni.

Nonostante la circolazione di questi primi lavori sia stata limitata rispetto a quella dei successivi lungometraggi, e quindi l'impatto nel dibattito politico culturale inevitabilmente inferiore, si nota già la predisposizione verso la ricerca di argomenti legati alla solidarietà di classe, la lotta contro lo sfruttamento e la prevalenza di una prospettiva "corale" in cui i personaggi principali vengono tipizzati per farne simbolo di una condizione sociale, politica o più in generale umana.⁴¹

Gli argomenti trattati dal regista sono sempre pregnanti, come vedremo nei successivi capitoli, e questo porterà spesso i suoi film al centro del dibattito culturale e ideologico, anche al di fuori del contesto nazionale. La scelta dei temi deriva dalla stretta collaborazione con Franco Solinas, sceneggiatore di tutti i film di Pontecorvo ad eccezione di *Ogro* (1979), di cui Gillo riconosce, in una testimonianza raccolta da Callisto Cosulich, le straordinarie qualità.

Perciò, una volta trovato l'argomento, cosa facile data la nostra comune matrice ideologica, la comune passione per le questioni che riguardano l'uomo, la condizione umana, ci si metteva alla ricerca dell'idea. È qui che le grandi qualità di Franco venivano fuori, perché nessuno meglio di lui sapeva trovare il nucleo centrale, decisivo per ogni tema che affrontava.⁴²

Interessante, se non altro a livello anedddotico, la collaborazione non priva di divergenze tra regista e sceneggiatore per la scrittura di *Kapò* (1959), film di cui parleremo nel prossimo capitolo.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cosulich Callisto (a cura di), op. cit., p. 30.

CAP. 2 IL DIBATTITO SULLA SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA SHOAH, I DISCORSI GENERATI DA KAPO' A LIVELLO INTERNAZIONALE.

Il secondo capitolo del nostro studio è incentrato sul dibattito culturale generato da *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo, sua opera seconda per quanto riguarda i lungometraggi.

Il film tratta un tema molto sensibile, quello dell'Olocausto, fino ad allora poco rappresentato dal cinema.

Pochi cineasti si erano apprestati fino ad allora a trasformare in racconto finzionale una tragedia come quella dello sterminio ebraico durante la seconda guerra mondiale. In Italia Goffredo Alessandrini aveva realizzato nel 1948 *L'ebreo errante* con il protagonista interpretato da Vittorio Gassman, mentre in *Dov'è la libertà?* (1952) di Roberto Rossellini il tema viene solamente accennato. Nel contesto europeo due illustri esempi di rappresentazione del tema sono il documentario di Alain Resnais, *Notte e nebbia* (1956) e l'adattamento del diario di Anna Frank realizzato nello stesso anno di *Kapò*, *The diary of Anne Frank* (George Stevens, 1959).⁴³ Pontecorvo ha il merito di mettere in scena, all'interno del campo concentrazionario, una storia esemplare incentrata sulla degradazione umana della vittima, costretta a sopportare condizioni estreme.

Insomma, *Kapò*, non voleva essere soltanto o soprattutto un film di un regista ebreo sull'orrore dei campi di concentramento. Era il film di un regista impegnato sull'immane tragedia della guerra, sul più grande genocidio della storia dell'uomo, su una costante della storia - le conquiste coloniali insegnano - portata qui all'estrema esasperazione, per cui il carnefice deve distruggere la valenza umana delle vittime prima ancora di distruggerne il fisico.⁴⁴

Di fatto il film di Pontecorvo è il primo a costruire una narrazione finzionale all'interno di un campo di concentramento e di conseguenza finisce per essere posto al centro di una controversia di difficile risoluzione nel dibattito culturale dell'epoca: è possibile spettacolarizzare un evento drammatico come la Shoah? Alla discussione prenderà parte anche la critica francese guidata dai Giovani Turchi dei *Cahiers du cinéma* con la celebre stroncatura del film di Jacques Rivette dal titolo "*De l'abjection*".

⁴³ Perniola I., op. cit., pp. 42-43.

⁴⁴ Bignardi I., op. cit., p. 107.

Si tratta di un film dunque molto controverso che affronta tematiche delicate e di difficile gestione che lo hanno portato al centro della discussione, nonostante, come vedremo, il successo del film sia stato notevole.

Il primo paragrafo tratterà brevemente delle vicissitudini produttive del film soffermandosi in particolar modo sul rapporto di coproduzione con la Jugoslavia e sul perché *Kapò* sia divenuto un'opera importante all'interno della cultura cinematografica jugoslava. Il secondo paragrafo prenderà in esame l'accoglienza ricevuta dal film e il dibattito sulla questione della rappresentabilità del dramma dell'Olocausto con particolare riferimento alla critica di Rivette. La parte conclusiva del capitolo invece apre una parentesi su un aspetto che caratterizza tutta la carriera di Gillo Pontecorvo: i film non fatti. Si tratta di un corpus di titoli davvero cospicuo, lavori non portati a termine da una parte a causa della scrupolosità del regista (incline a lunghi lavori preparatori prima della stesura della sceneggiatura e poco propenso a scendere a compromessi in fase di produzione) dall'altra a causa degli argomenti trattati, sempre molto sensibili e legati a vicende di attualità.

Tra i film non realizzati ci sono anche due titoli che hanno aperto la strada alla realizzazione di *La battaglia di Algeri*, probabilmente il film più celebre del regista e, come vedremo nel terzo capitolo, quello più impattante a livello di dibattito politico culturale. Una pellicola che ha generato discorsi anche a distanza di molti anni dalla sua realizzazione.

2.1 Un film importante per la cinematografia jugoslava.

L'idea del film si sviluppa attraverso un lungo processo di documentazione sulla storia della deportazione. Pontecorvo e Solinas per otto mesi girano per l'Europa intervistando ex-deportati, entrambi condividono lo stesso metodo di lavoro basato su lunghi periodi di raccolta di informazioni.

Di fondamentale importanza per lo sviluppo del soggetto è il libro di Primo Levi *Se questo è un uomo*, pubblicato nel 1947. L'opera dello scrittore torinese ha ispirato l'aspetto centrale su cui si focalizza il film: la distruzione sistematica della dignità delle vittime da parte delle SS e la degradazione dell'equilibrio umano in condizioni come quelle interne ai lager.⁴⁵

Pontecorvo e Solinas rimangono colpiti soprattutto dalla figura dei kapò, cioè i deportati che, parlando sia il tedesco che la lingua degli altri prigionieri, venivano inquadrati nella gerarchia

⁴⁵ Ghirelli M., op. cit., p. 44.

delle SS e incaricati di mantenere l'ordine nel campo trasformandosi spesso in aguzzini dei loro stessi compagni.

Questa figura dei kapò viene incarnata dalla protagonista del film *Edith*, interpretata da Susan Strasberg, che per sopravvivere nel lager affronta una parabola di degradazione personale redimendosi solo sul finale della pellicola.

Lo spunto del tentativo di fuga del gruppo di soldati dell'Armata Rossa dal lager, viene invece ripreso da un episodio analogo accaduto nel campo di concentramento di Treblinka.

Il problema maggiore in fase di sceneggiatura è l'ideazione del finale, Pontecorvo e Solinas sviluppano due posizioni divergenti e arrivano a litigare pesantemente.

Lo sceneggiatore sardo riteneva che la storia, così come la stavano scrivendo, fosse troppo dura per il pubblico dell'epoca e che era quindi necessaria una piccola concessione sul finale di film, cioè l'inserimento di una storia d'amore, tra Edith e uno dei prigionieri russi nel campo, che portasse al cambiamento della protagonista. Gillo al contrario temeva, così facendo, una rottura dell'unità di stile del film.

Alla fine, dopo reciproci cambiamenti d'opinione e grazie all'intervento del produttore Franco Cristaldi, il diverbio si conclude e viene adottato il finale proposto da Solinas.

La scelta si rivela a posteriori giusta, il film ebbe infatti un grande successo commerciale e un'accoglienza festivaliera coronata da nove minuti di applausi a Venezia e la candidatura all'Oscar per il miglior film straniero. Tuttavia non mancarono critiche molto aspre in relazione all'episodio sentimentale, alcune arrivarono a definirlo "fumettistico".

Nonostante questo aspetto, la lavorazione del film rimane uno dei ricordi professionali più belli per Pontecorvo insieme a *La battaglia di Algeri*.



4. Gillo Pontecorvo e Susan Strasberg sul set di *Kapò*, fotografia di Angelo Frontoni

Anche le riprese di *Kapò*, come era stato per *La grande strada azzurra*, si sono svolte in Jugoslavia; il set ricostruiva un lager appena fuori Belgrado.

Il film fu coprodotto dalle italiane Vides di Franco Cristaldi, Cineriz e Zebra Films di Moris Ergas. Mentre per la Francia partecipò la Francinex e per la Jugoslavia la Lovćen films, una casa di produzione situata a Budua, in Montenegro.

Il rapporto di coproduzione tra Italia e Jugoslavia si configura a metà strada tra una coproduzione e una *runaway production*, infatti la maggior parte delle figure creative sono di nazionalità italiana, ad eccezione del direttore della fotografia Aleksandr Sekulović e lo scenografo Aleksandar Milović, mentre i restanti componenti jugoslavi sono solamente alcuni tecnici e attori impegnati in ruoli minori.⁴⁶

Nonostante un contributo economico e creativo limitato della parte jugoslava, *Kapò* si rivela un film di grande importanza per la cultura cinematografica dell'ex paese sovietico. Infatti la pellicola è presente all'interno delle filmografie del cinema nazionale redatte dall'Istituto per la cinematografia di Belgrado (Institut za film), così come nello studio del 1984 di Milutin Čolić sulla storia del cinema bellico jugoslavo.⁴⁷

Come scrive Francesco Di Chiara nel suo studio si tratta di un caso in cui un film prevalentemente straniero invece che essere percepito come estraneo alla produzione nazionale, viene al contrario sentito particolarmente affine alla propria cinematografia; sia per quanto riguarda il genere di appartenenza che per i contenuti.

Nello stesso anno infatti il tema della Shoah viene affrontato in un film jugoslavo molto importante intitolato *9° cerchio (Deveti Krug)* di France Štiglic, prima produzione nazionale a ricevere una nomination all'oscar, che condivide con *Kapò* una trama incentrata sul percorso di presa di coscienza e sacrificio finale dei protagonisti.

Le tematiche e anche lo stile del film di Pontecorvo, ancora piuttosto tradizionale nonostante una certa sperimentazione, permettono che esso diventi non tanto un modello per il paese coprodotto, ma parte integrante della sua cinematografia.⁴⁸

Il direttore della fotografia jugoslavo Sekulović, nonostante l'ottima preparazione, aveva una formazione che non gli permetteva di condividere alcune richieste fotografiche di Gillo che, dopo l'imposizione del colore in *La grande strada azzurra*, mirava alla creazione di immagini visivamente più ruvide e sgranate, tali da dare la sensazione di un documentario. Sekulović

⁴⁶ Di Chiara F., Pisu S. (a cura di), op. cit., p. 572.

⁴⁷ Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film*, Belgrado, Institut za film, 1984.

⁴⁸ Ivi, pp. 573-574.

apprezzava al contrario la fotografia classica dei film di finzione di quegli anni, molto pulita e caratterizzata da fonti di luce forti che la rendevano perfetta, per questo gli vennero affiancati come direttori della fotografia della seconda unità, i due italiani Marcello Gatti e Carlo Di Palma. Inoltre il regista pisano, una volta tornato a Roma, mise in atto un esperimento fotografico che consisteva nel “controtipare”, cioè invece di utilizzare i negativi originali, stampare da essi i positivi e fotografarli ottenendo così dei nuovi negativi più contrastati e granulosi. Da questi poi avrebbe stampato le copie positive del film.

Questo procedimento venne applicato solo ad alcuni segmenti del girato, poiché in specifiche scene rischiava di rendere le ombre sui volti illeggibili e la gamma dei grigi totalmente nera.⁴⁹ Di conseguenza *Kapò* risulta ancora visivamente piuttosto tradizionale anche se le sperimentazioni di Pontecorvo saranno molto utili per la costruzione visiva del film successivo *La battaglia di Algeri*.

Proprio la fotografia, i ritmi e il finale con la breve storia d’amore sono elementi che hanno contribuito a far rientrare il film di Pontecorvo nei canoni della cinematografia jugoslava. Tuttavia il regista pisano parlando del film afferma:

Nonostante questo, il film conserva una sua grinta, è abbastanza moderno, credo. *Kapò* rimane con *La battaglia di Algeri* uno dei ricordi più belli di lavorazione. Tuttavia non ci aspettavamo proprio il successo strepitoso che ebbe a Venezia; il film fu presentato fuori concorso, ed ebbe nove minuti di applausi. Io non ero al Lido, perché era l’anno in cui i registi non presenziavano alla Mostra per protesta; ricordo che incontrai Visconti a Venezia che passeggiava come una belva, non potendo assistere alla proiezione del suo film. Verso tardi i produttori mi telefonarono in albergo che stavano brindando tutti al successo del mio film.⁵⁰

L’edizione del festival di Venezia del 1960 fu tanto ricca di nuovi registi quanto piena di polemiche, già dai preparativi. La direzione della mostra fu affidata improvvisamente ad Emilio Lonerò dal ministro per il turismo e lo spettacolo Umberto Tupini, un’azione questa legata ad un’opera di redistribuzione delle cariche istituzionali tra gli esponenti della DC. Lonerò era infatti legato alle gerarchie cattoliche e godeva di appoggi politici molto forti, la sua nomina portò il malcontento di molti membri della Commissione di Selezione che decisero di dimettersi, tra questi ricordiamo il grande critico Gian Luigi Rondi che sperava nella nomina a direttore, e Luigi Chiarini, tra i fondatori del Centro Sperimentale e ideatore, insieme Luigi

⁴⁹ Bignardi I., op. cit., p. 112.

⁵⁰ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo raccolta in Ghirelli M., op. cit., 1978, p. 14.

Freddi, della rivista *Bianco e Nero*.⁵¹ Come scrive Riccardo Triolo nella sua tesi di dottorato dedicata alla storia della Mostra d'Arte Cinematografica:

L'incarico di direttore della Mostra, avamposto culturale di primo piano in un'Italia in pieno boom economico, diventa moneta di scambio per la spartizione degli equilibri politici e istituzionali. Per quanto la nomina alla reggenza della Mostra fosse sempre stata politica, la nomina di Emilio Lonerò diede l'impressione di essere del tutto ingiustificata e gratuita.⁵²

La contestazione si infiammò poi in maniera definitiva con la serata finale, a causa della mancata assegnazione del Leone d'oro per il miglior film a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. Il premio venne invece assegnato clamorosamente a un film del regista André Cayatte intitolato *Passage du Rhyn* con il pubblico che fischiò a lungo il verdetto della giuria veneziana. Un dato positivo della mostra del 1960 è che emergono nuovi registi come Valerio Zurlini con *Estate violenta* e Florestano Vancini con *La lunga notte del '43* che vince il premio come miglior opera prima. Questi nuovi autori insieme a Pontecorvo e a registi come Ermanno Olmi, Vittorio De Seta, Francesco Rosi, Elio Petri, Valentino Orsini e i fratelli Taviani faranno parlare di un rilancio del cinema italiano. Si tratta di un gruppo di personalità che prendono strade diverse, solo alcuni possono essere accomunati per la loro matrice ideologica e culturale.⁵³

A partire dagli anni Sessanta tutti raccolgono l'eredità neorealista prendendo varie direzioni e cercando di farne tesoro. Questo vale per tutti i registi: quelli che, come Pontecorvo ed Ermanno Olmi, esordiscono nel documentario, coloro che hanno lavorato inizialmente come aiuto registi o sceneggiatori prima di esordire, fino ad arrivare ai diplomati del Centro Sperimentale.⁵⁴

Pontecorvo della sua generazione è il meno prolifico, ma anche uno dei più rigorosi nella coerenza poetica e ideologica. Il caso di Pontecorvo e Solinas secondo Gian Piero Brunetta è uno dei più emblematici di una generazione che continua a coltivare sogni di rivoluzione e li trasferisce all'interno di storie distanti geograficamente e temporalmente, ma molto prossime a livello emotivo e ideologico. Brunetta prosegue la suo discorso individuando un aspetto che accomuna Pontecorvo e molti altri registi che emergono in Italia a partire dagli anni sessanta:

⁵¹ Triolo Riccardo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica: revisione e studio della serie cinema conservata presso l'Archivio Storico delle Arti contemporanee della Biennale di Venezia*, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Università degli studi di Padova, 2011, pp. 207-210.

⁵² Ivi, p. 208.

⁵³ Ghirelli M., op. cit., p. 48.

⁵⁴ Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Cento chiodi"*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 182.

In un paese in cui il partito comunista ha perseguito sempre, con coerenza una linea di freno e controllo di tutte le spinte e frange estremistiche e pulsioni rivoluzionarie, sembra formarsi nel cinema, in uno spazio che attraversa vari generi, una sorta di zona franca in cui non solo si simpatizza con il sogno rivoluzionario, ma in un certo modo se ne stabiliscono ideali, genealogie, nobilitandone le ascendenze.⁵⁵

Questo breve excursus storico ci è servito per delineare l'ambiente culturale che circonda Gillo Pontecorvo e che caratterizza gli anni sessanta, un decennio in cui la produzione cinematografica e in generale il dibattito culturale così come ogni aspetto della vita si politicizzano.

Il prossimo paragrafo approfondirà più nel dettaglio l'accoglienza ricevuta da *Kapò* e il dibattito mosso dalla critica di Jaques Rivette al film.

2.2 La questione della rappresentabilità del dramma.

Kapò è stato un film molto discusso che, come scrive Ivelise Perniola nel suo studio sulla filmografia del regista, porta avanti tematiche di difficile gestione e si è trovato suo malgrado al centro di una controversia molto complessa.⁵⁶

Il quesito suscitato dal film nel dibattito culturale è se sia possibile spettacolarizzare un evento tragico come la Shoà. *Kapò* è infatti uno dei primi titoli cinematografici dedicati all'Olocausto ad essere privo di una finalità prettamente documentaria e anzi si tratta del primo a costruire all'interno di un campo di concentramento una narrazione finzionale.

Uno degli aspetti che saltano subito all'occhio è la debolezza dell'identità ebraica della protagonista. Il personaggio di Edith (Susan Strasberg) pur di sopravvivere è disposto a trasformarsi in carnefice e nascondere la propria identità giudaica.

Lo scrittore Alberto Lecco critica la scelta di Pontecorvo di focalizzarsi su una storia del genere, le sue argomentazioni, data la lontananza dalla critica cinematografica, sono di natura principalmente storica, etica e di plausibilità narrativa. Secondo Lecco l'ebreo che diventa kapò non è tipico e ancora meno di fronte alla moltitudine di ebrei morti assassinati come vittime.

Tuttavia l'assoluta negatività del personaggio di Edith fa emergere un aspetto distintivo dell'essere ebreo, ovvero il desiderio inconscio di cancellare la propria identità, l'ossessione di

⁵⁵ Ivi, p. 254.

⁵⁶ Perniola I., op. cit., p. 47.

trovare per primo in sé quei difetti di cui si viene considerati colpevoli; Lecco definisce questo aspetto psicologico “ironia ebraica”.⁵⁷

Come ricorda Ivelise Perniola nel suo saggio, negli anni in cui Alberto Lecco scrive le sue considerazioni su *Kapò* non era ancora uscito il documentario di Claude Lanzmann intitolato *Shoah* (1985), film che raccoglie testimonianze sia di ex Kapò che di sopravvissuti del Sonderkommando, un’unità di prigionieri di origine ebraica costretta a lavorare nei campi di concentramento partecipando al processo di sterminio. Le interviste sono emblematiche di una realtà atroce e del dramma psicologico legato alla sopravvivenza in un contesto di totale disumanizzazione, aspetto ben descritto nel film di Pontecorvo.

L’aspetto su cui tuttavia si focalizzano maggiormente i discorsi generati dal film è quello della spettacolarizzazione della Shoah, cioè cosa sia possibile mettere in scena sullo schermo e in che modo.

Kapò per quanto presenti dei caratteri peculiari che lo rendono un testo di riferimento nell’evoluzione della rappresentazione cinematografica della Shoà, ha degli elementi comuni con la produzione culturale legata al tema che si sviluppa tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta.

In questo periodo il cinema italiano manifesta l’interesse per la rielaborazione di temi legati al passato nazionale e in particolare la messa in scena della lotta resistenziale. Si tratta di un fenomeno che tradizionalmente viene fatto risalire ad un evento del 1959, cioè l’assegnazione del Leone d’oro ex-aequo a *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli.⁵⁸

C’è un tentativo di ripulire la coscienza nazionale enfatizzando i caratteri di discontinuità rispetto al fascismo ed evitando di riflettere sulle responsabilità del paese nelle tragedie del secondo conflitto mondiale. Questo avviene principalmente tramite due artifici narrativi come scrive Francesco Di Chiara nel suo saggio: i protagonisti sono personaggi confusi che inizialmente aderiscono tiepidamente al regime per poi prendere coscienza e riscattarsi, inoltre vengono spesso contrapposti a figure che invece sono perfettamente aderenti con il fascismo, questo espediente serve per deresponsabilizzare a livello morale i personaggi principali.⁵⁹

Anche *Kapò*, coerentemente con quanto descritto, evita di mettere in scena le dirette responsabilità italiane nel processo di deportazione degli ebrei, collocando l’inizio della

⁵⁷ Lecco Alberto, *Don Chisciotte ebreo ovvero l’identità conquistata: saggi letterari e cinematografici su ebraismo e antisemitismo 1961-1985*, Roma, Carucci Francesco Editore, 1985, p. 32.

⁵⁸ Di Chiara F., Pisu S. (a cura di), op. cit., p. 569.

⁵⁹ Ivi, p. 570.

vicenda nella Francia occupata e poi interamente all'interno dei lager presenti in Germania e Polonia, inoltre la protagonista vive proprio un processo di aderenza iniziale per poi riscattarsi nella conclusione del film. In questo senso come scrive Claudio Bioni, citando Millicent Marcus⁶⁰, nel suo articolo che rilegge in chiave storica la ricezione critica del film, *Kapò* contribuisce alla linea di internazionalizzazione propria delle rappresentazioni italiane sulla Shoah.⁶¹

Si tratta di un film che pur non facendo riferimenti diretti all'esperienza resistenziale è ben inserito nella linea anti-fascista post bellica intrapresa dal cinema italiano: i personaggi positivi che emergono dalla storia, il medico/prigioniero che salva Edith all'inizio del film, Terese e il soldato russo Sasha, sono tutti delineati con caratteristiche politiche opposte rispetto al regime coercitivo nazista cui gli altri prigionieri si sottomettono.⁶²

La pellicola di Pontecorvo, continua Bioni, presenta una tensione tra istanze neorealiste, legate in particolar modo al profondo lavoro di documentazione per la stesura della sceneggiatura, e elementi spettacolari propri invece del cinema popolare come la presenza della storia sentimentale e di spunti erotici che, per quanto velati, anticipano forme di rappresentazione della Shoah degli anni Settanta: il filone del nazi-erotico e film d'autore tra i quali ricordiamo *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1976) e *Portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974). La protagonista Edith riesce a sopravvivere all'interno del campo anche grazie alle sue potenzialità erotiche che le permettono di ottenere il ruolo di kapò e godere così dei privilegi ad esso legati. Il trailer del film si apre con l'immagine della schiena nuda della ragazza, per altro estratta da una sequenza che di erotico ha ben poco dato che ad osservare il corpo di Edith è il totalmente disinteressato medico, e così amplifica e rende espliciti gli elementi passionali in realtà celati nella pellicola.⁶³

⁶⁰ Marcus Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 37.

⁶¹ Bioni Claudio, "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*, vol. 2, 2013. pp. 117-128.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ivi, pp. 120-121.



