

I meccanismi del potere. Queimada

Pietro Liberati

Padova, Italia

pietro.liberati@yahoo.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: La genesi di *Queimada*, le suggestioni del '68 e la parziale delusione di Pontecorvo di fronte ad alcune premesse in parte frustrate. La necessità di coniugare la narrazione al passato per parlare del presente. Ancora uno sguardo sul colonialismo. La contrapposizione tra i personaggi di William Walker di José Dolores, e tra i rispettivi interpreti: la preparazione accademica di Marlon Brando contro l'istintivo naturalismo di Evaristo Márquez. Il discorso sulla rappresentazione e sulla messa in scena, metaforizzato dalla duplice dicotomia Walker/Dolores e Brando/Márquez. Problemi distributivi con la United Artists. Un'accoglienza critica controversa e una tardiva rivalutazione.

Parole chiave: Colonialismo, Marlon Brando, Evaristo Márquez, rappresentazione, United Artists.

]

ABSTRACT: *The genesis of Queimada, 1968 movements' suggestions and a partial Pontecorvo's disappointment with some unfulfilled preconditions. The necessity to conjugate the storytelling in past in order to speak about the present days. A new glance on colonialism. The comparison between the characters of William Walker and José Dolores, and also between their performers: Marlon Brando's academic background and Evaristo Marquez instinctual naturalism. About representation and mise-en-scene, metaphorized by the double dichotomy Walker/Dolores and Brando/Márquez. Distribution issues with United Artists. A controversial critical reception and a belated reassessment.*

Keywords: *Colonialism, Marlon Brando, Evaristo Márquez, representation, United Artists.*

“L’idea era di sposare un film di avventure a un film ideologico, un film di idee. Una sorta di parabola spettacolare sul tema del Terzo Mondo” (Ghirelli, 1978, p. 10). Pontecorvo sintetizzò così la spinta propulsiva alla base di *Queimada*, suo quarto lungometraggio, forse l’opera più celebre della sua carriera dopo *La battaglia di Algeri*. Anche qualora non fosse stata pronunciata in prima persona dall’autore, una simile definizione potrebbe affiorare immediatamente, sin dalle prime sequenze del film, come paradigma interpretativo dello stesso.

“Ecco l’isola. Si chiama Queimada”. È la prima battuta del film, pronunciata appena prima di una panoramica attraverso un binocolo, un primissimo *establishing shot* del luogo dell’azione introiettato nella soggettiva dell’avventuriero William Walker (Marlon Brando). Questa battuta giunge anche prima di una onnisciente *voice over*, quasi una didascalia, che spiega la storia dell’isola. A pronunciarla è un capitano di vascello, che parte dalle sue caratteristiche fisiche (“9370 chilometri quadrati di superficie”) per passare alla sua popolazione: 200.000 abitanti, di cui 5000 bianchi e quasi tutti gli altri neri, e quasi tutti schiavi, tranne i pochissimi liberati. I neri sono schiavi importati, che hanno gradualmente sostituito la popolazione originaria di nativi indios.

Questa sequenza iniziale a carattere pseudo-documentario, di quasi due minuti di durata – forse inimmaginabile nella produzione italiana di oggi –, apre un film in cui ci verranno mostrate le cose nella naturale piega che esse prendono. E, quasi una manifestazione di afflato dialettico, nella piega che l’uomo vuole far prendere loro. Una diarchia fondamentale all’interno di un racconto talmente complesso e stratificato da richiedere, per essere introdotto, una focalizzazione precisa, come se la regia avesse fermato per un attimo la rotazione della Terra e avesse operato una colossale *plongée* su quest’isola, seguita da una carrellata sulle sue caratteristiche morfologiche e politiche. Fermate il mondo, perché qui sta accadendo qualcosa di importante che ci riguarda tutti, ma non solo: se focalizzassimo la nostra attenzione su qualche altro punto del pianeta, magari anche nello stesso momento storico, partendo dalle stesse caratteristiche potremmo cominciare a raccontarvi un’altra storia non troppo dissimile.

