

## Le pieghe della storia. Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro

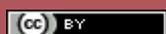
---

Sergio Di Lino

Roma, Italia

[sergio@cinemavvenire.it](mailto:sergio@cinemavvenire.it)

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Il controverso eppure produttivo rapporto fra Pontecorvo e la scrittura della Storia del Ventesimo Secolo. *Kapò* e la definizione dell'Holocaust Movie: tra difficoltà produttive e compromessi espressivi. Il dibattito critico scatenato da Jacques Rivette e ripreso decenni più tardi da Serge Daney. *La battaglia di Algeri*: il successo internazionale ottenuto con il film più politico e militante. Il precipitato estetico del film che invade gli ambiti più eterogenei. *Ogro*, ovvero "il film della coscienza sporca": l'attentato a Luis Carrero Blanco e la fine del franchismo nell'ultimo lungometraggio di Pontecorvo, esteticamente una fusione tra opera a sfondo politico e il coevo cinema d'azione.

**Parole chiave:** Holocaust Movie, Jacques Rivette, Algeria, Luis Carrero Blanco, franchismo.

]

**ABSTRACT:** *The controversial but, at the same time, productive relationship between Pontecorvo and 20<sup>th</sup> Century History's writing. Kapò and the definition of Holocaust Movie: between production issues and expressive compromises. The critical controversy caused by Jacques Rivette, and renewed some decades after by Serge Daney. The Battle of Algiers: the international success obtained with the most political and militant film. The film's aesthetic precipitate that floods in the most heterogeneous range. Ogro, or rather "the guilty conscience film": Luis Carrero Blanco's assassination and the end of Francoism in the last Pontecorvo's feature film, aesthetically a blend between political work and contemporary action film.*

**Keywords:** *Holocaust Movie, Jacques Rivette, Algeria, Luis Carrero Blanco, Francoism*

Nella nostra introduzione abbiamo insistito sul fatto che Gillo Pontecorvo sia stato, cinematograficamente parlando, padre di una serie di figli unici. Ovvero, fuor di metafora, autore di un pugno di film privi di qualsiasi traccia di continuità l'uno rispetto all'altro. Ciò è sicuramente vero sul piano progettuale e della prassi cinematografica: opere diverse per dimensioni e ambizioni, realizzate in contesti produttivi eteroclitici e sostanzialmente estranei gli uni agli altri, uniti solo dalla propria atipicità; progetti talvolta separati gli uni dagli altri da iati temporali talmente considerevoli da indurre lo stesso regista a interpretare ogni film come un "a capo" rispetto al precedente; il tutto alimentato da suggestioni, dubbi, ripensamenti, riscritture, come se in ciascun film abitasse il fantasma delle tante pellicole che Pontecorvo avrebbe voluto realizzare nel periodo intercorso dalla fine lavorazione del precedente, e che per un motivo o per un altro – spesso per via dell'intransigenza del regista – non era neanche riuscito a iniziare. E ancora: storie diverse, sparse ai quattro angoli del globo, lingue diverse, collaboratori tecnici spesso rinnovati – con l'eccezione del fedele Solinas, ovviamente, almeno finché quest'ultimo è rimasto in vita, e di pochissimi altri –, nessun volto ricorrente nei cast...

È pur vero, tuttavia, che al netto degli evidenti scarti semantici e progettuali che ciascuna pellicola pontecorviana marca rispetto al resto della filmografia del regista, all'interno di quest'ultima si può rintracciare un pur sottile, e variamente declinato, *trait d'union*. Si tratta dell'insistenza di Pontecorvo su vicende umane collocate all'interno di un più complesso e articolato discorso sulla Storia, o per meglio dire su un passato – di distanza variabile dal presente – dai tratti di solennità sufficientemente marcati da consegnarsi quasi spontaneamente allo studio storico-filologico e documentale. È questo un aspetto della filmografia di Gillo Pontecorvo poco e marginalmente indagato, peraltro quasi sempre come un fatto niente affatto immanente al suo *modus operandi*, ma quasi incidentale. Come se la collocazione "storica" (usiamo un tale aggettivo con la dovuta cautela, in seguito preciseremo perché) di quattro su sei opere di largo minutaggio (incluso in questa casistica anche l'ibrido *Giovanna*, che pure potrebbe essere tranquillamente accantonato a causa della durata ridotta e della natura di episodio di un film collettivo) del regista pisano non fosse altro che un capriccio o, peggio, un comodo rifugio a distanza di sicurezza dalle contingenze del presente, da dove emanare i propri apologhi a sfondo politico facendosi al tempo stesso scudo proprio con quello iato (spazio-)temporale che li teneva separati dalla contemporaneità. In realtà, la faccenda è ben più complessa, dal momento che nell'adesione di Pontecorvo al racconto a sfondo storico c'è ben poco di progettuale e ancor meno di ortodosso. Non siamo sicuramente in presenza di romanzi storici sul modello ottocentesco; al contrario, sul piano narratologico Pontecorvo – e con lui, forse anche più di lui, Solinas – è una sorta di anti-Walter Scott o anti-Dumas; sia perché, al contrario di questi ultimi, non rifiuta sistematicamente l'approfondimento psicologico in luogo di un privilegio – di matrice tutta positivista – accordato al fluire degli eventi; sia perché lo sviluppo della narrazione non segue regole preordinate, ma asseconda le esigenze di rappresentazione di volta in volta sollecitate dai sottotesti del film, spesso di natura politico-ideologica. Inoltre, prendendo in esame i soli quattro lungometraggi ambientati nel passato, a parte *Queimada*, si tratta di percorsi a ritroso nel tempo di piccolo cabotaggio, quasi una cronaca differita piuttosto che una ricostruzione storica *tout court*: circa sedici anni per quanto riguarda *Kapò* (ambientato verosimilmente nel 1943: prendiamo come riferimento l'anno della rivolta del campo di lavoro di Treblinka, più avanti chiariremo perché), dai quattro ai dodici anni per *La battaglia di Algeri* (che copre il triennio di fuoco della deflagrazione della rivolta algerina 1954-1957, con ulteriori episodi ambientati rispettivamente nel 1960 e nel 1962) e circa sei anni per *Ogro* (dall'attentato a Luis Carrero Blanco del dicembre 1973); e dunque, attenendosi alle

regole della Historical Novel Society<sup>1</sup>, gilda letteraria britannica che promuove lo studio e la conoscenza del romanzo storico, la quale stima in cinquanta anni la distanza minima dalla stesura di un romanzo e l'epoca rappresentata per l'attribuzione del genere in questione, l'unica pellicola a rispettare tali criteri di purezza rimane il già citato *Queimada*.

In ballo, però, non c'è una mera questione di datazione. Semmai, il rapporto peculiare, se vogliamo persino ondivago e contraddittorio, che Pontecorvo e Solinas –con Giorgio Arlorio e Ugo Pirro a fare le veci del secondo nel caso di *Ogro*– hanno da sempre istituito con la narrazione del passato. Un rapporto che a tratti appare persino pre-hegeliano (si pensi a *Kapò* e alla peculiare progressione psicologica e motivazionale della protagonista, la sua calcolata perdita dell'innocenza e il recupero in punto di morte di un'identità primigenia), e vede la Storia come agente di una presa di coscienza dell'Io individuale attraverso una serie di stazioni obbligate. In altre circostanze, invece, sembra dominato da una modernità persino ostentata, da un'ambiguità e da un persistente sentimento di dubbio che non può non richiamare il pensiero di Heidegger, e con esso l'escatologia e l'immanenza che ne determinano le coordinate. Visione, quella heideggeriana, che si attaglia perfettamente agli antagonisti anti-establishment di *La battaglia di Algeri* e *Ogro* e al pervicace principio di autodeterminazione, ora tenace ora feroce, che ispira gran parte delle loro azioni, tese a rivendicare un'identità messa in discussione da un'autorità mai riconosciuta come tale. Curiosamente, il convitato di pietra, confinato al mutismo in una tale congerie di suggestioni, sembra proprio il materialismo dialettico e in generale il pensiero marxista sulla Storia, vale a dire il pensiero politico-filosofico più affine al percorso individuale di Pontecorvo; come se questo possa trovare un più compiuto diritto di cittadinanza nei film declinati al presente. Eventualità che, in effetti, riguardando *Giovanna* e *La grande strada azzurra*, non è affatto priva di fondamento. Negli altri, semmai, è possibile trovare qualche vago retaggio del György Lukács più intransigente, cui si deve, probabilmente, l'eterna –e spesso frustrata, soprattutto dai produttori– lotta di Pontecorvo per ripulire la narrazione del passato da ogni accento fatalista, così come da ogni traccia residua di individualismo non determinato dal contesto sociale<sup>2</sup>.

Si tratta di un gioco, ovviamente. Gillo Pontecorvo è sempre stato uomo d'azione, poco incline alla speculazione filosofica, così come all'elaborazione teorica. I suoi testi filmici parlano al passato ma si rivolgono al presente, come riflessione su un eterno divenire definito in ogni caso dalle azioni, spesso estemporanee, non sempre riconducibili al dominio della ragione, dei singoli individui. Lasciando a un capitolo a sé stante l'analisi di *Queimada* e della sua natura ibrida e peculiare di romanzo storico propriamente detto ma anche di parabola sulla fabbricazione del potere e del consenso e sulla loro (rin)negazione, nelle pagine che seguono ci occuperemo delle tre incursioni di Pontecorvo nella Storia del XX secolo, operate quando questa era ancora in febbrile fase di stesura.

**1. *Kapò*.** Nel caso del successore del discusso e ancora acerbo *La grande strada azzurra*, si tratta in realtà di una stesura *a posteriori*, ma con dei tratti di profonda singolarità. La genesi di *Kapò* è infatti un percorso a tappe a dir poco accidentate: la suggestione primaria, secondo i ricordi del regista<sup>3</sup>, fu *Se questo è un uomo* di Primo Levi, che Pontecorvo e Solinas lessero praticamente all'unisono, rimanendone sconvolti e al tempo stesso motivati dall'idea di

<sup>1</sup> Cfr. Historical Novel Society, *Defining the Genre*, <https://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre/> [consultato il 6/4/2016].

<sup>2</sup> Cfr. in particolare Lukács (1965).

<sup>3</sup> Gran parte dell'aneddotica sul film, così come sul resto della filmografia di Pontecorvo, è prelevata da Bignardi (1999).

trarne un film. Ma l'idea si evolvse ben presto in qualcosa di affine ma al tempo stesso differente. Bisogna precisare che per Pontecorvo si trattava del primo contatto diretto con il tema dell'ebraismo, dato che i membri della sua famiglia avevano conservato una memoria men che vaga delle loro origini (forse esagerando, il regista raccontava che i nonni neanche ricordavano di essere ebrei, mentre i genitori, pur consci delle loro origini, da perfetti laici accordavano alla cosa un'importanza pari a zero), e persino le persecuzioni in tempo di guerra li avevano investiti, per fortuna o per lungimiranza (si veda la provvidenziale scelta di Gillo di riparare in Francia per motivi di studio proprio in coincidenza con la stretta vessatoria del regime fascista di cui abbiamo parlato nell'introduzione), solo tangenzialmente. Se ne può dedurre che le affinità fra la storia personale dell'ebreo Levi che scopre il proprio ebraismo nel climax del dramma delle persecuzioni nazifasciste, e quella dell'ebreo Pontecorvo che rintraccia le medesime origini mentre lavora a un film su quelle stesse persecuzioni, abbiano prodotto una sorta di cortocircuito motivazionale nel regista. Da un lato, c'era la volontà di approfondire e raccontare un orizzonte culturale nei confronti del quale Pontecorvo aveva iniziato a maturare un "confuso ma affettuoso interesse" (Bignardi, 1999, p. 106) –negli anni a venire ulteriormente alimentato dalla scoperta di scrittori come Isaac Singer, Joseph Roth e André Schwarz-Bart–, dall'altro la necessità di porre fra sé e il racconto una giusta distanza empatica ed emotiva, allo scopo di raggiungere una rappresentazione dei fatti quanto più possibile asciutta e aderente alle cronache del periodo. Ciò malgrado, tracce pur lievi della fonte primigenia di ispirazione rimangono alla base di *Kapò*: primo fra tutti il tema della preservazione della dignità individuale.