5. Kapò (Gillo Pontecorvo, 1960)

La critica francese attacca duramente Pontecorvo sulla scia del critico Jaques Rivette che nel 1961 pubblica sulla rivista *Cahiers du Cinéma* una stroncatura del film dal titolo “*De l’abjection*”. Rivette inizia la sua argomentazione affermando che la ricerca del realismo assoluto nell’affrontare un argomento come quello dell’Olocausto è impossibile, seguire questa linea porta a un prodotto necessariamente incompiuto che si accosta allo “spettacolo” producendo qualcosa di immorale e addirittura pornografico. Il rischio è quello di portare ad una assuefazione al dolore da parte dello spettatore che non riuscirà più ad indignarsi o stupirsi di fronte ad eventi così tragici. È fondamentale per il critico francese il punto di vista del regista, il modo in cui si pone di fronte a ciò che filma attraverso la costruzione della vicenda, la direzione degli attori, il dialogo e la tecnica cinematografica. In questo senso pone a confronto *Kapò* con il documentario francese *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, 1955, Alain Resnais) in cui i fatti tragici sono restituiti allo spettatore tramite una “coscienza lucida”, per cui lo sguardo del regista è sempre presente, giudicante rispetto alla realtà che mette in scena e consapevole di essere giudicato per il modo in cui decide di mostrarla. Secondo Rivette Gillo Pontecorvo, al contrario, nel suo film questo non lo fa e prende come riferimento per la sua argomentazione una specifica inquadratura in cui il personaggio interpretato da Emanuelle Riva (Teresa) si getta sul filo spinato elettrificato suicidandosi. Il regista, a detta di Rivette, indulge in maniera eccessiva e riprovevole sulla scena della morte attraverso un carrello in avanti che si chiude inquadrando il cadavere dal basso. La morte è uno di quei soggetti che devono essere affrontati con paura e timore, Pontecorvo dimostra, secondo il critico, di non essersi posto alcun quesito

di fronte a tale rappresentazione.⁶⁴ Come scrive Bioni l'attenzione di Rivette si concentra sul fatto che:

[...] Pontecorvo attenta al regime di evidenza della mise en scene attraverso un carrello che imprime sull'immagine la forma di una intenzione espressiva soggettiva, un troppo "voler dire" che si sovrappone, si somma alla sintesi e all'unità pre-linguistica proprie dell'immagine cinematografica.⁶⁵

Il regista pisano ebbe modo di difendersi dalla critica più avanti, specificando come il movimento di macchina di avvicinamento al corpo della Riva fosse in realtà funzionale a mostrare sulla parte destra del quadro le altre prigioniere del campo con uno sguardo totalmente inespressivo. Questa scelta era volta a comunicare la ormai totale assuefazione alla morte all'interno del lager.⁶⁶



6. *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960)

La descrizione di Rivette dell'inquadratura è inoltre inesatta, segno di un'epoca della critica in cui per richiamare sequenze di film l'unico mezzo disponibile era la memoria spettatoriale. Il movimento di macchina non è semplicemente in avanti, ma anche laterale (da destra verso sinistra) inoltre fa parte di una sequenza più complessa che si articola in tre inquadrature. Nonostante queste inesattezze descrittive, *De l'abjection* ha un impatto di lunga durata sulla percezione del film, per lo meno nel contesto francese, dato che viene ripreso nel 1992 da Serge Daney in un suo articolo intitolato "*Le travelling de Kapò*".⁶⁷

⁶⁴ Rivette Jaques, "De l'abjection", *Cahiers du Cinéma*, n. 120, pp. 54-55, 1961.

⁶⁵ Bioni C., op. cit., p. 125-126.

⁶⁶ Intervista a cura di Artech Video Record S.p.a., Roma, 5 maggio 2003.

⁶⁷ Daney Serge, "Le travelling de Kapò", *Trafic*, n. 4, 1992, pp. 5-19.

Daney dichiara che la sua vocazione critica nacque proprio dalla lettura dell'articolo di Rivette che lo convinse della sua posizione senza neppure il bisogno di andare a vedere effettivamente il film al cinema.

Si tratta dell'esempio massimo della fede cinefila dei *Cahiers du cinéma*, del "passaggio testimoniale di verità, di visione per interposta persona".⁶⁸

L'accoglienza del film negli Stati Uniti è ben diversa, come dicevamo il film ottiene l'importante riconoscimento della candidatura all'Oscar come miglior film straniero. Aneddoto interessante da ricordare è che Pontecorvo non poté partecipare alla cerimonia di premiazione perché il visto per gli Stati Uniti arrivò con troppo ritardo, questo a causa delle particolari procedure di richiesta che dovette operare in quanto ex membro del partito comunista.⁶⁹

La differenza nell'accoglienza riservata al film di Pontecorvo è dovuta, a nostro parere, al diverso approccio che le tre cinematografie (americana, francese, italiana) sviluppano rispetto alla rappresentazione dell'Olocausto. In Francia è necessario ricordare che il primo grande modello di riferimento è *Notte e nebbia* (1955) di Alain Resnais, film documentario costruito sul montaggio di immagini in bianco e nero girate dai militari all'interno dei campi alla fine della guerra e riprese a colori realizzate dal regista negli stessi luoghi ormai abbandonati. Come scrive Bioni: "*Notte e nebbia* non è un film sullo sterminio, ma sulle possibilità del suo ricordo, sui segni lasciati nella memoria sociale".⁷⁰ Si tratta di un lavoro privo di qualsivoglia concessione alla finzione e allo spettacolo e che infatti viene evocato da Rivette e poi in seguito da Daney in contrapposizione con lo stile di *Kapò*. Nonostante nel 1961 si apra ufficialmente il processo Eichman a Gerusalemme, la Shoah non occupa ancora un posto centrale nel dibattito politico e culturale e l'attenzione dell'opinione pubblica francese è rivolta principalmente alle questioni legate all'indipendenza dell'Algeria. Non è ancora presente a livello culturale un imperativo etico nei confronti del tema dell'Olocausto, quello che evoca Rivette nel suo articolo è una responsabilità morale del cinema nel rappresentare gli orrori della storia attraverso una forma e messa in scena che evitino l'estetizzazione della morte.⁷¹ Come scrive Andrea Minuz:

⁶⁸ Bioni C., op. cit., p. 127.

⁶⁹ Bignardi I., op. cit., p. 115.

⁷⁰ Bioni Claudio, "Il cinema di fronte alla Shoah", *Storicamente*, n. 6, 2010.

⁷¹ Minuz Andrea, *La Shoah e la cultura visuale: cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 131.

In breve *Kapò* non è condannato perché adotta gli strumenti della finzione nel contesto dell'Olocausto ma per il fatto di affrontare un tema della modernità (gli orrori della Storia) senza l'adozione di una consapevole linguaggio moderno.⁷²

Se il testo di Rivette diventa un manifesto contro la spettacolarizzazione e le rappresentazioni finzionali dell'Olocausto è soprattutto grazie alla rilettura operata da Serge Daney trent'anni dopo la sua stesura. Daney sottolinea in maniera più evidente rispetto a Rivette la centralità di *Notte e nebbia* come alternativa alla presunta estetizzazione dei campi proposta da Pontecorvo. *Notte e nebbia* viene considerato un film "giusto" in cui il lavoro sulla forma diventa inseparabile da un'istanza etica dello sguardo, un'opera che diviene capostipite dei problemi che definiscono il cinema della modernità.⁷³ Un altro film fondamentale nella cinematografia francese per il modo in cui affronta il tema dello sterminio ebraico è *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, opera della durata di dieci ore composta interamente da interviste a sopravvissuti ed ex nazisti. Un lavoro che bandisce ogni immagine diretta dello sterminio, anche documentaria e che rappresenta l'apice di una vera e propria linea iconoclasta francese nella gestione del ricordo.⁷⁴ Nell'ambito della critica e della teoria francese il tema della shoah pone al cinema degli interrogativi profondi che riguardano la sua dimensione artistica e di linguaggio. Il film di Pontecorvo venendo citato negli articoli di Rivette e Daney si trova coinvolto, in maniera indiretta, all'interno di una precisa filiazione esclusivamente francese che stabilisce il ruolo del cinema nella costruzione della memoria della shoah. Questa filiazione è composta dai testi dei due critici e dal film di Lanzmann.⁷⁵

Il modo in cui il cinema americano e anche quello italiano affrontano il tema dell'Olocausto è molto diverso, la rappresentazione della Shoah da parte delle due cinematografie si sviluppa libera da preoccupazioni di carattere teorico ed etico così rigorose. *Kapò* in Italia è un tentativo coraggioso e precoce di affrontare una vicenda interamente ambientata nei campi, con rispetto dell'esattezza storica. I codici della rappresentazione seguono la direzione realista che aprirà al filone di indagine del cinema politico-sociale italiano.⁷⁶ Tuttavia i film italiani quando mettono in scena le immagini dei campi lo fanno sempre in un contesto narrativo dove l'esperienza dei lager non è mai il fulcro della

⁷² Ibidem.

⁷³ Daney S., op cit., pp. 5-19.

⁷⁴ Bioni C., "Il cinema di fronte alla Shoah", cit., p. 2.

⁷⁵ Minuz A., op. cit., p. 129.

⁷⁶ Bioni C., "Il cinema di fronte alla Shoah", cit., p. 4.

narrazione, questo accade per esempio nei film di Lina Wertmüller (*Pasqualino Settebellezze*) e Liliana Cavani (*Portiere di notte*). La rappresentazione inoltre è sottoposta ad un processo di forte stilizzazione e controllo della messa in scena, proprio per prevenire eventuali accuse di spettacolarizzazione. Anche in *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) il repertorio comico del protagonista e l'uso del fuori campo mascherano le reali immagini dell'orrore.⁷⁷

Il cinema americano è quello che maggiormente sperimenta con un approccio spettacolare alla messa in scena della Shoah. Il culmine di questa linea è rappresentato *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), film che non si tira indietro nel mostrare direttamente l'orrore ricostruendo i dettagli più disumani della vita all'interno dei campi e che utilizza gli elementi propri del cinema classico per raccontare la storia attraverso singoli punti di vista rendendola in qualche modo più umana. Come scrive Bioni in riferimento a Spielberg: “[...] usa il cinema classico come arma umanistica contro l'inumanità della Shoah”.⁷⁸

Schindler's list è un titolo che presenta molti elementi affini a *Kapò* di Gillo Pontecorvo, entrambi rientrano nella categoria del cinema narrativo e propongono una rappresentazione della Shoah come “*dramatic spectacle*” per adottare l'espressione di Aaron Kerner.⁷⁹ I protagonisti dei due film affrontano un processo di trasformazione tipico del cinema narrativo, Oscar Schindler e Edith sono personaggi inizialmente egoisti che però finiscono per sacrificare sé stessi diventando dei salvatori. L'Olocausto nei due film fa da sfondo o comunque da spunto narrativo per la creazione del conflitto drammatico, un test che mette alla prova la forza d'animo dei protagonisti favorendo la loro trasformazione.⁸⁰ Tema comune è inoltre la corruzione del male, cui i personaggi sono sottoposti. Il registro è quello del realismo drammatico che però sfocia, per entrambi i film, in un climax melodrammatico: nel caso di *Kapò* questo è legato all'inserimento della storia d'amore conclusiva, mentre in *Schindler's List* dal conflitto interiore del protagonista che riconosce in maniera tardiva che avrebbe potuto liberare più persone dai campi.

Per concludere questa breve parentesi di confronto tra i due titoli, utile per delineare gli elementi comuni tra le cinematografie italiana e americana sul tema, è necessario menzionare il fatto che anche *Schindler's list* è stato attaccato dalla critica francese risvegliando i difensori della linea che Andrea Minuz definisce “dell'irrepresentabilità costitutiva

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ivi, p. 6.

⁷⁹ Kerner Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, New York, Continuum, 2011, p. 31.

⁸⁰ Ivi, p. 32.

dell'evento", così come era accaduto per *Kapò*. Il film di Spielberg viene contrapposto nel dibattito culturale a *Shoah* di Lanzmann divenendo esponente di riferimento dell'atteggiamento discorsivo opposto in relazione al tema dell'Olocausto, ovvero quello della sua "universalizzante lezione morale".⁸¹ *Shoah* è l'incarnazione artistica più rilevante e radicale di una teoria estetica che rigetta la finzione come la più grave delle trasgressioni, *Schindler's list* sancisce invece l'innesto definitivo dell'Olocausto nella cultura americana mescolando le strategie formali del cinema hollywoodiano con la tradizione estetica del cinema d'autore europeo.⁸²

Proseguendo cronologicamente nella carriera di Gillo Pontecorvo, il prossimo paragrafo affronterà un aspetto significativo nella produzione cinematografica del regista, ovvero la grande quantità di film non realizzati. I motivi per cui molti progetti sono rimasti in forma scritta sono molteplici: difficoltà produttive, compromessi che il regista non ha voluto accettare e soprattutto la delicatezza dei temi trattati, spesso molto scomodi per gran parte della classe dirigente italiana.

Questo excursus sui "film mancati" oltre ad avere un interesse storico culturale, permette di fare da ponte con il terzo capitolo della ricerca. Infatti sarà proprio la mancata realizzazione di alcuni film del regista che porterà a *La battaglia di Algeri* (1966), la sua pellicola più influente e dal peso specifico maggiore nel dibattito culturale internazionale.

2.3 I progetti non realizzati.

Per avere un'idea del numero di progetti, sia per il cinema che per la televisione, che sono stati accantonati da Pontecorvo nel corso della sua carriera è interessante osservare la sezione dedicata che si trova nel "Fondo archivistico Pontecorvo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino. La sezione dei "progetti non realizzati di Pontecorvo" è suddivisa in ben 26 sottoserie che prendono il nome dal titolo di ciascun progetto avviato e rimasto incompiuto.⁸³ Un quantitativo di lavori ben superiore rispetto ai soli cinque lungometraggi a soggetto portati a compimento dal regista.

Come anticipato le ragioni di questo sono molteplici, sicuramente una certa tendenza di Pontecorvo a rifiutare molti progetti per evitare di fare qualcosa che non sente e non lo implica veramente. Basti pensare che subito dopo il successo di *Kapò* riceve ben 32 proposte

⁸¹ Minuz A., op. cit., p. 19.

⁸² Ivi, pp. 146 e 166.

⁸³ <http://www2.museocinema.it/collezioni/fondiarchivistici.aspx>

di film rifiutandole tutte.⁸⁴ Tra questi ricordiamo *Io la conoscevo bene* che sarà realizzato da Antonio Pietrangeli nel 1965 e *Mr. Klein*, soggetto che aveva entusiasmato il regista, ma a cui rinuncia per l'imposizione di Alain Delon come attore protagonista da parte della produzione. *Mr Klein* venne quindi diretto da Joseph Losey uscendo nel 1976 con grande successo e con una delle migliori interpretazioni di Delon.⁸⁵

Interessante menzionare anche i progetti per la televisione che vennero messi da parte, tra questi una trasmissione in sei puntate dal titolo provvisorio *L'Al di là* elaborata insieme a Fausta Leoni (scrittrice, giornalista, autrice di documentari e programmi culturali per la televisione) per la quale Pontecorvo aveva raccolto diverse interviste e materiali iconografici. Il programma doveva essere una lunga inchiesta dedicata al tema della morte e soprattutto a cosa c'è dopo, con interviste a persone di tutte le età e classi sociali in giro per l'Italia. *L'Al di là* venne rifiutato dalla Rai che lo giudicava "improponibile", ma Fausta Leoni pubblicò il testo dell'inchiesta televisiva in appendice al suo romanzo più celebre intitolato *Karma* (1969).⁸⁶

Proprio la scelta di temi scomodi ha causato spesso il naufragio di molti lavori pensati dal regista pisano, si tratta di progetti dalla chiara valenza politica in cui Pontecorvo analizza la società italiana e le sue contraddizioni. Se l'intento di questo studio è illustrare l'impatto e l'influenza della filmografia di Pontecorvo nel dibattito politico – culturale, altrettanto importante è evidenziare come il timore di questo impatto abbia portato molte produzioni a ignorare i progetti del regista. È il caso sicuramente di *Confino Fiat*, un film che doveva essere ambientato durante il periodo scelbiano, cioè negli anni 50 in cui Mario Scelba era ministro dell'Interno, caratterizzato da un forte politica repressiva verso i manifestanti di sinistra. Pontecorvo discute con Solinas lo sviluppo di una storia incentrata sugli operai della Fiat sospettati di essere politicamente attivi, nei partiti della sinistra o nei sindacati, che per questo motivo venivano mandati a lavorare in un reparto speciale della grande azienda torinese chiamato "Stella Rossa". L'idea venne abbandonata perché nessun produttore era disposto ad accettarla.⁸⁷

Un altro progetto di film rimasto incompiuto è del 1971 e riguarda il caso Pinelli, ferroviere ed esponente dei movimenti anarchici, interrogato dalla Questura dopo l'attentato terroristico di piazza Fontana e precipitato dalla finestra dell'ufficio del commissario Luigi

⁸⁴ Ghirelli M., op. cit., p. 48.

⁸⁵ Ivi, pp. 93-94.

⁸⁶ Ivi, p. 49.

⁸⁷ Ibidem.

Calabresi. L'uccisione nel 1972 del commissario Calabresi a colpi d'arma da fuoco aprì ulteriormente il caso rendendo difficile realizzare il film con le indagini in corso.⁸⁸

Come scrive Luca Peretti in relazione ai film non fatti come oggetto di studio:

[...] pensare a questi progetti, a questi film non realizzati, solo in termini negativi, di fallimento, di un qualcosa che non si è compiuto, rischia di non essere fruttuoso, e anzi in definitiva fuorviante. [...] una sceneggiatura, un trattamento, le interazioni che li hanno resi possibili, i molti materiali preparatori, gli scambi tra soggetti diversi (sceneggiatori, registi, produttori ecc.). Tutto questo [...] ci aiuta a ricostruire le intenzioni e gli scopi di questi vari soggetti, i rapporti tra di loro, le idee che portavano avanti, l'atmosfera che li ha resi possibili.⁸⁹

Peretti dedica il suo libro alla ricostruzione del contesto e dei protagonisti coinvolti in un progetto di film dal titolo *Un dio nero un diavolo bianco*. Si tratta di un lavoro che si proponeva di raccontare la lotta contro il colonialismo, in particolare francese, durante la guerra di liberazione e dopo l'indipendenza algerina. La sceneggiatura finale del luglio 1962 parlava anche della morte, avvenuta nello stesso anno, del presidente dell'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) Enrico Mattei che era stato sostenitore dell'indipendenza del popolo algerino. Tra i promotori del progetto c'era la stessa società ENI e al processo di scrittura parteciparono molte personalità tra cui: Sergio Spina, che avrebbe dovuto occuparsi anche della regia, Riccardo Aragno (giornalista e doppiatore), Jacques-Laurent Bost (sceneggiatore e giornalista francese) e Franco Solinas. Alla stesura della linea narrativa lavorò anche Jean Paul Sartre che avrebbe dovuto scrivere la partitura definitiva della voce fuori campo; il film doveva unire immagini d'archivio e materiale girato appositamente.⁹⁰

Anche se il film è rimasto bloccato alla fase di pre-produzione, si tratta di un lavoro che diventa anticipatore di *La battaglia di Algeri*. Come sottolinea Peretti, questo è dovuto alla presenza di Solinas, punto di contatto tra i due progetti, che contribuisce alla scrittura di *Un dio nero un diavolo bianco* ed è autore della sceneggiatura del film di Pontecorvo; ci sono riferimenti testuali piuttosto diretti tra i due film per cui si può ipotizzare che Solinas abbia tratto ispirazione da alcune scene scritte per il progetto di Sergio Spina trasportandole in *La battaglia di Algeri*.⁹¹

⁸⁸ Perniola I., op. cit., p. 82.

⁸⁹ Peretti L., op.cit, p. 47.

⁹⁰ Ivi, pp. 7-9.

⁹¹ Ivi, pp. 81-83.

I film non fatti dunque non sono solo atti mancati, ma spesso lasciano tracce in opere successive. Tornando alla “filmografia mancata” di Gillo Pontecorvo e per concludere questa parentesi che ci introduce al capitolo successivo, è importante menzionare un progetto del 1962 sul tema della guerra algerina, dal titolo *Parà*. In Italia il tema del colonialismo è al centro del dibattito politico, la sinistra e anche l’ENI di Mattei intrattengono ottimi rapporti con il Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) algerino. I giornali riportano le gesta dei partigiani algerini così come le notizie delle sanguinose repressioni dell’esercito coloniale francese.⁹² Pontecorvo e Solinas, colpiti e affascinati dagli eventi, lavorano alla scrittura di *Parà*, un film che doveva trattare del colonialismo attraverso la vicenda di un ex-paracadutista francese, figlio dell’alta borghesia e perfetto prodotto della società industriale occidentale, che torna in Algeria per fare un servizio per il suo giornale. Il suo obiettivo è fotografare la morte nel momento in cui si verifica, con la vittima che sta crollando e il giustiziere con l’arma in pugno. Così inizia la sua ricerca di qualcuno che sia disposto a prenderlo con sé tra i membri dell’OAS (Organisation de l’armée secrète), organizzazione paramilitare creata da estremisti militari francesi, a partire dal 1960-61, allo scopo di opporsi con il terrorismo al distacco dell’Algeria dalla Francia. Il suo reportage avrebbe messo in luce il dramma dell’Algeria.

Come riportato da Irene Bignardi, Solinas e Pontecorvo fecero un viaggio molto rischioso in Algeria durante gli ultimi mesi del conflitto venendo accompagnati sulle zone della guerriglia da soldati del Fronte di Liberazione Nazionale.⁹³

Il film nonostante fosse già ampiamente avviato, con produttore Franco Cristaldi e Paul Newman come attore protagonista, non si fece mai. La causa principale è la presenza attiva dell’OAS anche in Europa che con azioni terroristiche faceva di tutto per ostacolare il processo di liberazione algerino. Franco Cristaldi per giustificare l’abbandono del progetto mise in campo una serie di giustificazioni e difficoltà, ma in realtà il timore di diventare bersaglio dei terroristi era concreto.⁹⁴ Il fondo Pontecorvo del museo del cinema di Torino conserva dei documenti, nella sottoserie dedicata a *Parà*, che testimoniano un contenzioso legale tra il regista e la casa di produzione Vides per la mancata realizzazione del film.⁹⁵ Tuttavia a distanza di anni, come emerge nella biografia di Irene Bignardi, Pontecorvo capisce le ragioni di Cristaldi. Il fallimento del progetto si rivelò semplicemente una parentesi nella carriera del regista, tutto venne rimandato ad un momento più conveniente e l’occasione per realizzare un film sulla

⁹² Ghirelli M., op. cit, p. 51.

⁹³ Bignardi I., op. cit, p.119.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ <http://www2.museocinema.it/collezioni/fondiarchivistici.aspx>

guerra di indipendenza dell'Algeria si ripresentò, come vedremo nel prossimo capitolo, nel 1964.

CAP 3. LA BATTAGLIA DI ALGERI, L'INFLUENZA SUL DIBATTITO POLITICO INTERNAZIONALE.

In questo capitolo affronteremo la genesi e l'influenza culturale del terzo lungometraggio di Gillo Pontecorvo, *La battaglia di Algeri* (1966). Si tratta del primo lavoro in cui il regista, con la collaborazione dello sceneggiatore e amico Franco Solinas, affronta il tema del colonialismo un argomento che negli anni sessanta era molto dibattuto per via della escalation nei conflitti che vedevano contrapposte potenze occidentali e forze di liberazione nazionali. La lotta anticolonialista aveva sconvolto la geografia del mondo sviluppandosi a Cuba, in Congo, Algeria e Vietnam. Pontecorvo tornerà sull'argomento anche in *Queimada* (1969), film che costituisce in misura ancora maggiore, un trattato sulle dinamiche del colonialismo occidentale nei paesi del Terzo Mondo. Il primo paragrafo è incentrato sulle fonti culturali e sugli aspetti produttivi che hanno influenzato la realizzazione del film, dalle opere che hanno ispirato Pontecorvo e Solinas nella stesura della sceneggiatura, alle innovazioni in fase di ripresa e montaggio.

La parte centrale del capitolo tratta dell'accoglienza ricevuta da *La battaglia di Algeri* nei paesi europei e negli Stati Uniti, con le diverse reazioni della critica e delle istituzioni.

Il paragrafo conclusivo affronterà invece il tema della diverse letture politiche che sono state date al film che è divenuto un vero e proprio documento di riferimento sia per quanto riguarda le pratiche rivoluzionarie che le azioni controrivoluzionarie. Negli Stati Uniti il film fu infatti considerato come una sorta di guida per le azioni terroristiche dalle minoranze radicali come le Black Panthers e successivamente il Pentagono lo considerò come utile modello didattico per un'efficace azione repressiva di movimenti terroristici come Al Qaida.

3.1 *La genesi: un film politico universale.*

L'occasione di riprendere il progetto di un film sull'Algeria si presenta a Pontecorvo nel 1964, due anni dopo gli accordi di Evian che sancirono l'indipendenza algerina dalla Francia.

In Italia arriva dal paese nordafricano un membro del Fronte di Liberazione Nazionale (FLN), Salah Baazi, per cercare un regista disposto a girare un film sulla lotta di liberazione algerina. Salah Baazi era stato incaricato del compito da Yacef Saadi, ex comandante militare del FLN per la zona autonoma di Algeri, che aveva fondato una casa di produzione dal nome Casbah Film.

La società cinematografica di Saadi era mista, per metà privata e per metà di stato, con buoni mezzi finanziari e grandi ambizioni commerciali. Proprio nel '64 aveva prodotto un documentario girato dal regista italiano Ennio Lorenzini intitolato *Les mains libres*, la prima produzione internazionale algerina. Il film di Lorenzini propone immagini a colori del neonato Stato algerino, molto rare all'epoca, e una ricca quantità di materiali d'archivio relativi alla guerra di liberazione; il restauro del documentario è stato realizzato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna e proiettato al festival del cinema ritrovato nell'edizione 2022.