Già i titoli di testa forniscono allo spettatore una chiave visiva prolettica di tutto il racconto: un rivolo di sangue che scende dall’alto, da sopra lo schermo. Scorrono immagini di schiavi neri catturati, rincorsi, seviziati. C’è la morte nei loro volti, ma anche i segni di un’oppressione che non può che generare rivolta. Quel rivolo di sangue appartiene a tutti loro, e cola fino a coagularsi in una grande Q, capolettera del titolo. L’isola di Queimada, ci spiegherà a seguire la *voice over*, si chiama così perché nel 1520 i portoghesi dovettero darle completamente fuoco per vincere la resistenza indigena: vuol dire, per l’appunto, *bruciata*. Nell’intento dei colonizzatori, un nome che indica purificazione. Eppure, a sentirlo sembra più un grido di vendetta, uscito dalla bocca di quegli schiavi, o una maledizione plurisecolare urlata al cielo¹.

Forse è proprio da qui che è necessario partire per un primo, per quanto sommario, approccio a *Queimada*:

È il 1968: dopo le calde estati dei ghetti negri americani, dopo la morte di Malcolm X e Che Guevara, è l’ora della contestazione studentesca in Italia, in Germania, in Francia. [...] Il regista dice che il ’68 gli ha dato molti stimoli, molte speranze, molta eccitazione, ma

¹ Il titolo americano è l’imperativo *Burn!*, ossia *Brucia!*, con tanto di punto esclamativo, quasi a voler reiterare una maledizione lanciata in passato ma destinata a ripetersi. In realtà, il tentativo della distributrice United Artists era creare un richiamo al celebre grido di battaglia delle Black Panthers, *Burn Baby Burn*.

subito raffreddata dalla mancanza di un progetto, dalla sensazione di qualcosa di non sviluppato: come un lievito, non come un cibo (Ghirelli, 1978, pp. 72-73).

L'autore di tali considerazioni individua in questa aporia percettiva del regista il nucleo più problematico del film, nonché l'elemento che determina in Pontecorvo una non convinzione di fondo circa la pertinenza del progetto nella temperie di quel momento storico; un coacervo di perplessità che si riflettono sulla realizzazione di *Queimada* facendo di quest'ultimo film, sempre secondo Ghirelli, un'opera complessivamente meno risolta e più contraddittoria rispetto alle precedenti.

Siamo nella prima metà del XIX secolo. William Walker giunge nell'isola di Queimada, nelle Antille. Sembra solo un avventuriero, o magari un poco di buono, ma ha una missione da compiere: il suo scopo è trovare un uomo del posto, educarlo al concetto di ribellione e fare in modo che guidi una rivolta contro il colonizzatore portoghese. Sarebbe il potere della Corona d'Inghilterra a subentrare, in un secondo momento. La scelta non sembra facile, perché l'isola è talmente piegata agli occupanti che le volontà individuali sono state schiacciate con la forza. Tuttavia, Walker trova un giovane e indomito contadino che non ha dimenticato cosa sia l'orgoglio: lo avvicina, ne diventa quasi amico, lo istruisce a dovere e lo trasforma in un rivoltoso capace di reclutare, con i proventi di una rapina, un piccolo esercito messo insieme grazie al malcontento degli abitanti dell'isola. Il nome del contadino è José Dolores, ed è talmente ricolmo di rabbia verso gli oppressori che quando Walker mette in piedi un governo fantoccio di piccoli proprietari locali per riorganizzare il potere nelle mani britanniche che dietro di lui si celano, egli decide di proseguire lungo quel magistero di autarchia indicato dal sedicente amico e conquistato con la forza. Ma ben presto Dolores si accorge di non avere alcuno strumento per governare: senza la conoscenza dei meccanismi del potere, e soprattutto senza sapere come amministrare l'economia locale, tutte le risorse di Queimada si impoveriscono. Di fronte allo spreco della canna da zucchero, ricchezza primaria dell'isola, alla decadenza del fiorente porto commerciale e soprattutto all'ulteriore immiserimento della popolazione, José Dolores comprende finalmente la situazione, specialmente quando essa sfugge al controllo di tutti e persino dello stesso Walker. Il quale, subito dopo aver rinunciato a eliminarlo per ristabilire, nuovamente, un po' d'ordine inglese, gli spiega: "La Storia non è fatta di miracoli. Ha tempi e scadenze precise, ha una sua logica, e se uno cerca di forzarla viene travolto, respinto, e si trova di nuovo al punto di partenza". Dolores ha già deciso di non guidare più la rivolta, ma lo ammonisce, perché "se loro sanno vendere lo zucchero, siamo noi che tagliamo la canna". Il comando torna allora nelle mani del governo fantoccio, presieduto dal pavido Teddy Sánchez, anch'egli in realtà una creatura di Walker, che così conclude la sua missione. Passano dieci tumultuosi anni, e siccome "dieci anni possono rivelare le contraddizioni di un intero secolo", José Dolores torna a guidare la popolazione ormai stremata. Walker, nel frattempo, ha cambiato bandiera: non lavora più per la Corona Britannica, ma direttamente per le compagnie che commerciano in zucchero. Qualcosa dentro di lui, però, è cambiato, e il confronto con l'animale attaccamento alla vita di Dolores produce in Walker un'offensiva spietata: assunto di nuovo per evitare che il seme della rivolta si sparga in tutte le Antille, distrugge, devasta, reprime nel sangue, alla ricerca del suo antico discepolo. Una volta