Definito a grandi linee il tema centrale del soggetto (la questione ebraica collocata all'interno della più ampia tragedia della Seconda guerra mondiale), ebbe inizio un lungo periodo di ricerca e documentazione, che nelle sue memorie Pontecorvo stima in circa otto mesi, arricchendolo di una florida collezione di aneddoti e spigolature aventi come protagonisti lui e Solinas, registratore alla mano, in giro per l'Europa a raccogliere dichiarazioni e testimonianze di ex deportati nei campi di sterminio. Ne emersero una serie di ipotesi di lavoro: Pontecorvo era rimasto affascinato dalla storia di un pugile internato a Mauthausen e utilizzato dalle SS per allestire dei combattimenti all'interno del campo, dalla quale il giornalista francese Dédé Lecaze aveva ricavato un soggetto; allo stesso tempo, Solinas provò a riprodurre drammaturgicamente un episodio avvenuto nel campo di sterminio di Treblinka nell'agosto del 1943<sup>4</sup>, e tracce di tale trattamento persistono nella seconda parte del film; d'altro canto, alcuni studiosi<sup>5</sup> affermano con certezza che regista e cosceneggiatore avrebbero preso spunto dalla rivolta di Sobibór avvenuta nell'ottobre del 1943 –se non altro per il ruolo decisivo



<sup>4</sup> Lo rivela lo stesso scrittore e sceneggiatore in un'intervista riportata in Ghirelli (1978, p. 45).

<sup>5</sup> È il caso di Avisar (1988).

dell'Armata Rossa, nell'episodio in questione come nel film– e destinata in seguito a fare da sfondo a più di un prodotto audiovisivo<sup>6</sup>.

Alla fine prevalse una scelta più “leggera”, non esente, almeno nei prodromi, da qualche tentazione favolistica: si pensi alla Edith-Cappuccetto Rosso dell'incipit del film, messa in guardia dalla sua insegnante di pianoforte circa la necessità di fare attenzione durante il tragitto che la riconurrà a casa. Tentativo di astrarre la tragedia dal racconto tramite lo strumento della stilizzazione? Semplice concessione al pubblico? In realtà, più banalmente, si tratta di una delle tante soluzioni di compromesso faticosamente trovate da Pontecorvo e Solinas durante la stesura della sceneggiatura, la cui lavorazione –come d'altronde quella dei film successivi– mise a dura prova l'amicizia e il sodalizio fra i due: spesso su versanti opposti circa il modo di far procedere il racconto, regista e scrittore finirono infatti per litigare violentemente, portando il progetto sull'orlo del collasso e costringendo il produttore Franco Cristaldi a un precipitoso quanto estenuante lavoro di diplomazia. Ad esempio, Pontecorvo era assolutamente contrario alla storia d'amore fra la protagonista e il soldato sovietico e non vedeva di buon occhio nemmeno il martirio finale di Edith, preferendo condurla in salvo ma sola, sconfitta e condannata per sempre a fare i conti con i propri rimorsi; tuttavia, dovette piegarsi alle indicazioni di Solinas, il quale, più incline alla *Realpolitik*, cercava in tutti i modi di rendere “potabili” presso il grande pubblico gli snodi narrativi più problematici e di favorire un benché contraddittorio processo di identificazione spettatoriale con il personaggio principale. Non fu l'unico compromesso che Pontecorvo dovette accettare a denti stretti: la coproduzione jugoslava, infatti, intendeva far avvertire alla controparte italiana il proprio peso specifico, anche in ragione del fatto che proprio la Jugoslavia ospitava il set del campo di concentramento. Ne conseguì un robusto afflusso di comparse prelevate in loco, soprattutto per quanto riguarda le prigioniere del campo: le quali, interpretate da floride e benestanti studentesse universitarie, non restituiscono esattamente l'idea di sofferenza e privazione di una comunità di deportate vittime di violenze, terrore e stenti. E ancora: pure la scelta del direttore della fotografia, l'emergente montenegrino Aleksandar Sekulović, già al fianco dei più autorevoli esponenti del miglior cinema balcanico del dopoguerra, fu appannaggio dei coproduttori jugoslavi. Il problema, in questo caso, era il gusto fotografico di Sekulović, giudicato troppo manierato e hollywoodiano da Pontecorvo, che al contrario voleva una fotografia quanto più possibile granulosa e ricca di contrasti forti (bruciata nelle zone di luce, nera in quelle di buio), più simile ai cinegiornali d'epoca, ovvero l'unica documentazione dei campi di concentramento con la quale il pubblico, in quegli anni, aveva un minimo di familiarità<sup>7</sup>. Per i pur rispettabili canoni estetici del bravo calligrafo jugoslavo, esisteva una maniera giusta e una sbagliata a prescindere di illuminare una scena: e quanto chiedeva Pontecorvo, con la sua ferma opposizione al controluce e ai riempimenti per rimodellare i volti nei piani ravvicinati, apparteneva alla maniera sbagliata, sulla quale egli non avrebbe mai apposto la propria firma. Non intenzionalmente, almeno. In breve, il dialogo tra i due si interruppe, e –almeno stando ai racconti dei protagonisti– il regista, con la complicità dei due futuri grandi direttori della fotografia Marcello Gatti e Carlo Di Palma<sup>8</sup> (rispettivamente operatore alla macchina e

<sup>6</sup> Dal didascalico TV movie *Escape from Sobibór* (1987) di Jack Gold a *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) di Claude Lanzmann.

<sup>7</sup> “Ho voluto far somigliare la qualità delle immagini dei miei film ai cinegiornali di quegli anni, cioè al mezzo attraverso il quale la gente comune entrava in contatto con i grandi eventi della Storia”; in Letizia (2004, p. 113).

<sup>8</sup> Il primo, oltre a diventare uno dei pochissimi collaboratori ricorrenti di Pontecorvo, con cui lavorò fino a *Ogro*, si affermò come uno dei più creativi e innovativi direttori della fotografia italiani, lavorando con registi quali Nanni Loy, Damiano Damiani, specializzandosi nei generi di profondità (con film come *Mark il poliziotto* di Stelvio Massi e *La polizia ha le mani legate* di

operatore della seconda unità), arrivò a manomettere i proiettori per rendere più problematico il lavoro del caparbio *cinematographer*.

L'uovo di Colombo, arrivò però in sede di post-produzione, allorché Gatti suggerì di effettuare un controtipaggio<sup>9</sup> del positivo appena ricavato dal negativo originale, che avrebbe definitivamente “sporcato” la pasta dell'immagine<sup>10</sup>. Tale processo fu utilizzato solo in alcune sequenze o parti di esse, ponendo in essere una curiosa alternanza fra brani di film dal taglio luministico quasi espressionista e altri dai toni pseudo-documentaristici.

Infine, anche a livello di casting Pontecorvo non ebbe le mani libere: a gioco lungo, accolse di buon grado il solo Laurent Terzieff per il ruolo di Sasha, soprattutto perché l'attore francese si rivelò quasi subito estremamente partecipe e coinvolto nella realizzazione del film, al punto da occuparsi in prima persona dell'addestramento delle comparse in numerose scene di massa. Emmanuelle Riva, reduce dal successo di *Hiroshima mon amour* (1958) di Alain Resnais, era un gentile *cadeau* di Cristaldi e non poteva essere rimandato al mittente: fu scritturata per la parte di Teresa, la prigioniera “con una coscienza” la cui immolazione, come vedremo più avanti, sarà all'origine di uno dei dibattiti critici più sovradimensionati e autoreferenziali che la Settima Arte abbia mai conosciuto. Sul ruolo della protagonista, però, non si poteva transigere: Pontecorvo voleva un'attrice sconosciuta, in quanto convinto che la presenza di un volto noto, con tutto il carico di familiarità che esso intratteneva con il pubblico, avrebbe rappresentato per quest'ultimo una sorta di cortocircuito percettivo rispetto all'orrore dei campi concentramento. Anche per questo motivo –ma ovviamente non solo, né in prima istanza–, venne fermamente respinta la candidatura della burrosa ventunenne Claudia Cardinale, proposta dal solito Cristaldi, probabilmente uno dei proiettili schivati più pericolosi a livello di *miscasting* della storia del cinema. Dopo lunghe e perlopiù infruttuose ricerche, la scelta cadde su Susan Strasberg, figlia di quel Lee Strasberg guru dell'Actor's Studio, la quale possedeva la fisiognomica giusta –era di aspetto gracile, con grandi occhi incastonati in un viso minuto e sottile che la facevano apparire molto più giovane dei suoi ventun anni–, e aveva persino interpretato Anna Frank a Broadway. Mentre l'unico film di una certa notorietà in cui era comparsa era la commedia *Picnic* (1955) di Joshua Logan, peraltro in un ruolo secondario. In realtà anche questa scelta si rivelò problematica, dal momento che, crudele ironia della sorte, l'erede del grande teorico del metodo recitativo all'origine delle fortune di tanti attori statunitensi, di

---

Luciano Ercoli, fu tra i principali responsabili del look iperrealista, sporco e nervoso tipico del genere “poliziottesco”, senza disdegnare più prestigiose collaborazioni internazionali con registi come Roman Polanski e George Pan Cosmatos. Ben più nutrita la carriera internazionale di Carlo Di Palma, che dopo un proficuo sodalizio con Michelangelo Antonioni (c'era lui dietro le sperimentazioni sul colore di *Il deserto rosso*, e quelle sul dettaglio fotografico di *Blow-up*) e un rispettabile prosieguo di carriera in Italia –che da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli lo condusse a *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bernardo Bertolucci–, divenne per oltre un decennio collaboratore fisso di Woody Allen.

<sup>9</sup> Vale a dire, in sostanza, un nuovo negativo ricavato a partire dal positivo mediante un procedimento chimico sostanzialmente inverso a quello di produzione del positivo stesso, con conseguente perdita di qualità e di “grana” dell'immagine. La storiografia, poi, enfatizzò tale espediente, arrivando a sostenere che Gatti utilizzò il procedimento del controtipaggio nei successivi *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy e *La battaglia di Algeri* dello stesso Pontecorvo (per i quali, ormai promosso sul campo direttore della fotografia, ebbe effettivamente ampia libertà di sperimentare), arrivando a produrre addirittura controtipi dei controtipi. In realtà, Gatti ha più volte smentito tale tesi –rimanendo curiosamente inascoltato–, sostenendo che in quei casi si trattasse di semplici sovraesposizioni: l'obiettivo era quello di riprodurre il tenore fotografico dei lavori di Robert Capa.