Le motivazioni che spingono Saadi a cercare collaborazioni in Italia, sono legate al fatto che il nostro paese era un stato considerato amico dall'Algeria anche per l'appoggio e gli investimenti dell'ENI diretta da Enrico Mattei. La produzione del film di Ennio Lorenzini e successivamente di *La battaglia di Algeri* rappresentano, come scrive Luca Peretti: “la punta di un piccolo iceberg di produzioni, scambi, incontri, che andavano avanti tra Algeria e Italia negli anni cinquanta e sessanta”.⁹⁶

Tanti fotografi e registi italiani si recavano in Algeria durante la guerra e negli anni immediatamente successivi, tra questi Alberto Cavallone (regista underground e sceneggiatore) e Renzo Rossellini, figlio di Roberto, che collaborò con i filmmaker algerini.

La lotta per l'indipendenza algerina era al centro dell'interesse degli intellettuali europei di formazione marxista insieme alle vicende di Cuba e del Vietnam. Come scrive Massimo Ghirelli, le contraddizioni coloniali e le lotte armate esplose in tutto il Terzo Mondo avevano riaperto le speranze della sinistra di vedere messo in discussione il sistema capitalistico.⁹⁷

La guerra d'Algeria in particolar modo era vista in Italia come un evento paradigmatico che avrebbe deciso l'avvenire della democrazia occidentale.

Una delle organizzazioni italiane attive nella solidarietà verso il popolo algerino era Il Comitato Anticoloniale Italiano che produsse e fece circolare un cortometraggio militante di Pompeo De Angelis dal titolo *Algeria: anno settimo* (1961), un reportage sulla guerra a sette anni dall'inizio della lotta armata. Ruolo fondamentale ebbe poi lo scrittore Giovanni Pirelli che tradusse e fece conoscere in Italia gli scritti di Frantz Fanon, saggista francese sostenitore della necessità di una radicale rivoluzione anticoloniale.

⁹⁶ Peretti Luca, “Da Ennio Lorenzini a Zineb Sedira, nuova vita al cinema militante”, 2/07/2022, URL <https://ilmanifesto.it/les-mains-libres-di-ennio-lorenzini-nuova-vita-del-cinema-militante> (consultato il 24/04/2025).

⁹⁷ Ghirelli M., op. cit., p. 54.

L'opera di Fanon ha un'influenza decisiva nella stesura della sceneggiatura di *La battaglia di Algeri* e nell'evoluzione del pensiero di Pontecorvo e Solinas sulle problematiche legate al colonialismo. I due autori rimangono affascinati in modo particolare dal suo approfondimento sulle frustrazioni e sui traumi psicologici causati nel Terzo Mondo dal lungo periodo di oppressione coloniale e dalla necessità di nuovi modelli per costruire una società diversa da quella dell'oppressore.⁹⁸

Tornando alla vicenda produttiva del film di Pontecorvo, Yacef Saadi aveva in mente tre nomi per la realizzazione del suo progetto: Luchino Visconti, Francesco Rosi o Gillo Pontecorvo. Rosi stava girando in quel periodo in Spagna *Il momento della verità* (1965), mentre con Visconti non viene trovato un accordo. Pontecorvo decide di accettare, ma rifiuta il soggetto portatogli dall'inviato algerino Salah Baazi che giudica smaccatamente propagandistico. In compenso anche la riproposizione della sceneggiatura non girata di *Parà* viene scartata perché considerata troppo poco incentrata sulla prospettiva algerina. Il regista pisano si propone dunque di realizzare sul tema un soggetto e una sceneggiatura interamente nuovi, assumendosi anche il non facile incarico di trovare un finanziatore italiano per il progetto. Il coproduttore sarà, dopo una lunga serie di rifiuti, Antonio Musu che si assume con Pontecorvo il 55% del costo del film. La difficoltà nell'individuare un produttore italiano era legata non tanto a ragioni politiche, quanto alla poca fiducia nelle possibilità commerciali del film che prevedeva attori non professionisti e non era sufficientemente di "fiction".⁹⁹

Pontecorvo e Solinas fanno un nuovo viaggio in Algeria per raccogliere informazioni e registrare le testimonianze dei protagonisti della guerra, i due autori godono dell'appoggio diretto di tutti i capi militanti del FLN dai quali apprendono i dettagli della guerra clandestina. Altre importanti fonti sono i giornali dell'epoca, i verbali di polizia e le raccolte dei discorsi dei colonnelli francesi che rappresentano delle vere e proprie lezioni di strategia militare, sicuramente ispiratori delle dichiarazioni del colonnello Mathieu, tra i personaggi principali del film. I due autori operano una sintesi scegliendo di rendere centrale la parabola del FLN ad Algeri tra il 1954, anno dello scoppio della guerra, e il 1957, data della fine dell'organizzazione nella città, i cui membri furono catturati o uccisi. È la storia di una sconfitta che però rappresenta solo una tappa momentanea verso la conclusione vittoriosa: due anni più tardi infatti il movimento del Fronte di Liberazione si rimise improvvisamente in moto riorganizzandosi e portando all'indipendenza dell'Algeria. L'episodio era noto in Europa come "Battaglia di

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Bignardi I., op. cit., p. 121.

Algeri” e questo diviene il titolo del film. Pontecorvo e Solinas vedono questo momento storico come esemplare, simbolo dell’ineluttabilità del processo di liberazione del mondo. In particolare alcune fasi della battaglia permettevano a Pontecorvo di ricreare a livello cinematografico qualcosa che aveva vissuto durante gli anni della Resistenza.

C’erano momenti durante questa battaglia, per esempio lo sciopero generale, in cui era necessario uno sforzo concertato della popolazione, e queste occasioni mi offrivano la possibilità di raccontare quello che mi interessa di più: i sentimenti e le emozioni condivise da una moltitudine, la capacità delle masse, in certi momenti, di esprimere certe qualità e un tipo di entusiasmo che di solito non si trovano nell’individuo.¹⁰⁰

Lo stesso Yacef Saadi aveva scritto un libro dedicato alla battaglia intitolato *Souvenirs de la bataille d’Alger* che costituì un altro riferimento importante per gli autori. Uno dei meriti del film è sicuramente quello di aver dato rilevanza mediatica alla vicenda della guerriglia urbana ad Algeri, fino ad allora trattata nei libri di storia come evento secondario all’interno di un processo di liberazione molto più complesso.¹⁰¹

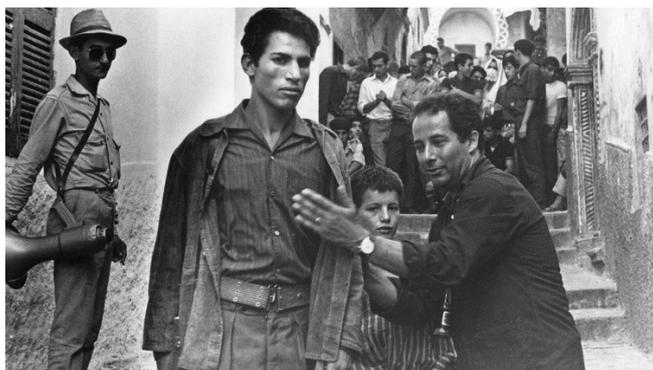
La sceneggiatura di Franco Solinas viene completata nell’estate del 1965, periodo in cui sale al potere Houari Boumédiène con un colpo di stato senza spargimenti di sangue. Il nuovo governo si dimostra subito molto disponibile per facilitare le riprese del film, concedendo le autorizzazioni per girare nelle vie di Algeri e mettendo a disposizione soldati e materiali dell’esercito per ricostruire le scene di massa. Le riprese si svolgono in quattro mesi e coinvolgono una troupe di italiani ridottissima, affiancati per il resto da tecnici algerini con poca o del tutto privi di esperienza nel settore. Aspetto molto interessante, che Pontecorvo ricordò in seguito con affetto, è l’atmosfera che si crea sul set che diviene una vera e propria nave-scuola per la troupe algerina. Il direttore della fotografia Marcello Gatti dimostra una grande vocazione pedagogica formando un gruppo di lavoro composto da tre ragazzi algerini. Come dichiara il regista in una testimonianza riportata da Massimo Ghirelli: “Lì, nonostante gli errori dovuti alla mancanza di esperienza, c’era una dedizione incredibile; il che ha poi permesso di fare con una troupe leggera un film pesante, con movimenti di masse, carri armati, centinaia di comparse”.¹⁰²

¹⁰⁰ Intervista di Pontecorvo a Piernico Solinas per la pubblicazione americana della sceneggiatura. Solinas Piernico, *Gillo Pontecorvo’s The battle of Algiers*, New York, Charles Scribner’s sons, 1973, pp. 164-165.

¹⁰¹ Bignardi I., op. cit., p. 90.

¹⁰² Ghirelli M., op. cit., p. 16.

Il cast era quasi interamente composto da attori non professionisti, la maggior parte erano volti presi dalla strada accuratamente scelti da Gillo, tra questi anche Brahim Haggiag, un contadino analfabeta con uno straordinario volto drammatico individuato in un mercato di città, che interpreta il rivoluzionario Ali La Pointe. Le uniche eccezioni sono Yacef Saadi, che recita sé stesso nel ruolo del comandante del FLN Djafar, e il suo nipotino Mohamed cui viene affidata la parte del giovanissimo rivoluzionario Omar Yacef, noto come “*Petit Omar*”.



7. Gillo Pontecorvo sul set di *La battaglia di Algeri* con Brahim Haggiag e Mohamed Ben Kassen

Il solo professionista è il francese Jean Martin, attore di teatro che presta il volto al personaggio del colonnello Mathieu, guida delle tattiche anti-guerriglia. Come riporta Massimo Ghirelli, Jean Martin era stato ironicamente tra i firmatari del Manifesto dei 121, un documento firmato da intellettuali e artisti francesi in opposizione alla guerra di Algeria e pubblicato nel 1960.¹⁰³ Il colonnello Mathieu è una figura complessa da inserire nel gruppo dei personaggi ambigui della filmografia di Pontecorvo insieme all'ufficiale nazista Karl di *Kapò* ed all'agente inglese Sir William Walker di *Queimada*. Sono personalità sfaccettate che pur stando dalla parte dei carnefici danno voce a riflessioni più ampie sulla natura dei conflitti e le logiche che ne sono alla base. La figura di Karl in *Kapò*, come scrive Ivelise Perniola, è un tentativo di approfondire la psicologia di un personaggio controverso come un SS nazista, mettendo in luce come: “[...] all'interno di un conflitto le voci in campo sono diverse, ma allo stesso tempo uguali, accomunate da un comune destino di disperazione”.¹⁰⁴ Il colonnello Mathieu assume un ruolo ancora più significativo poiché si fa portavoce di considerazioni molto lucide sulle strategie di repressione per il mantenimento del dominio francese in Algeria. I suoi discorsi aderiscono in maniera evidente agli scritti anti-colonialisti di Franz Fanon sul tema, il quale ha sempre sostenuto come fosse impossibile volere il controllo coloniale su un paese e allo stesso tempo

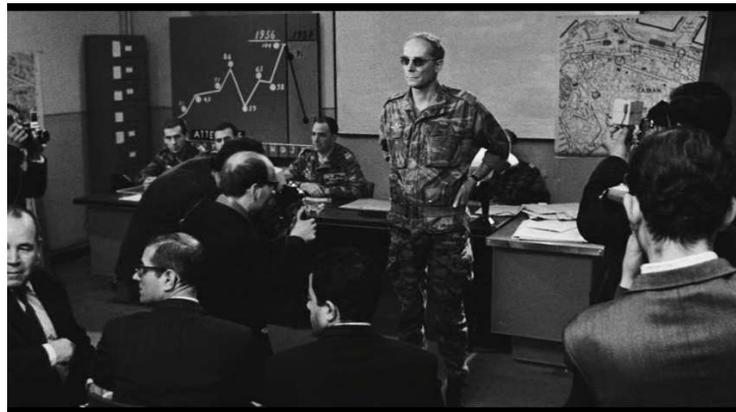
¹⁰³ Ivi, p. 58.

¹⁰⁴ Perniola I., op. cit., p 56.

condannare i mezzi impiegati per mantenerlo. La tortura è parte integrante, secondo Fanon, delle relazioni tra occupante e occupato.¹⁰⁵ Alle domande dei giornalisti che mettono in discussione i metodi dell'esercito francese Mathieu risponde:

I successi ottenuti sono il risultato di quei metodi, gli uni presuppongono gli altri e viceversa. [...] noi non siamo né pazzi né sadici [...] noi siamo soldati e abbiamo il dovere di vincere. Quindi per essere precisi, adesso pongo io a voi una domanda. La Francia deve rimanere in Algeria? Se rispondete ancora sì, dovete accettarne tutte le necessarie conseguenze.¹⁰⁶

Il personaggio del colonnello dell'esercito francese rispecchia la personalità di diversi militari realmente operanti in Algeria, su tutti il colonnello Marcel Bigeard che guidava il terzo reggimento dei paracadutisti coloniali e sostenne sempre la liceità dei metodi adottati per annientare l'FLN,¹⁰⁷ così come il suo superiore, il generale Jacques Massu, che era incaricato della gestione dell'ordine pubblico in Algeria e che svolse questo compito con una durezza tale da evocare proteste anche in Francia.



8. *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966)

Mathieu incarna la logica della società occidentale, la fredda razionalità interna al sistema coloniale. Come scrive Massimo Ghirelli:

L'idea è che persino il nemico possiede una sua logica, che non va sottovalutata; e forse soprattutto che la sua guerra è sbagliata non per i metodi che usa, ma per se stessa. Perciò il

¹⁰⁵ Fanon Franz, *Scritti politici. Per la rivoluzione africana*, vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 75.

¹⁰⁶ Dichiarazioni del colonnello Mathieu ai giornalisti francesi. *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966).

¹⁰⁷ Argenio Andrea, "La sindrome di Algeri? Il cinema francese e la 'sporca guerra' (1954-2012)", in Pisu Stefano (a cura di), op.cit., p. 396.

colonnello Mathieu non è odioso - non è il nemico visto in modo moralistico; la sua consapevolezza non lo rende meno nemico, solo contribuisce a descriverlo senza ipocrisia.¹⁰⁸

La forza dei personaggi ideati da Pontecorvo e Solinas sta proprio in questo, nel rifiuto di adottare una prospettiva moralistica rimanendo così fedeli a quella che il regista ha definito, nella lunga intervista a Piernico Solinas, “*the dictatorship of truth*” (la dittatura della verità).¹⁰⁹ Questa ricerca si riflette in modo particolare sulle scelte stilistiche operate a livello fotografico per *La battaglia di Algeri*. Pontecorvo decide di adottare il bianco e nero e prosegue la sperimentazione, avviata con *Kapò*, per ottenere una grana fotografica maggiore. L’obiettivo inseguito dal regista insieme al direttore della fotografia Marcello Gatti, è di ottenere delle immagini che richiamassero quelle dei cinegiornali di attualità conservando però una qualità adatta al cinema. All’epoca il pubblico era abituato ad entrare in contatto con i più importanti fatti di cronaca attraverso l’informazione televisiva o le telefoto (immagini fotografiche trasmesse a distanza, via filo o via radio) dei settimanali. Erano quelle il tipo di immagini associate ai fatti veri, ai documenti, e dunque lì si concentrava la ricerca di Pontecorvo. Venne adottata la pellicola DuPont 4, all’epoca la più morbida, che poteva resistere fino a due o tre operazioni di controtipaggio senza restituire un’immagine troppo dura. Per far fronte invece ai contrasti eccessivi causati dalla luce abbagliante del Nordafrica, quasi tutti gli esterni furono girati comprendo il sole con grandi teloni. Nonostante questo Pontecorvo cercava spesso di lasciare delle parti di luce forte, delle “lame di luce” nell’inquadratura, per restituire una certa violenza e un sentore di verità all’immagine.¹¹⁰

Proprio sull’effetto ottenuto a livello visivo si soffermerà gran parte della critica statunitense come vedremo nel prossimo capitolo. Molti spettatori d’oltre oceano ebbero difficoltà a credere al fatto che non fossero stati utilizzati materiali di repertorio, tanto che alcuni registi statunitensi suggerirono a Gillo Pontecorvo di specificarlo con una didascalia in apertura di film. In effetti nell’edizione circolata negli Stati Uniti viene annunciato che nemmeno un metro di materiali d’archivio è stato usato.

Altro aspetto importante a livello produttivo per la lavorazione del film è il contributo della musica che, lo ricordiamo, era di importanza primaria per Pontecorvo.

Pontecorvo in un’intervista a Gerard Langlois sul giornale *Les Lettres Francaise* del giugno 1970, dichiara: “Sarei voluto essere un musicista: sono quasi più attratto dalla musica che dal

¹⁰⁸ Ghirelli M., op. cit., p. 66.

¹⁰⁹ Solinas P., op. cit., p. 167.

¹¹⁰ Bignardi I., op. cit., p. 131.

cinema. La metrica dei miei piani è molto influenzata dall'ideale musicale del contrappunto immagine sonora – immagine visiva".¹¹¹

In molte situazioni di difficoltà durante la lavorazione di *La battaglia di Algeri*, la musica è servita come fonte di ispirazione. In particolare nella scena in cui le tre donne algerine che fanno parte del FLN si travestono da europee per superare i controlli dei soldati francesi e piazzare bombe nel centro della città, Gillo non era convinto dei dialoghi. Erano troppo difficili per attrici non professioniste ed inoltre rischiavano di rovinare un momento di grande tensione. Sul set si era creata una impasse dovuta all'indecisione del regista che però si risolse improvvisamente quando a Pontecorvo venne in mente una musica che aveva sentito e registrato. Si trattava della musica tipica dei mendicanti arabi, eseguita con il solo uso del tamburo e delle nacchere, che rievoca molto l'incendere incalzante del battito del cuore. Il regista pisano la fece ascoltare a tutta la troupe e decise di eliminare del tutto i dialoghi dalla scena accompagnando i drammatici gesti delle tre donne con questo accompagnamento musicale.¹¹²

La colonna sonora originale del film è stata realizzata da Ennio Morricone e firmata nei titoli insieme con Gillo Pontecorvo. Il regista non scrisse alcuna partitura musicale, ma suggerì alcuni motivi melodici che vennero sviluppati e messi per iscritto dal compositore romano.¹¹³

La scena della tortura per esempio è accompagnata da un corale di ispirazione gregoriana scritto integralmente dal compositore romano, mentre il tema drammatico di Ali La Pointe venne composto attorno ad un motivo proposto dallo stesso regista a poche settimane dalla presentazione del film a Venezia.

A prevalere nel corso del film è il ritmo scandito dal suono dei tamburi, le percussioni costituiscono la dominante della colonna sonora.

Anche il montaggio si sviluppa con uno stile rapido e brusco: Pontecorvo voleva mantenere la sensazione della condivisione di documenti rubati dal fronte, del reportage cinegiornalistico. Inizialmente l'incarico viene affidato allo storico montatore Mario Serandrei, che firmò numerosi film degli anni sessanta.¹¹⁴ Serandrei ha avuto il merito di contribuire a dare un'impostazione moderna alla figura del montatore, inteso come collaboratore del regista nella revisione del girato e nella riscrittura finale del film in sede di montaggio. Fu tra i protagonisti della battaglia culturale per la rinascita del cinema italiano tra la fine degli anni venti e i primi anni quaranta, sia come critico nelle più importanti riviste del settore sia come tecnico. Da non

¹¹¹ Traduzione riportata in Ghirelli M., op. cit., p 5.

¹¹² Bignardi I., op. cit., pp. 128-129.

¹¹³ Intervista di Francesco Maselli a Ennio Morricone per il programma Rai *Un luogo chiamato cinema* (Maselli F., Lai S., Buzzo S., 2002).

¹¹⁴ Brunetta G., op. cit., p. 405.

dimenticare il contributo dato alla stagione del Neorealismo in cui collaborò ai primi capolavori di Luchino Visconti: *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948).¹¹⁵

Il lavoro proposto da Serandrei sul girato, pur essendo di ottima fattura, era però molto tradizionale e aderente ad uno stile quasi hollywoodiano che non rispecchiava l'idea di Gillo. Mario Serandrei, a causa della morte prematura nell'Aprile del 1966, non poté proseguire il lavoro che passò quindi nelle mani di Mario Morra.

Il giovane montatore condivideva le idee del regista pisano e il risultato è un montaggio veloce, brusco che riflette l'idea di immediatezza ricercata da Pontecorvo.

Gran parte della critica, come approfondiremo nel prossimo paragrafo, riconosceva nello stile di montaggio del film delle affinità con il cinema di Sergej Ėjzenštejn in cui il concetto da veicolare nasce piuttosto che dalla concatenazione, dallo scontro, dalla dialettica tra due immagini o tra l'immagine e il suono. Un'altra valida ragione del legame con il cinema di Ėjzenštejn è l'impatto emotivo e l'epicità conferita dal montaggio al film.¹¹⁶

Come non pensare ai serrati primi piani sui volti dei clienti dei locali, messi in sequenza un attimo prima dell'esplosione delle bombe algerine. La forza e la carica drammatica della scena è conferita proprio dalla scelta di conferire dei volti, delle identità alle vittime degli attentati, così come avviene nella celebre sequenza del massacro sulla scalinata di *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, Sergej Ėjzenštejn, 1925).

Aver sottolineato gli aspetti produttivi e le principali caratteristiche tecniche ed estetiche del film è importante per una migliore comprensione della ricezione del film a livello internazionale.

L'accoglienza riservata al film ha assunto dimensioni diverse a seconda del paese di riferimento, in maniera simile a ciò che era accaduto per il precedente lungometraggio di Pontecorvo *Kapò*.

Si tratta di un'opera che ha suscitato numerose letture, spesso antitetiche, forse proprio in virtù dell'imparzialità e dell'aderenza alla verità nella ricostruzione del conflitto messe in atto da Pontecorvo e dalla sua troupe.

A dimostrazione di questo basti pensare all'adozione di *La battaglia di Algeri* come testo di riferimento da parte di minoranze rivoluzionarie, per via della messa in scena delle tattiche di guerriglia urbana, e dalla parte opposta lo studio messo in atto sul film per l'analisi delle strategie di soppressione dei moti eversivi.

¹¹⁵ Ghigi Giuseppe, *A Venezia rinascevo. Serandrei, una famiglia, una città*, Grafiche Veneziane, luglio, 2023.

¹¹⁶ Ghirelli M., op. cit., p. 68.

Nei prossimi capitoli approfondiremo questi aspetti facendo soprattutto riferimento al contesto americano, per comprendere il caso peculiare dell'impatto di *La battaglia di Algeri*: un film di un regista italiano su una guerra che non riguardava gli Stati Uniti, ma che è riuscito a suscitare le riflessioni degli spettatori d'oltre oceano.

3.2 L'accoglienza americana e la difficile circolazione in Francia.

Questo paragrafo offre una panoramica sulle reazioni subito dopo l'uscita di *La battaglia di Algeri* in sala, l'accoglienza festivaliera e la circolazione internazionale del film.

La ricezione statunitense e quella europea sviluppano come vedremo due linee critiche opposte per quanto riguarda la scelta operata da Gillo Pontecorvo e Franco Solinas di ricercare un certo equilibrio nella descrizione della fazione algerina e di quella francese, senza calcare troppo la mano nella condanna ai colonialisti. Nel corso del paragrafo verranno approfondite in particolar modo le reazioni della critica americana e la travagliata circolazione, per ovvie ragioni, in Francia.

La parte conclusiva del paragrafo si concentrerà invece sulle più interessanti letture politiche date al film, con lo sviluppo di una grande quantità di studi ad esso dedicati.

La battaglia di Algeri provoca violente reazioni ancora prima della sua uscita: il governo francese deve assicurare le associazioni dei cittadini rimpatriati dopo l'indipendenza dell'Algeria, i cosiddetti *pieds-noirs*, che il film non sarà proiettato nelle sale e che non saranno trasmessi neppure degli estratti in televisione.¹¹⁷

La decisione di inserire il film in concorso alla Mostra del cinema di Venezia, fu dunque molto travagliata. Il direttore dell'edizione del 1966 era Luigi Chiarini, mentre la commissione di selezione era composta da Tullio Kezich, Giulio Cesare Castello, Leo Pestelli e Giovanbattista Cavallaro. Il valore culturale e la qualità del film furono apprezzati subito, tuttavia le incertezze di Chiarini erano di natura diplomatica e politica perché nonostante l'equilibrio ricercato da Pontecorvo nella messa in scena del conflitto, si prospettavano delle reazioni francesi molto negative. Alla fine, nonostante le legittime prudenze, il film viene selezionato per la 27a edizione della Mostra.¹¹⁸

La delegazione francese decide di non assistere alla proiezione e, quando *La battaglia di Algeri* vince il Leone d'oro, abbandona il festival.

¹¹⁷ Ivi, p. 66.