ritrovato, attanagliato da dubbi di ogni sorta, Walker gli offrirà persino una via di fuga: ma Dolores preferirà la condanna a morte. Queimada però non dimenticherà, e avrà la sua vendetta di sangue sull'avventuriero britannico.

Queimada si basa su una serie di dicotomie, non tutte di immediata lettura. Quella più evidente riguarda il concetto stesso di colonialismo: è chiaro sin dall'inizio che i colonizzatori non sono "cattivi" e gli schiavi "buoni", semmai il film sembra a tratti postulare il contrario. Piuttosto, è necessario addentrarsi nell'ambiguo *Zeitgeist* che sembra informare l'opera, poiché si tratta di un film che potrebbe nascere da tensioni molto vicine alla nostra contemporaneità del XXI secolo: basti pensare alla guerra in Afghanistan e alla figura di Osama Bin Laden, prima finanziato dagli Stati Uniti contro l'Unione Sovietica, poi combattuto in quanto numero uno del terrorismo mondiale. Ma la verità è che il film di Pontecorvo è un perfetto figlio del suo peculiare momento storico: quel '68, quelle piazze, quelle tensioni. Come ha bene evidenziato Gian Piero Brunetta:

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 i 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 (Brunetta, 2004, p. 266)².

Eppure proprio da questa zona franca deriva nel Pontecorvo di *Queimada* quella che potremmo chiamare esigenza di chiarezza, riguardo al passato e riguardo al presente. Esigenza che sembrerebbe andare oltre le direttrici tracciate da Brunetta. Da qui nasce la biforcazione: si tratta di distinguere tra ciò che si sa, la versione ufficiale, e ciò che si può scoprire andando più a fondo, una zona grigia ancora largamente passibile di scandaglio. Forse è proprio a causa di quel "lievito" che non è ancora cibo, di cui parla Ghirelli, che è necessario riferirsi al passato per provare a capire qualcosa di più del presente. Un compito difficile, tutto affidato a un attore come Brando e alla sua recitazione fortemente allusiva, che sembra al contempo sfrenata e calcolatissima: egli incarna sì il *soldier of fortune*, il negoziatore tra crisi e colpo di stato, ma anche quel meccanismo di potere che giunge dal passato, si insinua attraverso le epoche per giungere fino a noi intatto, trasfigurato, eppure sempre presente. C'è qualcosa, nella recitazione di Brando, nel suo atteggiamento nei confronti della vita prima e del suo lavoro (difficile chiamarlo con un altro nome) poi, che appare necessario per rendere esplicito tutto un palinsesto cognitivo e ideologico: affascinato dalla complessità della vita, William Walker è altresì ben consapevole che le cose non possono che andare come lui sa che devono andare. Può vacillare nella messa in opera del proprio sistema di pensiero, eppure ne è il più convinto sostenitore, e non è un caso che proprio alla fine, dopo quel momento di tormento e debolezza in cui tale sistema sembra essergli sfuggito di mano, dopo quel tentativo di procurare una fuga impossibile, egli trovi la morte in preda a una fatale allucinazione che gli ha fatto vedere il suo pupillo/avversario José Dolores dove invece c'era solo uno schiavo assetato di vendetta. La sequenza riecheggia una delle primissime del film, quella dello sbarco di Walker: ed è proprio questi a fornirci la spiegazione di tale anafora visiva, definendo al contempo il suo stesso personaggio, nel succitato dialogo chiave in cui parla della Storia. Il tentativo di far fuggire