<sup>10</sup> L'episodio è spiritosamente rievocato dallo stesso Pontecorvo nel documentario a lui dedicato da Hendrick Wijmans, significativamente intitolato *Un controtipo* (2005).

allora e degli anni a venire, di espressivo aveva solo gli occhi e sul set si rivelò alquanto legnosa e ben poco incline all'immedesimazione –uno dei cardini del metodo succitato–, se è vero, come riportano le cronache dal set, che neanche un sonoro schiaffone assestatole dall'aiuto regista Giuliano Montaldo riuscì a indurla al pianto nella scena in cui Edith osserva i genitori, nudi e impauriti, mentre vengono condotti alla camera a gas<sup>11</sup>. E in effetti, riguardando la scena incriminata, il sospetto che le stentate lacrime che rigano il volto dell'attrice non siano altro che lacrime “da collirio” affiora...

Collirio o no, è attraverso le ondivaghe variazioni fisiognomiche della silhouette di Susan Strasberg che lo spettatore attraversa le diverse stazioni della parabola della protagonista di *Kapò*. All'inizio questa è semplicemente la tredicenne Edith: malgrado la Stella di David che è costretta a portare sul soprabito, ella appare come una figlia come tante dell'alta borghesia parigina colta e –si suppone– più interessata alle “buone letture” e alla corretta educazione dei propri figli che alle derive politico-ideologiche imposte dall'occupazione nazista. Un profilo non dissimile da quello del giovane Pontecorvo, a ben vedere. Quando, di ritorno da una lezione di pianoforte, Edith si accorge che i genitori sono stati prelevati dai soldati tedeschi, incurante degli accorati consigli di una vicina si precipita da loro e con loro viene caricata su un camion, quindi su un treno diretto in Polonia. Trasferita in un campo di concentramento, sfugge miracolosamente alla gassazione quasi immediata –destino cui incorrevano la maggior parte dei bambini– e con la complicità di un “medico pietoso” assume l'identità di una prigioniera morta; dalla finestra dello studio del dottore osserva attonita i propri genitori condotti a morte, si fa tagliare i capelli e tatuare il numero di matricola, infine riceve il primo solenne insegnamento in merito alla vita nel Lager: sopravvivere, a ogni costo<sup>12</sup>. A questo punto, Edith muore e rinasce con il nome di Nicole Niepas, rubricata come criminale comune: per i registri delle SS non è un'ebrea, e questo le fornisce una flebile opportunità di sopravvivenza. Munita di nuova identità, la ragazza tenta di barcamenarsi all'interno del settore femminile del campo, mantenendo intatta la propria umanità. Nel frattempo, si confronta con la prigioniera politica Teresa e con la prigioniera comune Sofia: quest'ultima, come altre prigioniere, alla maniera del medico teorizza la sopravvivenza come bene assoluto e imprescindibile, mentre l'idealista Teresa pone in cima alla propria scala valoriale la preservazione della dignità. Per Edith/Nicole, sempre più emaciata e terrorizzata, inizia una lunga, spossante battaglia con la propria coscienza. Dapprima quest'ultima ha la meglio: Nicole soccorre una compagna in difficoltà e acconsente di buon grado a dividere con lei il magro contenuto della marmitta del proprio pranzo. Ma alla lunga la fame, gli stenti, il duro lavoro al freddo o sotto la pioggia, la sporcizia e la soppressione di ogni barlume di speranza si prendono una sonora rivincita: Nicole accetta di prostituirsi per le SS, e poco dopo diviene la spietata kapò della sua baracca, temuta e al tempo stesso odiata dalle compagne che la ritengono una traditrice. Ora Nicole ha un aspetto più florido, una giacca sopra l'uniforme da deportata e i capelli nuovamente in ordine, lo sguardo gelido e austero, il volto apparentemente svuotato da ogni traccia di umanità: quantomeno, in questa circostanza, la ridotta gamma espressiva dell'attrice è più un aiuto che un ostacolo... La redenzione giunge con un gruppo di prigionieri di guerra sovietici, tra i quali il fiero e coraggioso Sasha, soldato dell'Armata Rossa, che pur non conoscendola intuisce il dramma sepolto sotto le vesti della spietata collaborazionista. I due si innamorano e sognano di coronare il loro legame al termine della guerra, rientrando nell'URSS dove lei sarebbe stata accolta con calore anche se ebrea (sic). Quando alcuni prigionieri tra cui Sasha progettano una fuga di massa, Nicole acconsente a

<sup>11</sup> Ciò, a onor del vero, non ha impedito all'attrice di conquistare il premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di Mar de la Plata.

<sup>12</sup> Pontecorvo considera questa “la scena più bella che io abbia mai fatto in un film”. Dichiarazione contenuta in Ghirelli (1978, p. 43).

farsi carico del compito apicale del piano: introdursi nella cabina di alimentazione del campo e interrompere l'erogazione di corrente elettrica lungo il filo spinato della recinzione esterna, in modo da consentire ai prigionieri di attraversarlo senza rimanere folgorati. Solo all'ultimo momento apprende che l'interruzione di corrente avrebbe fatto scattare un allarme e richiamato le SS, e che per lei non ci sarebbe stato scampo. Ciò malgrado, accetta di portare a termine la missione. Ed è con l'uniforme da ausiliaria della Wehrmacht addosso, quando la sua trasformazione fisiognomica si è definitivamente compiuta e –come nel finale di *La fattoria degli animali* di Orwell– non c'è più differenza fra sfruttato e sfruttatore, che Nicole torna a essere Edith: colpita a morte, chiede a Karl, il soldato con cui si prostituiva e con il quale aveva instaurato una sorta di perversa amicizia, di toglierle le mostrine delle SS dalla giacca e spira intonando lo *Shema Israel*, preghiera ebraica che invoca il Signore a liberare gli schiavi dalle catene. Epilogo che ha fatto scrivere a qualcuno:

La sua degenerazione-rigenerazione è strettamente legata alla sua coscienza di essere ebrea. [...] La sua relazione con Sasha la induce a riconquistare la sua identità ebraica. In ultimo, morendo, esclama lo *Shema*, in una sorta di grido atavico esumato dalle profondità della sua anima e della sua tradizione ebraica (Avisar, 1988, p. 45).

Nel commentare la durezza delle scene del suo film, Pontecorvo ha tenuto a più riprese a precisare che, in base alle sue ricerche, la ricostruzione di *Kapò* è persino edulcorata rispetto alla realtà storica. D'altronde, lui aveva scelto non a caso di ambientare il film in un campo di lavoro, in cui la condizione dei detenuti, per quanto terribile, non raggiungeva la disumanità parossistica e ineluttabile dei campi di sterminio. Ciò malgrado, molte delle attenzioni critiche del film, al momento della sua uscita, si incentrarono su ciò che, in diverse sequenze, venne percepito come uno stolido sensazionalismo. Un sentimento che investì gran parte degli spettatori, e che può essere spiegato con la peculiare temperie nella quale la pellicola vide la luce. Nel 1959, infatti, la parola Shoah non era ancora entrata nel vocabolario comune, e anche il termine Olocausto non era ancora stato messo a fuoco. La tragica contabilità delle vittime dei campi di sterminio non aveva ancora sollevato l'eccezione ebraica con i suoi sei milioni di morti. Persino il testo cinematografico all'epoca più paradigmatico sull'argomento, *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, 1955) di Alain Resnais, non accorda alcuna posizione di privilegio alla persecuzione antisemita, e le vittime di religione ebraica sono poste alla stregua delle altre. E a parte questo squarcio aperto con coraggio dal cineasta e teorico francese su quello che all'epoca era ancora un *omissis* della Storia, sembrava ancora vigere nell'immaginario collettivo l'editto di Theodor W. Adorno in merito all'irrepresentabilità di una tragedia di tali proporzioni e al susseguente scacco dell'arte europea rispetto a qualcosa che era riuscito a superarla in termini di peso e dimensioni. Ci vorranno ben trent'anni, esattamente quanto corre dal lavoro di Resnais all'uscita del definitivo *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, perché tale prospettiva venga definitivamente ribaltata: in un film del 1959, invece, dato un così nebuloso *Zeitgeist*, la centralità di una protagonista ebrea è già una piccola rivoluzione, soprattutto considerando la scaturigine nazionale del film, la patria del fascismo e della stretta connivenza con la politica assassina della Germania hitleriana. Rispetto agli altri paesi europei, infatti, l'Italia era ancora più indietro nell'elaborazione dell'orrore della guerra, impegnata semmai nella fabbricazione *a posteriori* di una già allora discussa –almeno quanto fu celebrata– epica della Resistenza. Su più larga scala, e limitandoci a una lettura eminentemente cinematografica, lo stesso genere *Holocaust Film* era, all'epoca, ancora ben lungi dall'istituzionalizzarsi, non essendo ancora l'immaginario a esso afferente entrato nei meccanismi di negoziazione alla base della fabbricazione di una memoria e di un sistema di

desideri e aspettative condivisi da un'intera comunità<sup>13</sup>. Ciò non impedì a *Kapò* di ricevere una più che lusinghiera accoglienza di pubblico e critica alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e di guadagnarsi, nel 1961, una nomination all'Oscar come Miglior Film Straniero (battuto da *La fontana della vergine - Jungfrukällan* di Ingmar Bergman), sancendo l'inizio del successo internazionale di Gillo Pontecorvo.

Comprensibile (il che è ben diverso da condivisibile), dunque, appare rispetto alla temperie di allora la prudenza di Solinas nel dosare carezze e pugni nello stomaco in egual misura, nel timore che lo spettatore poco avvezzo alla rappresentazione della realtà concentrazionaria potesse accusare una crisi di rigetto. E persino ovvio risulta il brusco declinare del film –attraverso degli impervi tornanti narrativi non esattamente paradigmatici quanto a fluidità espositiva– verso il melodramma, in cui Bene e Male si fronteggiano apertamente, anche sotto forma di conflitto interiore, in un corpus fabulatorio che vede Edith oscillare dal candore alla dannazione per poi trovare una repentina –leggi: sbrigativa–redenzione in punto di morte. Tutto in linea con le abitudini spettatoriali di allora, compresa l'irruzione brutale della storia d'amore –con sottotesto politico che avrà fatto felice il PCI di allora– in un contesto che fa evidentemente fatica a contemplarla. Certo rimane, se non il rimpianto, quantomeno la curiosità di sapere che cosa sarebbe stato di *Kapò* se l'ortodossia pontecorviana avesse avuto la meglio sulle ingerenze produttive e le scelte narrative di retroguardia –per quanto seriamente motivate– del suo sceneggiatore. Ma d'altro canto immaginare un *Kapò* precipitato da un universo parallelo, con soli attori sconosciuti o, meglio ancora, presi dalla strada come da *vulgata* neorealista, realizzato con pellicola “morbida” e in assenza di illuminazione artificiale (operazione peraltro pressoché impossibile, data la ridotta sensibilità delle pellicole di allora), è esercizio assai sterile se si considera che anche in epoche più recenti, di fronte a un pubblico più smalziato, registi con un potere contrattuale smisuratamente superiore a quello del giovane Pontecorvo hanno fatto ricorso a stilemi narrativi mutuati dalla fiaba, a preziosismi fotografici da funamboli delle luci artificiali e a figure retoriche prelevate dal melodramma per saldare un pubblico il più possibile ampio alla rappresentazione dell'irrepresentabile. È il caso, ovviamente, di Steven Spielberg e del variamente discusso *Schindler's List* (1993), ma anche, se non soprattutto, del film nettamente più controverso del genere *Holocaust Movie*, il contraddittorio ma fecondo –anche e soprattutto nelle sue esibite aporie– *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni. Curioso, poi, pensare come un film recente, *Il figlio di Saul* (*Saul fia*) di László Nemes, faccia dell'autocensura di ciò che un tempo fu definito non rappresentabile un geniale espediente poetico, ricacciando la messa in scena concentrazionista verso un immaginario pre-*Notte e nebbia*, ma con la tragica consapevolezza di oggi.