¹¹⁸ Bignardi I., op. cit., pp. 135-136.

Il film viene vietato in Francia per un anno e quando viene programmato, l'OAS minaccia di piazzare delle bombe nei cinema. Per questo motivo per quattro anni nessuno sente parlare del film in terra francese, finché nel 1971, su iniziativa del regista Louis Malle insieme ad altri cineasti, viene organizzata una proiezione in un cinema del quartiere latino di Parigi con la partecipazione di numerosi studenti delle associazioni giovanili democratiche. Da quel momento il film inizia a circolare finalmente in tutto il paese.¹¹⁹

Anche in Italia si verifica un incidente nel '72 durante una proiezione del film, quando un gruppo fascista assalta una sala del cinema Nuovo Olimpia a Roma, pugnalando gravemente uno spettatore.

Negli Stati Uniti il film esordisce il 20 settembre del 1967 con la proiezione al Philharmonic Hall per la serata di apertura del New York Film Festival. Alla proiezione assistono sia membri dell'alta società newyorkese che giovani hippie vestiti in modo informale. Il film viene accolto da tutti gli spettatori presenti in sala con una standing ovation.¹²⁰

Della distribuzione americana si fa carico Gene Wesson, ex giocatore di baseball e attore, per la società Allied Artists.

Il film riceve anche la candidatura all'oscar come miglior film straniero nel 1967 per poi ricevere due anni dopo, unico caso nella storia, altre due candidature alla miglior sceneggiatura e per la migliore regia.

La critica statunitense reagisce nel complesso molto positivamente all'uscita del film, tanto che non mancano paragoni con opere come *Nascita di una nazione* (*Birth of a nation*, 1915) di Griffith, o Quarto Potere (*Citizen Kane*, 1941) soprattutto per la capacità di ricreare la sensazione di una testimonianza documentaria della realtà.¹²¹

Robert Sitton sul "*Washington Post*" giudica il film uno dei più belli che avesse mai visto considerandolo importante quanto le opere di Griffith, Leni Riefenstahl, Carl Drayer e Luchino Visconti.¹²²

Ad emergere subito nelle recensioni, come sottolineato da Damiano Garofalo, è il legame del film con il neorealismo, in particolare con *Roma città aperta* di Rossellini (1945), che si sviluppa però di pari passo con un'estetica documentaristica tipica dei cinegiornali e che richiama il *cinéma vérité*.¹²³

¹¹⁹ Ivi, p. 139.

¹²⁰ Canby Vincent, "Festival Opener Last-Minute Sell-Out", *The New York Times*, 21 Settembre 1967, p. 56.

¹²¹ Ghirelli M., op. cit., p. 68.

¹²² Bignardi I., op. cit., p. 139.

¹²³ Garofalo Damiano, *C'era una volta in America. Storia del cinema italiano negli Stati Uniti, 1946-2000*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2023, pp. 136-137.

Significativa al riguardo, oltre che molto apprezzata dal regista, l'affermazione di un critico inglese che ha definito *La battaglia di Algeri* “un film neorealista filtrato attraverso dieci anni di esperienza televisiva”,¹²⁴ a sottolineare proprio la ricerca di Pontecorvo di un linguaggio visivo che richiamasse i mass media sotto la cui lente il pubblico era abituato a venire in contatto con i fatti di cronaca.¹²⁵

Molti critici americani colgono, oltre al legame con la cultura italiana, la dimensione universale del film e non mancano di sottolinearne riferimenti all'attualità. Ad esempio Bowsley Crowther, uno dei più influenti critici cinematografici statunitensi, sul *New York Times* intravede una correlazione tra ciò che viene raccontato nel film e quello che accade nei ghetti di alcune città americane.¹²⁶

Crowther vede inoltre negli sforzi degli algerini di liberarsi dalla dominazione francese un parallelo con quanto accade in Vietnam, tanto da concludere che questo tipo di ricostruzione sembra il mezzo migliore per trasmettere l'immagine del conflitto tra popoli oppressi e oppressori.¹²⁷

Il fatto che *La battaglia di Algeri* venga letto da alcuni come un film che affronta tematiche simili al conflitto in Vietnam è confermato dalle reazioni contrastanti del pubblico che sono speculari alla crescente divisione delle posizioni rispetto a quella guerra.¹²⁸

Il film viene anche visto come fonte di ispirazione e avvertimento per il pubblico americano, tanto da essere considerato un'assicurazione per le vittime delle ingiustizie che grazie all'unità riusciranno a vincere ed al tempo stesso un monito per gli oppressori che la risposta con la rappresaglia finisce per trasformarsi in una guerriglia totale e in un'inutile agonia per tutti.¹²⁹

La critica Pauline Kael giudica Pontecorvo “il più pericoloso genere di marxista, un poeta marxista” mettendo in guardia gli spettatori dal rischio di accettare la violenza dei partigiani algerini, comprese le bombe contro la popolazione civile. Secondo la Kael *La battaglia di Algeri* riesce a far credere a un pubblico borghese che la violenza rivoluzionaria è una tragica necessità.¹³⁰

¹²⁴ Ghirelli M., op. cit., p. 15.

¹²⁵ Solinas P., op cit., p. 167.

¹²⁶ Crowther Bowsley, “Screen: Local Premiere of Pontecorvo’s prize-winning ‘Battle of Algiers’”, *The New York Times*, 21 Settembre 1967, p. 56.

¹²⁷ Crowther Bowsley, “Algiers: the reality recreated.”, *The New York Times*, 1 Ottobre 1966, p.1.

¹²⁸ Champlin Charles, “Battle of Algiers’ opens New York Film Festival”, *Los Angeles Times*, 22 Settembre 1967, p. 16.

¹²⁹ Thomas Kevin, “Timely arrival for ‘Battle of Algiers’”, *Los Angeles Times*, 12 Aprile 1968, p. 65.

¹³⁰ Kael Pauline, “The current cinema: Politics and Thrills”, *The New Yorker*, 19 Novembre 1973, pp. 236-244.

Di posizione diversa è il critico Marjory Adams che sul “Boston Globe” elogia l’approccio equidistante di Pontecorvo tra la fazione algerina e quella francese. Il film del regista italiano è letto come molto di più di una propaganda per una minoranza ribelle, secondo il critico è un’interpretazione di quei tempi difficili, in cui il crudele terrorismo degli arabi e la spietata repressione dei militari francesi hanno dimostrato di non portare a nulla.¹³¹

Di natura diametralmente opposta è la linea della critica della maggioranza dei paesi europei, per la quale, l’equidistanza di Pontecorvo è vista come una falsa parità che il film sembra suggerire tra le forze francesi e quelle algerine, soprattutto nelle scene in cui si mostrano i partigiani del FLN rispondere colpo su colpo alle mosse dei francesi. In effetti la disparità tra le due fazioni era un fatto oggettivo se si considerano centotrenta anni di oppressione coloniale, l’immensa superiorità tecnologica francese e lo sproorzionato numero di vittime algerine (un milione) contro i caduti francesi (ventimila).

Per questi motivi la critica europea rimprovera a Pontecorvo una equivoca simpatia per i francesi,¹³² un’analisi politica superficiale che omette il terrorismo di parte francese dell’OAS¹³³ e la completa assenza di un’analisi marxista sulle strutture economiche e la situazione di classe.¹³⁴

Per Goffredo Fofi il film “non tocca né la politica, né la sociologia, né l’economia e dunque non tocca la storia di una complessa rivoluzione [...] che andava spiegata o indicata in riferimento ad un passato, ad un futuro e a un retroterra preciso”.¹³⁵

Ghirelli pur riconoscendo che l’opera di Pontecorvo abbia come difetto principale questa superficialità di analisi, afferma che il film conserva una sua grandezza per il messaggio di fede nell’uomo, nella giustizia e nel successo della lotta contro l’oppressione. Se pur con i suoi limiti, ammette che il film è portatore di un discorso più universale: “[...] la descrizione dello sforzo collettivo di una nazione per trovare se stessa, la dimostrazione che un popolo oppresso può prendere in mano il proprio destino e cambiarlo”.¹³⁶

Riportiamo in proposito la conclusione della sceneggiatura originale di Franco Solinas e Pontecorvo:

¹³¹ Adams Marjory, “The Battle of Algiers’ superb picture”, *The Boston Globe*, 15 Febbraio 1968, p. 19.

¹³² Wilson David, “Politics and Pontecorvo”, *Sight and Sound*, vol. 40, n. 3, Summer 1971, pp. 160-161.

¹³³ Hannebelle Guy, *Les cinémas Africains en 1972*, Parigi, Societe africaine d’edition, 1972, p. 371.

¹³⁴ Fofi Goffredo, “Film da vedere e da non vedere”, *Quaderni Piacentini*, n. 29, 1967, pp. 97-98.

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Ghirelli M., op. cit., p. 67.

Voce fuori campo: Altri due anni dovevano passare, con infinite perdite da entrambe le parti; e poi il 2 luglio 1962 l'indipendenza fu finalmente ottenuta – nasceva la Nazione Algerina.

Voci nella folla: Ta-hia el-Djez-air! (Viva l'Algeria)

Ta-hia el-Djez-air!

Ta-hia el-Djez-air!

In Algeria il film è presentato in contemporanea all'Italia e riscuote un grande successo, tanto che a distanza di anni è frequentemente rimesso in circuito.

Non mancano anche in Algeria critiche all'atteggiamento ritenuto benevolo nei confronti dei francesi, ma in generale possiamo ritenere che il film costituisca, tra tutti i lungometraggi sulla guerra di liberazione, quello più vicino al cuore degli algerini.¹³⁷

Un discorso a parte merita l'evoluzione della ricezione critica francese in merito a *La battaglia di Algeri*. Patricia Caillé la divide in tre fasi: dopo la vittoria del Leone d'oro alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia nel 1966, l'inizio della circolazione del film a partire dal 1970 ed infine la sua riscoperta durante il Festival di Cannes del 2004.¹³⁸

La reazione negativa del 1966 alla premiazione a Venezia fu unanime da parte della critica, qualsiasi fosse la collocazione politica delle riviste di settore, perché il film venne considerato anti francese. L'attribuzione del premio fu ritenuta illegittima in quanto la giuria venne considerata incapace di giudicare il film dal punto di vista cinematografico, preferendo *La battaglia di Algeri* a titoli prestigiosi francesi come *Baltazar (Au hazard Baltazar)* di Robert Bresson e *Fahrenheit 451* di Francois Truffaut.

A parte rarissime eccezioni, il film viene stroncato per due ragioni principali che possiamo considerare tra loro complementari: la prima è che viene messa in discussione la legittimità del festival come istituzione, la seconda si basa sul fatto che il film non era catalogabile come film d'autore secondo la cultura cinematografica francese. Molti critici infatti sostenevano la necessità che il cinema come arte dovesse essere separato dalla politica e questo ha impedito una valutazione oggettiva di *La battaglia di Algeri* come film sulla storia coloniale. Al film viene rimproverato di non essere né un documentario sulla guerra di liberazione né un film di montaggio che era considerata invece una forma cinematografica legittima di analisi politica. In generale venne considerato inferiore per rigore ed efficacia ad altri film come *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962). Inoltre il film, rivolto al pubblico di massa, viene percepito

¹³⁷ Ivi, p. 67.

¹³⁸ Caillé Patricia, "The illegitimate legitimacy of The Battle of Algiers in french film culture", *Interventions: International journal of postcolonial studies*, 13 gennaio 2013, pp. 371-388.

come intriso di didatticismo ed, essendo francesi, i critici sostengono di non avere niente da imparare sulla Guerra di Algeria dagli italiani.

In definitiva i criteri imposti dalla *politique des auters* e dalla *Nouvelle Vague*, che esaltano il cinema come opera d'arte autonoma, coincidono con il rifiuto di una produzione italo-algerina. Critica ed interessi economici si trovano quindi d'accordo che *La battaglia di Algeri* non sia distribuito in Francia nemmeno dopo la premiazione a Venezia.

Nel 1970 la Universal chiede e ottiene facilmente la licenza di distribuzione del film, tuttavia prima del 1971 non viene proiettato a seguito delle minacce di gruppi di estrema destra e le proteste dei veterani di guerra e dei *pieds-noirs*. Ancora una volta *La battaglia di Algeri* si pone al centro di un dibattito che va al di là della rappresentazione filmica, ma che è alimentato dal valore simbolico che gli viene attribuito e che è sostenuto anche da chi non ha mai visto il film. Nei primi anni sessanta erano stati distribuiti in Francia altri titoli che affrontavano direttamente o in maniera indiretta la guerra di indipendenza algerina come *Le Petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1963), *Les Oliviers de la justice* (James Blue, 1962) e *Lost Command* (Mark Robson, 1966) che ebbe anche un notevole successo a livello di incassi.

Tuttavia nessuno di questi titoli ha acceso il dibattito nel pubblico anche perché la prospettiva adottata è principalmente quella francese ed europea.¹³⁹

Gli articoli e le recensioni su *La battaglia di Algeri* pubblicate nel 1970 e nel 1971 in Francia sono quasi del tutto positive, è interessante notare che l'apprezzamento del film non è tanto legato al suo valore estetico, ma si inserisce piuttosto all'interno di una protesta contro una visione retrograda di alcune componenti della società francese come i *pieds-noir* e i veterani di guerra. I critici si schierano a favore del film per dimostrare che una nazione democratica ed emancipata come la Francia deve prendersi le responsabilità della sua storia superando le divisioni e i pregiudizi nei confronti di un conflitto ormai risolto.

Il film riscosse un notevole successo di pubblico, raggiungendo a Parigi in sedici settimane 126.623 spettatori.

In questa che Patricia Caillé definisce seconda fase della critica francese sul film di Pontecorvo, i giudizi dei critici sono quasi unanimamente positivi, vengono enfatizzate la costruzione del mondo diegetico e la vivida efficacia nel rappresentare la guerra nella casbah. In generale la pellicola è apprezzata per la sua oggettività, imparzialità e per la sobria onestà politica. Nonostante questo, anche se Pontecorvo aveva diretto nel frattempo un altro film sul tema della

¹³⁹ Ivi, p. 378.

decolonizzazione, *Queimada* (1969), e aveva raggiunto lo status di apprezzato regista, non viene considerato in Francia un autore vero e proprio.

La considerazione data a *La battaglia di Algeri* in questa fase non può essere disgiunta dal contesto della guerra contro la censura di cui il film rappresenta un pretesto. Sebbene quindi la profonda riconsiderazione del rapporto tra cinema e politica abbia scosso la cultura cinematografica francese all'inizio degli anni '70 ed abbia dato spazio alla rivalutazione tardiva dell'opera di Pontecorvo, questo riconoscimento non poteva abbracciare totalmente il film ed il suo regista. Come scrive Pauline Caillé:

Paradoxically in the 1970s *The Battle of Algiers* had come to be seen in mainstream French culture and in mainstream film culture as a remarkable universal film against decolonization, but the compunction to express clearly one's 'adherence' to the representation overrode any desire to establish the film's status as a work of cinema or even to consider it as part of French film heritage.¹⁴⁰

Nel 2004 il film di Pontecorvo viene proiettato al Festival di Cannes come parte di una selezione di classici. A seguito di questo evento ricomincia a circolare nei cinema francesi venendo inoltre trasmesso per la prima volta in un canale televisivo nazionale.

Il rinnovato interesse verso il film da parte della critica francese è legato alla notizia della proiezione avvenuta al Pentagono il 27 Agosto 2003 come strumento didattico per la lotta al terrorismo di matrice islamica legata agli attacchi dell'11 settembre 2001.¹⁴¹

Sono dunque nuovamente le notizie di attualità a catalizzare l'attenzione sul film della critica francese piuttosto che il suo valore artistico.

In questa terza fase della ricezione di *La battaglia di Algeri* in Francia l'attenzione è minore rispetto al passato, i critici francesi invece di riesaminare la rappresentazione della guerra di indipendenza algerina e riflettere sull'identità nazionale francese e algerina in un contesto postcoloniale, analizzano il film nell'ottica di una sua apparente pertinenza con la guerra globale al terrorismo e al conflitto percepito tra il mondo occidentale e l'Islam.¹⁴²

Cahiers du Cinema dedica un'edizione speciale alla pellicola, costituita da cinque articoli di critici. Tutte le critiche risentono dello specifico contesto del 2004 e cioè il dibattito internazionale sul terrorismo. Lo scrittore tunisino Abdelwahab Meddeb nel suo articolo

¹⁴⁰ Ivi, p. 383.

¹⁴¹ Perniola I., op. cit., p. 86.

¹⁴² Caillé P., op. cit., p. 384.

sottolinea l'esaltazione dell'ideologia del sacrificio resa emblematica dalle figure delle tre donne algerine e come il film contribuisca a glorificare il terrorismo algerino.¹⁴³

Jean-Louis Comolli si concentra sulla questione della tortura come forma di repressione del terrorismo. Il critico francese vede un eccesso spettacolare nella rappresentazione di Pontecorvo, una volontà di esasperare la pulsione scopica dello spettatore creando una situazione di continua attesa del colpo successivo.¹⁴⁴

Torna nuovamente in gioco il confronto tra due idee di cinema e messa in scena come sottolineato da Ivelise Perniola: l'*understatement* del cinema moderno francese che trasfigura la rappresentazione di un evento traumatico evocandolo in maniera intenzionalmente attenuata e il classicismo spettacolare proposto da Pontecorvo.

A proposito di questo Enrico Carocci scrive:

[...] 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*.¹⁴⁵

L'articolo di Jaques Rivette *De l'abjection* viene rievocato dalla nuova generazione di critici dei *Cahiers* per escludere nuovamente Gillo Pontecorvo dalla categoria di autore. Tuttavia è importante sottolineare che la stampa francese non specializzata giudica molto positivamente il film, ad esempio *Liberation* nel sottolineare la dolorosa attualità dovuta alla radicalizzazione dello scontro con l'Islam, considera *La battaglia di Algeri* il miglior film sulla guerra di Algeria in quanto il più oggettivo e credibile.¹⁴⁶

Questo dimostra come, al di là delle posizioni dei *Cahiers du cinéma* sull'etica della messa in scena, Pontecorvo riesca ad ottenere un grande successo di pubblico anche in Francia. Come scrive Ivelise Perniola: "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".¹⁴⁷

¹⁴³ Meddeb Abdelwahab, "La Bataille d'Alger, quarante ans après", *Cahiers du cinéma*, n. 593, settembre 2004, p. 68.

¹⁴⁴ Comolli Jean-Louis, "L'attente du prochain coup", *Cahiers du cinéma*, n. 593, settembre 2004, p. 70.

¹⁴⁵ Carocci Enrico, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 33.

¹⁴⁶ Douhaire Samuel, "Un film pour l'exemple", *Libération*, 4 novembre 2004.

¹⁴⁷ Perniola I., op. cit., p. 95.

3.3 La popolarità del film presso le minoranze radicali e l'interesse contro-rivoluzionario.

Come abbiamo visto la rappresentazione di Pontecorvo è volutamente realistica ed in questo coerente con quella che il regista definì “dictatorship of the truth”. Questo non riguarda solamente lo stile visivo caratterizzato dalla fotografia sgranata che tanto richiama i cinegiornali, ma anche da un minuzioso lavoro nella ricostruzione del contesto. Pontecorvo e Solinas trascorsero otto mesi studiando tutti gli aspetti della battaglia di Algeri incontrando esponenti del FLN a Roma, Parigi e Algeri e raccogliendo ore di interviste a veterani e comandanti francesi. Saadi Yacef che è uno dei protagonisti del film, interpreta se stesso in quanto ex esponente dell'FLN e durante le riprese si fa garante dell'autenticità di quanto messo in scena. In un'intervista l'attore dichiarò: “I would then be able to guide Pontecorvo, warn him when something didn't ring true. All the events in the film, we shot them in the exact place where it had happened”.¹⁴⁸

Inoltre è importante ricordare l'esperienza di diretta di Pontecorvo nella Resistenza italiana durante la Seconda Guerra Mondiale caratterizzata da missioni clandestine e partecipazione alla guerriglia. Come confermato dal regista stesso in un'intervista alla rivista americana *Cineaste*, senza dubbio questo tipo di esperienze hanno avuto una grande influenza sui suoi film.¹⁴⁹

Il risultato di questo minuzioso lavoro di ricostruzione fa di *La battaglia di Algeri* la rappresentazione di tattiche riferibili ad una guerra asimmetrica caratterizzata da sparatorie casuali, attentati dinamitardi in luoghi pubblici, missioni suicide e ne illustra anche l'efficacia, le possibili conseguenze e l'impatto sui media. Il film offre anche una spiegazione molto dettagliata dell'organizzazione a celle dei rivoluzionari algerini così come del lavoro di propaganda messo in atto attraverso volantaggio e comunicati.¹⁵⁰

Secondo Joan Mellen non esiste altro film nella storia del cinema che abbia mostrato così simpateticamente e minuziosamente la complessa organizzazione rivoluzionaria.¹⁵¹

Così fin dall'inizio il film è stato ritenuto un modello che poteva essere adottato per le azioni rivoluzionarie e di ispirazione per i gruppi ribelli.¹⁵²

¹⁴⁸ Bear Liza, “On the Frontlines of ‘The Battle of Algiers’”, 12 Gennaio 2004, URL <https://www.indiewire.com/features/general/on-the-frontlines-of-the-battle-of-algiers-79224/>, (consultato il 05/05/2025).

¹⁴⁹ Kalishman Harold, Landau Gabriel, “USING THE CONTRADICTIONS OF THE SYSTEM: An Interview with Gillo Pontecorvo.”, *Cineaste*, vol. 6, n. 2, 1974, p. 5.

¹⁵⁰ Riegler Thomas, “The Battle of Algiers’- blueprint for revolution/counterrevolution?”, *The resistance studies magazine*, Issue 3, Agosto 2008, p. 54.

¹⁵¹ Mellen Joan, *Filmguide to The Battle of Algiers*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1973, p. 68.

¹⁵² Hoberman James Lewis, “Revolution Now (and Then)!” , *The American Prospect*, 1 gennaio 2004.

Gillo Pontecorvo non ha mai condiviso queste affermazioni sostenendo che il film riguarda chiunque sia privato dei suoi diritti e lo incoraggia a combattere per essi: “[...] The film champions everyone who is deprived of his rights, and encourages him to fight for them. But it is an analogy for many situations: Vietnam for one”.¹⁵³

Ed ancora in un’intervista rilasciata a Elisabetta Povoledo dichiarò che: “[...] il massimo che il film può fare è insegnare a fare cinema, non certo a fare la guerra”.¹⁵⁴

Tuttavia, aldilà delle parole di Pontecorvo, *La battaglia di Algeri* ha dimostrato negli anni di avere una grande presa sugli spettatori delle comunità radicali e rivoluzionarie.

Partendo dal contesto americano, già alla proiezione del New York Film Festival del 1967 un commentatore della rivista *Newsweek* notò preoccupato che molti giovani spettatori afroamericani ridevano ed esultavano intenzionalmente alla visione di ogni attacco terroristico sui francesi, come se il film fosse una guida o una profezia per una futura guerriglia urbana.¹⁵⁵

La proiezione avviene in un periodo molto caldo per gli Stati Uniti, a poche settimane dalle rivolte razziali che avevano sconvolto Newark, in New Jersey, e Detroit e a meno di un mese di distanza dal raduno di 50.000 manifestanti nel National Mall a Washington per dirigersi verso il Pentagono. Evento quest’ultimo che vide per la prima volta l’intervento dell’esercito americano nelle strade della capitale dal 1932, anno della marcia del *Bonus Army* (gruppo di reduci della prima guerra mondiale).¹⁵⁶

All’interno della comunità afroamericana si sviluppa dunque un’accesa discussione sulla possibilità di adottare il film come riferimento all’interno dei principali ghetti ed in quale modo farlo.¹⁵⁷ Significativo al riguardo un saggio di Francee Covington del 1970 intitolato “*Are The Revolutionary Techniques Employed in The Battle of Algiers Applicable to Harlem?*” in cui l’autrice si pone la questione concludendo che importare tecniche rivoluzionarie poteva portare a conseguenze disastrose, anche perché il supporto verso un progetto di rivoluzione era debole all’interno della stessa comunità afroamericana.¹⁵⁸

È indubbia però la forza ispiratrice del film che riesce a portare il pubblico ad identificarsi con la causa anti coloniale e con i problemi internazionali dell’epoca. Per il movimento delle Black Panthers *La battaglia di Algeri* diviene un simbolo e ci sono varie testimonianze al riguardo. Nel 1970 a New York si tiene un processo in cui i membri di un gruppo chiamato Panther 21

¹⁵³ Erbert Roger, “Pontecorvo: ‘We Trust the Face of Brando’”, *The New York Times*, 13 aprile, 1969.

¹⁵⁴ Povoledo Elisabetta, “Pontecorvo and the Rebirth of *Battle of Algiers*”, *The International Herald Tribune*, 2004.