² Nel capoverso precedente, Brunetta cita quello di Pontecorvo come caso più emblematico di una generazione di cineasti che "continua a coltivare sogni utopici di rivoluzione e attua i propri transfert di desiderio attraverso storie geograficamente e temporaneamente distanti, ma sentimentalmente ed emblematicamente assai vicine" (ivi).

Dolores è assurdo quanto vano, perché viene da chi non si sarebbe mai dovuto permettere simili cedimenti alla *pietas*, e ancor peggio, da un guardiano dello scorrere della Storia.

Eppure, c'è una ragione per cui ciò accade, o per meglio dire una falla: l'uomo non può che cercare di intervenire in questo meccanismo impersonale. Il gesto di Walker è disperato e goffo, probabilmente insensato, ma anche umano: sembra quasi che sia il suo primo gesto sentito e non pensato. Viene da un inglese, ossia l'appartenente a un popolo che nel suo stesso inno nazionale dichiara fermamente che non sarà mai e poi mai schiavo di nessuno³. Fa notare Enzo Natta che “nella morte [...] di José Dolores non c'è nulla di eroico, in senso retorico s'intende, e neppure alcunché di fatalistico, ma unicamente la considerazione che il riscatto dell'uomo è la condizione che cementa la lunga e dolorosa strada dell'umanità” (Natta, 1970, p. 90).



José Dolores è un degno contraltare di Walker. Rozzo, selvaggio, ma anche attaccato alla vita, alla propria terra e al popolo cui appartiene, nasconde tutto ciò sotto una scorza di muto servilismo, quello che alla fine è riuscito ad annichilire la volontà di tutti gli altri abitanti di Queimada. Tra i due personaggi si instaura una sorta di lotta silenziosa, quasi un sinuoso rituale di sopraffazione in cui a prevalere è ora l'uno ora l'altro contendente, senza segnare un punto visibile a proprio favore ma incidendo progressivamente qualcosa

nell'orizzonte affettivo del proprio rivale (che, non dimentichiamo, è anche, in un certo qual modo, amico). È significativo sottolineare come José Dolores si configuri come un personaggio sostanzialmente indipendente, ancorché passibile di un giogo, mentre Walker, nonostante le apparenze, è caratterizzato da una certa dipendenza, nonostante le sue macchinazioni, il suo pensiero politico, la sua sostanziale posizione di libertà⁴. Questo non solo perché dietro di lui fa capolino un committente, la Corona Britannica, e una cultura consolidata, quella inglese espansionista e colonialista. José Dolores è un tassello essenziale, una pedina trovata con grande fatica, senza la quale il disegno di rovesciamento del governo portoghese non potrebbe avere luogo. Come apprendiamo nelle prime sequenze di film, la prima “creatura” di Walker, Santiago, si è fatta catturare e uccidere con i suoi uomini. Non solo: i portoghesi esporranno pubblicamente il suo cadavere martoriato, per scoraggiare ogni potenziale emulo. La posizione di dipendenza di Walker è altresì chiara se si mette a confronto il suo rapporto con Dolores con quello che si instaura con Teddy Sánchez: questi è solo una pedina governabile, un uomo il cui corpo viene caricato di un significato troppo chiaro agli occhi di tutti e persino a sé stesso, eppure in ultima analisi egli è assolutamente