Non rimane che accennare alla madre di tutte le polemiche critiche, ancora oggi oggetto di dibattito, oltre che di amene sfide all'arma bianca fra ermenauti al di qua e al di là delle Alpi. Parliamo della stroncatura di Jacques Rivette, dei suoi presupposti e dei suoi precipitati. Partiamo dalla sua enunciazione.

È difficile, quando si affronta un film con questo soggetto (i campi di concentrazione), non porsi alcune domande preliminari. Invece sembra proprio che Pontecorvo, per incoerenza, stupidaggine o viltà, abbia decisamente trascurato di porsele. [...] Il realismo assoluto [...] qui è impossibile; ogni tentativo in questa direzione è necessariamente incompiuto (dunque *immorale*), ogni sforzo di ricostruzione o di trucco è derisorio e grottesco, ogni accostamento tradizionale allo *spettacolo* rientra nel voyeurismo e nella pornografia. [...] Guardate tuttavia in *Kapò* l'inquadratura in cui Emmanuelle Riva si suicida, gettandosi

<sup>13</sup> In merito ai processi di creazione, emersione e istituzionalizzazione di un genere cinematografico, cfr. Altman (2004).

sulla recinzione elettrificata; l'uomo che decide, in quel preciso momento, di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, facendo particolarmente attenzione a inscrivere esattamente la mano protesa in un angolo dell'inquadratura finale, quest'uomo non merita che il più profondo disprezzo. [...] Ci sono cose che non devono essere affrontate se non nella paura e nel tremore; la morte è una di queste, senza dubbio; e come, nel momento di filmare una cosa così misteriosa, non sentirsi un impostore? Sarebbe meglio in tutti i casi porsi la questione e includere questa domanda, in qualche modo, in ciò che si filma: ma il dubbio è proprio ciò di cui Pontecorvo e i suoi pari sono maggiormente sprovvisti" (Rivette, 1961, pp. 54-55 [traduzione nostra]).

Siamo di fronte alla tipica prosa incendiaria dei *Cahiers du Cinéma* anni Cinquanta-Sessanta. In un'epoca in cui il reato di diffamazione non è ancora interpretato come uno spauracchio da agitare di fronte alla prima controversia a mezzo stampa, un critico e regista può permettersi il lusso di dare dello stupido e (anzi, o) del vile a un collega, indicandolo come meritevole di disprezzo e riscuotendo persino il plauso di molti sodali. Altri tempi, ovviamente, se migliori e peggiori non sta a noi stabilirlo. Di fatto, la giaculatoria rivettiana fece proseliti, perlopiù ignari del fatto che essa è, in prima istanza, una rimasticatura più o meno creativa di concetti già espressi da altri in precedenza. Con un gusto per il *calembour* molto francese, Rivette parte da un assioma formulato da Luc Moullet, secondo cui "La morale est un affaire de travellings", e dal ribaltamento semantico dello stesso operato da Jean-Luc Godard: "Les travellings sont affaire de morale". E con in tasca la certezza di chi si sente depositario di un'etica inviolabile e inscalfibile, ne applica il senso letterale a una delle scene centrali di *Kapò*: quella in cui la prigioniera politica Teresa, afflitta dai rimorsi per aver rubato del pane a un'altra deportata, non riesce a sopportare il peso della sconfitta dei propri principi e decide di suicidarsi gettandosi sul filo spinato percorso dall'alta tensione. Rivette trascura completamente la funzione anticipatrice di tale breve scena, sorta di preconizzazione della morte di Edith "per colpa" –anche se non per mezzo–, ancora una volta, del filo spinato elettrificato; gli interessa soltanto la meccanica del movimento di macchina e il suo (presunto) valore iconico. A riguardare la scena, però, la mano protesa non si iscrive in alcun angolo ma rimane piuttosto centrale rispetto al quadro, quindi il supposto vezzo calligrafico di Pontecorvo di fronte alla morte appare destituito almeno di questo vizio capitale. Niente di grave, d'accordo: in epoca pre-VHS gli abbagli percettivi dei critici costretti ad affidarsi interamente alla propria memoria visiva erano all'ordine del giorno. Rimane il fatto che un bel pezzo del capo d'accusa rivettiano decade per insufficienza di prove.

L'imputato, dal canto suo, oltre a fare pubblicamente spallucce di fronte a una polemica di cui non ha mai compreso le ragioni e a soffrirne in privato anche a distanza di anni (questo è almeno quanto raccontano i suoi collaboratori più stretti), si limitò a spiegare che per lui quel movimento di macchina extradiegetico serviva unicamente a valorizzare la presenza sullo sfondo delle altre deportate che continuavano a marciare come se niente fosse, anche di fronte alla flagranza della morte. Spiegazione a sua volta alquanto fragile che, anzi, come più di qualcuno ha suggerito<sup>14</sup>, rischia di risultare un boomerang per il regista; giacché quel movimento a restringere il campo visivo della macchina da presa ha, al contrario, l'effetto di escludere una parte consistente dello sfondo dal quadro; così, delle detenute che continuano a marciare si scorge poco –ancora meno di quanto era possibile inquadrare con una mera ripresa orizzontale, visto che l'angolazione dal basso verso l'alto schiaccia le figure umane sullo sfondo sotto una consistente porzione di cielo–, con la macchina da presa che lascia intravedere le teste o poco più. Non solo: anche l'idea del

<sup>14</sup> Ad esempio Bioni (2013).

“malgrado tutto”, o per dirla con le parole del regista, “l’assuefazione alla morte”, che dovrebbe segnare la marcia delle compagne di Teresa è facilmente confutabile, dal momento che, dal poco che ci è dato di scorgere, si evince chiaramente che più di una prigioniera si volta a guardare il corpo cristologicamente straziato della donna, qualcuna fa per uscire dalla fila e solo le grida incalzanti e gli spintoni della kapò che le guida riescono a serrare il gruppo; ciononostante, una delle prigioniere sfilava alle spalle della kapò e attraversava rapidamente il quadro senza mai staccare lo sguardo dal cadavere sul filo spinato, fuoriuscendo dall’inquadratura dal lato opposto.

Il punto, semmai, è un altro. *Kapò* è un film letteralmente sovraccarico di movimenti di carrello, al punto che questi possono essere tranquillamente eletti a cifra stilistica dell’opera. È una carrellata (duplice per giunta: dapprima ottica –un breve zoom, dunque–, quindi meccanica) la prima inquadratura del film che dal primissimo piano di Edith intenta a suonare il pianoforte si allarga a comprendere la quasi totalità del soggiorno della sua insegnante. Sono carrellate le inquadrature che segnano i momenti di climax della narrazione, ivi compreso quello della morte di Teresa. È un movimento di carrello la penultima inquadratura, l’insistito primissimo piano di Sasha che si aggira sconvolto e piangente per il campo disseminato di cadaveri, prima dell’*establishing shot* che chiude il film. Tale insistenza ha fatto sorgere a qualcuno sospetti di freudiane analogie fra le rotaie su cui corre, nella maggior parte dei casi, il carrello cinematografico, e le rotaie che definiscono le traiettorie di ingresso e –molto raramente– uscita nella topografia dei campi di concentramento<sup>15</sup>. Ma l’ingresso di Freud nell’ermeneutica cinematografica avverrà qualche anno dopo l’intervento critico di Rivette, il quale non può che ricorrere alle armi del suo tempo: un’esibita cinefilia e una centralità assoluta accordata agli elementi primordiali del linguaggio cinematografico assunti come valori assoluti e non come semplici strumenti espressivi (dunque di valore variabile a seconda non solo dell’utilizzo e del contesto, ma della funzione all’interno della costruzione stilistica e retorica del discorso filmico). Più grave, semmai, che nell’errore abbiano perseverato critici di epoche posteriori a quella in cui Rivette scrisse il suo *j’accuse*. È il caso di Serge Daney, che in un articolo scritto oltre trent’anni dopo per la rivista *Trafic*, pur dichiarando candidamente di non aver mai visto il film, non esitava a dare pienamente ragione al connazionale affermando che “con chiunque non avesse colto immediatamente l’abiezione del carrello di *Kapò* non avrei mai avuto nulla a che vedere, nulla da condividere”, e rincarando così la dose:

Il carrello era immorale per la semplice ragione che ci poneva, lui cineasta e me spettatore, là dove non eravamo. Là dove io, almeno, non potevo e non volevo essere. Perché mi “deportava” dalla mia reale situazione di spettatore libero testimone, per rinchiudermi a forza nel quadro (Daney, 1998, p. 23).

Risuona sinistra, in queste parole, l’eco di un pensiero debole di vattimiana memoria, e di un’etica del disancoraggio della coscienza del reale che stride con l’esibita solennità del messaggio che il critico –per anni considerato in patria un autentico *maître à penser* dai colleghi più giovani, il che è tutto dire– intende veicolare. Partendo dal presupposto che non so, è d’obbligo dedurne che non voglio esserci, non voglio vedere, non voglio conoscere; la verità dei documenti non è nulla di fronte alla mia eterea presenza di “libero testimone”; libero anche di rivolgere lo sguardo altrove, come un passante distratto e infastidito di fronte alla rappresentazione del perturbante fornita da una morte tragica e grottesca. L’impressione è che Daney, in maniera ancora più colpevole di Rivette, abbia pervertito il naturale e

<sup>15</sup> È il caso di Lowy (2001).

comprensibile pudore di fronte all'esibizione della tragedia, con il quale le generazioni precedenti si rapportavano all'orrore concentrazionista, facendone una sorta di paravento per giustificare delle prese di posizione etiche ed estetiche aprioristiche e fondamentalmente irragionevoli. Si pensi solo che, nell'articolo in questione, la carrellata su Emmanuelle Riva viene posta a paragone con la panoramica che descrive una scena di morte in *I racconti della pallida luna d'agosto* (*Ugetsu Monogatari*, 1959) di Kenji Mizoguchi, giudicata al contrario pudica e quindi eticamente accettabile. Che ci sia una traccia di sottile *chauvinisme* alla base di tutta questa gazzarra, ostinata almeno quanto lo sguardo di Daney? Il fatto che l'allora direttore dei *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon (2008), in un libretto a presentazione di una rassegna parigina su cinema e Shoah organizzata alla Cinémathèque Française appena otto anni fa, abbia citato i due articoli indicandoli come stelle polari di un sano dibattito critico sull'argomento, lascerebbe supporre di sì...