¹⁵⁵ Hoberman J., op.cit.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Riegler T., op.cit, p. 54.

¹⁵⁸ Covington Francee, “Techniques in The Battle of Algiers”, in Cade Toni (a cura di) *The Black Woman. An Anthology*, New York, Signet, 1970, pp. 244-251.

vengono accusati di aver pianificato attacchi armati contro le stazioni di polizia della città. Durante il processo il film venne utilizzato dall'accusa come prova che le azioni delle Black Panthers erano influenzate dal terrorismo nordafricano.¹⁵⁹ Un detective sotto copertura dichiarò che uno degli imputati, Lumumba Shakur, gli aveva rivelato che la visione di *La battaglia di Algeri* era richiesta ai membri delle Black Panthers.¹⁶⁰ È interessante evidenziare come, durante il processo, il film sia stato giudicato dal procuratore distrettuale pericoloso per le menti "impreparate" degli imputati, mentre al contrario un giurato affermò che la visione della pellicola lo aveva aiutato a comprendere meglio il loro punto di vista.¹⁶¹

Alla fine il processo si concluse con l'assoluzione degli imputati. Un altro episodio significativo avviene nel 1969, durante una manifestazione violenta a Chicago che prese il nome di *Days of Rage*. Durante la rivolta i membri del *Weather Underground*, un gruppo militante di studenti di estrema sinistra, imitarono le terrificanti urla di guerra delle donne algerine.¹⁶²

Come testimonia l'ex membro del gruppo Bill Ayers: "We shrieked and screamed as we ran, ululating in imitation of the fighters of The Battle of Algiers".¹⁶³

Questa è la dimostrazione di come i movimenti di sinistra radicali americani guardassero in quegli anni alla rappresentazione dei rivoluzionari algerini, rappresentata ed in un certo senso esaltata da Pontecorvo, come un modello per le proprie battaglie.

Anche organizzazioni al di fuori degli Stati Uniti si dimostrarono molto recettive nei confronti di *La battaglia di Algeri*, tra queste l'IRA (Esercito Repubblicano Irlandese) organo paramilitare impegnato per l'unificazione dell'Irlanda e la fine della presenza britannica nel territorio irlandese. Il film risulta essere inoltre il preferito di Velupillai Prabhakaran, capo delle Tigri Tamil che lottavano per la liberazione della comunità Tamil in Sri Lanka,¹⁶⁴ così come un importante riferimento per Andreas Baader, il leader del gruppo militante della Germania Ovest *Red Army Faction*.¹⁶⁵

Risulta dunque evidente la risonanza che il terzo lungometraggio di Pontecorvo assume all'interno di diversi movimenti estremisti e rivoluzionari a livello internazionale. Tuttavia la storia dell'assimilazione culturale del film mostra che oltre ad essere recepito come un testo

¹⁵⁹ Kempton Murray, *The Briar Patch: The Trial of the Panther 21*, New York, Da Capo, 1997, p. 270.

¹⁶⁰ Whitfield Stephen, "Cine Qua Non: The Political import and Impact of La Bataille d'Alger", *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. X, n. 1, 2012, pp.249-270.

¹⁶¹ Kepton M., op. cit., p. 270.

¹⁶² Riegler T., op.cit, p. 55.

¹⁶³ Ayers Bill, *Fugitive Days, A memoir*, New York e Londra, Penguin, 2003, p. 170.

¹⁶⁴ Hoffman Bruce, "A Nasty Business", *The Atlantic*, vol. 289, n. 1, 2002, pp. 49-52.

¹⁶⁵ Riegler T., op.cit, p. 55.

ispiratore di forme di rivoluzione, *La battaglia di Algeri* è divenuto anche una guida alla lotta contro le insurrezioni.

Il film come scrive Thomas Riegler ha attratto l'attenzione di molti eserciti e dittature di destra in giro per il mondo per via della sua precisione e qualità documentaria nella descrizione delle tattiche militari di contrasto ai rivoltosi. Il veicolo principale di questo è il personaggio del colonnello Mathieu, attraverso cui lo spettatore diventa consapevole dei dilemmi tattici dei paracadutisti francesi e della loro strategia.¹⁶⁶

Mathieu illustra schematicamente il funzionamento dell'organizzazione clandestina algerina, in cui ogni membro conosce solamente il suo superiore e i suoi due sottoposti e la paragona in maniera molto efficace ad una tenia che può essere uccisa solo se perde la testa.

L'unico modo per porre fine all'FLN è risalire al vertice dell'organizzazione attraverso interrogatori a tappeto e un controllo totale sulla casbah.

In accordo con alcune stime circa il 30/40 % della popolazione maschile di Algeri venne arrestata, molti prigionieri vennero sottoposti a interrogatori speciali e violente torture. Conclusa la battaglia il commissario di polizia Paul Teitgen che aveva firmato personalmente i mandati di arresto di 24.000 detenuti riportò la scomparsa di 3.024 persone. Molti degli scomparsi erano stati gettati in mare dagli elicotteri o fucilati in segreto da un plotone di esecuzione fuori da Algeri.¹⁶⁷

Nonostante la Guerra di Algeria si fosse conclusa con la sconfitta francese, diversi veterani del conflitto iniziarono a condividere le conoscenze accumulate nelle accademie militari e nei centri di addestramento statunitensi e del Sud America. Il film di Pontecorvo venne integrato all'interno delle lezioni come supporto visivo. Per esempio nel 1967 viene proiettato per i cadetti della scuola militare ESMA di Buenos Aires all'interno di una serie di lezioni tenute dall'esule colonnello francese Jean Gardes, veterano di Algeri e membro dell'OAS.

In effetti le strategie repressive mostrate nel film vennero adottate in maniera massiccia in Argentina durante la dittatura militare del "Processo di riorganizzazione nazionale" (1976-1983), lo stesso generale Reynaldo Bignone, ultimo dittatore di quella fase storica, ha dichiarato che *La battaglia di Algeri* costituiva per loro un modello: i metodi di interrogatorio, il pattugliamento, il lavoro di intelligence in questo tipo di guerra.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ivi, pp. 56-57.

¹⁶⁷ Horne Alistair, *A Savage War of Peace. Algeria 1954-1962*, Londra, Macmillan, 1977, p. 201.

¹⁶⁸ Robin Marie-Monique, "Counterinsurgency and Torture", in Roth Kenneth (a cura di) *Torture. Does it make us safer? Is it Ever OK? A Human Rights Perspective*, New York e Londra, The New Press, 2005, p. 50.

Negli Stati Uniti la guerriglia e gli attentati di matrice islamica rinnovano l'interesse verso il film di Pontecorvo, in particolare quelli dell'11 settembre 2001 che sono strutturati secondo una strategia del terrore che ricorda quella mostrata nella pellicola: attacchi multipli, in contemporanea o a brevi intervalli temporali, in varie parti del paese.¹⁶⁹

Viene organizzata il 27 Agosto del 2003 al Pentagono una proiezione speciale dall'Ufficio per la direzione di operazioni speciali e conflitti di bassa intensità (Office for Direction for Special Operations and Low Intensity Conflicts). Il pubblico di civili venne spinto a riflettere sulle problematiche al centro del film, e cioè sulla controversa ma seducente efficacia dell'uso di mezzi brutali e repressivi per contrastare il terrorismo in luoghi come l'Algeria e l'Iraq.¹⁷⁰

Come scrive Riegler: "It is both ironic and deeply troubling that a movie, which is so committed to reveal the horrors of torture, was indeed used as a blueprint for further violence".¹⁷¹

In conclusione

In questo capitolo abbiamo proposto un'analisi della storia della ricezione di *La battaglia di Algeri* e del suo impatto all'interno del dibattito politico e culturale. La panoramica iniziale sugli aspetti produttivi del film ci è servita per comprendere in maniera efficace gli elementi estetici che hanno catturato maggiormente l'attenzione della critica e del pubblico non specializzato. Certe scelte estetiche del film abbiamo visto che hanno determinato linee interpretative differenti a seconda dei paesi in cui il film è circolato, in particolare è stato interessante approfondire la parabola della ricezione francese con il riemergere del motivo della "abiezione" nei critici dei Cahiers du Cinéma. Nella parte conclusiva del capitolo abbiamo avuto modo di constatare la grande influenza che il film ha avuto sia per i movimenti rivoluzionari in tutto il mondo, che paradossalmente per lo studio da parte degli organi militari delle tattiche contro-rivoluzionarie. I motivi dell'adozione del film come testo di riferimento nell'ambito sia della guerriglia urbana che della repressione di movimenti rivoluzionari sono molteplici, una delle principali ragioni è senza dubbio la grande accuratezza nella messa in scena del conflitto e l'approfondimento che viene dedicato nel film alla descrizione delle tattiche belliche di entrambe le fazioni. Certamente l'intenzione di Pontecorvo era quella di rappresentare una storia che omaggiasse la lotta anti-coloniale e la sofferenza algerina durante il conflitto per la liberazione e non poteva immaginare che il film diventasse un riferimento per

¹⁶⁹ Bignardi I., op. cit., p. 86.

¹⁷⁰ Kaufman Michael, 'What does the Pentagon see in 'Battle of Algiers'', *The New York Times*, 7 settembre, 2003.

¹⁷¹ Riegler T., op.cit, p. 60.

lo studio del mantenimento violento del potere. Come dichiarato dal regista in un'intervista in riferimento alla proiezione di *La battaglia di Algeri* al Pentagono, dal suo punto di vista gli americani avevano proiettato il film non perché vi trovassero dei dettagli identici con la situazione in Iraq, ma perché l'atmosfera complessiva dei due contesti è molto simile. Inoltre Pontecorvo aggiunge che le figure dell'establishment non apprezzeranno mai il film in quanto esso mostra che: "when people unite they are strong".¹⁷² Il regista condivide così le sue posizioni e la vera intenzione alla base del film.

¹⁷² Behan Tom, "Gillo Pontecorvo: 'My film shows what can happen when people unite'", *Socialist Worker*, 14 ottobre, 2004.

CAP 4. L'ANTICOLONIALISMO DI *QUEIMADA* E IL CONTRASTO DI *OGRO* CON L'ATTUALITÀ ITALIANA

Il capitolo conclusivo del nostro percorso all'interno della filmografia di Gillo Pontecorvo e della storia della sua ricezione politico culturale, ha come oggetto i due ultimi lungometraggi del regista pisano: *Queimada* (1969) e *Ogro* (1979).

Le due pellicole escono a distanza di ben dieci anni l'una dall'altra, a dimostrazione della scrupolosità di Pontecorvo nella scelta dei temi da affrontare e nella realizzazione dei film. Entrambi i titoli condividono aspetti di continuità con *La battaglia di Algeri* (1966): *Queimada* prosegue il discorso sul colonialismo affrontando il tema in maniera ancora più trasversale, cercando di ricostruire le radici profonde del processo di sfruttamento occidentale del Terzo Mondo e adottando gli stilemi del cinema classico e di avventura, *Ogro* permette invece al regista di trattare nuovamente una vicenda di lotta per la liberazione, in cui viene fatto uso dello strumento violento del terrorismo.

Questi film iniziano la loro circolazione in due momenti turbolenti a livello storico e politico. La fine degli anni sessanta è caratterizzata dalle contestazioni dei movimenti giovanili negli Stati Uniti e nei principali paesi europei; nel cinema si cerca di sviluppare a livello teorico, ma anche con tentativi pratici, un nuovo tipo di cinema militante alternativo ai canoni e ai vincoli dell'establishment. Inoltre sono anni molto caldi per quanto riguarda la guerra in Vietnam; il tema dell'anticolonialismo è molto dibattuto e la ricerca di un nuovo tipo di cinema è funzionale proprio a dare voce alle minoranze, facendosi veicolo di temi come questo.

Analizzeremo dunque la ricezione di *Queimada* in questo contesto e come Pontecorvo abbia difeso il suo lavoro esprimendo le sue posizioni in relazione a una nuova forma di cinema militante e alle idee politiche dei giovani di sinistra. Sarà interessante vedere come il regista percepisce le proposte ideologiche della nuova generazione sessantottina e allo stesso tempo come viene recepito il suo film all'interno dei circoli universitari.

Ogro dal canto suo esce nelle sale a distanza di neanche un anno da un evento molto traumatico per il paese: il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro.

In Italia dal 1969 al 1980 assistiamo ad una situazione di grande instabilità caratterizzata da terrorismo eversivo di destra e sinistra che provocò la morte di 415 persone ed il ferimento di circa un migliaio: gli "anni di piombo".

Il film propone la storia dell'attentato al presidente del consiglio spagnolo Carrero Blanco da parte dell'organizzazione terroristica basca ETA avvenuta nel 1973. Nel terzo paragrafo

analizzeremo dunque la percezione del film da parte della critica e del pubblico nel contesto in particolar modo italiano.

Il capitolo mostrerà come Gillo Pontecorvo sia riuscito a realizzare film dalla grande rilevanza culturale che affrontavano temi sensibili come l'anticolonialismo, il terzo mondo e il cinema come strumento di lotta, in anni molto turbolenti in cui le voci che affollavano il dibattito erano innumerevoli. Pontecorvo riuscì a consolidare la sua posizione di regista affermato che perseguiva in maniera estremamente coerente un cinema di impegno politico e civile. Questo avvenne nonostante una critica che, nel perseguire una certa linea estetica ed ideologica, espresse giudizi talvolta estremamente severi sul suo lavoro. Alcune riviste particolarmente dure verso il regista sono le italiane *Cinema&Film* e *Ombre Rosse*, entrambe nate sotto l'influenza del contesto del '68, e i *Cahiers du Cinema* che rimangono coerenti con l'opinione negativa espressa da Jaques Rivette nella recensione di *Kapò*.

4.1 La distribuzione della United Artists e l'opinione critica su Queimada.

L'idea di realizzare *Queimada* nasce da una proposta del produttore Alberto Grimaldi che aveva commissionato la stesura di un soggetto a Franco Solinas e allo sceneggiatore torinese Giorgio Arlorio. Il titolo del progetto era "Il mercenario", un western ambientato in Messico nei primi del novecento che seguiva le vicende di un mercenario e di un rivoluzionario idealista.

Grimaldi si presentò da Pontecorvo proponendogli il soggetto. Ricordiamo che il produttore napoletano aveva finanziato nel corso degli anni sessanta la trilogia western di Sergio Leone ottenendo grandi incassi e riconoscimento internazionale.

Pontecorvo, che non apprezzava particolarmente i film western, rifiutò il soggetto e dunque la realizzazione del film venne affidata al regista Sergio Corbucci, autore di *Il mercenario* (1968). L'idea di Grimaldi era di lasciare libertà creativa a Pontecorvo per realizzare un western "d'autore", un film commerciale che fosse però veicolo di contenuti impegnati. Le uniche richieste da parte del produttore erano di rinunciare all'austerità che aveva caratterizzato i lavori precedenti del regista ed evitare l'uso del bianco e nero.¹⁷³

Sul finire del decennio in effetti i film western italiani assumono connotazioni politiche molto forti, iniziano a parlare della realtà dell'epoca attraverso la rappresentazione della rivoluzione messicana, i sogni rivoluzionari della generazione del '68 si identificano nei braccianti

¹⁷³ Bignardi I., op. cit, pp. 141-142.

messicani, i *peones*, che acquisiscono consapevolezza della necessità della lotta armata. Come scrive Gian Piero Brunetta:

Si raccolgono gli elementi di base dell'ideologia e della mitologia terzomondista e li si fa lievitare lungo la struttura narrativa. Per qualche tempo il western diventa un mezzo privilegiato che respira il clima politico studentesco e si presenta come un manuale di guerriglia per il consumo di massa.¹⁷⁴

Lo stesso Franco Solinas aveva scritto la sceneggiatura di *Quién sabe?* (1966) di Damiano Damiani, un titolo in cui emergono le tendenze rivoluzionarie e terzomondiste tipiche della scrittura dello sceneggiatore, ma uno dei primi casi in cui questi temi compaiono all'interno del genere western.¹⁷⁵ Nascono così una serie di narrazioni in cui personaggi simbolo del proletariato sviluppano una presa di coscienza rivoluzionaria; lo stesso Franco Solinas ha dichiarato che il film di Damiani costituisce una sorta di variante pop di *Queimada*, film più dichiaratamente impegnato.¹⁷⁶

Pontecorvo non rinunciò del tutto alla proposta di Grimaldi e decise di sviluppare insieme a Solinas e Giorgio Arlorio un film che fosse al contempo avventuroso, ma che permettesse di ampliare il discorso sul colonialismo e il post colonialismo avviato con *La battaglia di Algeri*. L'idea per il soggetto venne a Giorgio Arlorio che aveva letto la vicenda di William Walker, un filibustiere del XIX secolo che cercò di ristabilire la schiavitù in Sud America dopo l'abolizione negli Stati Uniti.

Altra importante fonte di ispirazione fu la vicenda storica di François-Dominique Toussaint Louverture, leader della rivolta degli schiavi di Santo Domingo scoppiata nel 1791, che gettò le basi per la formazione del primo stato nero della storia, ovvero la repubblica di Haiti nata nel 1804.

Non mancano poi rimandi all'universo letterario del romanzo inglese dell'Ottocento, in particolare di Joseph Conrad e del suo *Nostramo* (1904) ambientato nell'isola immaginaria di Sulaco.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Brunetta G., op. cit., p. 399.

¹⁷⁵ Ivi, p. 261.

¹⁷⁶ Picchi Michele, Uva Christian, *Destra e sinistra nel Cinema Italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006, p. 41.

¹⁷⁷ Perniola I., op.cit., p. 62.

Il risultato è un progetto che unisce una storia romantica, propria dei romanzi ottocenteschi e del cinema d'avventura, con un film ideologico. Come dichiarato dallo stesso regista in un'intervista a Massimo Ghirelli:

La nostra intenzione era quella di tornare, attraverso le forme del classico romanzo d'avventure inglese dell'ottocento, alle radici sanguinose del colonialismo. In questo senso *Queimada* racconta più sui rapporti tra colonizzati e colonizzatori di quanto faccia *La battaglia di Algeri*, va più in profondità. Rischia anzi di dire sin troppo, di scivolare nel didascalico.¹⁷⁸

Anche in questo caso, come in *La battaglia di Algeri*, la preparazione di *Queimada* è caratterizzata da una lunga fase di studio preliminare e soprattutto da una ricerca quasi maniacale della giusta ambientazione che portò Pontecorvo e Pietro Gherardi, il grande art director scomparso nel 1971, ad esplorare in lungo e largo tutti i caraibi alla ricerca della città ideale, per poi optare per Cartagena nel nord della Colombia.¹⁷⁹

Il film unisce le esigenze espressive del regista con le ambizioni commerciali del produttore Alberto Grimaldi, sviluppando la vicenda dell'avventuriero e agente inglese William Walker, che nel 1840 viene inviato sull'isola immaginaria di Queimada nelle Indie Occidentali, con la missione di provocare una rivolta tra la popolazione locale e i dominatori portoghesi.

Per ottenere questo istruisce un giovane contadino di nome José Dolores. Come scrive Natalie Zemon Davies, i due personaggi rappresentano il confronto tra due ordini di idee: quello della "borghesia liberale" incarnato nella figura di Sir William Walker e quello del mondo coloniale oppresso, di cui José Dolores si fa voce. Nel corso del film, come scrive l'autrice, si assiste, attraverso la finizione, alla parabola di transizioni storiche tra loro connesse: "dal regime schiavista al lavoro libero; dal vecchio impero coloniale alla nazione indipendente dominata dal capitale straniero".¹⁸⁰

Infatti una volta sconfitti i Portoghesi, il controllo dell'isola non passa nelle mani dei contadini, ma finisce per essere gestito da una classe dirigente sostenuta dall'Inghilterra. Nel momento in cui José Dolores guida nuovamente il suo popolo affamato contro i padroni, minaccia il controllo economico inglese e William Walker torna a Queimada, su richiesta della corona britannica, per sedare la rivolta da parte degli stessi ribelli che aveva in precedenza istruito.

¹⁷⁸ Ghirelli M., op.cit., p. 17.

¹⁷⁹ Bignardi I., op. cit., pp. 148-149.

¹⁸⁰ Davis Natalie Zemon, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella Editrice, 2007, p. 55.

Nel film vengono messi insieme eventi accaduti storicamente a Santo Domingo, in Brasile, Giamaica e a Cuba. Si fa inoltre riferimento alle politiche degli Stati Uniti nella gestione dei rapporti con i paesi dell'America Latina, Cuba e Vietnam.

La sceneggiatura viene scritta da Solinas e Arlorio senza la partecipazione di Pontecorvo che preferisce farsi da parte nel processo di scrittura. La scelta è motivata dalla difficoltà di scrivere un tipo di cinema che non fosse strettamente legato al modello neorealista, nel quale Pontecorvo si riconosceva maggiormente. Per questo motivo Pontecorvo si limitò a proporre l'idea per cui, verso la conclusione del film, il leader della ribellione degli schiavi José Dolores si rifiuta di parlare con gli oppressori facendo così eco alla posizione delle Black Panthers che rifiutavano il dialogo e le forme di lotta non violenta.¹⁸¹

Queimada è una coproduzione tra Italia e Francia coordinata dalla casa PEA (Produzioni Europee Associate) di proprietà di Grimaldi e con l'importante investimento della casa di distribuzione americana United Artists.

La società americana voleva la partecipazione di una grande star per il ruolo di Walker e propose Steve McQueen, all'epoca garanzia di incassi al botteghino. Pontecorvo insistette per avere Marlon Brando, che all'epoca viveva al contrario una fase calante della sua carriera, caratterizzata da una serie di film che si rivelarono flop commerciali.

Negli anni sessanta la star americana aveva manifestato il suo impegno politico partecipando alla marcia per i diritti civili degli afroamericani a Washington del 1963, sotto la presidenza di John Fitzgerald Kennedy, insieme ad altri attori e musicisti tra cui Sidney Poitier, Charlton Heston, Burt Lancaster, Joan Baez e Bob Dylan.¹⁸²

Brando coltivava dunque da tempo il desiderio di partecipare ad un film politico importante, per cui accolse il progetto di *Queimada* con iniziale entusiasmo. Il film avrebbe avuto un cast composto quasi interamente da attori di colore e univa ad un tema dalla grande rilevanza per quegli anni, un regista di sinistra che aveva dato la migliore rappresentazione cinematografica delle necessità della lotta armata.¹⁸³

L'esperienza sul set si rivelò tuttavia più problematica del previsto. Le riprese si svolsero a Cartagena de Indias, una città portuale nel nord della Colombia, ex colonia spagnola, città dove aveva vissuto lo scrittore Gabriel García Márquez che un anno prima dell'inizio delle riprese, 1967, aveva pubblicato *Cent'anni di solitudine*.¹⁸⁴

¹⁸¹ Bignardi I., op. cit, p. 145.

¹⁸² Sargent Frederic O., *The civil rights revolution: events and leaders, 1955-1968*, Jefferson, McFarland, 2004, p.85.

¹⁸³ Manso Peter, *Brando. The Biography*. Londra, Victor Gollancz, 1995, p. 674.

¹⁸⁴ Bignardi I., op. cit, p. 149.

Per il ruolo di José Dolores, coprotagonista da affiancare a Brando, Gillo Pontecorvo individuò un indigeno di nome Evaristo Marquez, analfabeta e senza la minima idea di che cosa fosse il cinema. Il regista si oppose nuovamente alla proposta della United Artists, che per il ruolo voleva assolutamente Sidney Poitier, all'epoca l'attore afroamericano più celebre.

Gillo aveva bisogno di un attore dall'aria selvaggia che comunicasse la rabbia contro i colonizzatori; in questo senso il volto di Evaristo Marquez era perfetto. Anche in questo caso lo spirito neorealista di Pontecorvo emerge con forza nella scelta di coinvolgere un attore non professionista. Evaristo Marquez venne individuato dal regista, mentre passava a cavallo, durante una ricognizione ambientale in una foresta a tre ore da Cartagena.

Durante le riprese si crearono molteplici frizioni tra il regista e Marlon Brando. Come dichiarato dal produttore Alberto Grimaldi riguardo al rapporto di Gillo con l'attore durante le riprese: "He was very demanding, very meticulous, [...] The script was the script and there were discussions, but there was certainly no freedom. At a certain point Marlon didn't like that, so the friction started".¹⁸⁵

I motivi di contrasto erano diversi, sicuramente le condizioni metereologiche sul set non aiutavano, il caldo era insopportabile e la troupe era composta da settanta membri non ben amalgamati, a differenza dei precedenti film di Gillo dove le équipes erano estremamente ridotte.¹⁸⁶ Sul set però si crea anche il contrasto tra due metodi e visioni diverse della recitazione cinematografica. Marlon Brando portava avanti il metodo dell'Actors Studio fondato a New York nel 1947 da Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford sotto la direzione di Lee Strasberg. I fondatori del gruppo erano stati influenzati dai testi di Boleslavski, allievo del celebre regista teatrale russo Stanislavskij, che erano stati pubblicati negli Stati Uniti nel corso degli anni trenta. L'Actor Studio era diventato un centro di pratica teatrale in cui giovani attori e professionisti più esperti avevano la possibilità di fare un lavoro su sé stessi ricevendo spunti verso nuove possibilità creative, infatti il metodo portato avanti era incentrato sullo stimolo costante delle risorse interiori dell'attore e attingeva all'esperienza personale nella preparazione dei ruoli.¹⁸⁷ Come dichiarato da Lee Strasberg: "The actor functions as a real life instrument, not as an imitator of life [...] good acting exists when an actor thinks and reacts as much to imaginary situations as to those in real life".¹⁸⁸

¹⁸⁵ Manso P., op. cit, p. 676.