³ È interessante notare che William Walker è un personaggio reale inserito in un contesto immaginario: il vero Walker, alla testa di un gruppo di avventurieri, riuscì a conquistare il Nicaragua e a governarlo utilizzando come tramite un governo fantoccio. Quindi fu lo stesso Walker a prendere il posto del presidente che aveva insediato. Quando il governo americano disconobbe il suo regime, Walker, appoggiato finanziariamente da un cartello di affaristi americani che controllava il trasporto marittimo dall'Atlantico al Pacifico, organizzò un'altra spedizione mercenaria per conquistare altri quattro stati: Guatemala, Honduras, Costa Rica ed El Salvador. Questo personaggio ha ispirato nel 1987 un altro film, *Walker, una storia vera* (*Walker*) di Alex Cox, dove l'avventuriero è interpretato da Ed Harris. Cox non dimentica affatto *Queimada*, ma non ha alle spalle il bagaglio del '68: al posto delle suggestioni, cerca uno “stile semiparodistico e pieno di anacronismi (elicotteri, armi moderne)” (Mereghetti, 2008, p. 3291).

⁴ Nota invece Carlo Celli: “Il classico tema di Pigmalione in *Queimada* diviene probabilmente la storia di un amore non corrisposto in cui un simulacro prende vita e rifiuta il suo creatore” (Celli, 2005, p. 85).

privo di quelle qualità interiori che possono farne un vero leader. La sua presa del potere è una grande, plateale messa in scena in cui Walker compie forse il suo capolavoro su Queimada, studiando mosse, tempi, azioni. In questo senso, Walker è soprattutto un *metteur en scène*, un demiurgo, un burattinaio prezzolato, capace di sfruttare l'esistente per piegarlo al volere suo o dei suoi committenti. Sánchez viene investito di grande potere con una tale facilità e rapidità da dimenticarsi presto, con imprudenza, che da lui in realtà niente è stato conquistato in prima persona. Le scene in cui perde potere e credibilità, in cui il suo carisma di capo e governatore scolorisce per poi scomparire, causandone prima l'arresto e poi la fucilazione, sono tra le più intense e cariche di significato del film. E non a caso, perché in esse Pontecorvo cerca la forza e l'efficacia che possono finalmente smascherare la grande menzogna occultata dietro il cardine ideologico del colonialismo, cui afferisce l'arbitrario concetto di superiorità di una cultura rispetto a un'altra.

Per Dolores, il discorso è ben diverso: la sua natura indomabile e ferina, ma capace di una inaspettata suadenza che può confinare –pur senza sovrapporsi a esso– nel servilismo, sono qualcosa in cui William Walker, in qualche misura, riesce persino a riconoscersi. Sappiamo che Walker riesce sempre a ottenere ciò che vuole: ad esempio, possiamo tenere presente il modo in cui si vendica di quella guardia portoghese che all'inizio è stata scortese con lui, riuscendo contemporaneamente a farsi mettere in galera, così da poter tentare di avvicinare il citato Santiago. Anche Dolores però riesce a conseguire gli scopi prefissati, anche prima del suo processo di maturazione: nel mezzo del nugolo di derelitti che cerca di portare la valigia di Walker al suo arrivo su Queimada, egli riesce a imporsi, a farsi largo, a farsi notare e a conquistare lo sguardo dell'inglese. Vuole portare quella valigia per ottenere una lauta mancia, riesce invece a spiccare nel mucchio dei volti e delle voci per la sua capacità di farsi ascoltare. È pacifico che Walker non lo noti veramente allora come individuo, poiché il suo pensiero in quel momento è rivolto a Santiago e al moto di ribellione che egli crede già in atto. Eppure in lui si accende qualcosa che viene momentaneamente accantonato. Il suo test per capire se Dolores fa veramente al caso suo è arguto: spogliarlo di quei modi adulatori da servo obbediente e farne venire fuori l'orgoglio primigenio, persino la furia, insultandone la madre. Probabilmente –viene da pensare guardando la scena– anche Walker reagirebbe nel medesimo modo se qualcuno spargesse ingiurie tanto gratuite sulla propria famiglia. Appare dunque naturale che due individui del genere possano combattersi a distanza, dopo avere imparato l'uno dall'altro: Dolores ha appreso a farsi ascoltare con le armi dalla sua gente e a lottare, senza nascondere più la sua vera natura. Walker comprende invece che l'unico strumento per domare davvero Queimada è il fuoco, come successe trecento anni prima con lo sterminio delle popolazioni indigene. Se durante la caduta di Sánchez prevale l'aspetto politico, durante la caccia a José Dolores, che potrebbe annidarsi in ogni villaggio, ma anche in ogni macchia di verde, trionfa l'altro lato del film di Pontecorvo, ossia quello dell'avventura, dello spettacolo. La fredda logica di pulizia e sterminio cui rispondono i comandi di Walker denota una sete di distruzione dell'avversario, ma anche una ricerca del confronto aperto e definitivo, una presentificazione di quella collisione, immanente prima e inevitabile poi, fra due orizzonti culturali e antropologici collocati l'uno agli antipodi dell'altro, un elemento che costituisce uno degli aspetti subtestuali più affascinanti di *Queimada*. E il merito di questo fascino sinistro risiede soprattutto nella scelta degli attori, che moltiplica ed estremizza questa distonia nei rapporti fra i personaggi, sia fuori che dentro lo schermo.