In ogni caso, e al di là delle scelte di campo individuali in merito alla linea di pensiero epistemologica per la quale parteggiare, è indubbio che *Kapò*, proprio in virtù della sua natura controversa e delle sue contraddizioni interne (ne abbiamo menzionate solo alcune, ma un'analisi più specifica potrebbe rivelarne un numero niente affatto trascurabile), si propone come opera-spartiacque all'interno del più ampio dibattito sul rappresentabile<sup>16</sup>, mettendo in crisi gli assiomi, passati e futuri (da Adorno a Elie Wiesel fino a giungere al già citato Lanzmann), circa l'impossibilità dello spettatore di sostituirsi al testimone diretto di una tragedia come quella dei campi di concentramento. In misura maggiore rispetto al più corretto e "socialmente accettabile" *Nuit et bruillard*, *Kapò* obbliga lo spettatore a confrontarsi con il proprio senso di colpa derivato dal fatto di sapere e non voler vedere (proprio come Daney), ponendo –lui sì, fattivamente– delle questioni sul significato del semplice atto di guardare come problema morale e persino politico. Che poi questi aspetti subtestuali e persino filosofici siano totalmente estranei alla volontà primigenia di Pontecorvo, e nel dibattito critico abbiano finito per sfuggirgli di mano, è un dettaglio men che secondario.

**2. La battaglia di Algeri.** In realtà, nel circolo virtuoso di consensi internazionali che provvidenzialmente si chiuse intorno al film e al regista, persino le polemiche ebbero un ruolo niente affatto marginale, e Pontecorvo si trovò, all'improvviso e con due soli lungometraggi alle spalle, al centro di una ribalta persino inattesa, con le inevitabili difficoltà derivate dalla gestione della stessa ma anche con la possibilità di dedicarsi al prossimo progetto con la più assoluta libertà. Ma Pontecorvo, come abbiamo visto, non è mai stato un regista che si accontenta, e tanto per cambiare la genesi del suo terzo lungometraggio non fu né facile né rapida.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, la letteratura e l'aneddotica riguardanti i progetti accarezzati a lungo e mai portati a termine da Pontecorvo durante i lunghi intervalli tra un film e l'altro trascolora spesso nel folklore, pertanto ci limiteremo a segnalare di seguito i progetti più accreditati di verosimiglianza. I quali, incidentalmente, hanno anche la funzione di premesse tematiche di ciò che, attraverso varie trasformazioni, diventerà la sceneggiatura di *La battaglia di Algeri*. Alla base c'è la fascinazione di Pontecorvo e Solinas nei confronti del processo di trasformazione socioculturale che ha portato, seppure in maniera niente affatto incruenta, alla crisi del modello coloniale ottocentesco e all'affermazione dei movimenti indipendentisti, segnatamente quelli che hanno determinato, proprio in quegli anni, la nascita di numerosi stati africani. Inizialmente, i due si erano

<sup>16</sup> Per una più ampia trattazione sulla Shoah e le sue modalità di rappresentazione, non solo cinematografiche, dagli anni immediatamente successivi alla guerra a oggi, cfr. Minuz (2010).

interessati all'argomento da una prospettiva eurocentrica, immaginando di descrivere le tappe della progressiva decolonizzazione di un territorio vissute dal punto di vista di coloro che, un tempo classe dirigente, si trovano all'improvviso percepiti come molesti oppressori, e sono spesso costretti a una brusca e indesiderata migrazione di ritorno verso la terra avita. Insomma, sono i cosiddetti *Pieds Noirs* ad attirare inizialmente i due cosceneggiatori, e la loro condizione scissa fra una patria acquisita che li rigetta e una originaria che li riconosce solo in parte. Una condizione sospesa e ambivalente che non può non richiamare l'analoga indefinitezza che caratterizza la figura di Edith nel precedente *Kapò*. Attraverso una serie di riscritture si arrivò a un grumo narrativo giudicato credibile, ed è *Parà*, che intenderebbe affrontare il tema della guerra d'Algeria e della diaspora europea che ne seguì attraverso le vicende di un ex paracadutista francese divenuto giornalista. È il 1962, e malgrado all'epoca fosse ancora viva in Europa la minaccia dell'OAS, la produzione del film arrivò a un passo dal varo, con la complicità di una coproduzione statunitense che aveva messo sul piatto un divo da scegliere fra Paul Newman e Warren Beatty. Ma il 3 ottobre di quell'anno l'Algeria ottenne la sospirata indipendenza, e il film, pensato per essere coniugato al presente, risultò all'improvviso anacronistico. Inoltre, nel corso delle ricerche documentali effettuate per la pellicola, Pontecorvo e Solinas si resero conto che la prospettiva eurocentrica non li soddisfaceva più: il valore e la determinazione del popolo algerino nel rivendicare la propria autonomia nei confronti della forza colonizzatrice emersero come una forza propulsiva irridimibile, che li spinse a ripensare completamente il progetto, e praticamente a ricominciare da capo la fase di scrittura. In loro soccorso giunse, nel 1964, Yacef Saadi, già comandante del Fronte di Liberazione Nazionale negli anni della rivoluzione, al termine della quale aveva fondato la società di produzione cinematografica Casbah Film; Saadi era al corrente del fatto che Pontecorvo si stava interessando da tempo alla questione algerina, e intendeva affidargli la riduzione cinematografica del suo romanzo autobiografico *Souvenir de la Bataille d'Alger*. Il regista rimase però piuttosto freddo di fronte a una proposta che contemplava uno sguardo sulle cose troppo compromesso verso una singola parte, con non infrequenti punte di agiografia nei confronti dell'autore-protagonista. La controproposta allestita nel giro di neanche un anno dal regista e dal sodale Solinas si rivelò tuttavia convincente, e Saadi divenne il capofila della produzione di *La battaglia di Algeri*, al fianco dell'italiana Igor Film di Antonio Musu, già produttore, più di un decennio prima, di alcuni dei primi lavori di Pietro Germi. Ciò avrebbe consentito a Pontecorvo di giovare dell'appoggio del giovane governo algerino, oltre alla possibilità di girare il film interamente in loco.

Due furono i capisaldi imposti da Pontecorvo per quanto riguarda le modalità di racconto: il massimo di realismo e il massimo di verosimiglianza storica. Ciò avrebbe comportato, da un lato un lavoro specifico sulla fotografia, la quale avrebbe dovuto somigliare il più possibile a quella dei cinegiornali, e sul montaggio; e dall'altro una sostanziale equidistanza dalle posizioni delle due parti in causa.



Pontecorvo era determinato a non concedere facili scappatoie drammaturgiche agli snodi più scabrosi del conflitto, a costo di gettare una luce sinistra sia sulle forze indipendentiste che sull'esercito coloniale. Cosa che puntualmente avvenne. Da un punto di vista fotografico,

invece, il desiderio di flagranza dell'immagine venne sostenuto dall'eccellente lavoro di Marcello Gatti, oramai promosso sul campo primo responsabile della fotografia, sul cui operato sul set algerino è stata allestita una mitografia vanamente confutata dal diretto interessato. Abbiamo accennato in precedenza alla secca smentita di Gatti riguardo all'uso del procedimento del controtipaggio per quanto riguarda il positivo del film, alla maniera di quanto fatto per alcune scene di *Kapò*; in realtà il look del film dipese perlopiù dall'uso di pellicola 16mm particolarmente "dura", vale a dire con una curva di contrasto molto ripida, che dava luogo a bianchi "bruciati" e neri densi. A questa si unirono l'uso sistematico della sovraesposizione e una camera estremamente mobile, che concede pochissimi piani fissi; e quando questi sono presenti, non vengono sostenuti per più di pochi secondi, vanificando quindi ogni velleità di "posare" la luce su corpi, volti e ambienti come se si trattasse di un dipinto. Anche la tesi dei teli bianchi che avvolgevano la Casbah, corresponsabili, secondo la *vulgata*, dell'effetto cinegiornale, sembra essere destituita di ogni fondamento (oltre che, in tutta evidenza, di credibilità). La battaglia per la verosimiglianza si svolse, a conti fatti, con armi convenzionali; ciò malgrado, Pontecorvo e Gatti ebbero la meglio e il primo non fu costretto a rivivere le vicissitudini di *Kapò*.

Ultimo cardine della ricerca pontecorviana fu la scelta di attori non professionisti per tutti i ruoli, con la sola eccezione di quello del Colonnello Mathieu, affidato al veterano interprete francese Jean Martin. Fra gli altri interpreti principali, figura lo stesso Yacef Saadi nella parte di Saari Kader, uno dei comandanti della resistenza algerina: in pratica, recita sé stesso sotto falso nome. Il protagonista è invece l'esordiente trentaduenne Brahim Haggiag<sup>17</sup>, il cui sguardo nervoso e febbricitante fungerà da vettore alla narrazione non meno di quello di Susan Strasberg in *Kapò* e di Marlon Brando nel successivo *Queimada*. Ed è proprio il personaggio di Haggiag, tra i ruoli principali, a entrare in scena per primo, nel prologo del film ambientato nel 1957: indirizzati da Sadek, un militante della resistenza torturato fino al punto di essere indotto alla delazione, i paracadutisti francesi rintracciano Ali la Pointe, leader del movimento indipendentista, in un appartamento della Casbah di Algeri; egli si era nascosto nel vano ricavato in una parete dietro una piastrellatura, assieme a un compagno di lotta, una donna e un bambino. Inizia un lungo flashback, che ci riconduce al 1954, allorché lo stesso Ali, ai tempi modesto croupier di strada nel gioco delle tre carte, viene braccato dai gendarmi francesi. Nel tentativo di sfuggire all'arresto, viene fatto inciampare di proposito da un giovane francese, e per tutta risposta lo stende con un pugno in faccia. Bloccato dalla folla, finisce in prigione per truffa, con l'aggravante di aver aggredito un cittadino francese. Durante la detenzione, prende atto dei metodi coercitivi esercitati nei confronti dei detenuti algerini: in particolare, è l'esecuzione di uno di loro, ghigliottinato nel cortile interno del carcere, a segnare profondamente. Dopo cinque mesi, Ali evade e si rifugia nella Casbah, dove riceve da un giovanissimo emissario il suo primo incarico come militante del FLN: deve eliminare un gendarme che raccoglie informazioni sulla resistenza. Contravvenendo alle istruzioni, Ali cerca l'esecuzione plateale anziché colpire il bersaglio alle spalle come da consegna, ma l'arma che gli è stata passata qualche istante prima si rivela scarica e il giovane è costretto a riparare nei vicoli per sfuggire a un nuovo arresto. Pochi minuti dopo, Ali comprende che la finta esecuzione era una sorta di prova di coraggio cui è stato sottoposto per volere di Saari Kader, leader carismatico e ideologo del movimento. È il primo contatto diretto di Ali con il movimento, che di lì a pochi giorni sferrerà il suo attacco totale al cuore delle forze occupanti. Tramite editto, il FLN proibisce prostituzione, gioco d'azzardo, vendita e consumo di alcool e droga: lo scopo è "immunizzare" la popolazione

<sup>17</sup> La fortuna internazionale del film di Pontecorvo fornì all'attore un'improvvisa notorietà che dapprima lo portò sul set di *Lo straniero* di Luchino Visconti, quindi, per una breve stagione, lo fece assurgere a volto ricorrente – e inevitabilmente iconico – della neonata cinematografia nazionale algerina.