¹⁸⁶ Ghirelli M., op.cit., p. 79.

¹⁸⁷ Gray Paul, "Stanislavski and America: A Critical Chronology", *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n. 2, 1964, pp. 42-43.

¹⁸⁸ Scheff Aimee, "Seven Interviews in Search of Good Acting", *Theatre Arts*, vol. 36, n. 3, marzo 1952, p. 94.

Gli attori dello studio furono numerosi e spesso godevano di grande prestigio, tra questi Eva Marie Saint, Paul Newman, Joanne Woodward, James Dean, Patricia Neal, Karl Malden, Kim Stanley, Ben Gazzara, Anne Bancroft, Shelley Winters e Marilyn Monroe.

Elia Kazan attingeva costantemente dagli attori dello studio per i suoi spettacoli a teatro e per i suoi film. A partire dal 1956 l'attore formatosi con il metodo dell'Actors Studio era divenuto la figura dominante del teatro newyorkese e del cinema hollywoodiano.¹⁸⁹

Gillo Pontecorvo aveva già lavorato con Susan Strasberg, figlia di Lee Strasberg, durante le riprese di *Kapò* e non apprezzava particolarmente il metodo di recitazione della scuola di New York. Gli attori del *method* avevano bisogno di molto tempo per raggiungere la concentrazione necessaria ad interpretare le scene e questo a volte andava contro le tempistiche del set.



9. Gillo Pontecorvo e Marlon Brando sul set di *Queimada*.

In particolare la meticolosità di Brando durante la lavorazione di *Queimada* rallentò molto le riprese; il divo statunitense aveva bisogno di assoluta concentrazione e non tollerava di incrociare lo sguardo del regista o dei membri della troupe prima di dire la sua battuta, infatti se capitava chiedeva immediatamente lo stop.¹⁹⁰

E importante sottolineare che Pontecorvo veniva dalla tradizione del neorealismo che, come scrive Gian Piero Brunetta, aveva avuto il merito rivoluzionario di:

[...] porre al centro dello schermo personaggi incontrati per strada e far in modo che i loro volti, i loro gesti, il loro modo di esprimersi, i loro sogni e i loro bisogni, le loro storie anonime divenissero lo specchio di una condizione collettiva.¹⁹¹

¹⁸⁹ Gray P., op. cit., p. 44.

¹⁹⁰ Bignardi I., op. cit, p. 153.

¹⁹¹ Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Editori Laterza, 1991, p. 375.

Il regista pisano era convinto che chiunque, con tempo e pellicola a disposizione fosse in grado di recitare. Sicuramente anche la scelta di attori non professionisti portava a grandi perdite di tempo dato che Pontecorvo per prepararli era costretto ad adottare un'impostazione molto "meccanica" della recitazione, costruendo ogni scena passo per passo e dovendo fornire all'interprete punti di riferimento e input fisici costanti.¹⁹²

Con Evaristo Marquez il regista operò in questo modo, non senza enormi difficoltà. In questo senso una frase che gli rivolse Marlon Brando sul set sintetizza la loro diversità di vedute sulla recitazione cinematografica. Una scena di dialogo venne ripetuta molteplici volte, José Dolores doveva lanciare uno sguardo ironico verso Walker, era molto difficile ottenere questo tipo di espressione da un attore non professionista e per questo motivo furono adottati diversi stratagemmi.



10. *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969)

Finalmente completata la ripresa, Brando disse: "Conosco qualcuno che a veder girare questa scena si sta rivoltando nella tomba [...] Stanislavskij [...] E se poi la scena viene bene, come pare possa succedere, allora quello si alza dalla tomba e se ne va".¹⁹³

La lavorazione del film durò cinque mesi e mezzo, *Queimada* uscì nelle sale nel 1969.

Il titolo inizialmente doveva essere "Quemada" dallo spagnolo "la bruciata", in riferimento agli incendi appiccati dai coloni spagnoli su tutta l'isola allo scopo di sedare la rivolta degli indigeni. Tuttavia gli spagnoli, all'epoca ancora sotto il regime di Franco, ritennero espliciti ed offensivi i riferimenti alla loro dominazione coloniale nelle Antille e avvisarono la United Artists che non avrebbero consentito la circolazione del film in Spagna se non fossero stati rimossi.

¹⁹² Ghirelli M., op.cit., p. 78.

¹⁹³ Bignardi I., op. cit, p. 154.

Il titolo venne allora tradotto in “Queimada” e i coloni diventarono portoghesi perché dotati “di un potere contrattuale decisamente inferiore”. Per questo motivo il film ricevette anche diverse accuse di falso storico dato che i portoghesi non avevano mai stabilito colonie nelle Antille.¹⁹⁴ Negli Stati Uniti la United Artists distribuì il film con il titolo di *Burn!* che richiamava apertamente il grido di battaglia *burn, baby, burn* delle rivolte nere di quegli anni. Si può ipotizzare che visto l’interesse per i risvolti politici di *La battaglia di Algeri* la distribuzione americana cercasse sin dal titolo di creare un’attenzione analoga, ma la mancanza di un adeguato lancio pubblicitario unita alla scelta di inserire il film in un circuito riservato ai film d’azione e quindi ad un pubblico disabituato al cinema politico, vanificarono le possibilità di cassetta che il film avrebbe potuto avere.¹⁹⁵ La versione americana del film venne inoltre distribuita con un taglio di circa 25 minuti rispetto a quella italiana, ma riguardo a questo aspetto Pontecorvo dichiarò, durante una conferenza del 1974 alla Columbia University, di aver autorizzato e supervisionato lui stesso il taglio. All’epoca, nel 1969, il regista pensava che la versione italiana sarebbe risultata noiosa per il pubblico statunitense.¹⁹⁶ Le ragioni di questa fallimentare operazione distributiva da parte della United Artists sono da attribuire secondo Massimo Ghirelli non tanto al timore per i suoi forti contenuti politici, del resto i riferimenti al conflitto in Vietnam erano evidenti, quanto ad una sottovalutazione del suo potenziale a livello di incassi.¹⁹⁷

È importante a nostro parere fare una breve panoramica sul contesto storico culturale all’epoca del film. Le riprese avvengono nel pieno delle contestazioni del ’68 che rappresentano l’apice del movimento di protesta giovanile degli anni sessanta e coinvolgono simultaneamente numerosi Paesi.

Le ragioni alla base di questo fenomeno sono molteplici. Alla fine del decennio raggiunge la maturità una generazione di giovani, la cosiddetta *baby boom generation*, cresciuta nel benessere e nella diffusione dei consumi di massa. I giovani rappresentano una fascia demografica molto più grande rispetto al passato e la scolarizzazione è decisamente più diffusa; i modelli di comportamento dei figli iniziano ad assumere un carattere molto diverso rispetto a quelli dei genitori. Lo studio delle scienze politiche, della psicologia e sociologia portano la generazione di giovani a sviluppare una forte partecipazione alla vita politica e sociale. Centrale nelle posizioni politiche studentesche diventa il rifiuto della società dei consumi insieme al suo

¹⁹⁴ Perniola I., op.cit., p. 65.

¹⁹⁵ Ghirelli M., op.cit., p. 83.

¹⁹⁶ Robinson George, “200 at Casa Italiana Hear Pontecorvo Lecture on Film”, *Columbia Daily Spectator*, vol. XCVIII, n. 77, 21 febbraio, 1974, p. 4.

¹⁹⁷ Ghirelli M., op.cit., p. 84.

modello di sviluppo e la contestazione di ogni forma di autorità gerarchica, da quella esercitata dai genitori a quella presente nelle scuole, nelle università e sul posto di lavoro. La protesta assume una dimensione transnazionale a causa di eventi che finiscono per assumere un valore simbolico come la costruzione del Muro di Berlino, l'avvento dei totalitarismi in America Latina e la deriva tragica della situazione in Vietnam che alimentano il desiderio di lotta contro ogni discriminazione e ingiustizia e una grande attenzione sulle condizioni dei paesi del terzo mondo.¹⁹⁸

I prodromi del movimento si svilupparono negli Stati Uniti nel corso degli anni sessanta con le numerose iniziative per i diritti civili come la campagna *Freedom Summer* in Mississippi, per l'abbattimento delle barriere alla libertà di voto della comunità afroamericana nello stato, e l'occupazione dell'Università di Berkeley in California del 1964, da parte del movimento studentesco *Free Speech Movement* in cui si sperimentarono le prime forme di autogestione universitaria che poi si diffusero in tutto il mondo.¹⁹⁹

La protesta raggiunse il culmine negli Stati Uniti proprio nel 1968 in concomitanza con eventi tragici che sconvolsero l'opinione dei giovani come l'assassinio di Martin Luther King a Memphis il 4 aprile e di Robert Kennedy durante le elezioni presidenziali nel giugno dello stesso anno.

In Europa il movimento studentesco assunse una politicizzazione ancora maggiore arrivando a coinvolgere in alcuni casi anche la classe operaia come in Francia durante il cosiddetto "maggio francese" dove milioni di lavoratori si unirono alla ribellione degli universitari proclamando uno sciopero generale che bloccò il Paese.²⁰⁰

I gruppi giovanili furono affascinati dalla Teologia della liberazione e da figure come quella di Ernesto "Che" Guevara che viene visto come l'eroe simbolo del riscatto dei popoli sudamericani. Dalle contraddizioni della democrazia sociale europea ed il comunismo internazionale nascono delle correnti di pensiero sotto la forma di una nuova sinistra. Il cui Secondo Ingrid Glicher-Holtey alla base dello sviluppo di queste nuove manifestazioni della sinistra europea ci sono le opere di alcuni dei principali pensatori sociali dell'epoca come i filosofi Herbert Marcuse e Edgar Morin, il sociologo americano Charles Wright Mills e i saggisti italiani Lelio Basso e Raniero Panzieri.²⁰¹

¹⁹⁸ Cammarano Fulvio, Guazzaloca Giulia, Piretti Maria Serena, *Storia contemporanea. Dal XIX al XXI secolo*, Firenze, Le Monnier, 2015, pp. 311-312.

¹⁹⁹ Horn Gerd-Rainer, *The Spirit of '68*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 57-65.

²⁰⁰ Cammarano F., Guazzaloca G., Piretti M., op. cit., p. 313.

²⁰¹ Horn Gerd-Rainer, op. cit., p. 144.

L'accoglienza di *Queimada* nel 1969 varia a seconda dei paesi in cui il film viene distribuito. Negli Stati Uniti il successo è tiepido anche per la fallimentare promozione della United Artists, mentre in Francia e in Canada va molto bene. In Francia come abbiamo visto nel capitolo precedente esce quasi in contemporanea con *La battaglia di Algeri*, il successo è addirittura strepitoso.

Per quanto riguarda la critica essa si concentra prevalentemente sui due personaggi principali, la figura di Walker, interpretato da Marlon Brando, e la figura di José Dolores, interpretato da Evaristo Marquez. Quasi tutti i critici percepiscono una mancanza di chiarezza e approfondimento nello sviluppo del personaggio di Walker, lo stesso Pontecorvo ammette nell'intervista a Massimo Ghirelli che uno dei difetti del film è quello di non essere riusciti ad esprimere con chiarezza il “vuoto interno, questo amarissimo dramma esistenziale” del personaggio principale.²⁰²

Walker è un uomo di contraddizioni, psicologicamente ambiguo, combatte senza simpatia per i suoi padroni e non odia gli avversari, ma distrugge l'isola per sedare la rivolta e non smette fino a che non è sicuro dell'esito. C'è ambiguità anche nel rapporto con il ribelle Dolores, da una parte vuole ucciderlo, dall'altra è affascinato dalla sua innocenza ed energia vitale.

Joan Mellen contesta proprio l'incoerenza di Walker e in un'intervista al regista chiede perché, nonostante questa incoerenza, al personaggio siano state affidate le idee principali del film e siano stati fatti su di lui molti primi piani. Pontecorvo risponde che Marlon Brando ha la capacità di sostituire pagine intere di dialogo attraverso una sola espressione del volto e spiega che l'incoerenza di Walker rispecchia le contraddizioni interne del personaggio.

L'agente inglese vive la disillusione ed allo stesso tempo il senso di vuoto di cui molti intellettuali hanno avuto esperienza dopo la seconda guerra mondiale:

Because with one expression he conveys more than ten pages of dialogues. [...] Walker changed because he discovered that there was nothing behind the side he helped. The same thing happened to many intellectuals after the last war, the deception growing inside them and the emptiness at the same time.²⁰³

Anche in questo caso emerge la capacità di Pontecorvo di inserire nei suoi film rimandi costanti al suo vissuto e alle vicende della storia a lui contemporanea.

²⁰² Dichiarazione di Gillo Pontecorvo raccolta in Ghirelli M., op. cit., p. 17.

²⁰³ Mellen Joan, “An Interview with Gillo Pontecorvo”, *Film Quarterly*, vol. 26, n. 1, 1972, p. 9.

Il personaggio di Walker si presta ad incarnare, come scrive Pauline Kael, “la personificazione della manipolazione imperialistica del Terzo Mondo”.²⁰⁴

Le intenzioni degli autori appaiono talvolta ai critici dell’epoca didascaliche per l’uso di dialoghi e aforismi anacronistici pronunciati da Walker. Al riguardo è interessante l’analisi dello studioso Cesare Casarino incentrata su una battuta di dialogo del personaggio di Brando davanti ai latifondisti dell’isola. Si tratta della metafora che Walker adotta per convincere i proprietari terrieri ad abbandonare la schiavitù e trasformare i braccianti in operai salariati. Gli schiavi sono paragonati ad una moglie da mantenere per tutta la vita, mentre gli operai sono paragonati alle prostitute pagate a ore: “[...] e allora signori, chi è più conveniente? Uno schiavo o un operaio salariato?”²⁰⁵



11. *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969)

Walker comprende come Marx che il vantaggio principale per il padrone risiede nel fatto che il lavoro salariato non è solamente più economico, ma che alla lunga è più produttivo e profittevole della schiavitù.²⁰⁶

Molti critici vedono analogie formali tra Walker e il personaggio del colonnello Mathieu di *La battaglia di Algeri*, entrambi sono portatori di un discorso storico più ampio incarnando le logiche degli oppressori occidentali.

La critica francese accetta Walker più facilmente da una parte perché la vicenda rappresentata in *Queimada* è legata alla storia coloniale francese in maniera soltanto indiretta, dall’altra per via del carisma esercitato da Marlon Brando. Secondo Henry Chapier Brando riesce a

²⁰⁴ Kael Pauline, “The current cinema: Mythmaking”, *The New Yorker*, 7 novembre 1970, p. 159.

²⁰⁵ Metafora di Walker davanti ai latifondisti. *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969).

²⁰⁶ Casarino Cesare, “Let It Burn (Gillo Pontecorvo’s 1968)”, *Cultural Critique*, vol. 103, Spring 2019, p. 32.

rappresentare al meglio la figura, ricca di contraddizioni, del freddo esecutore degli interessi coloniali, servitore di una causa che va contro la sua segreta sensibilità.²⁰⁷

Anche la critica americana riconosce la bravura di Marlon Brando ritenendo la sua interpretazione in *Queimada* la migliore dopo molti anni, vengono apprezzate in modo particolare la complessità e la malinconica disillusione che l'attore riesce a conferire al personaggio.²⁰⁸

Lo stesso Brando a distanza di anni ritenne la sua prova recitativa nel film di Pontecorvo la migliore della sua carriera dispiacendosi dello scarso successo di pubblico del film.²⁰⁹

I pareri dei critici furono divergenti per quanto riguarda anche il personaggio di José Dolores, interpretato dall'attore non professionista Evaristo Marquez: per alcuni questi fornisce un'interpretazione poco convincente, altri esaltano invece la sua prestanza fisica e la bellezza dei tratti che sono funzionali alla rappresentazione della tesi per cui gli uomini neri sono i buoni e non dovrebbero riporre alcuna fiducia nei bianchi ma impegnarsi nella conquista della propria libertà attraverso la lotta.²¹⁰

José Dolores secondo Pietro Liberati è il degno contraltare di Walker, in quanto rozzo, selvaggio, ma attaccato alla vita e alla propria terra, che nasconde la sua energia sotto un muto servilismo. I due personaggi instaurano una lotta silenziosa in cui si alternano i momenti in cui l'uno prevale sull'altro e che finirà col creare progressivamente una sorta di stima reciproca. Liberati sottolinea come José Dolores sia sostanzialmente un personaggio indipendente, che esprime libertà, mentre Walker, che sembra all'apparenza più forte per la sua cultura e intelligenza, è invece dipendente dal proprio committente, la Corona Britannica e la cultura espansionista e colonialista.²¹¹

La critica dell'epoca coglie immediatamente il messaggio politico del film apprezzandone lo spirito sovversivo nonostante in qualche caso ritenuto troppo apodittico. Moravia riferendosi al film in un articolo su *L'Espresso*, scrive che nella rivolta degli schiavi delle Antille del 1850 "si pensa tutto il tempo al Vietnam, al colonialismo moderno, al Che Guevara, alla CIA".²¹²

Come evidenzia Ivelise Perniola, i rimandi agli eventi storici citati da Moravia sono presenti anche in alcune inquadrature che riprendono le fotografie scattate da Robert Capa durante il conflitto in Vietnam.²¹³

²⁰⁷ Chapier Henry, *Combat*, 29 gennaio 1971.

²⁰⁸ Canby Vincent, "The Screen: Marlon Brando and Black Revolution", *The New York Times*, 22 ottobre 1970.

²⁰⁹ Brando Marlon, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, New York, Random House, 1994, p. 327.

²¹⁰ Ghirelli M., op. cit., pp. 85-86.

²¹¹ Liberati Pietro, "I meccanismi del potere. Queimada", *Zibaldone. Estudios italianos*, vol. 4, n. 2, 2016, p. 61.

²¹² Moravia Alberto, "Queimada", *L'Espresso*, 4 gennaio 1970, p. 78.

²¹³ Perniola I., op. cit., p. 67.

Altri riferimenti visivi sono gli incendi appiccati da Walker che ricordano l'uso del napalm dei marines americani in Indocina e la fuga di Dolores in Sierra Madre che richiama quella di Fidel Castro nella Sierra Maestra.

Negli Stati Uniti la critica contesta a Pontecorvo la capacità di fare film solo sulle rivolte di altri paesi e in particolare Joan Mellen e Pauline Kael accusano il regista di antistoricismo rivendicando che anche Marx, fonte ideologica del regista, è il risultato della cultura occidentale e che l'occidente non può essere relegato al ruolo di nemico della libertà.²¹⁴

Tuttavia nonostante alcune riserve sul messaggio politico, non mancano alcuni riconoscimenti alle qualità estetiche dell'opera: Martin Knelman colloca il regista Pontecorvo al fianco di Eisenstein e Pudovkin per la capacità di esprimere lo spirito della rivoluzione.²¹⁵

Indubbiamente la struttura politica si trasforma in *Queimada* in una narrazione romanzesca che, come sottolinea Miccichè, riesce ad essere una storia d'avventura avvincente che esce dallo schematismo ideologico pur consentendo di: “[...] identificare in vicende e personaggi i palpiti del divenire storico, letto in chiave consapevolmente storicistica”.²¹⁶

4.2 Queimada e il '68, la posizione di Pontecorvo rispetto al cinema militante, al “Terzo Cinema” e alla nuova sinistra.

In concomitanza con la grande ondata di mobilitazione sociale del '68 si inizia ad affermare in Italia e nel resto del mondo il cinema militante, reso possibile dalla diffusione di formati ridotti di pellicola come l'8mm e il 16mm e portatore di un dibattito molto ampio nelle riviste critiche extraparlamentari e di matrice comunista.

Si tratta di un genere dalle modalità espressive molteplici che spaziano dal documentario al cortometraggio, talvolta privi di montaggio e di sonoro.

Questo tipo di cinema esprime un'idea di intervento diretto nella e sulla realtà, contestando l'impronta autoriale della tradizione cinematografica europea con la convinzione che autoriale sia sinonimo di autoritario.

In questo l'idea di un cinema militante si mostra coerente con la contestazione di ogni forma di autorità e gerarchia sociale. Questo genere ha l'obiettivo di rompere con il cinema tradizionale ritenuto borghese e si propone di diventare uno strumento concreto di lotta politica.

²¹⁴ Ghirelli M., op. cit., pp. 86-87.

²¹⁵ Knelman Martin, *Movie*, New York, 1970.

²¹⁶ Miccichè Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 116.

Possiamo dire che il cinema militante è caratterizzato da una doppia anima rappresentata da una comunicazione orizzontale, cioè produzione-realizzazione-fruizione da parte delle masse e da una messaggio verticale che è rappresentato dalla funzione che questo cinema assolve di controinformazione, dal basso verso l'alto, come antagonista del potere dei media condizionati dalle istituzioni del potere e dal "sistema".²¹⁷

Un film che è considerato apripista di questo genere è *Loin du Vietnam* (*Lontano dal Vietnam*, 1967), realizzato da un gruppo di cineasti tra i quali Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Alain Resnais coordinati da Chris Marker. Il film racconta il presente, caratterizzato all'epoca dalla guerra in Vietnam, ed ha l'obiettivo chiaro di denunciare e fermare il conflitto.

Nell'episodio realizzato da Godard, *Caméra-œil*, il regista si mette in scena chiedendosi come sia possibile parlare delle bombe quando non le si riceve in testa.

Come scrive Irene Calabró questo film consente allo spettatore di prendere una posizione chiara rispetto al conflitto anche se non ne è direttamente coinvolto: "il film mostra dunque come il cinema sia in grado di divenire uno speciale tipo di 'tecnica di guerra' nel momento in cui dichiara 'guerra alla guerra'".²¹⁸

Seguendo l'esempio delle riviste francesi come *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique* si cerca di individuare la specificità politica del cinema, da una parte ponendo in relazione il problema del cinema politico e lo sviluppo di nuove forme e strutture linguistiche, dall'altra cercando di ideare un cinema militante che svolga un ruolo di "controinformazione" e sia al servizio di una specifica causa.

In questo dibattito sono centrali in Italia riviste quali *Cinema nuovo*, *Ombre Rosse* e *Cinema&Film* che, attraverso le firme dei propri redattori tra cui Guido Aristarco, Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Enzo Ungari e Adriano Aprà, esaltano un cinema politico che si impegni nella formazione di una cultura di classe, al servizio di una rivoluzione volta a capovolgere i rapporti di potere all'interno del sistema.

In questo ambiente culturale, emerge una critica di feroce condanna nei confronti proprio di registi come Pontecorvo, Petri e Lizzani che il critico Enzo Ungari definisce "mediocri" e "mistificatori", in quanto il loro cinema risulterebbe un cinema "sulla" politica e non un cinema come strumento politico al servizio della rivoluzione.²¹⁹

²¹⁷ Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis Edizioni, 2015, p. 33.

²¹⁸ Calabró Irene, "Il cinema come macchina da guerra. Loin du Vietnam 1967", *Mechane*, n. 5, 2022, p. 102.

²¹⁹ Ungari Enzo, "Nosferatu '70: una sinfonia del disordine", *Cinema&Film*, n. 7-8, 1969, p. 115.

Dello stesso avviso è Goffredo Fofi che scrive un testo polemico contro il cinema politico italiano inteso come un vero e proprio genere incentrato sulla “cosa politica” e non certo un cinema militante di stimolo rivoluzionario.²²⁰

Fofi non risparmia critiche a registi come Giuliano Montaldo e Alessandro Rosi, accusati l’uno di inseguire il consenso e l’altro di piaggeria nei confronti della politica del centro sinistra.²²¹

Il cinema militante si manifesta in Italia soprattutto con l’esperienza dei Cinegiornali Liberi che avevano l’obiettivo di informare il pubblico su argomenti di attualità politica, scioperi, manifestazioni, occupazioni di fabbriche, per ottenere da parte del pubblico contestualmente il consenso e la partecipazione attiva.

Cesare Zavattini ha un ruolo importante nella teorizzazione e realizzazione di questo nuovo genere. Secondo Christian Uva è interessante quanto dichiarato da Zavattini nel dibattito sul tema *Il cinema è finito?* contenuto nel Cinegiornale Libero di Roma n. 1.