Per capire meglio quest'ultimo aspetto, bisogna calarsi in quegli anni, il finire dei Sessanta, e nel contesto produttivo in cui è maturata la genesi di *Queimada*. Pontecorvo veniva dal successo di *La battaglia di Algeri*, che gli aveva procurato una stima smisurata oltreoceano, anche grazie a una candidatura all'Oscar. Racconta il regista:

Ero andato in America quando *La battaglia di Algeri* era stato candidato all'Oscar; ma mi ero fermato troppo poco per capire bene le ferree regole dello *star system*. Né io né Franco [Solinas, *ndr.*] ci rendevamo conto allora di come fosse una cosa assolutamente incredibile che una star quale era Brando accettasse non solo di fare un nostro film, ma di farlo senza leggere neanche tutto il copione [...], senza consultare il suo agente, il suo *publicist*, i suoi lettori di sceneggiature, i suoi consiglieri (Bignardi, 1999, p. 147).

Brando, pur in un momento non particolarmente brillante della sua carriera, venne inoltre pagato 750.000 dollari di allora dal produttore Alberto Grimaldi, che da parte sua aveva ricevuto un forte anticipo sulla distribuzione americana dalla United Artists. In un primo momento per il ruolo di Walker si era pensato a Steve McQueen, ma le dichiarazioni di stima da parte di Brando nei confronti di Pontecorvo e di *La battaglia di Algeri*, e la volontà dell'attore di fare finalmente un film politico, ebbero la meglio. Anche perché per Brando c'erano credenziali che "sembravano garantirgli che il messaggio non sarebbe stato sacrificato al mezzo" (Bignardi, 1999, p. 146).

Da una parte, quindi, c'era uno dei massimi rappresentanti dell'Actor's Studio, noto per il suo perfezionismo estremo, ma anche per un'indole non facile⁵. Dall'altra, serviva qualcuno che gli tenesse testa. La United Artists puntava su Sindey Poitier, allora sulla cresta dell'onda per *Indovina chi viene a cena?* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) di Stanley Kramer. Ma "una volta partito il progetto, Gillo si era buttato nell'impresa con tutta la sua passione, e puntava a realizzarla con il rigore che aveva imparato alla scuola neorealista, per la quale la ricerca del volto giusto era importantissima" (Bignardi, 1999, p. 150). Una visione che contrastava non poco con l'intento dei produttori americani, che era quello di unire "il numero uno degli attori bianchi con il numero uno degli attori neri" (Bignardi, 1999, p. 150). Il regista cercò ovunque, anche nei teatri off-Broadway, ma la rivelazione arrivò durante i sopralluoghi in Colombia per la lavorazione del film. L'incontro con Evaristo Márquez, un uomo "grande, bello, fiero che cavalcava senza sella" (Bignardi, 1999, p. 150), che non sapeva neanche dell'esistenza della corrente elettrica e tantomeno di cinema e recitazione, avvenne in maniera del tutto casuale. Márquez non sapeva né leggere né scrivere e parlava una lingua incomprensibile. Per farlo recitare bisognava ricorrere a una serie di stratagemmi, mimargli la parte, cogliere l'attimo giusto.