autoctona dalla delazione prezzolata e dalla ricattabilità. Ma tra gli algerini prosperano i “professionisti” della dissidenza a scopo di lucro, tra i quali Hacène, protettore di prostitute e vecchio amico di Ali: costui riceve l’incarico di sistemare la questione, e quando Hacène si fa beffe degli avvertimenti dell’amico questi non esita a freddarlo con una raffica di mitra. Gli interventi del FLN nell’organizzazione sociale imposta dai francesi si intensificano, e con il passare dei mesi la Casbah diviene una enclave di fatto in cui vigono le regole imposte dalla resistenza. Nel 1956, il FLN passa alla lotta armata: una serie di attentati più o meno coordinati sembra cingere improvvisamente d’assedio i quartieri francesi. La reazione delle forze dell’ordine occupanti è immediata, e il provvedimento più significativo riguarda la recinzione della Casbah e l’istituzione di alcuni check-point per regolarvi l’accesso. A questo punto, nel conflitto entra un terzo attore, l’OAS, organizzazione segreta paramilitare che combatte la resistenza con i suoi stessi metodi: un attentato nel cuore della Casbah firmato dall’OAS suscita l’ira degli algerini, i quali, guidati da Ali, si accingono alla rappresaglia. Sarà Kader, non senza fatica, a farli desistere. Segue una delle macrosequenze più celebri del film: quella del triplice attacco portato a due bar affollati e alla sede dell’Air France da parte di tre ragazze apparentemente innocue, anche perché vestite all’occidentale e dunque perfettamente mimetizzate tra i francesi. L’elevato numero di vittime smuove l’esercito: ad Algeri giunge così una divisione di paracadutisti comandati dal carismatico colonnello Mathieu, già in prima linea contro i nazisti durante la Seconda guerra mondiale e combattente in Indocina. Seguono otto giorni di sciopero generale indetti dal FLN, mossa apparentemente suicida – e per questo contestata duramente da Ali –, in quanto l’astensione dal lavoro avrebbe portato allo scoperto gran parte dei fiancheggiatori della rivoluzione, favorendone l’identificazione da parte delle autorità francesi: in realtà, secondo la direzione del movimento, in particolare dell’intellettuale Ali Ben Mihdi, la mossa avrebbe indotto l’ONU, già vigile sulla questione algerina, a rompere gli indugi e intervenire sul campo. Ma, contrariamente alle rosee aspettative di parte indipendentista, l’ONU, a sorpresa, dichiara la propria neutralità, e i combattenti si ritrovano soli. Ne approfittano i parà agli ordini di Mathieu, che rastrellano la Casbah, arrestando numerosi attivisti, costringendo molti negozianti in sciopero ad aprire i negozi e devastando quelli di coloro che oppongono un fermo rifiuto. Mathieu è determinato a individuare i capi della rivolta, e per questo motivo dispone di torturare i prigionieri reticenti a collaborare. Malgrado l’orgogliosa resistenza delle donne algerine e dei pochi indipendentisti ancora a piede libero, la lotta di liberazione sembra avviarsi verso la sconfitta. Ali Ben Midhi viene arrestato ed esposto da Mathieu come un trofeo di caccia, sottoposto a un vero e proprio linciaggio mediatico durante una conferenza stampa in cui i giornalisti francesi lo accusano senza mezzi termini di terrorismo: la sua morte in cella, ufficialmente per suicidio, desta più di un sospetto nei suoi compagni di lotta, e persino della società civile francese. Ma la repressione va avanti, malgrado lo sdegno di una parte sempre più consistente dell’opinione pubblica: uno a uno, vengono catturati o uccisi tutti i capi della rivolta; il penultimo a essere tratto in prigione è Kader. Ormai nella Casbah rimane il solo Ali. Quest’ultimo, con i pochi compagni di lotta rimasti, prova a organizzare alcune disperate azioni dimostrative, ma la confessione di Sadek fa cadere la loro clandestinità. Si ritorna all’inizio, con Ali e i suoi sodali asserragliati dietro il muro, mentre i militari francesi gli intimano di uscire e arrendersi. Mathieu prova a invitarli alla ragionevolezza, ma nessuno degli assediati sceglie di consegnarsi, così i militari escono dall’appartamento e una volta giunti all’aperto fanno saltare in aria l’edificio. Un ultimo salto in avanti nel tempo ci informa infine che la lotta per l’indipendenza dell’Algeria è ripresa nel 1960, per concludersi due anni dopo, questa volta con successo.

Sarebbe ingeneroso attribuire la totalità del successo in patria –testa di ponte della conseguente consacrazione internazionale– di un’opera per molti versi seminale come *La*

*battaglia di Algeri*, iniziata con la vittoria del Leone d'Oro a Venezia<sup>18</sup> e culminata con la nomination agli Oscar l'anno successivo come Miglior Film Straniero (per la cronaca, quell'anno nella categoria in questione, che comprendeva, fra gli altri, anche *Gli amori di una bionda - Lásky jedné plavovlásky* di Miloš Forman, a vincere fu *Un uomo e una donna - Un Homme et une femme* di Claude Lelouch, quasi a confermare l'anno nero dell'Italia presso l'Academy, visto che anche *Blow-up* di Michelangelo Antonioni, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini e *Giulietta degli spiriti* di Federico Fellini, tutti plurinominati, rimasero senza statuette), all'abilità di regista, sceneggiatore e produttori nell'intercettare un peculiare *Zeitgeist* e cavalcarlo. Sta di fatto che il terzo lungometraggio di Pontecorvo si iscrive all'interno di un processo di mutazione antropologica e percettiva dell'intero Occidente nei confronti dell'altro da sé proveniente dagli angoli più esotici del pianeta; un processo di cui l'Italia era, casualmente, una delle avanguardie. Non avendo, infatti, un passato coloniale costellato da successi (anzi, l'esatto contrario), l'ancora giovane Repubblica Italiana viveva i processi di decolonizzazione con un misto di empatia nei confronti delle popolazioni costrette a un ruolo di subordine rispetto alle superpotenze mondiali (ruolo che, negli successivi alla Seconda guerra mondiale, spettava alla stessa Italia), e di aspettative nei confronti degli scenari commerciali che potevano dischiudersi nel momento in cui il distacco delle colonie dalle rispettive *mainland* si sarebbe compiuto. Così, mentre la parola terzomondismo si faceva strada a fatica nella sensibilità delle grandi potenze coloniali –Regno Unito e Francia in testa, ovviamente–, relegando in un angolo le posizioni antagoniste di intellettuali non allineati come Jean-Paul Sartre (non a caso, forse, deriso e messo pubblicamente all'indice dal colonnello Mathieu in una scena del film), essa trovava terreno fertile presso gli intellettuali e politici di spicco italiani e statunitensi. A distanza di decenni, non è più un mistero il fatto che l'ENI di Enrico Mattei, pronta a mettere un'ipoteca sullo sfruttamento dei pozzi di petrolio algerini, spinse il Governo italiano a fornire mezzi, fondi e *know-how* militare ai combattenti del FLN<sup>19</sup>. Così come appare chiaro che gli stessi combattenti algerini, che in Francia erano percepiti come terroristi, in Italia e negli Stati Uniti erano trattati alla stregua di *freedom fighters*, e come tali sostenuti, almeno a livello di opinione pubblica. Insomma, se da un lato la modernità e l'indubbia qualità cinematografica del film sono sotto gli occhi di tutti, dall'altro il *timing* con il quale *La battaglia di Algeri* si iscrive all'interno di un dibattito socioculturale e politico su scala mondiale è tutt'altro che secondario nella determinazione del successo del film.

Da questo punto di vista, persino l'interdizione dalle proiezioni pubbliche su territorio francese –divieto che persisterà fino al 1971– giovò alla popolarità internazionale del film. Il quale, nel frattempo, diviene protagonista di un'aneddotica alquanto pittoresca. Pare infatti che *La battaglia di Algeri* sia divenuto, nel giro di pochi anni, una sorta di manuale di guerriglia urbana, variamente commentato e interpretato da numerosi gruppi antagonisti e forze di repressione degli stessi. Dalle Black Panthers statunitensi, che per prime ne fecero una sorta di breviario, alla celebre proiezione a carattere didattico avvenuta nel 2003 al Pentagono, a beneficio dei militari americani in procinto di partire in missione in Iraq, con lo scopo di istruirli su tecniche e tattiche di chi è costretto a combattere in clandestinità, per

<sup>18</sup> Bisogna sottolineare come la selezione veneziana di quell'anno fu particolarmente qualificata, includendo, fra gli altri, opere da manuale di Storia del Cinema come *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, *Les Créatures* di Agnès Varda, il manifesto beatnik *Chappaqua* di Conrad Rooks, *Fahrenheit 451* di François Truffaut, *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta, *I selvaggi (The Wild Angels)* di Roger Corman e *La ragazza senza storia (Abschied von gestern)* di Alexander Kluge. La scelta della giuria, presieduta dallo scrittore Giorgio Bassani, di premiare il film di Pontecorvo assume pertanto un valore niente affatto trascurabile.

<sup>19</sup> Per una più esaustiva disamina dei legami fra ENI e politica post-coloniale in Nordafrica, cfr. Greco & Oddo (2016).

tacere delle vere o fantomatiche influenze sui movimenti indipendentisti dell’America Latina, la casistica è tanto ricca quanto qualificata. Tuttavia, la risonanza critica dell’opera ha insistito su aspetti solo pretestuosamente afferenti alla grammatica filmica e al linguaggio cinematografico. Il tema ricorrente è, ancora una volta, quello della rappresentazione del reale, del presunto sensazionalismo, dell’indulgenza da parte del regista nei confronti della messa in scena della violenza. Ancora nel 2004, a dibattito ampiamente chiuso, un critico e teorico altrimenti raffinatissimo come Jean-Louis Comolli non trova di meglio che commentare il film assecondando gli stessi criteri della critica post-*Kapò*:

Trattamento shock: non si mobilitano altro che gli affetti dello spettatore. Il principio della messa in scena è di moltiplicare gli effetti. [...] Zoom su zoom, inquadrature brevi, un incalzare di artificio e suspense... Nulla è lasciato alla mia libertà di vedere e comprendere. [...] Direi che la messa in scena di questo film, che riduce la battaglia di Algeri a un crescendo tra terrorismo e antiterrorismo, è essa stessa terroristica. [...] Le violenze rappresentate [...] mettono in gioco una dimensione elementare di identificazione: nel corpo dell’altro torturato viene pur sempre proiettato il corpo dello spettatore. Ma queste violenze sono raddoppiate dalla loro rappresentazione. [...] Come non vedere in questo eccesso spettacolare la volontà di provocare un godimento (che non vuol dire piacere) per esasperazione della pulsione scopica dello spettatore: sempre di più, sempre più forte, sempre più accecante? Il sistema del film è quello di installare l’attesa del colpo successivo come attesa di un rilancio del godimento (Comolli, 2004, p. 70).