Il filmato riporta la discussione di Zavattini con giovani cineasti impegnati tra cui Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Salvatore Samperi, Silvano Agosti, Giuseppe Ferrara.

Al centro del dibattito vi è l’opportunità o meno di affidare la macchina da presa ai protagonisti degli eventi documentati. Al di là delle posizioni non tutte perfettamente allineate si auspica un ruolo del cinema come arma di contestazione contro ogni forma oppressiva.²²²

Un esempio di cinema militante italiano è *Apollon, una fabbrica occupata* (1969), pellicola coordinata da Ugo Gregoretti con la voce narrante di Gian Maria Volonté. Si tratta sostanzialmente di una *docu-fiction* che ricostruisce la lunga occupazione di una fabbrica ed ha come interpreti gli stessi operai protagonisti dell’occupazione.

Tuttavia anche questi tentativi italiani di proporre un cinema militante, non soddisfano la critica di sinistra. Ad esempio Goffredo Fofi accusa Gregoretti di aver realizzato un’opera di revisionismo finalizzata a controbattere le iniziative estremiste. Il film rappresenta gli operai solidali con il partito comunista e con il sindacato, invece di mostrare le divergenze ed i conflitti reali. Gregoretti è ritenuto responsabile di non aver rappresentato gli scontri e le battaglie in piazza censurando così il lato più autentico di quei fatti.²²³

In generale dopo il 1971 le riviste critiche perdono l’interesse per lo sviluppo di un cinema militante anche perché, come sostiene Bisoni, riconoscono all’immagine cinematografica un

²²⁰ Fofi Goffredo, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del “mondo del cinema”*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 128.

²²¹ Ivi, p. 134.

²²² Uva C., op. cit., pp. 39-41.

²²³ Fofi G., op. cit., p. 179.

ruolo autoritario nei confronti degli spettatori che ne impedisce una vera e propria partecipazione di fronte a quanto rappresentato.²²⁴

Abbiamo visto come Gillo Pontecorvo insieme ad altri registi italiani impegnati, sia stato criticato per la proposta di film sulla politica e non realmente politici, rei di essere un prodotto dell'industria e non uno strumento di lotta.

Nel 1969 i registi argentini Fernando Solanas e Octavio Getino scrivono sulla tematica del cinema militante un interessante articolo sulla rivista *Tricontinental*, pubblicazione ufficiale dell'Organizzazione di Solidarietà dei Popoli di Africa, Asia e America Latina, nata dopo una conferenza internazionale sui temi delle lotte al colonialismo tenutasi a L'Avana nel 1966.

Nell'articolo i due cineasti propongono la distinzione tra tre tipologie di cinema.

Il cosiddetto "primo cinema" mette in atto le strategie, le strutture e i linguaggi propri dei film hollywoodiani veicolando una specifica visione del mondo, cioè quella del capitale finanziario statunitense, e concependo lo spettatore solo come un oggetto passivo del consumo.

La prima alternativa a questo modello è emersa con le esperienze del cinema d'autore europeo che i due autori definiscono convenzionalmente "secondo cinema": un sistema in cui i registi sono liberi di esprimersi attraverso un linguaggio non convenzionale e che quindi ha rappresentato un primo tentativo di decolonizzazione culturale. Tuttavia questi tentativi europei avevano già raggiunto in quegli anni i limiti di ciò che il "Sistema" permette di rappresentare. Una vera alternativa è quindi possibile solo attraverso un cinema di liberazione, "terzo cinema", che soddisfi almeno uno dei seguenti requisiti: proporre dei film che il sistema dominante non può assimilare e che sono estranei ai suoi bisogni, oppure fare film che in maniera diretta ed esplicita si propongono di combattere questo sistema.²²⁵

La proposta teorica dei due registi sudamericani di un cinema rivoluzionario è meno esclusiva e stringente rispetto alle proposte italiane di cinema militante; per Solanas e Getino ogni forma di espressione militante è valida e sarebbe anzi assurdo stabilire un elenco di norme estetiche per il terzo cinema. Secondo i due registi sudamericani è fondamentale che il cinema rivoluzionario non si limiti a illustrare un situazione in maniera passiva, ma cerchi di intervenire attivamente nella situazione come elemento che costituisce una spinta o una rettifica per gli spettatori. In altre parole permettendo "la scoperta tramite la trasformazione".²²⁶

²²⁴ Bioni Claudio, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci Editore, 2009, p. 98.

²²⁵ Solanas Fernando, Getino Octavio, "Toward a third cinema", *Cineaste*, vol.4, n. 3, winter 1970-71, p. 4.

²²⁶ Ivi, p. 6.

Quindi un cinema che agisce in maniera attiva trasformando il contesto in cui si sviluppa e permettendo agli spettatori di accedere ad una corretta fonte di informazioni.

Secondo Solanas e Getino le differenze che esistono nei processi di liberazione dei vari paesi rendono impossibile stabilire delle norme universali per il terzo cinema. Un film prodotto nella società dei consumi che però non si piega alla realtà che lo circonda, può svolgere un ruolo stimolante per gli spettatori di un paese sottosviluppato, così come un film realizzato in un contesto neocoloniale non risulterà necessariamente rivoluzionario se portato in maniera meccanica in un paese capitalista.²²⁷

Come scrive Ivelise Perniola, il terzo cinema non prevede necessariamente film realizzati nei paesi del terzo mondo, l'importante è che l'istanza politica sia l'obiettivo predominante.

I principi del primo e del secondo cinema non sono respinti in maniera categorica, bensì rielaborati nel terzo cinema mantenendo quegli elementi che si rivelano più consoni al messaggio politico da trasmettere.²²⁸

A questo proposito *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, divenuto modello per molti cineasti provenienti da paesi figli del sottosviluppo post-coloniale, è stato ascritto da molti studiosi al terzo cinema.

Secondo Perniola il film di Pontecorvo costituisce un esempio della manifestazione del Terzo Cinema nel mondo occidentalizzato e colonialista.²²⁹

Pur mantenendo caratteristiche proprie di primo e secondo cinema, costituendo così una forma testuale di compromesso, secondo Mike Wayne il film di Pontecorvo ha più di un piede nel terzo cinema.²³⁰

Per quanto riguarda *Queimada*, come abbiamo visto il film venne attaccato duramente da parte della critica della nuova sinistra italiana.

Ciò che non andava giù a critici militanti come Fofi era l'utilizzo di risorse oltre che elementi propri del sistema hollywoodiano e dunque capitalista. In altre parole il contenuto politico rivoluzionario del film era proposto attraverso la forma e le risorse del sistema dominante.

In realtà, come scrive Ivelise Perniola, *Queimada* è stato molto apprezzato nell'ambito degli studiosi del post-colonialismo diventando un'opera simbolo del terzomondismo nascente in quegli anni. Secondo lo studioso Rober Phillip Kolker il film di Pontecorvo è la dimostrazione

²²⁷ Ivi, p. 7.

²²⁸ Perniola I., op. cit., p. 95.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Wayne Mike, *Political Film. The dialectics of Third Cinema*, London, Pluto Press, 2001, p. 9.

che un cinema più o meno “convenzionale” può essere tanto sovversivo quanto quello modernista sviluppatosi a partire dai primi anni sessanta con Resnais, Godard e Antonioni.²³¹

Proprio in relazione alle critiche rivolte a Gillo Pontecorvo è importante riportare le risposte che il regista stesso ha avuto modo di dare nel corso della sua carriera.

In un'intervista del 1974, pubblicata sulla rivista americana *Cinéaste*, viene chiesto al regista un parere sul tema, all'epoca come abbiamo visto molto dibattuto, della necessità di nuove forme cinematografiche per l'espressione di temi radicali e rivoluzionari oppure della possibilità di impiegare tipologie tradizionali di cinema con lo stesso obiettivo. Nella domanda degli intervistatori è anche inclusa la richiesta di un commento del regista sulla sua personale evoluzione in relazione proprio ad una possibile ricerca di nuove forme cinematografiche.²³²

Pontecorvo risponde di non essere d'accordo con quei registi di sinistra che sostengono che i film di argomento politico, prodotti e distribuiti in maniera tradizionale, sono inutili perché non possono andare abbastanza in profondità sui temi trattati. Il regista sostiene che un produttore è disposto a fare un film politico anche quando va contro il suo senso di classe se c'è la possibilità di ricavarne guadagno economico.²³³

Pontecorvo rafforza la sua argomentazione manifestando l'idea che la rinuncia e il rifiuto dei film realizzati per il mercato normale, secondo i canoni narrativi e drammatici tradizionali, sia un lusso dei ricchi, di persone probabilmente non interessate veramente ai risultati politici. Una manifestazione di ipercriticismo propria dei figli della borghesia, bambini ricchi, *films de papa*.²³⁴

Il regista attacca apertamente lo snobismo di parte della critica facendo l'esempio dei *Cahiers du Cinéma* che più volte, come abbiamo visto nei precedenti capitoli, lo avevano attaccato.

Il regista non concepisce la distinzione messa in atto da quelli che lui definisce “*epidermic anarchists*” tra film “sulla” politica e “film politici”.²³⁵ Rivendica che i suoi film sono stati molto apprezzati nei paesi dove i problemi del colonialismo e neocolonialismo sono motivo di scontro, tanto che le autorità ne hanno spesso impedito la proiezione, come avvenuto in Repubblica Dominicana e in molti paesi dell'America Latina. Le persone che si trovano nelle reali situazioni in cui è necessario combattere considerano d'aiuto i film “sulla politica”, come vengono definiti, che sono prodotti e distribuiti all'interno del sistema e questo anche a prescindere da un giudizio di tipo estetico.

²³¹ Kolker Robert Phillip, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*, Cambridge, Open Book Publishers, 2009, pp. 209-210.

²³² Kalishman Harold, Landau Gabriel, “USING THE CONTRADICTIONS OF THE SYSTEM: An Interview with Gillo Pontecorvo”, *Cineaste*, vol. 6, n. 2, 1974, p. 5.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ivi, p.6.

²³⁵ Ibidem.

È interessante notare come l'attacco di Pontecorvo alla generazione del '68 presente in questa intervista, ricordi certe posizioni espresse da Pier Paolo Pasolini quando, sulle pagine dell'*Espresso*, aveva manifestato il suo forte disappunto contro gli studenti in seguito agli scontri del 1 Marzo 1968 contro i poliziotti davanti alla sede della facoltà di Architettura a Valle Giulia (Roma). Pasolini si era schierato apertamente dalla parte dei poliziotti in quanto figli di proletari sfruttati a loro volta dal sistema, mentre i giovani studenti erano privilegiati figli della borghesia che avevano sbagliato completamente il bersaglio della propria rivolta:

I ragazzi poliziotti che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione risorgimentale) di figli di papà, avete bastonato, appartengono all'altra classe sociale. A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento di lotta di classe: e voi, cari (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi, mentre i poliziotti (che erano dalla parte del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, la vostra!²³⁶

Secondo Pasolini la rivolta giovanile aveva assunto una dimensione poco radicata nei problemi reali, priva di una vera ideologia e che aveva finito col rifiutare il confronto con quella del partito comunista a favore di un posizionamento, non ben delineato, "più a sinistra".

I Maestri si fanno occupando le Fabbriche non le università: i vostri adulatori (anche Comunisti) non vi dicono la banale verità: che siete una nuova specie idealista di qualunquisti: come i vostri padri, come i vostri padri, ancora, cari! Ecco, gli Americani, vostri odorabili coetanei, coi loro sciocchi fiori, si stanno inventando, loro, un nuovo linguaggio rivoluzionario! Se lo inventano giorno per giorno! Ma voi non potete farlo perché in Europa ce n'è già uno: potreste ignorarlo? Sì, voi volete ignorarlo (con grande soddisfazione del Times e del Tempo). Lo ignorate andando, con moralismo provinciale, "più a sinistra". Strano, abbandonando il linguaggio rivoluzionario del povero, vecchio, togliattiano, ufficiale Partito Comunista, ne avete adottato una variante ereticale ma sulla base del più basso idioma referenziale dei sociologi senza ideologia.²³⁷

Le parole di Pasolini sembrano quasi risuonare nelle dichiarazioni di Pontecorvo che, nel difendersi da certa critica di sinistra che attacca i suoi film, sottolinea come il rifiuto di film prodotti per il mercato tradizionale sia un lusso che possono permettersi solo privilegiati figli del capitale, guidati più da una forma di snobismo fine a se stesso che da un vero e concreto obiettivo politico. Analogamente lo stesso Pasolini nel corso della sua carriera si era trovato più volte a dover rispondere all'accusa di produrre film e in generale cultura, all'interno dello stesso

²³⁶ Pasolini Pier Paolo, "Vi odio cari studenti: Il PCI ai giovani!", *L'Espresso*, n. 24, 16 giugno 1968.

²³⁷ Ibidem.

sistema “consumistico” che si proponeva di criticare. In un’intervista del 1971 al programma televisivo *Terza B - facciamo l’appello* condotto da Enzo Biagi, di fronte alla constatazione, mossa dai partecipanti alla trasmissione, della sua produzione culturale che si sviluppa nella società dei consumi, risponde in maniera simile a Pontecorvo. Secondo Pasolini il compromesso si verifica solo nel momento in cui si accetta l’integrazione con il sistema capitalista in maniera acritica. Accettare l’integrazione è inevitabile, ma l’intellettuale dovrebbe sempre farlo in modo critico: Pasolini afferma che la sua produzione consiste nel criticare la società che gli consente, in una certa misura, di produrre cultura. Tuttavia conclude che ciò che produce, la poesia, è una merce in realtà inconsumabile che sopravvivrà anche a lui, autore, e alla stessa società in cui è stata prodotta.

Certo, non posso non accettarla [l’integrazione con la società dei consumi] devo essere un consumista per forza anche io, mi devo vestire, devo vivere. Non soltanto, devo scrivere, devo fare dei film, quindi devo avere degli editori, devo avere dei produttori. [...] È vero la società cerca di assimilare, di integrare, certo, è l’operazione che deve fare per difendersi. Però non sempre riesce, delle volte ci sono delle operazioni di rigetto, tanto più che adesso non possiamo parlare in realtà di poesia come di merce. Cioè io produco tu dici, ed è vero, ma produco una merce che è in realtà inconsumabile.²³⁸

Pasolini e Pontecorvo sono due registi molto diversi, senza entrare nel merito del confronto tra le loro produzioni cinematografiche che non è argomento del nostro studio, ci è sembrato però interessante sottolineare la vicinanza nelle loro posizioni riguardo al rapporto tra il sistema dominante, il capitalismo, e la loro produzione culturale. Entrambi sono convinti della possibilità di produrre film, e in senso più ampio cultura, usufruendo delle risorse del sistema e dunque accettando un’inevitabile integrazione, ma ad accomunarli nella loro produzione artistica è uno sguardo critico costante sulla società e la consapevolezza delle contraddizioni del sistema.

²³⁸ Estratto delle dichiarazioni di Pasolini nel programma *Terza B - facciamo l’appello* (Enzo Biagi, 1971).



12. Gillo Pontecorvo e Pier Paolo Pasolini alla prima di *Accattone*, 1961.

Gillo Pontecorvo nell'intervista a *Cineaste* del 1974, prosegue il suo ragionamento esprimendo la sua posizione rispetto allo sviluppo di un cinema alternativo.

Il regista sostiene la necessità di lavorare simultaneamente all'interno del sistema, producendo film per i canali tradizionali, e al di fuori di esso, per costruire un cinema alternativo. Le due cose devono procedere contemporaneamente.

Pontecorvo mostra di avere piena consapevolezza delle esperienze di cinema militante di quegli anni e concepisce l'idea di cinema alternativo come lo sviluppo di metodi differenti di utilizzo del medium; il cinema come strumento di controinformazione. Per fare un esempio pratico, il regista descrive un film girato in sedici millimetri sui problemi dei lavoratori e mostrato dopo pochi giorni ad un pubblico composto dai lavoratori stessi.

Al riguardo cita proprio l'esperienza italiana dei Cinegiornali Liberi di Zavattini.

Qualsiasi forma filmica permetta di accedere ad un sistema più flessibile, come ad esempio cortometraggi o filmati di durata variabile corredati di diapositive, può fare parte del cinema alternativo.²³⁹ Pontecorvo afferma di credere molto in questo tipo di lavoro e ricorda in questa occasione la sua concreta esperienza svolta anni prima nel documentare l'occupazione della miniera di zolfo di Cabernardi. Il riferimento è al suo cortometraggio documentario del 1956 intitolato *Pane e zolfo* che venne girato nelle Marche e che raccontava la chiusura delle miniere di zolfo locali e la conseguente disoccupazione.

Film come questo, sostiene Pontecorvo, sono molto interessanti e utili per le persone che si trovavano in situazioni simili a quelle mostrate.

²³⁹ Kalishman H., Landau G., op. cit., p. 6.

Questo tipo di pratica descritta dal regista non è invece possibile all'interno dell'industria cinematografica tradizionale, in questo senso le riflessioni di Perniola riguardo alla vicenda dell'attore di *Queimada* Evaristo Marquez ci sembrano molto pertinenti. L'interprete di José Dolores ha vissuto la parabola di molti attori non professionisti coinvolti nella lavorazione di film del cinema neorealista che poi tornavano alla miseria. Dopo *Queimada* interpretò solo qualche altra piccola parte prima di tornare a tagliare canne da zucchero fino alla sua morte, avvenuta nel 2013.

In questo senso Evaristo Marquez ha vissuto lo stesso processo di sfruttamento coloniale del personaggio da lui interpretato: si è trovato vittima di un sistema che porta il cinema in paesi e tra persone che non lo conoscono per poi disinteressarsi, sottraendosi così alla responsabilità di aver diffuso in maniera incauta nuovi modelli culturali.²⁴⁰

Si tratta di un esempio molto chiaro di come il modello dell'industria cinematografica tradizionale, votata evidentemente al profitto economico oltre che al prestigio culturale, non cercasse una reale trasformazione all'interno dei contesti che decideva di rappresentare sullo schermo, cosa che invece il cinema militante si proponeva di realizzare anche attraverso lo sviluppo di modelli produttivi alternativi. Allo stesso tempo però è evidente che le risorse dell'industria cinematografica istituzionale permettono una maggiore diffusione di idee politiche e di questo Pontecorvo è molto consapevole.

L'intervista alla rivista *Cineaste* si conclude con l'opinione del regista su quale possa essere l'impatto politico di un film sul pubblico. Pontecorvo risponde che un film non può fare molto a livello politico, tuttavia riuscire a raggiungere un grande numero di spettatori è sicuramente di aiuto poiché permette di fare un piccolo passo avanti in questa direzione.²⁴¹

In questo paragrafo abbiamo avuto modo di esplorare il dibattito culturale, sviluppatosi con il '68, attorno allo sviluppo di un cinema alternativo che alcuni identificavano nella prassi del cinema militante o nel terzo cinema del Sud America, un cinema che in sintesi uscisse dalle logiche del sistema capitalistico, cosa che anche il cinema europeo, secondo buona parte della critica di sinistra, in quegli anni non era più in grado di fare. Nel pieno di queste discussioni culturali Pontecorvo realizza *Queimada*, un film dal contenuto indubbiamente impegnato, ma dalla forma classica, realizzato grazie al sostegno della casa americana United Artists e con la presenza nel cast di uno dei volti più rappresentativi di Hollywood, Marlon Brando.

²⁴⁰ Perniola I., op. cit., pp. 63-64.

²⁴¹ Ibidem.

Un film che quindi rappresenta l'esempio perfetto di un prodotto culturale realizzato all'interno della società dei consumi, che ne assimila parte delle risorse, ma capace ugualmente di veicolare una critica ideologica forte al sistema. Pontecorvo subisce, come molti altri registi impegnati, la critica di fare film "sulla" politica e non utili come vero strumento di lotta. Tuttavia, come il nostro percorso di analisi ha evidenziato, tali critiche risultano smentite dalla realtà, dal momento che i lavori di Pontecorvo hanno spesso avuto grande influenza sui gruppi rivoluzionari. Le riflessioni del regista evidenziano l'importanza, per i film politici, di arrivare ad ampie fasce di pubblico e in questo senso rinunciare alle risorse del cinema istituzionale, dimostra uno scarso interesse verso il raggiungimento di un risultato politico tramite questo mezzo espressivo. Anche Pasolini come abbiamo visto era consapevole di dover far uso dei mezzi del capitale per produrre cultura, ma lo faceva in maniera critica con la consapevolezza che la "poesia", l'arte in genere, da lui paragonata ad un paio di scarpe che non si consumano mai, non è in realtà un prodotto di consumo.

4.3 Ogro, rappresentare la lotta armata dopo il '78.

Dopo una pausa di oltre dieci anni Pontecorvo realizza il suo ultimo lungometraggio, *Ogro* (1979). Il film affronta un soggetto molto delicato, cioè l'attentato terroristico al presidente del consiglio Carrero Blanco soprannominato "Ogro", cioè "L'orco", a Madrid da parte dell'organizzazione sovversiva basca ETA ("Euskadi ta askatasuna", "Nazione basca e libertà") nel 1973.

L'idea del film trae ispirazione da un libro del 1974 di Julen Agirre, pseudonimo di Eva Forest, una militante dell'ETA che aveva partecipato all'operazione. Il libro, intitolato *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, descriveva in modo dettagliato e cronachistico le fasi di preparazione e messa in atto dell'attentato a Carrero Blanco.²⁴²

Inizialmente il film di Pontecorvo doveva essere prodotto dalla United Artists che però si tirò indietro nel 1976, subito dopo l'inizio del progetto. Era da poco morto Francisco Franco, ma la classe politica era ancora per metà franchista, per questa ragione la casa di produzione americana temeva che il governo spagnolo bloccasse la distribuzione dei suoi film in Spagna.²⁴³ *Ogro* viene dunque prodotto da Franco Cristaldi insieme a una casa di produzione spagnola Sabre Film (Madrid) e alla francese Actions Film (Parigi).

²⁴² Perniola I., op. cit., p. 108.

²⁴³ Lucas Corinne, "POLITICAL TERRORISM IN "OGRO": An Interview with Gillo Pontecorvo", *Cineaste*, vol. 10, n. 4, 1980, p. 2.

La sceneggiatura è realizzata a partire dal 1976 da Pontecorvo insieme con Giorgio Arlorio e Ugo Pirro, autore negli anni sessanta e settanta di numerosi film politici caratterizzati da un esplicito intento sociologico e di ricostruzione storica come: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971), *La proprietà non è più un furto* (1973) di Elio Petri, *Le soldatesse* (1965) di Valerio Zurlini e *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani.²⁴⁴

Anche il cast del film raccoglie attori politicamente molto impegnati sia spagnoli che italiani, su tutti emerge sicuramente Gian Maria Volonté, il volto più rappresentativo del cinema italiano degli anni settanta, la cui immagine divistica, come scrive Alessandra Ofelia Catanea, si lega in maniera indissolubile al periodo della sua affermazione, diventando icona degli anni di piombo in Italia.²⁴⁵



13. *Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979)

Nel 1978, quando le riprese del film erano ormai avviate, si verifica uno degli eventi più sconvolgenti della storia dell'Italia democratica, il sequestro e l'uccisione del leader della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, da parte di un commando delle Brigate Rosse che rapì il politico il 16 marzo in via Fani a Roma sterminando la sua scorta.

La vicinanza tra i fatti narrati nel film e la deriva della situazione politica in Italia aveva messo in allarme Pontecorvo e la produzione, per cui vennero messe in atto numerose modifiche alla sceneggiatura. Il timore era che *Ogro*, pur mettendo in scena l'azione diretta contro il presidente di una dittatura oppressiva, il Franchismo, nell'esaltare l'attentato contro Carrero Blanco

²⁴⁴ Brunetta G., "Il cinema italiano contemporaneo", cit., pp. 74-75.

²⁴⁵ Catanea Alessandra Ofelia, "Ribaltamenti pericolosi. L'immagine divistica di Gian Maria Volonté negli anni di piombo", in Uva Christian (a cura di), *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 153.

venisse interpretato come un film favorevole all'azione terroristica delle BR, con il rischio di essere quindi accusati di filo-brigatismo.²⁴⁶

In effetti tra le due vicende c'erano molte analogie come l'appartenenza all'area cattolica di entrambi i leader e la loro devozione religiosa, la partecipazione di figure femminili al piano terroristico, la matrice rivoluzionaria dei due attentati e le spaccature ideologiche interne ai gruppi militanti.²⁴⁷

Pontecorvo ebbe l'intuizione di aggiungere alla cronaca dell'attentato pianificato dall'ETA delle scene ambientate nella Spagna postfranchista, quindi anni dopo l'attentato quando il processo democratico era avviato e l'organismo terroristico basco ormai era diviso con una maggioranza che aveva rinunciato alla lotta armata. In questo modo il regista riuscì a moderare le sue posizioni che inizialmente si limitavano ad esaltare l'eroica operazione armata dei terroristi per la liberazione.