Eppure, senza questa contrapposizione estrema, figlia come abbiamo visto di un rigore neorealista, probabilmente il duello tra Walker e José Dolores ne sarebbe uscito notevolmente impoverito. Sarebbe stato ben difficile far nascere una istintualità autentica in un attore professionista, così come sarebbe risultata meno credibile la fascinazione di Walker per una qualità che non si può insegnare. Non va dimenticato che, mentre in Teddy Sánchez non si accende veramente alcunché, poiché egli è solo un governatore fantoccio, José Dolores viene attivato, svegliato, innescato potremmo dire, da un'educazione (militare, non politica) alla rivolta, che infine sfugge a ogni forma di controllo. Dolores, al contrario di Sánchez, (ri)trova la propria natura ancestrale, primigenia, primordiale: il suo è un ritorno

⁵ Indole che non tardò a manifestarsi nel corso delle riprese, al punto che Pontecorvo arrivò a litigare furiosamente con l'attore. Racconta lo stesso regista: "[...] litigammo molto frequentemente, perché lui mi accusava di rubargli lo spazio creativo e di essere eccessivamente presente. C'erano continuamente degli scontri, anche se alla fine essendo un vero professionista, accettava le mie imposizioni; ma per dimostrare che non approvava le mie scelte, poteva capitare che era talmente arrabbiato da andare via dal set senza salutare. Arrivammo ad avere dei contrasti incredibili; fino al punto culminante in cui durante l'ultimo mese di riprese lo dirigevo tramite il mio assistente, perché non ci rivolgevamo più la parola" (Letizia, 2004, p. 110).

alle origini ferine della nostra specie. Farlo interpretare da un attore professionista avrebbe significato renderne meno convincente l'evoluzione.

D'altra parte, Walker insegna l'arte della finzione: fingersi rivoluzionario, fingersi governante, fingersi amico. Per mettere su una rappresentazione, quella della politica colonialista (forse della politica *tout court?*), che si basa sulla menzogna (ossia quella della pretesa superiorità), ci vogliono degli attori. Il problema per Walker arriva quando la menzogna si trasforma in realtà, e l'attore in regista a sua volta. È allora che non resta che bruciare tutto il palco per costruire al più presto un altro spettacolo che faccia dimenticare l'esito del precedente.

Appare chiaro, a questo punto, come *Queimada* sia costruito su una serie di rimandi interni ed esterni imprescindibili, che concorrono tutti alla messa a regime della prospettiva allegorica e metatestuale del film. Pontecorvo affida a una star il compito ammaestrare un uomo alla recitazione: il film esce dallo schermo, lo spettatore capisce che sta guardando qualcosa che in qualche modo corrisponde alla realtà, e tale ribaltamento semantico si traduce in una sensazione di immediatezza quasi documentaria, che costituisce un altro cardine del racconto. Una sensazione che si rafforza grazie al realismo della messa in scena, evidente nelle impressionanti scene di massa, anch'esse dal sapore documentaristico. Valga per tutte la lunga e bellissima sequenza del *Dia dos Reis*, in cui gli schiavi, per una volta all'anno possono fare tutto quello che vogliono, celebrando una festa africana con l'utilizzo di simboli cristiani. Come spiega il governatore portoghese, si tratterebbe di un "tentativo disperato di far sopravvivere le loro tradizioni", consentito perché "proprio in questo modo finiranno per farsi assorbire dalla nostra civiltà". Notevole per la furia con cui è ripresa e per i sincretismi simbolici che vi compaiono, la sequenza è un ulteriore *exemplum* di rappresentazione con lo scopo di creare l'illusione del potere. Ovvio che Walker sfrutti proprio una tale situazione di confusione per mettere in atto la sua rappresentazione, ossia il colpo di stato ai danni del governo portoghese, utilizzando Teddy Sánchez. Oggi sembra essere proprio questa serie di rimandi vertiginosi la vera anima di *Queimada*, la sua matrice politica più profonda e convinta, che la cornice avventurosa non fa che esaltare. Potremmo dire che questa "parabola spettacolare sul tema del Terzo Mondo" affonda in una serie di contraddizioni, che non ne sminuiscono la forza, ma anzi ne costituiscono proprio l'elemento propulsore. Da un lato l'avventura, dall'altro le idee, la politica. Da un lato lo spettacolo, dall'altro l'intelletto. Walker, ossia il perfezionista Marlon Brando, si scontra con Dolores, ossia un attore trovato, letteralmente, nella giungla, di nome Evaristo Márquez. Non c'è manicheismo in loro, ma alcuni dubbi e il senso di uno scopo da raggiungere, una specie di tensione che, per entrambi, anche se in misure diverse, ha qualcosa di inesprimibile: per Dolores è la necessità di arrivare sino in fondo con ogni mezzo, per Walker quello di compiere la propria missione, riservandosi però lo spazio per uno spiraglio di riflessione interiore che comunque non può e non deve inficiare il risultato finale. Da queste tensioni inesprimibili si sprigiona la cifra espressiva ed estetica del film.