Sembra di assistere a una versione metodologicamente e lessicalmente aggiornata delle invettive di Rivette e Daney, reiterate con la stessa incoscienza e la medesima noncuranza nei confronti dell’evidenza dei fatti. Comolli pare ignorare persino le parole, rivelatrici e agghiaccianti allo stesso tempo, rivolte dal generale Paul Aussaresses, convinto teorico –e, sfortunatamente, empirico– della tortura come strumento di prevenzione del terrorismo e della lotta clandestina, in un documentario televisivo, e in seguito confluite in un suo libro di memorie (Aussaresses, 2007), all’indirizzo del lavoro di Pontecorvo, considerato dall’ufficiale un raro esempio di adesione quasi mimetica alle metodologie più inconfessabili adottate sul campo dalle forze armate francesi. Dichiarazioni che, inserite in una congerie di ben più scioccanti rivelazioni dell’anziano militare circa i metodi di controffensiva adottati dall’esercito francese nei confronti dei militanti indipendentisti delle ex colonie, avevano suscitato un ampio dibattito etico e politico nella Francia di inizio millennio. Insomma, in questo caso sembra di trovarsi di fronte a una palese distonia fra un cinema che, bene o male, non ha paura di sporcarsi le mani con del materiale fabulatorio problematico e incandescente, e una critica che, ancora una volta, si rifugia nel più stolido dibattito su ciò che è o non è moralmente rappresentabile –per giunta sulla scorta di assunti estetici mai messi debitamente in discussione, o quantomeno sottoposti a verifica– pur di non entrare nel merito della questione. Facile scorciatoia che trasforma il primato della forma sul contenuto in un lasciapassare per eludere le questioni più eminentemente politiche che il film –ma la casistica, in questo caso, si allarga ben oltre *La battaglia di Algeri* e la filmografia di Pontecorvo– pone. E ancora una volta, il fatto che tali prese di posizione abbiano una comune matrice nazionale –amplificata, data il tema del film, da un evidente *surplus* di nazionalismo ferito, a dispetto della fiera militanza progressista di quasi tutti gli animatori del dibattito critico– non fa che riverberare quel sentore di sciovinismo irrazionale che soggiaceva alle già citate invettive critiche piovute da Oltralpe all’indirizzo di *Kapò*. Prova ne siano le critiche variamente positive provenienti da ambienti francofoni culturalmente affini a quello di Parigi e dintorni, come quella che segue:

Siamo in presenza di un'opera magnifica e rigorosa [...]. Si tratta di un documento che ci restituisce un equilibrio estetico, dove palpitano, fusi, la sensibilità generosa e la critica sociale virulenta, la sottile dialettica dei rapporti della forma e del contenuto che caratterizzò i più alti esiti del Neorealismo italiano (Buache, 1967 [traduzione nostra]).

D'altronde, vuoi per una sorta di più o meno inconsapevole vassallaggio nei confronti della critica francese, all'epoca autentico magistero di ermeneutica cinematografica per chiunque volesse cimentarsi nel medesimo esercizio, vuoi per reale convinzione, le critiche negative non mancarono nemmeno in Italia. L'unica differenza sostanziale risiede nella maggiore trasversalità che le informavano. Incuranti dei "partiti presi formali" di truffautiana memoria, i critici italiani scivolavano con maggiore agilità dalla forma al contenuto, pur accordando, come da tradizione, uno spazio predominante all'ideologia. Valgano a mo' di esempio le parole di Brunetta:

Nel film di Pontecorvo [...], si verifica un compromesso tra ragione storica, che intende porsi di fronte alla materia documentandola cronachisticamente, e la persistente risoluzione delle immagini a un livello espressivo emozionale, di volta in volta patetico, elegiaco, drammatico [...]. Inoltre il film denuncia l'assoluta incapacità di caratterizzare in modo verosimile, dall'interno, la materia: lo si vede in particolare analizzando i rapporti tra popolazione francese e algerini, così come essi sono rappresentati nel film (Brunetta, 1967, p. 116).

Ma malgrado la varietà di punti di vista che ne hanno caratterizzato l'analisi, ciò che è stato sempre sottovalutato del film è proprio la sua sorprendente modernità cinematografica. Quella modernità che lo stesso Pontecorvo rivendica con orgoglio: "Un critico inglese ha detto che *La battaglia di Algeri* è un film neorealista filtrato attraverso dieci anni di esperienza televisiva. Non poteva farmi complimento più grande" (in Ghirelli, 1978, p. 15). Di fatto, proprio il primato della forma così complice travesato dai critici francesi rientra prepotentemente dalla finestra, e la persistenza delle immagini più emblematiche del film in una memoria collettiva ecumenicamente transnazionale testimonia della capacità di Pontecorvo di leggere un evento ormai consegnato alla storiografia attraverso il filtro del proprio tempo, riscrivendone le coordinate secondo le suggestioni del cinema moderno. *La battaglia di Algeri* è una peculiare sintesi fra le istanze post-neorealiste e le antiche suggestioni mutate dal cinema sovietico degli anni Venti, da sempre presenti nel cinema di Pontecorvo, e le nuove inquietudini delle varie *vagues* cinematografiche degli anni Cinquanta e Sessanta. L'uso di un formato "leggero", la macchina da presa nervosa e costantemente in movimento, il montaggio sincopato, la fotografia improntata a una sorta di über-realismo non meno irredento di Ali e degli altri combattenti: come se Godard e Cassavetes, il *cinéma vérité* e la nuova scuola documentaria americana fossero confluiti in un unico testo; il quale finisce con l'esonare dal senso primario fornito dalla narrazione per darsi come parafrasi e al tempo stesso sunto di gran parte delle istanze del cinema della prima metà degli anni Sessanta. Un notevole passo in avanti rispetto alla pseudo-classicità – per quanto sporca e irregolare – di *Kapò*, che purtroppo non è mai stata colta né debitamente messa in evidenza dal punto di vista ermeneutico.

**3. Ogro.** Fra *La battaglia di Algeri* e *Ogro* passano tredici anni. Nel mezzo, contornato dalla solita messe di progetti abortiti, Gillo Pontecorvo porta a termine un solo lungometraggio,

*Queimada* nel 1968 –a cui è dedicato, in questo dossier, un contributo a parte–, che rappresenta a un tempo il più solido contatto con Hollywood del regista italiano e lo iato temporale più breve tra un lungometraggio e l'altro della sua filmografia. Dopo *Queimada*, sembrava che la carriera del non ancora cinquantenne Pontecorvo potesse finalmente subire una robusta sterzata, sia a livello di possibilità produttive che sul piano della continuità. Questo, almeno, era quanto suggeriva la logica, a dispetto della controversa accoglienza riservata allo stesso *Queimada*: l'importante, almeno sulla carta, era essersi introdotto nei meccanismi industriali di Hollywood, che avrebbero garantito una sponda felice per progetti di sempre più ampio respiro. Ma la logica non aveva fatto i conti con l'abituale rigore di Pontecorvo, il quale, oltre a rispedire al mittente numerose proposte, non vide concretizzarsi almeno tre progetti a lungo accarezzati. Accanto al film sulla vita di Gesù e a quello sui nativi americani, cui abbiamo già accennato nell'introduzione, giova qui ricordare un soggetto su cui il regista stava lavorando sin dalle riprese di *Queimada*, incentrato sulle gesta del Quinto Reggimento delle Brigate Internazionali durante la Guerra civile spagnola, primo contatto di Pontecorvo con la storia iberica del XX secolo. Come un fiume carsico, tale bozza si inabissò e riemerse tra le carte pontecorviane per almeno un quinquennio, durante il quale il regista, preso da altre lusinghe cinematografiche, non approfondì mai l'argomento. Fino a quando, verso la fine del 1973, la realtà irruppe nella maniera più violenta, sovvertendo intenti primigeni e gerarchie.

Il 20 dicembre del 1973, infatti, un attentato rivendicato dall'ETA fece saltare in aria, con oltre cento chili di dinamite, l'ammiraglio Luis Carrero Blanco, mentre questi, di ritorno dalla messa mattutina, percorreva a bordo della propria auto Calle Claudio Coello a Madrid, poco distante dalla propria abitazione. L'attentato, tanto cruento e definitivo quanto spettacolare (l'automobile, scaraventata in alto per diversi metri, atterrò all'interno di un cortile di un edificio antistante, dopo averne devastato la facciata che dava sulla strada), era nato in realtà da un'esigenza improvvisa: la nomina dell'ammiraglio a capo del governo, avvenuta appena undici giorni prima, aveva imposto un cambio di strategia presso i vertici dell'ETA, i quali all'inizio pensavano a un "semplice" rapimento e a uno scambio fra il loro detenuto e centocinquanta prigionieri politici. Dopo l'ascensione di Carrero Blanco allo scranno più alto, tale strategia venne ritenuta insufficiente, anche perché era ormai chiaro che l'ammiraglio, delfino riconosciuto di Francisco Franco e suo fraterno amico sin da quando entrambi si trovarono a combattere le milizie repubblicane durante la Guerra Civile, era destinato a raccoglierne l'eredità e prolungarne l'autoritario regime. Viceversa, come si conviene a tutte le dittature autocratiche basate sul culto della personalità di un solo individuo (e, come nel caso in questione, sul tentativo di traslarne i contorni sulla fisionomia di un sedicente "erede"), l'eliminazione del successore di Franco mise di fatto fine al franchismo e determinò la progressiva uscita della Spagna dal periodo di oscurantismo determinato dal pugno di ferro del *caudillo*.

Pontecorvo intuisce da subito la portata storica dell'evento, e decide di dedicare i propri sforzi alla ricostruzione dello spettacolare attentato. Segue l'abituale periodo di approfondite ricerche, che portano il regista, assieme agli sceneggiatori Ugo Pirro e Giorgio Arlorio, a prendere come spunto iniziale il libro *Operación Ogro* di Julen Agirre, pseudonimo della scrittrice anarchica catalana Eva Forest, già prigioniera politica per tre anni nelle carceri franchiste, che lo aveva scritto in clandestinità<sup>20</sup>. Il libro raccoglieva una serie di interviste agli attentatori di allora, e illustrava con spietata lucidità politica le ragioni degli attentatori e la necessità, per il paese, di scongiurare a ogni costo il prolungamento del regime. Alle prese con un argomento tanto controverso quanto profondamente inciso nella carne viva

<sup>20</sup> La stessa Forest ebbe poi modo di prendere le distanze dal film, da lei giudicato non conforme ai punti di vista politico-ideologici espressi nel libro.

dell'opinione pubblica, Pontecorvo e i due cosceneggiatori temporeggiarono a lungo, elaborando un numero consistente di trattamenti. In particolare per Arlorio, ex montatore fino ad allora testato come sceneggiatore soprattutto in commedie e film di genere –ma capace di guadagnarsi la fiducia di Pontecorvo grazie al suo apporto genuinamente artigianale alla stesura dello script di *Queimada*, che scrisse e rifinì a quattro mani con Solinas–, si trattò di un banco di prova particolarmente impegnativo su un terreno a lui, fino a quel momento, poco congeniale quale era il “film politico”. Anche per questo motivo, fu convocato al tavolo degli sceneggiatori l'esperto Pirro, le cui reiterate collaborazioni con cineasti come Francesco Rosi, Elio Petri, Damiano Damiani e soprattutto Carlo Lizzani, garantivano una più solida adesione al genere in questione.