In particolare il finale che si svolge anni dopo l'attentato, mostra i membri del gruppo eversivo riuniti attorno al capezzale del morente Txabi (Eusebio Poncela), l'unico compagno che aveva continuato la lotta armata uccidendo i poliziotti come ritorsione contro il governo spagnolo. Tutti disapprovano il suo agire e Esarra (Gian Maria Volonté), nel frattempo diventato un politico influente, di fronte alle domande dei giornalisti ha modo di esporre la sua posizione moderata, ormai orientata verso una collaborazione con le istituzioni del governo democratico. Come scrive Ivelise Perniola: "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".²⁴⁸



14. *Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979)

²⁴⁶ Bignardi I., op. cit., p. 174.

²⁴⁷ Perniola I., op. cit., p. 110.

²⁴⁸ Ivi, p. 116.

Pontecorvo fu dunque costretto a intervenire sul film a causa del drastico peggioramento della situazione italiana, le modifiche messe in atto portarono ad inserire nella rappresentazione delle inesattezze storiche che non sono state perdonate al film dai membri dell'ETA.

È probabile che, oltre ad una normale preoccupazione e dunque una forma di autocensura da parte di Pontecorvo, sia intervenuto lo stesso PCI per evitare che un regista collegato alla storia del partito realizzasse un film di esaltazione del terrorismo armato.²⁴⁹

Ogro oltre a calarsi all'interno della cellula militante dell'ETA esaltandone l'organizzazione e lo spirito di sacrificio, mostra la divisione che si viene a creare all'interno del gruppo, cosa che storicamente emerse solo dopo la caduta del franchismo.

Ci sono in realtà nel film molti riferimenti alle vicende delle Brigate Rosse. Pontecorvo attraverso la vicenda dell'ETA parla anche del terrorismo in Italia. Si presenta nuovamente una caratteristica ricorrente del cinema del regista pisano, la messa in scena di una vicenda del passato, se pur recente in questo caso, come spunto per affrontare i temi caldi dell'attualità politica. Nel film sono infatti rappresentate le contraddizioni e le difficoltà di comunicazione tra l'ETA e la base operaia, un chiaro riferimento al distacco tra le Brigate Rosse e le fabbriche avvenuto anche in Italia. Altro riferimento è poi il timore da parte dei terroristi baschi che qualcuno li stesse lasciando agire in funzione di uno schema politico più grande di cui l'eliminazione del loro bersaglio faceva parte. Alcune tesi sul caso Moro avevano proprio questa impostazione, tra cui quella dello scrittore e politico Sergio Flamigni secondo cui un potere parallelo allo Stato, costituito tra gli altri dal capo della loggia massonica P2 Licio Gelli e da un'agente del segretario di Stato americano Henry Kissinger, avrebbe avuto interesse a supportare le BR nel loro attentato.²⁵⁰

Il film di Pontecorvo venne presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1979, la prima diretta dal regista Carlo Lizzani che ebbe il merito di rilanciare l'evento dopo un decennio negativo e l'ultima a non prevedere il conferimento di premi che erano stati aboliti per effetto della contestazione del '68.²⁵¹

Le reazioni al film da parte della critica italiana sono miste, l'attualità dell'argomento trattato da una parte attira l'attenzione dell'opinione pubblica dall'altro rende la pellicola sospetta.

In generale *Ogro* viene accolto con una certa freddezza dagli spettatori.

²⁴⁹ Ivi, p. 110.

²⁵⁰ Uva Christian, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 44.

²⁵¹ <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

Ad emergere subito è l'indecisione nelle posizioni politiche dell'opera: secondo Callisto Cosulich il riferimento alla situazione italiana nel '78 è evidente ed emerge per esempio dalla fede religiosa di alcuni terroristi baschi che rispecchia la matrice cattolica di certe frange delle Brigate Rosse. Tuttavia il difetto principale è che si percepisce che questi riferimenti sono stati aggiunti nel film in corso d'opera, man mano che la situazione italiana peggiorava, e non in partenza.²⁵²

Lo stesso Cosulich però sottolinea, forse in maniera provocatoria, che se nell'edizione del festival del 1979 ci fossero stati dei premi, probabilmente *Ogro* avrebbe vinto il Leone d'Oro, quasi a sottolineare secondo Sergio Di Lino: “come il caos ideologico nel quale il film sembrava navigare a vista fosse lo stesso che informava un presente sospeso fra gli ultimi fuochi della stagione degli anni di piombo e un incombente volontà di (auto)assoluzione collettiva”.²⁵³

Gian Luigi Rondi invece critica i dialoghi, poco realistici e concisi, a cui sono affidate le tesi del film. Si tratta di dissertazioni che sul piano drammaturgico danno la sensazione di essere state sovrapposte e quindi non riescono a raggiungere quella nobiltà invece presente a livello di idee.²⁵⁴

In Spagna *Ogro* ottenne un grande successo di pubblico, le sale erano piene, ma l'ETA non lo accolse positivamente considerandolo un'interpretazione deviata del vero spirito rivoluzionario del movimento. In effetti all'interno della rappresentazione le motivazioni ideologiche e storiche dell'ETA non vengono espresse con sufficiente forza. Come sottolineato da Perniola, anche Carrero Blanco è rappresentato in maniera sfumata, un uomo anziano e devoto che non lascia intravedere la crudeltà che gli viene attribuita. A differenza dei precedenti film di Pontecorvo dove il nemico aveva sempre un volto, in *Ogro* risulta difficile per lo spettatore condividere l'odio dell'ETA verso il proprio bersaglio.²⁵⁵

Dopo il debutto a Venezia, *Ogro* doveva essere proiettato al Festival di San Sebastian, ma proprio per timore di insurrezioni da parte degli indipendentisti baschi, la proiezione venne cancellata. L'autrice del libro da cui è stato tratto il film, Eva Forest, sostenne che la pellicola tradiva la causa basca che diveniva solo un pretesto per esprimere delle considerazioni personali sulla situazione politica in Italia.²⁵⁶

²⁵² Cosulich Callisto, “Ogro”, *Paese Sera*, 10 novembre 1979.

²⁵³ Di Lino Sergio, “Le pieghe della storia. Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro”, *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. IV, Luglio 2016

²⁵⁴ Rondi Gian Luigi, “Ogro”, *Il Tempo*, 10 novembre 1979.

²⁵⁵ Perniola I., op. cit., p. 116.

²⁵⁶ Ivi, p. 110.

Gillo Pontecorvo dichiarò, in un'intervista del 5 maggio 2003, di non aver trovato molti spunti per la rappresentazione nel libro della Forest, per questo motivo attinse al ricordo della sua esperienza partigiana con i problemi legati a quella che era chiamata "cospirazione", fatta di missioni clandestine e di sabotaggio.²⁵⁷

Pontecorvo con le inevitabili modifiche apportate alla sceneggiatura, aveva realizzato un film schierato contro la prosecuzione della lotta armata in tempi di liberazione e di dialogo democratico. *Ogro* per questo motivo non fu apprezzato dai gruppi militanti, ma ottenne comunque un buon successo a livello di incassi venendo premiato in Italia con il David di Donatello.

Lino Micciché, apprezzando il senso etico di Pontecorvo, scrisse che il cinema italiano aveva allora più bisogno che mai di registi seri come lui.²⁵⁸

Come ennesima prova dell'influenza politica e culturale del cinema di Gillo Pontecorvo è interessante menzionare un'intervista a cura di Chiara Gelato e Christian Uva all'ex brigatista ed esponente della sinistra extra parlamentare Francesco Piccioni.²⁵⁹

I film che hanno maggiormente pesato sulla sua formazione sono *L'amerikano* di Costa-Gavras e *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo. Sono film che non hanno influenzato direttamente le sue azioni, ma hanno chiarito alcuni aspetti di ciò che ha fatto, della sua pratica militante. Secondo Piccioni in Italia il cinema è stato obbligato nel corso degli anni settanta dentro lo schema che lui definisce di "lotta al terrorismo" e come esempio fa riferimento proprio ad *Ogro*, girato in pieno '78. Pontecorvo è stato costretto dalla produzione e dalla sinistra parlamentare a modificare il finale del film inserendo inesattezze storiche, come l'ETA che si divide con la dittatura di Franco ancora in corso. Secondo Piccioni si tratta della dimostrazione della pressione esercitata dall'industria e dal PCI che imponevano chiavi interpretative persino su un regista affermato, un autore come Gillo Pontecorvo che aveva realizzato in precedenza due opere, *La battaglia di Algeri* e *Queimada*, schierate in maniera netta a favore della lotta armata antimperialista.²⁶⁰

Le parole di Francesco Piccioni fanno capire quanto il cinema di Gillo Pontecorvo fosse tenuto in considerazione dai gruppi rivoluzionari che percepivano i suoi film come simbolo della lotta contro l'oppressione, per questo motivo è inevitabile che *Ogro*, con il suo passo indietro ideologico, abbia rappresentato una delusione per questa specifica minoranza di spettatori

²⁵⁷ Intervista a Gillo Pontecorvo a cura di Artech Video Record, Roma, 5 maggio 2003.

²⁵⁸ Micciché Lino, "Ogro", *Avanti*, 29 settembre 1979.

²⁵⁹ Uva C., "Schermi di piombo", cit., pp. 223-238.

²⁶⁰ Ivi, pp. 224-225.

venendo invece accolto positivamente dal pubblico non specializzato e da parte della critica istituzionale che ne apprezzò l'equilibrio etico.

Ogro è un esempio della capacità del regista di adattarsi ai cambiamenti in maniera creativa. Per quanto l'introduzione delle scene ambientate nella Spagna postfranchista e del dilemma interno al gruppo terroristico basco abbiano portato a delle forzature nella coerenza storica del film, l'intento di rimandare alla situazione del terrorismo in Italia pur affrontando una vicenda ancora una volta esterna al contesto nazionale, dimostra la capacità del regista di catturare le tensioni e di saper cogliere i temi più divisivi della sua epoca riuscendo a traslarli sullo schermo.

Conclusioni

In questo capitolo abbiamo affrontato il contesto storico culturale del '68 e abbiamo visto come i film di Pontecorvo si sono calati in questo quadro, da una parte assorbendo certe tensioni dirimenti, dall'altra generando a loro volta dibattito.

Queimada è un film che raccoglie i temi, all'epoca molto sentiti, dell'anticolonialismo e del terzomondismo, ma è impostato secondo i canoni del cinema di avventura sfruttando le risorse del cinema hollywoodiano e uno dei suoi volti più rappresentativi, Marlon Brando.

Per questo motivo è un film che divide l'opinione della critica, soprattutto quella più rigorosa e schierata a sinistra, che vede nel lavoro di Pontecorvo una forma di compromesso con il capitale. È stato interessante mostrare la risposta del regista a queste critiche evocando anche le posizioni espresse da Pasolini sugli stessi temi.

Entrambi i registi hanno consapevolezza delle contraddizioni del sistema che gli permette di produrre opere culturali, accettano una integrazione inevitabile con la società dei consumi, ma realizzano dei film critici rispetto a quello stesso sistema capitalistico. Pontecorvo non crede molto nell'impatto che il cinema può avere a livello politico, ma se le risorse dell'industria permettono di raggiungere un pubblico più vasto questo è già un passo in avanti per ottenerlo.

Anche *Ogro* si cala all'interno di un contesto estremamente movimentato: sono gli anni del terrorismo in Italia e la lavorazione del film avviene in pieno '78, anno dell'uccisione di Aldo Moro. Pontecorvo che inizialmente aveva pensato ad un film che mettesse in luce la necessità della lotta armata come contrasto a regimi oppressivi, è costretto dagli eventi e dalle pressioni esterne a rimaneggiare la sceneggiatura. Il risultato è un film che nel mettere in scena l'operazione dei terroristi dell'ETA, organo rivoluzionario basco, rimanda alla situazione italiana con riferimenti alle Brigate Rosse. La tesi che in conclusione emerge è che la lotta

armata non è uno strumento valido in tempi in cui si aprono le possibilità di dialogo democratico.

Due film dunque influenzati dal contesto culturale e allo stesso tempo influenti, forse proprio per la capacità di Pontecorvo di realizzare opere transnazionali che si calano in un periodo storico delimitato, ma guardando sempre alla contemporaneità.



15. Gillo Pontecorvo sul set di *La battaglia di Algeri* con Mohamed Ben Kassen

BIBLIOGRAFIA

Monografie dedicate a Pontecorvo

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

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

Medici Antonio (a cura di), *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002.

Perniola Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016.

Recensioni e testi critici

Adams Marjiory, "The Battle of Algiers' superb picture", *The Boston Globe*, 15 Febbraio 1968.

Canby Vincent, "Festival Opener Last-Minute Sell-Out", *The New York Times*, 21 Settembre 1967.

Canby Vincent, "The Screen: Marlon Brando and Black Revolution", *The New York Times*, 22 ottobre 1970.

Champlin Charles, "Battle of Algiers' opens New York Film Festival", *Los Angeles Times*, 22 Settembre 1967.

Chapier Henry, *Combat*, 29 gennaio 1971.

Comolli Jean-Louis, "L'attente du prochain coup", *Cahiers du cinéma*, n. 593, settembre 2004.

Cosulich Callisto, "Ogro", *Paese Sera*, 10 novembre 1979.

Crowther Bowsley, "Algiers: the reality recreated.", *The New York Times*, 1 Ottobre 1966.

Crowther Bowsley, "Screen: Local Premiere of Pontecorvo's prize-winning 'Battle of Algiers'", *The New York Times*, 21 Settembre 1967.

Daney Serge, "Le travelling de Kapò", *Trafic*, n. 4, 1992.

Douhaire Samuel, "Un film pour l'exemple", *Libération*, 4 novembre 2004.

Erbert Roger, "Pontecorvo: 'We Trust the Face of Brando'", *The New York Times*, 13 aprile, 1969.

Fofi Goffredo, "Film da vedere e da non vedere", *Quaderni Piacentini*, n. 29, 1967.

Fofi Goffredo, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Kael Pauline, "The current cinema: Mythmaking", *The New Yorker*, 7 novembre 1970.

Kael Pauline, "The current cinema: Politics and Thrills", *The New Yorker*, 19 Novembre 1973.

Kaufman Michael, "What does the Pentagon see in 'Battle of Algiers'", *The New York Times*, 7 settembre, 2003.

Knelman Martin, *Movie*, New York, 1970.

Meddeb Abdelwahab, "La Bataille d'Alger, quarante ans après", *Cahiers du cinéma*, n. 593, settembre 2004.

Miccichè Lino, "Ogro", *Avanti*, 29 settembre 1979.

Moravia Alberto, "Queimada", *L'Espresso*, 4 gennaio 1970.

Rivette Jaques, "De l'abjection", *Cahiers du Cinéma*, n. 120, 1961.

Rondi Gian Luigi, "Ogro", *Il Tempo*, 10 novembre 1979.

Solanas Fernando, Getino Octavio, "Toward a third cinema", *Cineaste*, vol.4, n. 3, winter 1970-71.

Thomas Kevin, "Timely arrival for 'Battle of Algiers'", *Los Angeles Times*, 12 Aprile 1968.

Ungari Enzo, "Nosferatu '70: una sinfonia del disordine", *Cinema&Film*, n. 7-8, 1969.

Wilson David, "Politics and Pontecorvo", *Sight and Sound*, vol. 40, n. 3, Summer 1971.

Articoli accademici

Argenio Andrea, "La sindrome di Algeri? Il cinema francese e la 'sporca guerra' (1954-2012)", in Pisu Stefano (a cura di) *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, SISM - Acies Edizioni, 2015.

Bisoni Claudio, "Il cinema di fronte alla Shoah", *Storicamente*, n. 6, 2010.

- Bisoni Claudio, “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*, vol. 2, 2013.
- Caillé Patricia, “The illegitimate legitimacy of The Battle of Algiers in french film culture”, *Interventions: International journal of postcolonial studies*, 13 gennaio 2013.
- Calabro Irene, “Il cinema come macchina da guerra. Loin du Vietnam 1967”, *Mechane*, n. 5, 2022.
- Casarino Cesare, “Let It Burn (Gillo Pontecorvo’s 1968)”, *Cultural Critique*, vol. 103, Spring 2019.
- Catanea Alessandra Ofelia, “Ribaltamenti pericolosi. L’immagine divistica di Gian Maria Volonté negli anni di piombo”, in Uva Christian (a cura di), *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.
- Di Chiara Francesco, “Cinecittà sulla Neretva. La seconda guerra mondiale nelle coproduzioni cinematografiche tra Italia e Jugoslavia”, in Pisu Stefano (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, SISM - Acies Edizioni, 2015.
- Di Lino Sergio, “Le pieghe della storia. Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro”, *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. IV, Luglio 2016.
- Hoberman James Lewis, “Revolution Now (and Then)!” , *The American Prospect*, 1 gennaio 2004.
- Liberati Pietro, “I meccanismi del potere. Queimada”, *Zibaldone. Estudios italianos*, vol. 4, n. 2, 2016.
- Mellen Joan, *Filmguide to The Battle of Algiers*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1973.
- Povoledo Elisabetta, “Pontecorvo and the Rebirth of *Battle of Algiers*”, *The International Herald Tribune*, 2014.
- Riegler Thomas, “The Battle of Algiers’- blueprint for revolution/counterrevolution?”, *The resistance studies magazine*, Issue 3, Agosto 2008.
- Triolo Riccardo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica: revisione e studio della serie cinema conservata presso l'Archivio Storico delle Arti contemporanee*

della Biennale di Venezia, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Università degli studi di Padova, 2011.

Whitfield Stephen, "Cine Qua Non: The Political import and Impact of La Bataille d'Alger", *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. X, n. 1, 2012.

Manuali e Monografie

Acland Charles, Wasson Haidee (a cura di), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011.

Bisoni Claudio, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci Editore, 2009.

Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Editori Laterza, 1991.

Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Cento chiodi"*, Bari, Editori Laterza, 2007.

Cammarano Fulvio, Guazzaloca Giulia, Piretti Maria Serena, *Storia contemporanea. Dal XIX al XXI secolo*, Firenze, Le Monnier, 2015.

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

Cosulich Callisto (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Rimini, Maggioli Editore, 1984.

Davis Natalie Zemon, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella Editrice, 2007.

Garofalo Damiano, *C'era una volta in America. Storia del cinema italiano negli Stati Uniti, 1946-2000*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2023.

Horn Gerd-Rainer, *The Spirit of '68*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Kerner Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, New York, Continuum, 2011.

Kolker Robert Phillip, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*, Cambridge, Open Book Publishers, 2009.

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

Manso Peter, *Brando. The Biography*. Londra, Victor Gollancz, 1995.

Marcus Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Miccichè Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.

Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film*, Belgrado, Institut za film, 1984.

Minuz Andrea, *La Shoah e la cultura visuale: cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni, 2010.

Olmi Ermanno, *Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1958)*, Milano, Feltrinelli, 2008.

Peretti Luca, *Un dio nero un diavolo bianco. Storia di un film non fatto tra Algeria, Eni e Sartre*, Venezia, Marsilio Editori, 2023.

Picchi Michele, Uva Christian, *Destra e sinistra nel Cinema Italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006.

Pisu Stefano (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, SISM -Acies Edizioni, 2015.

Uva Christian, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis Edizioni, 2015.

Wayne Mike, *Political Film. The dialectics of Third Cinema*, London, Pluto Press, 2001.

Articoli e miscellanea

Amendola Giorgio, *Lettere a Milano. Ricordi e documenti, 1939-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

Ayers Bill, *Fugitive Days, A memoir*, New York e Londra, Penguin, 2003.

Brando Marlon, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, New York, Random House, 1994.

Covington Francee, “Techniques in The Battle of Algiers”, in Cade Toni (a cura di) *The Black Woman. An Anthology*, New York, Signet, 1970.

Fanon Franz, *Scritti politici. Per la rivoluzione africana*, vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2006.

Ghigi Giuseppe, *A Venezia rinascevo. Serandrei, una famiglia, una città*, Grafiche Veneziane, luglio, 2023.

Gray Paul, “Stanislavski and America: A Critical Chronology”, *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n. 2, 1964.

Hoffman Bruce, “A Nasty Business”, *The Atlantic*, vol. 289, n. 1, 2002, pp. 49-52.

Horne Alistair, *A Savage War of Peace. Algeria 1954-1962*, Londra, Macmillan, 1977.

Kempton Murray, *The Briar Patch: The Trial of the Panther 21*, New York, Da Capo, 1997.

Pasolini Pier Paolo, “Vi odio cari studenti: Il PCI ai giovani!”, *L'Espresso*, n. 24, 16 giugno 1968.

Robin Marie-Monique, “Counterinsurgency and Torture”, in Roth Kenneth (a cura di) *Torture. Does it make us safer? Is it Ever OK? A Human Rights Perspective*, New York e Londra, The New Press, 2005.

Scheff Aimee, “Seven Interviews in Search of Good Acting”, *Theatre Arts*, vol. 36, n. 3, marzo 1952.

Interviste

Intervista a cura di Artech Video Record S.p.a., Roma, 5 maggio 2003.

Behan Tom, “Gillo Pontecorvo: ‘My film shows what can happen when people unite’”, *Socialist Worker*, 14 ottobre, 2004.

Estratto delle dichiarazioni di Pasolini nel programma *Terza B - facciamo l'appello* (Enzo Biagi, 1971).

Kalishman Harold, Landau Gabriel, “USING THE CONTRADICTIONS OF THE SYSTEM: An Interview with Gillo Pontecorvo.”, *Cineaste*, vol. 6, n. 2, 1974.

Lucas Corinne, "POLITICAL TERRORISM IN "OGRO": An Interview with Gillo Pontecorvo", *Cineaste*, vol. 10, n. 4, 1980.

Intervista di Francesco Maselli a Ennio Morricone per il programma Rai *Un luogo chiamato cinema* (Maselli F., Lai S., Buzzo S., 2002).

Mellen Joan, "An Interview with Gillo Pontecorvo", *Film Quarterly*, vol. 26, n. 1, 1972.

Povoledo Elisabetta, "Pontecorvo and the Rebirth of *Battle of Algiers*", *The International Herald Tribune*, 2004.

Robinson George, "200 at Casa Italiana Hear Pontecorvo Lecture on Film", *Columbia Daily Spectator*, vol. XCVIII, n. 77, 21 febbraio, 1974.

Solinas Piernico, *Gillo Pontecorvo's The battle of Algiers*, New York, Charles Scribner's sons, 1973.

SITOGRAFIA

<https://www.archivipci.it/periodici/lo-stato-operaio-rassegna-di-politica-proletaria/>

<https://www.collettiva.it/archivio-storico/rassegnait/lo-sciopero-a-rovescio-nella-storia-f4dz0j2q>

<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

<http://www2.museocinema.it/collezioni/fondiarchivistici.aspx>

<https://storia.camera.it/presidenti/ingrao-pietro>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-curiel_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-curiel_(Dizionario-Biografico)/)

Intervista in occasione del Festival di Cannes del 1998. Archivio Luce Cinecittà. URL

<https://www.youtube.com/watch?v=xCuAYi1X0G0>

Bear Liza, *On the Frontlines of "The Battle of Algiers"*, 12 Gennaio 2004, URL

<https://www.indiewire.com/features/general/on-the-frontlines-of-the-battle-of-algiers-79224/>, (consultato il 05/05/2025).

Peretti Luca, "Da Ennio Lorenzini a Zineb Sedira, nuova vita al cinema militante", 2/07/2022,

URL <https://ilmanifesto.it/les-mains-libres-di-ennio-lorenzini-nuova-vita-del-cinema-militante> (consultato il 24/04/2025).

FILMOGRAFIA

Portiere di notte (Liliana Cavani, 1974)

Il mercenario (Sergio Corbucci, 1968)

Quién sabe? (Damiano Damiani, 1966)

Algeria: anno settimo (Pompeo De Angelis, 1961)

La strada lunga un anno (Giuseppe De Santis, 1958)

Le Petit soldat (Jean-Luc Godard, 1963)

Lontano dal Vietnam (*Loin du Vietnam*, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, 1967)

Apollon, una fabbrica occupata (Ugo Gregoretti, 1969)

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Missione Timiriazev (Gillo Pontecorvo, 1953)

Porta Portese (Gillo Pontecorvo, 1954)

Festa a Castelluccio (Gillo Pontecorvo, 1955)

Uomini del marmo (Gillo Pontecorvo, 1955)

Giovanna (Gillo Pontecorvo, 1955)

Pane e zolfo (Gillo Pontecorvo, 1956)

La grande strada azzurra (Gillo Pontecorvo, 1957)

Kapò (Gillo Pontecorvo, 1960)

La battaglia di Algeri (Gillo Pontecorvo, 1966)

Queimada (Gillo Pontecorvo, 1969)

Ogro (Gillo Pontecorvo, 1979)

Notte e nebbia (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955)

Né onore né gloria (*Lost Command*, Mark Robson, 1966)

Schindler's List (Steven Spielberg, 1993)

Pasqualino Settebellezze (Lina Wertmüller, 1976)