Scrivo Lino Micciché: "*Queimada* si presenta innanzitutto come rilevante, riuscito sforzo di invenzione romanzesca, originale per costruzione drammatica e ragguardevole per il tentativo di identificare in vicende e personaggi i palpiti del divenire storico, letto in chiave consapevolmente storicistica" (AA.VV., 1998, p. 87). Micciché sottolinea la dimensione del tentativo compiuto da Pontecorvo, poiché, come dice Valmarana, "nonostante talune stasi, talune compiacenze pittoriche e folcloristiche [...], un avvio un po' faticoso e libresco, questo *Queimada* è un film molto importante e molto attuale, conferma che se ci sono cose da dire, il cinema trova il modo di dirle" (Valmarana, 1969). Perché, essenzialmente, è difficile fare chiarezza quando il disvelamento della verità è ancora in corso, e allora è meglio ricorrere alla metafora, all'allusione, a uno scandaglio dei meccanismi del potere che

esistono già da tempo, ma si stanno ancora consolidando: perché “si vede una rivolta di schiavi nelle Antille, nel 1850; ma si pensa tutto il tempo al Vietnam, al colonialismo moderno, al Che Guevara, alla CIA” (Moravia, 1970).

In America, la United Artists decise di tagliare una ventina di minuti della pellicola, lanciandola sul mercato senza convinzione. Quello che in un primo momento doveva chiamarsi *Quemada* e svolgersi nelle Antille Spagnole, su pressione del governo di Franco, che minacciò boicottaggi non solo in Spagna, ma in tutta l’America Latina, diventò *Queimada*. I colonizzatori divennero portoghesi e le proteste cessarono.

Queimada non viene apprezzato subito. La United Artists non seppe bene cosa fare di un film che riteneva poco appetibile per il pubblico americano, e inoltre le evidenti assonanze con la guerra in Vietnam pesarono considerevolmente nel gradimento. In Italia l’uscita “fu salutata da reazioni diversissime e spesso estreme” (Bignardi, 1999, p. 160), anche se il film venne premiato con il David di Donatello per la Miglior Regia, mentre in Francia, dove uscì contemporaneamente al fino ad allora boicottato *La battaglia di Algeri*, arrivarono il successo e critiche estremamente positive. Negli anni successivi, fino alla fine dei Settanta, *Queimada* è andato incontro a una graduale rivalutazione di pubblico e critica, fino ad arrivare, nel 1978, a un tributo reso nel corso della terza edizione del Toronto International Film Festival, e alla sua vera, definitiva riscoperta.



Riferimenti bibliografici:

- AA.VV. (1998). *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*. Roma: Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani.
- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Brunetta, G.P. (2004). *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Venezia: Marsilio.
- Celli, C. (2005). *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham: Scarecrow Press.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Mereghetti, P. (cur., 2008). *Il Mereghetti-Dizionario dei film 2008*. Milano: Baldini e Castoldi.
- Moravia, A. (1970, 4 gennaio). Queimada. *L'Espresso*.
- Natta, E. (1970). Queimada. *Rivista del Cinematografo*, 2-3(1), 90.
- Valmarana, P. (1969, 21 dicembre). Queimada. *Il Popolo*.