Insomma, concepito come qualcosa di molto simile a un *instant movie*, *Ogro* è stato oggetto di una fase di scrittura e riproduzione dai ritmi estremamente dilatati. Ciò ha portato la lavorazione a sovrapporsi con un altro evento epocale, questa volta della storia italiana: il rapimento e la successiva esecuzione di Aldo Moro, nei primi mesi del 1978. Preoccupati dall'eventualità che, nella flagranza dell'evento e dello shock collettivo che ne è seguito, il loro film venisse scambiato come un'apologia del terrorismo e una legittimazione del delitto politico, Pontecorvo, Pirro e Arlorio, anche su sollecitazione del produttore Franco Cristaldi, smontarono per l'ennesima volta la sceneggiatura, stravolgendo in parte l'ordine cronologico degli eventi e inserendo una cornice ambientata nella Spagna contemporanea, finalmente democratica e libera. Il racconto dell'attentato divenne pertanto un lungo flashback –peraltro a sua volta suddiviso in due segmenti–, non dissimile da quello che narrava le vicende centrali di *La battaglia di Algeri*. Nasce l'esigenza di “fare il film con la coscienza sporca”, per utilizzare una felice e lucidissima definizione che lo stesso Pontecorvo amava ripetere parlando del suo lungometraggio, la quale racchiude in sé tutte le contraddizioni e le aporie di un'operazione che, con il succedersi degli eventi, aveva perduto per strada la propria identità primigenia, per assumerne un'altra, talmente sovraccarica di *nuances* ideologiche da rendere quasi indistinguibile il punto d'origine, la motivazione primordiale che aveva indotto un autore dalla ormai solida reputazione internazionale a cimentarsi nell'impresa. Detto in altri termini, si parla della Spagna e della fine del franchismo, ma si allude –ripetutamente e scientemente– all'Italia e al tragico punto di non ritorno degli anni di piombo, in cui la figura di Aldo Moro, pur nella consapevolezza delle profonde differenze che la separavano da quella di Carrero Blanco, assume la funzione di “intertesto sociale chiave nello sviluppo delle tematiche” (O'Leary, 2007, p. 78) che il film mette in scena. A risentirne è, sostanzialmente, la coerenza interna del racconto, che presta il fianco sia alle accuse di moderatismo che a quelle, diametralmente opposte, di apologia di reato. Regista e sceneggiatori cercano di correre ai ripari mettendo in bocca al personaggio più ambiguo e contraddittorio del film, l'Izarra di Gian Maria Volontè (ex combattente divenuto un influente membro del governo democratico), parole di ferma condanna nei confronti del terrorismo, contrapponendole a quelle dell'irredento Txabi, che sceglierà di continuare la lotta armata anche a dittatura debellata, malgrado il parere contrario di sua moglie che va strumentalmente ad aggiungersi al biasimo di Izarra; con il solo risultato di moltiplicare l'eterogeneità dei punti di vista e la confusione degli stessi.

Non stupisce, allora, se la narrazione appare spesso contraddittoria. La prima parte del film descrive i minuziosi preparativi dell'attentato da parte dei quattro militanti: Izarra, il leader, quindi Txabi, Iker e Luken. I quattro, giunti a Madrid sotto le mentite spoglie di impiegati di banca, iniziano a pedinare l'ammiraglio e a studiarne le abitudini. Si confrontano sulle strategie e sulle motivazioni del loro gesto, mentre lo scenario muta all'improvviso: la nomina di Carrero Blanco a capo del governo, infatti, oltre a proiettare tragicamente il franchismo al di là della figura di Francisco Franco, rende l'ammiraglio difficilmente avvicinabile. Il rapimento è ora un'opzione di fatto impraticabile, così il

commando decide di alzare la posta. Osserviamo quindi i lavori di scavo del tunnel realizzato dai quattro militanti proprio sotto Calle Claudio Coello, all'interno del quale sarà collocata la dinamite. Il primo flashback si chiude con un lungo colloquio fra l'ex seminarista e iper-idealista Txabi e il più pragmatico Izarra, a poche ore dall'attentato. Il secondo flashback descrive invece la messa in atto del piano, ma anche le conseguenze dello stesso nelle coscienze dei quattro militanti. Attorno e in mezzo a questi due segmenti, come accennato, la cornice contemporanea radicalizza il confronto tra l'estremismo di Txabi, moribondo in ospedale dopo essere stato ferito da un poliziotto, e il richiamo alla moderazione di Izarra. Altri brevi flashback, risalenti alla gioventù dei quattro attentatori, descrivono la loro formazione cattolica e l'ambivalente influenza (propulsore spirituale da un lato, forza oppressiva dall'altro) che tale aspetto biografico ha esercitato sulla loro scelta di sposare la lotta armata. Come dice un personaggio minore, anch'egli un religioso convertito alla rivoluzione: "Ho fatto il possibile per pensare solo a Dio, ma loro continuano a torturare, a uccidere, e non me la sento di continuare la mia tranquilla vita di prete".

Con un tale, magmatico impianto drammaturgico, era persino scontato che le critiche del film si concentrassero quasi esclusivamente sull'aspetto ideologico e sulle evidenti contraddizioni che *Ogro* –conosciuto anche come *Operazione Ogro* e *Il tunnel*, anche se in fase di scrittura Giorgio Arlorio aveva proposto il più "liturgico" *Atto di dolore*, quasi a richiamare l'intima compromissione degli attentatori con il Cristianesimo cui accennavamo in precedenza– presentava in tale ambito. Come scrive Calisto Tanzi: "*Ogro*, pur così composto e controllato, non è film di grande spessore. E anche sul piano ideologico, risulta guardingo. Il contrasto tra le due linee rivoluzionarie [...] appare più sfumato che sottolineato" (Tanzi, 1979). O un altro critico militante –ma fermamente avverso a ogni forma di lotta armata– come Aggeo Savioli:

Il film tende a far risaltare il contrasto tra un'attività paziente, minuta, diurna [...] e l'iniziativa armata dell'ETA; di cui, comunque, si ammette la necessità storica, nelle condizioni specifiche. L'atteggiamento della regia, invero denota qualche imbarazzo. Ma questo deriva, crediamo, soprattutto dalla scarsa coerenza di un copione che, prescindendo dalle soggettive ambiguità di uno o due dei suoi estensori (non Pontecorvo si capisce), scivola sovente nell'astratto, nel generico, nel banale, se non nell'equivoco (Savioli, 1979).

Presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Ogro* ricevette (prevedibili) reazioni contrastanti. Lo stesso Tanzi ebbe a dire, forse in maniera provocatoria, che se quell'anno ci fossero stati i premi ufficiali (la Mostra del 1979, la prima diretta da un amico e sodale di Pontecorvo, il collega e compagno di militanza Carlo Lizzani, passò alla storia come l'edizione "senza Leoni"), Pontecorvo avrebbe sicuramente messo le mani sul suo secondo Leone d'Oro, quasi a voler sottolineare 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; la stessa che avrebbe orientato in maniera decisiva la politica del decennio successivo. In realtà, furono in pochi coloro che provarono ad analizzare il film dal punto di vista dello stile e del linguaggio, malgrado siano proprio questi ultimi aspetti –almeno a un'analisi a posteriori– a suscitare l'interesse maggiore.

Letto in filigrana, infatti, *Ogro* appare come l'epitome di una stagione cinematografica tanto fertile –almeno su un piano meramente numerico– quanto contraddittoria: quella in cui il filone "politico" del cinema italiano, quello più nobile dei Rosi e dei Petri, si era andato progressivamente ibridando con i codici del cinema di genere più triviale, alimentandosi proprio di quella elementare, a volte persino brutale, schiettezza di racconto per immagini

che rappresentava la cifra più evidente dei generi di profondità. Memore della lezione del miglior cinema di genere internazionale (*Il giorno dello sciacallo* - *The Jackal* di Fred Zinnemann è di appena sei anni antecedente), ma anche della tradizione più verace del cinema poliziesco italiano (incluse le sue derive più basse, che negli anni Settanta imperversavano nelle sale riscuotendo un considerevole consenso popolare), Pontecorvo azzarda la realizzazione di un'opera sincretica, tesa a fondere impegno politico e spettacolo a tinte forti, senza tralasciare gli aspetti più cruenti di una tale osmosi. La ricerca esasperata del realismo presente in *La battaglia di Algeri* diviene qui deriva spettacolare in chiave iperrealistica, più debitrice dei film di Don Siegel –altro autore cardine del cinema di genere del decennio– che del Neorealismo o dell'amato Ejzenštejn. Per contro, le lunghe e insistite scene di dialogo, necessarie a esporre una dialettica ideologica perfettamente parcellizzata fra tesi e antitesi, determinano delle inevitabili aritmie, cui il montaggio di Mario Morra riesce a porre rimedio solo in piccola parte. Se tale progenitura stilistica è sfuggita a gran parte della critica, essa deve essere comunque sopravvissuta negli anni, fino ad arrivare– in maniera consapevole o indotta, poco importa– ai giorni nostri, allorché il regista iberico Álex de la Iglesia, nel mettere a sua volta in scena l'attentato a Carrero Blanco nel suo *Balada triste de trompeta* (2010), sembra omaggiare indirettamente –e, con ogni probabilità, involontariamente– la scelta di campo di Pontecorvo, esasperando fino al parossismo l'aspetto tragicamente grottesco inscritto nella dinamica dell'attentato. E chiudendo la sequenza con uno sberleffo amaro e irridente, tutt'altro che prono al rispetto che si deve a un evento così solenne. Una soluzione narrativa<sup>21</sup> che sa quasi di tabula rasa rispetto alla stessa idea di “film con la coscienza sporca”, di cui il regista italiano aveva imbevuto la propria opera.



<sup>21</sup> Non a caso particolarmente apprezzata da Quentin Tarantino, ovvero colui che solo un anno prima, nel suo *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009), aveva fatto crivellare di colpi Adolf Hitler all'interno di un cinema parigino. Il regista americano nel 2010 era Presidente della Giuria del Concorso Internazionale Lungometraggi della 67ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, nella quale *Balada triste de trompeta* ricevette il Premio Speciale per la Regia.

**Riferimenti bibliografici:**

- Altman, R. (2004). *Film/Genere*. Milano: Vita e Pensiero.
- Avisar, I. (1988). *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Bisoni, C. (2013). Il carrello di *Kapò* visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva. In A. Minuz & G. Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia*, 2013 (2), 117-128.
- Brunetta, G.P. (1967). La battaglia di Algeri. *Cinema e Film*, 1(1), 116.
- Buache, F. (1967, 16 aprile). La bataille d'Algiers. *La Tribune de Lausanne*.
- Comolli, J.L. (2004). L'attente du prochain coup. *Cahiers du Cinéma*, 3(1), 70.
- Daney, S. (1998). *Lo sguardo ostinato*. Milano: Il Castoro.
- Frodon, J.M. (1998). *La Projection nationale. Cinéma et Nation*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Greco, A., & Oddo, G. (2016). *Lo Stato Parallelo. La prima inchiesta sull'ENI tra politica, servizi segreti, scandali finanziari e nuove guerre*. Firenze: Chiarelettere.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Lowy, V. (2001). *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris: L'Harmattan.
- Lukács, G. (1965). *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.
- Minuz, A. (2010). *L'archivio e l'immaginario: il cinema della shoah (paradigmi a confronto)*. Roma: Bulzoni.
- Minuz, A., & Vitiello, G. (2013). *La Shoah nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- O'Leary, A. (2007). *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Sassari: Angelica Editore.
- Rivette, J. (1961). De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, 120(2), 54-55.
- Savioli, A. (1979, 10 novembre). Ogro. *L'Unità*.